

NARRATIVAS ETNOGRÁFICAS SOBRE RAÇA, GÊNERO, CULTURA E POLÍTICA NO BLOCO AFRO ILÚ OBÁ DE MIN

Valéria Alves de Souza

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social (PPGAS),
Universidade de São Paulo (USP).

Resumo:

Na cidade de São Paulo, desde 2004, um grupo de mulheres se reúne para planejar e organizar uma “saída” de carnaval. Este pequeno grupo tornou-se o Bloco Afro Ilú Obá De Min. O cortejo acontece na sexta-feira de carnaval na região central da cidade. A música, a dança dos orixás, os instrumentos musicais que são utilizados durante os cortejos, trazem consigo alguns sentidos fundamentais para o Ilú Oba De Min: a alegria, a energia, a educação corporal e intelectual, o sentido de compartilhar e a representação de diferentes planos simbólicos da cultura e das religiões afro-brasileiras. Este artigo pretende apresentar as maneiras pelas quais as componentes do Bloco Afro Ilú Obá De Min operacionalizam alguns marcadores sociais da diferença, como raça e gênero; o diálogo com as políticas culturais; e os discursos sobre cultura e identidade negras como categorias políticas.

Palavras-chave: Políticas culturais. Raça. Gênero. Cultura.

ETHNOGRAPHIC NARRATIVES ON RACE, GENDER, CULTURE AND POLICY ON THE AFRO ILÚ OBÁ DE MIN CARNIVAL BLOCK

Abstract:

In the city of São Paulo, a group of women gather to plan and organize a Carnival parade. This small group became the Block Ilú Obá De Min. A procession is on Friday of carnival in the central region of the city. A song, a dance of the orixas, the musical instruments that are used during the musical cortege with some fundamental meanings for the Ilú Oba De Min: a joy, an energy, a corporal and intellectual education, a sense of sharing and a representation of various Afro-Brazilian symbols planes. This article was developed as an integral part of the Afro Ilú Obá De Min Block, operating the social markers of difference: race and gender creates a dialogue with cultural policies and discourses on black culture and identity as political categories.

Keywords: Cultural policies. Race. Gender. Culture.

Introdução

Na cidade de São Paulo, desde 2004, um grupo de mulheres se reúne para planejar e organizar uma “saída” de carnaval. Este pequeno grupo se torna um bloco carnavalesco a partir do mês de outubro de cada ano, quando são abertas inscrições para qualquer mulher que deseja desfilar no Bloco Afro Ilú Obá De Min. O cortejo acontece na sexta-feira de carnaval e parte de um ponto central da cidade, o Viaduto Major Quedinho. Seu encerramento acontece no pátio da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, também localizada na região central da cidade, no Largo do Paysandu¹.

A música, a dança dos orixás, e os instrumentos musicais que são utilizados durante os cortejos, trazem consigo alguns sentidos fundamentais para o Ilú Oba De Min: a alegria, a energia, a educação corporal e intelectual, o sentido de compartilhar e a representação de diferentes planos simbólicos da cultura e das religiões afro-brasileiras.

Esses elementos estão presentes na música, no corpo de dança e na bateria do bloco. De acordo com o relato das organizadoras do Ilú Oba, a música e, principalmente, o corpo, têm fundamental importância. Para além dos movimentos e da estética, o corpo torna-se um poderoso instrumento de transmissão da história e fornece um pluralismo de sentidos que ultrapassa a simples representação. O corpo expresso pela dança e pelo toque dos tambores coloca cada elemento em relação com os outros, e, na interação com o tempo e o espaço, favorecem múltiplas formas de comunicação.

O objetivo deste artigo é apresentar as maneiras pelas quais as componentes do Bloco Afro Ilú Obá De Min operacionalizam alguns marcadores sociais da diferença (como raça, gênero e cultura); os processos de transformação ocorridos no Bloco Afro Ilú Obá De Min – procedimentos esses que dizem respeito aos trânsitos entre seu funcionamento como uma organização não governamental e um Ponto de Cultura; e as mudanças na organização e operacionalização do bloco por conta dessa passagem².

¹ No carnaval de 2016, por conta do aumento do público que acompanha o Bloco, o seu percurso passou por alterações por exigência da Secretaria do Turismo da cidade de São Paulo.

² Este artigo é parte da minha dissertação de mestrado intitulada “Os Tambores das Yabás: raça, gênero, sexualidade e cultura no Bloco Afro Ilú Obá De Min” – defendida em novembro 2014 sob a orientação da Professora Doutora Laura Moutinho da Silva, junto ao Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (SOUZA, 2013).

As mulheres que tocam tambores: origem e histórias

As atividades do bloco tiveram início em novembro de 2004 no Acervo da Memória e do Viver Afro-Brasileiro no bairro do Jabaquara, zona sul da cidade de São Paulo³. Neste evento, as percussionistas e mestras Beth Belli e Adriana Aragão ministraram uma oficina de tambores: “Toques femininos e masculinos e a dança dos Orixás”. As duas mestras, juntamente com a percussionista Girley Miranda, uniram suas experiências de mais de 20 anos como arte educadoras e fundaram o Bloco Afro Ilú Obá De Min - Educação, Cultura e Arte Negra.

Ilú Obá De Min foi o nome dado ao bloco por suas fundadoras. Este nome possuiu algumas referências: 1- tambor africano que é tocado por três mulheres; 2- nome que alguns atabaques recebem em algumas casas de santo no nordeste; 3- Ilú refere-se à cidade; 4- Obá- Rei Xangô. Nas mãos das fundadoras, Ilú Obá De Min ganha um sentido poético: “mãos femininas que tocam para o Rei Xangô”.

O bloco foi constituído como uma entidade feminina⁴ com o objetivo de preservar e divulgar a cultura negra no Brasil. Mantendo um diálogo cultural constante com o continente africano através dos instrumentos, dos cânticos, dos toques e do corpo, visa também ao fortalecimento individual e coletivo das mulheres na sociedade.

O Ilú Obá De Min é formado por mais de 30 percussionistas, cantoras e bailarinas, sendo que no carnaval este número chegava a 80 participantes. No carnaval de 2013 o número de integrantes chegou a 134. Os homens só são permitidos na dança, configurando uma completa inversão dos papéis presentes nos grupos afro tradicionais em que homens tocam e mulheres dançam. Como proposta artística o grupo realiza performances a partir de cantos tradicionais dos orixás e composições de algumas componentes do bloco. As canções são em português com expressões ioruba.

³Estas informações são parte do trabalho etnográfico que realizei com as componentes do Ilú Oba De Min entre 2008 e 2013, tendo iniciado durante a minha iniciação científica sob orientação da Professora Laura Moutinho, junto ao Departamento de Antropologia/USP. A pesquisa de iniciação científica contou com bolsa PIBIC/CNPq.

⁴ O termo “entidade feminina” foi tirado do próprio site do Bloco. Essa é uma das formas que elas se apresentam.

Nos cortejos, o Ilú Oba De Min homenageia uma mulher ou mulheres que para o bloco são representativas para a cultura afro-brasileira. As canções exaltam a beleza, a contribuição e a condição da mulher negra na sociedade e, pela sua ligação com o candomblé, todos os anos homenageiam um orixá em específico, geralmente o “orixá de cabeça” da personalidade homenageada. Outros orixás considerados patronos do bloco estão presentes nas músicas e são representados por seus “toques”. A bateria é separada por naipes e os instrumentos tocados são alfaia (usado no maracatu), djembe africano (tambor), agogô (representa o ferro) e xequerê ou cabaça (que representa a força feminina e que no universo religioso é chamado de Abe).

Assim como as canções, a dança dos orixás realizada pelo Ilú Oba De Min é específica do candomblé, religião afro-brasileira que entre outras coisas baseia-se na adivinhação, no transe, no sacrifício/oferecimento, na música e na dança. Esta religião cultua deuses de origem africana, como os orixás, os inquices e os voduns. Eles são louvados através de rituais privados e festas públicas nos quais os deuses incorporam nos adeptos através do transe.

O espaço que o Ilú utiliza para os ensaios e divulgação do bloco é o centro da cidade de São Paulo. Certamente uma das metrópoles do mundo que pela diversidade da sua população estaria propensa a abrigar múltiplas manifestações culturais. O Ilú se arranja neste espaço, debaixo do tradicional marco histórico de São Paulo: o Viaduto do Chá⁵. Lá, o bloco ensaia, planeja, e recebe as novas pessoas que vão se somar aos cortejos de carnaval.

Como dito anteriormente, o Ilú Obá é formado na sua maioria por mulheres. Um relato recorrente dentro do bloco assinala seu mito de fundação: elas contam que no começo, “lá na África, tocar tambores e dançar era uma brincadeira de mulheres”. Então, elas ensinaram para os homens aqueles toques e foram dançar descontraídas. Mas eles lhes tomaram os instrumentos: “Então o Ilú é uma revanche: eles dançam e a gente toca. É uma afirmação mesmo da mulher”.

Sahlins (1987), ao desenvolver uma ideia sobre a mitologia relacionada ao desenvolvimento e organização do Estado, argumenta que as pessoas estabelecem eventos e tramas já vivenciados na mitologia. Os mitos fornecem um conhecimento com

⁵ Primeiro viaduto a ser construído na cidade de São Paulo. Sua inauguração foi em 6 de novembro de 1892.

amplas aplicações práticas, pois são um tipo de arquétipo para situações análogas transformando-se em guia de ação para o futuro. Essa recriação dos mitos em situação contemporânea é o que Sahlins denomina de “mitopraxis”: um modo cultural de reagir às demandas do presente recorrendo-se ao passado expresso formalmente no mito.

Perceber esta relação de sexo/gênero como construtos culturais e, neste caso específico, apresentando contornos “históricos”, permite subverter os papéis de gênero e justificar o lugar de comando das mulheres na bateria, local reservado aos homens na maioria, se não em todos, os blocos de carnaval.

Dos dez anos de existência do Ilú Obá, destaco os últimos seis deles, pois é quando o bloco de fato se constituiu como uma das organizações carnavalescas mais expressivas da cidade, além das escolas de samba. Observei de perto como isso foi se construindo e, principalmente, como as políticas públicas para a cultura impactaram diretamente na sua formulação.

Cultura e política: primeiras articulações

Em 2006 as fundadoras do Ilú Obá, após longos debates, viram a necessidade de formalizar o bloco, transformando-o em uma associação sem fins lucrativos, tendo em vista trabalhar e aperfeiçoar os projetos que já eram desenvolvidos.⁶ Essa foi uma estratégia essencial para que o Ilú Obá pudesse ter acesso às políticas culturais disponíveis e, com isso, acelerar seu crescimento, como as líderes⁷ objetivavam. Entre os projetos estavam cursos, oficinas, eventos culturais e educacionais e a criação da Banda Ilú Obá de Min, como veremos a seguir. É importante ressaltar que todos esses projetos faziam parte do Bloco Afro Ilú Obá De Min – Educação Cultura e Arte.

Cada um dos projetos do bloco tinha e tem suas especificidades, pois todos eles continuam a existir até hoje. O Bloco Afro Ilú Obá De Min foi criado com o objetivo de divulgar as tradições percussivas, musicais e coreográficas africanas e afro-brasileiras a partir de oficinas de rua para mulheres.

Projeto de suma importância para o bloco é a Banda Ilú Obá De Min, que tem como finalidade a pesquisa musical de matriz africana e afro-brasileira e a sua divulgação. A banda é composta por mais ou menos 20 mulheres ritmistas, tocando

⁶ Dados coletados através de conversas informais com algumas integrantes do bloco.

⁷ Por líderes me refiro às mulheres que idealizaram e construíram o bloco.

djembés, alfaias, agogôs e xequerês. Fora do período carnavalesco, é a banda que se apresenta nos diferentes circuitos culturais do estado de São Paulo e fora dele.

O Corpo de Baile Ilú Obá De Min, cujo objetivo é trabalhar com a dança de matriz africana e afro-brasileira – especificamente os movimentos chamados de “danças dos orixás” – é um curso concorrido, no qual são ensinados os movimentos corporais, a mitologia e as danças de todos os orixás da Nação Keto-Nagô⁸.

Para contemplar a área de educação e pesquisa foi criado o “Ilú na Mesa”, que são ciclos de palestras com o objetivo de promover o debate entre personalidades, especialistas e a sociedade sobre temas voltados para educação, cultura e arte negra. Esse evento acontece duas vezes ao ano.

O evento “Triunfo das Heranças Africanas” foi planejado para divulgar e dialogar com grupos culturais brasileiros que desenvolvem pesquisa-ação voltada para a cultura de matriz africana e afro-brasileira, por meio de encontros e oficinas. Esse evento iniciou-se a pedido da Subprefeitura da Sé⁹, com a finalidade de promover um intercâmbio no centro da cidade entre grupos nacionais e internacionais que trabalham com diferentes manifestações culturais da matriz afro-brasileira e africana.

O “Triunfo das Heranças Africanas” acontece uma vez ao ano e é uma espécie de festival onde se apresentam grupos musicais e de dança ligados à temática negra. No espaço do evento é instalada uma feira onde são vendidas comidas da culinária afro-brasileira, roupas, acessórios e objetos de decoração. Esse evento, que teve início em 2006, tendo como parceira técnica a Fundação Nacional da Arte (Funarte), marca hoje uma data aguardada e prestigiada pelos artistas que trabalham com a chamada arte popular e pelo público do Ilú Obá, que cresce a cada ano.

As oficinas de rua são atividades gratuitas que acontecem como preparação para o carnaval. Nessas oficinas, cada participante leva seu instrumento rítmico de acordo com o naipe que deseja participar. O corpo de dança, o balé dos pernaltas¹⁰ e o naipe das cantoras também participam das oficinas de rua.

Como o Ilú Obá não contava com uma sede própria para realizar os diferentes eventos, foram armadas duas estratégias: parcerias com outros grupos para que o bloco

⁸ Para saber mais: <<https://lilamenez.wordpress.com/2012/08/11/as-tres-nacoes-de-candomble-jeje-ketu-e-angola/>>. Pesquisa realizada em 23/10/2017.

⁹ A administração da cidade de São Paulo contempla 32 subprefeituras localizadas nas principais regiões do município.

¹⁰ O balé de pernaltas é composto por bailarinos que dançam sobre com pernas de pau.

pudesse ensaiar e promover as atividades previstas e abri-lo para as pessoas se associarem.

Os primeiros parceiros foram: a Prefeitura de São Paulo que, articulando a Secretaria Municipal da Cultura e a Companhia de Engenharia de Tráfego (CET), disponibilizava as vias públicas para as oficinas de rua e para os cortejos; o Instituto Nova Dança, onde geralmente eram ministradas as oficinas de dança do Corpo de Baile do bloco; a Ação Educativa¹¹, que sedia o evento “Ilú na Mesa”; e o Instituto Kuanza, que trabalha com formação e pesquisa em educação, raça, gênero e juventude.

O relato de uma das participantes do Ilú Obá reflete a importância dessas parcerias, principalmente num momento em que o bloco carecia de uma estrutura física para se organizar:

Nossa! Antigamente, antes do Ilú ter sua sede, era bem complicado. As meninas [líderes, organizadoras] ficavam pra lá e pra cá tentando arrumar um lugar para as nossas reuniões. Era difícil reunir todo mundo. Tinha muitas coisas que a gente queria fazer, mas não dava porque a gente não tinha um espaço físico, um lugar nosso. Nossa sorte é que elas sempre conseguiam parcerias, eu ensaiei muito no Nova Dança. Agora com a sede lá na Barra Funda, tá tudo bem melhor. (Entrevista com Otim)

Com relação à segunda estratégia do Ilú, a inscrição para sócia/o era por um período de um ano e a associação se dava por meio do pagamento de 10 parcelas mensais de 10 reais. Havia também, a possibilidades de serem sócias colaboradoras as pessoas que não desejassem sair no bloco, mas que tinham intenção de ajudar. As/os associadas/os tinham os seguintes direitos: a) figurino do bloco; b) 10% de descontos nas oficinas e eventos patrocinados pelo Ilú; c) cortesia de uma cerveja ou refrigerante nas festas patrocinadas pelo Ilú; d) 10% de desconto nos almoços e jantares organizados pelo bloco; e) descontos em promoções durante o ano; e f) carteira de sócia/o do Ilú Obá De Min. Não havia restrições quanto à associação de homens.

Apesar de o Bloco Afro Ilú Obá De Min – Educação, Cultura e Arte Negra ter esses projetos em andamento, foram as oficinas de rua e os ensaios para os cortejos do carnaval que o popularizaram e que, conforme pude observar, fizeram com que ele se tornasse, desde 2007, um bloco afro imprescindível para o carnaval de São Paulo.

Contudo, a situação financeira do Ilú não era das melhores. Havia muitos gastos para manter o bloco. As parcerias com o poder público ainda eram poucas e ocasionais.

¹¹ A Ação Educativa, Assessoria, Pesquisa e Informação é uma associação civil sem fins lucrativos fundada em 1994. Sua missão é promover direitos educativos, culturais e da juventude, tendo em vista a justiça social, a democracia participativa e o desenvolvimento. Mais informações, ver: www.acaoeducativa.org.br, acesso em 17/07/2016.

Todas as líderes de naipe, incluindo as fundadoras e organizadoras, mantinham outras atividades profissionais e, mesmo aquelas cuja principal atividade era organizar o Ilú, tinham de ter outros meios de trabalho para garantir seu sustento e, por vezes, o sustento do bloco.

Em 2010, o Ilú Obá De Min concorreu e ganhou um edital do Ministério da Cultura e se tornou o “Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor”. O objetivo fundamental do ponto de cultura é estimular as iniciativas culturais existentes e resgatar por meio de incentivos financeiros as expressões culturais que estiveram na constituição da nação. Falaremos adiante sobre os Pontos de Cultura e suas articulações.

O “Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor”

Em 2010, O Ilú Obá se tornou o Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor, sediado na Alameda Eduardo Prado no Bairro da Barra Funda, próximo à região central da cidade de São Paulo.

O Ponto de Cultura é a ação prioritária do Programa Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva. Ele é a referência de uma rede horizontal de articulação, recepção e disseminação de iniciativas culturais. Como um parceiro na relação entre Estado e sociedade, e dentro da rede, o Ponto de Cultura agrega agentes culturais que articulam e impulsionam um conjunto de ações em suas comunidades, e destas entre si (BRASIL, 2013).

Gilberto Gil, ex-ministro da Cultura e que estava à frente do cargo no período das articulações e implementação dessa política cultural, fez a seguinte declaração sobre os Pontos de Cultura: “É uma espécie de “*do-in*” antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país” (Revista Cultura digital, 2004) ¹².

Ao analisar as negociações, trajetórias e perspectivas das políticas culturais no Brasil, vemos que as primeiras políticas públicas culturais datam de 1930 com o governo de Getúlio Vargas (CALABRE, 2007). Nesse período, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Instituto Nacional do Livro (INL). Em 1938, o primeiro Conselho Nacional do Livro, Educação e Cultura foi um dos focos do Governo Vargas,

¹² Entrevista de Gilberto Gil-ex Ministro da Cultura ao jornal Cultura Digital, publicada em 16 de setembro de 2004.

pressionado, também, pela campanha de artistas modernistas e artesãos que lutavam pela preservação das cidades históricas e pelo resgate da cultura “genuína” brasileira.

Por volta de 1945, o Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio de Janeiro e em São Paulo, assim como o Teatro Brasileiro de Comédia e a Fundação Bienal passaram a receber financiamento do governo para sua manutenção, visto que estes foram declarados como órgãos de utilidade pública (CALABRE, 2007).

Na década de 1950, a noção de bens culturais e a expressão “patrimônio cultural” entraram em cena com o intuito de salvaguardar “o conjunto dos produtos artísticos, artesanais e técnicos, das expressões literárias, linguísticas e musicais, dos usos e costumes de todos os povos e grupos étnicos do passado e do presente” (BOTELHO, 2007, p.12).

Em São Paulo, nessa época em que a cultura ainda era restrita às belas-artes e à arte erudita, Mário de Andrade assume a direção do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo. O poeta abarcou fazeres e saberes populares e colocou a cultura popular como foco. Dessa forma, expande-se de maneira revolucionária o conceito de cultura, que até então estava restrita ao que pensavam as camadas altas. Com seus projetos, Andrade promoveu a junção entre cultura popular e patrimônio. Nesse esforço, elaborou-se a primeira política pública para a cultura, em 1935 (SOUZA, 2012).

Suas medidas foram consideradas inovadoras e ambiciosas para a época. Mário de Andrade foi, de fato, o precursor das políticas públicas culturais e dos financiamentos para a educação cultural. A partir de então, começa a surgir um universo de novas produções. Sua preocupação era em ampliar o repertório cultural da população e descortinar “a autêntica tradição brasileira”. Ele apresentou um projeto que tinha como foco a memória dos grupos culturais populares, a diversidade dos saberes artísticos e culinários das etnias que compunham o que ele chamava de “brasilidade”.

O escritor e então dirigente público se preocupava com todos os segmentos da população. Sua intenção era democratizar a arte e promover acesso a variados registros culturais. Mário de Andrade pressupunha que a cultura tinha que ser vista e vivida de forma plural, valorizada e respeitada em sua diversidade (SOUZA, 2012).

Entretanto, foi somente a partir dos anos 2000 no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, e com a entrada do ministro da Cultura Gilberto Gil que de fato as políticas culturais no Brasil se democratizaram e os financiamentos foram expandidos.

A trajetória das políticas culturais no Brasil passou e passa por enormes desafios e está marcada por ausências, autoritarismos e instabilidades (RUBIM, 2008). Inexiste

uma tradição acadêmica conformada nesse campo e, também, não foram desenvolvidas interpretações sistemáticas para melhor compreendê-lo.

Os desafios também estão na implementação das políticas culturais. (CALABRE, 2007). O reconhecimento da diversidade, sua articulação e a economia da cultura são algumas das problemáticas que estão na base da consolidação dessas políticas.

A defesa da diversidade como algo essencial para a existência das sociedades tem que ser pensado como um lugar de diálogo constante entre grupos e não como lugar de formação de grupos isolados. O célebre antropólogo Lévi-Strauss já defendia essa posição em 1952 (LÉVI-STRAUSS, 1976). A participação popular dos grupos culturais tem que estar na base tanto da elaboração como da implementação das políticas. O diálogo é de suma importância, pois sem ele as políticas culturais, no geral, buscam ressaltar o que se julga inerente, específico dos grupos de cultura, não levando em consideração as necessidades e os desejos dos grupos sociais nas suas múltiplas expressões culturais, essencializando e promovendo desigualdades (CALABRE, 2007). No seio das políticas culturais contemporâneas, o discurso do resgate e da valorização das diferentes expressões culturais que estão na base da formação da nação, e que historicamente foram discriminadas, encontra no seu interior uma espécie de economia moral, uma articulação entre compaixão e representação.

Didier Fassin (2005) aponta que um dos maiores desafios atuais consiste em investigar as políticas contemporâneas, não tanto nas suas instituições técnicas, mas quanto ao *ethos* que as anima. Fassin define como “*ethos* da compaixão” as políticas que se empenham em amenizar algum tipo de sofrimento causado aos grupos sociais, afastando o olhar das suas próprias causas.

Diante dessa miríade, meu propósito aqui é observar a cultura como artefato das políticas públicas, com demarcações próprias e operativas. Atenho-me ao seguinte entendimento acerca do que as políticas públicas culturais na atualidade estão produzindo:

Para que fique mais claro pode-se perguntar pelo que inventam as políticas públicas de cultura? Em primeiro lugar, uma nova disciplina de conhecimento. Em segundo, um novo campo da administração pública. Em terceiro, novas profissões. Por último, novas conexões entre a produção simbólica, as distribuições de atividades e os agentes sociais, mediadas pelo campo da política. A política é, assim, um meio para uma finalidade cultural. Pode-se afirmar que o Estado também é produtor de cultura e cabe a ele reconhecer, valorizar e fomentar determinadas práticas culturais que não

teriam outra forma de sobrevivência nem dinamismos se não contassem com o apoio do poder público (IPEA, 2011).

Nesse sentido, arte e burocracia se articulam nos diferentes níveis das políticas públicas de cultura: ao integrar grupos que produzem diferentes tipos e formas culturais e arregimentar atores sociais, recursos de toda a sorte, objetivos e metas para a execução de tais políticas.

Baseando-se na proposta de criar um programa de estímulo às expressões culturais enraizados nas comunidades locais foi criado em julho de 2004, pela Secretaria de Programas de Projetos Culturais do Ministério da Cultura, o Programa Nacional de Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva. O objetivo foi incentivar a realização de expressões artísticas e culturais já existentes (VILUTIS, 2009).

O Programa Cultura Viva insere-se em uma conjuntura de formulação de política cultural assinalada pela valorização da heterogeneidade de expressões culturais. O que sustenta essa ação é a concepção de que “a cidadania cultural e o direito à cultura são pressupostos da criação cultural” (IPEA, 2011, p. 51). Diante da necessidade de ampliação do direito à cultura no Brasil:

O desafio e o objetivo é fazer com que a cultura constitua, de forma central, a experiência do sujeito enquanto cidadão para garantir o acesso à cultura de maneira equitativa e em todas as suas dimensões, o que contempla o acesso à criação, à fruição, à difusão, à produção, ao consumo, à participação, e também, à possibilidade de criação de laços de identidade (IPEA, 2011, p.51).

No contexto dessa ação, que objetiva a construção da “cidadania cultural”, os atores mediadores, ou seja, o Estado, a sociedade civil, os grupos sociais, as comunidades, as universidades, as ONGs, adquirem um papel relevante para o desenvolvimento do programa em diferentes espaços e instâncias com foco em novos parâmetros de gestão e democracia no que se refere às políticas culturais (VILUTIS, 2009). Neste contexto, no qual a diversidade cultural é valorizada e agenciada, os Pontos de Cultura se tornam um sujeito político fundamental, colaborando para a expansão e garantia dessa diversidade (IPEA, 2011; TURINO, 2010). Vejamos:

O Programa Cultura Viva nasceu dentro da compreensão da cultura como um organismo vivo que precisa ter seus pontos massageados, revelados e estimulados; os Pontos de Cultura também foram vistos como iniciativas que articulam as dimensões simbólicas, cidadã e econômica da cultura por meio de suas práticas e atuação junto às comunidades em que estão inseridas (VILUTIS, 2009, p. 81).

Os Pontos de Cultura são uma iniciativa inovadora que, como dito acima, estão inseridos numa política cultural que tem como proposta reformular as ações entre Estado e sociedade garantindo a diversidade cultural. Os Pontos se constituem como um lugar de ressignificação, ou seja, atribuição de novos significados da criação cultural e estética das comunidades onde estão inseridos (VILUTIS, 2009). O Ponto de Cultura não tem um modelo único, nem de instalações físicas, nem de programação ou atividade. Um aspecto comum a todos é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e a sociedade civil (BRASIL, 2013; VILUTIS, 2009).

A adesão à rede de Pontos de Cultura é voluntária, realizada a partir de chamamento público, em editais lançados pelo Ministério da Cultura, pelos governos dos estados ou pelas prefeituras. Eventualmente, outras instituições públicas podem ser responsáveis pelo chamamento público.

Podem participar dos editais de seleção pública pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos, que sejam de natureza cultural como associações, sindicatos, cooperativas, fundações privadas, escolas caracterizadas como comunitárias e suas associações de pais e mestres, ou organizações intituladas como organizações da sociedade civil de interesse público (Oscips) e organizações sociais (OS) situadas, sediadas e com atuação comprovada na área cultural de, no mínimo, três anos em seu respectivo estado e/ou município. (...) Os projetos a serem selecionados deverão partir de iniciativas culturais e funcionar como instrumento de pulsão e articulação de ações já existentes na comunidade, contribuindo para a inclusão social e a construção da cidadania, seja por meio da geração de emprego e renda ou do fortalecimento das entidades culturais¹³.

Os Pontos de Cultura selecionados recebem o valor de 180 mil reais, distribuídos em parcelas durante três anos. Outras linhas de fomento a Pontos de Cultura também são possíveis: Pontos de Leitura, Pontinhos de Cultura, Pontos de Memória, Pontos de Bens Registrados como Patrimônio Imaterial¹⁴.

Apesar da transversalidade do programa e de estar baseado nas concepções de “emponderamento”, “autonomia” e “protagonismo social”, os Pontos de Cultura passam por diversas dificuldades e o Programa Cultura Viva tem significativas limitações (IPEA, 2011; VILUTIS, 2009).

De acordo com uma avaliação do Programa Cultura Viva feita em 2006 pelo Laboratório de Políticas Públicas da Universidade Estadual do Rio de Janeiro

¹³ Fonte: Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural – SCDC. Disponível em: www.cultural.gov.br/pontosdecultura, acesso em 20/04/2014.

¹⁴ Fonte: Ministério da Cultura. Disponível em www.cultura.gov.br/, acesso em 12/07/2013.

(CCP/UERJ), 67% das instituições declararam que entraram para o programa por conta da falta de acesso aos bens e produtos culturais. No entanto, 92% dos Pontos de Cultura estão situados nas regiões urbanas, ou seja, até aquele momento a população rural estava praticamente alijada dessas políticas (VELUTIS, 2009).

Nos primeiros anos do programa houve uma dificuldade no que se refere “aos limites de estrutura de gestão da máquina pública” (VELUTIS, 2009, p.85), tais como demora na entrega de materiais, dos kits multimídia e aparelhos, dificuldades da máquina pública com licitações para comprar equipamentos e – um dos principais problemas – a prestação de contas das instituições ligadas ao programa. Segundo Velutis (2009), houve uma combinação de dois fatores que causaram obstáculos nas prestações de conta: em primeiro lugar, a falta de experiência na gestão dos recursos das instituições aprovados no edital de seleção consolidando-se como Ponto de Cultura, e, em segundo lugar, a falta de preparo do Ministério da Cultura para lidar com tal situação. Essas dificuldades levaram à demora na aprovação das prestações de contas e, com isso, um atraso na liberação dos recursos, causando um impacto negativo na execução das atividades dos Pontos.

Para grande parte dos Pontos de Cultura, o convênio com a SPPC/MinC foi a primeira experiência de gestão de recursos públicos. A SPPC/MnC, por sua vez também executava seu primeiro programa e vivenciava pela primeira vez no Ministério da Cultura a experiência de uma ação pública tão capilarizada como o Cultura Viva. Por um lado, isso significou a ampliação do acesso a recursos públicos, que é um mérito indiscutível do Programa, mas, por outro, houve a necessidade por parte do MinC, de prover um conjunto de orientações e formações sobre prestação de contas, que só passaram a ocorrer após dois anos de funcionamento do Programa (VELUTIS, 2009, p.85).

A cada ano os “ponteiros”, como são chamados os integrantes dos Pontos de Cultura, são consultados pelos dirigentes do Programa Cultura Viva, que procuram saber, entender e solucionar os múltiplos problemas que o Programa apresenta por meio de fóruns, debates públicos, projetos de lei, regimentos e conferências.

Em 2013, aconteceu o evento Teia SP-2013 – Cultura Sempre Viva – III Fórum Paulista de Pontos de Cultura, organizado pelo Ministério da Cultura, pela Secretaria de Estado da Cultura, pela Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo e pela Comissão Paulista de Pontos de Cultura¹⁵.

Neste Fórum estavam presentes os Pontos de Cultura do Estado de São Paulo. Cada Ponto enviou para o Fórum pelo menos um representante para participar dos

¹⁵ Neste III Fórum, que aconteceu durante quatro dias, eu participei como pesquisadora. O Fórum era restrito aos membros dos Pontos de Cultura.

grupos de trabalho. E cerca de 80 Pontos de Cultura, espalhados em cinco áreas da região central da cidade, fizeram apresentações artísticas, intervenções, sessão de cinema, exposição de objetos artesanais, feira solidária, cortejos com grupos de jongo, maracatu, congada e batuque de umbigada, oficina de cultura digital, exposições e espetáculos circenses.

Para este Fórum foi montado uma grande estrutura. Todos os participantes inscritos vindos da Grande São Paulo ou das cidades do interior foram hospedados em hotéis no centro da cidade sem qualquer custo. Na Praça das Artes, espaço cultural que sediou o evento, foi preparado um restaurante, onde todos almoçaram e jantaram gratuitamente nos dias do evento. Os participantes também receberam uma bolsa com a programação e com materiais, canetas, blocos de papel e camisetas. Foram instalados cerca de 20 computadores com internet para os participantes usarem à vontade, além de palcos, iluminação, segurança, camarim e transporte.

Neste encontro estavam presentes 301 Pontos de Cultura de 176 municípios paulistas gerenciados pelo estado. Esta rede é a maior do país e em 2013 recebeu um investimento de 18 milhões de reais.

Contudo, entre os ponteiros, surgiram tensões, dúvidas, divergências e reclamações em momentos como na Audiência Pública sobre o Projeto de Lei Política Cultural Paulista, nas comissões de discussões sobre educação e cultura, nos grupos de trabalho, oficinas e nas plenárias.

As reivindicações eram da ordem de financiamentos, estruturas e gerenciamento dos Pontos. Um dos maiores problemas citados pelos ponteiros era o atraso no depósito das parcelas, que era frequente e atingia quase todos os Pontos. Quando o atraso acontece cria-se uma cadeia de problemas e as atividades dos Pontos ficam prejudicadas. Geralmente, os Pontos são gerenciados por instituições com baixa renda. Assim, quando acontece uma demora no envio das parcelas, as instituições não têm dinheiro em caixa para fazer os pagamentos, por exemplo, dos instrutores, artistas, artesãos, ou da locação do espaço, causando um constrangimento para os operadores dos Pontos.

Apesar de este ser um dos grandes problemas e um dos mais discutidos, entre os ponteiros e os representantes do Programa Cultura Viva, não houve, de fato, uma proposta de ação que pudesse mudar essa situação. A responsabilidade pelo atraso ficou por conta da burocracia do Ministério da Cultura e do Governo Federal. No entanto, os representantes do poder público se dispuseram a encontrar soluções para este problema.

A audiência pública para discutir este Projeto de Lei foi a primeira e principal atividade do evento Cultura Sempre Viva 2013. Esse foi o momento no qual a sociedade civil trouxe para o Governo a necessidade de modificar os parâmetros dos Pontos de Cultura.

O objetivo dessa audiência pública foi lançar uma estratégia para colocar de pé este Projeto de Lei, que já havia sido protocolado. Como resultado, esperava-se que surgisse um conjunto de questões e contribuições que seriam aderidos ao texto da lei.

Na audiência foram discutidos cinco eixos: a importância e os avanços das políticas culturais que se devem principalmente ao Programa Cultura Viva; a urgência em qualificar e consolidar o Ponto de Cultura como uma política pública de cultura, levando em consideração os diversos seguimentos que pautam a política da diversidade; prestações de contas mais simplificadas; considerar a inclusão de núcleos culturais sem CNPJ e, por fim, agregar grupos informais.

No discurso dos representantes do poder públicos ali presentes, o Ponto de Cultura foi descrito como um reconhecimento de processos culturais existentes e dava ao governo a necessidade de investir nesta diversidade cultural; e ainda, que os Pontos de Cultura representam um marco na história da reconstituição política do país. Para estes representantes, o Programa Cultura Viva está levando políticas públicas de cultura onde elas nunca chegaram. O MinC anunciou na ocasião um investimento de 3 milhões de reais, e a prefeitura de São Paulo mais 3 milhões.

O público presente debateu questões práticas que atingiam e afligiam de maneira semelhante todos os Pontos. A forma de prestação de contas e o atraso nas parcelas foram as principais pautas. Também foram discutidas as interfaces das políticas públicas para a cultura levando em consideração a parceria com outras secretarias, como a Secretaria da Educação. A sustentabilidade dos Pontos após o financiamento e uma discussão real sobre o orçamento também foram alvos de debate.

Ao final do encontro, que durou quatro dias, a sociedade civil e os representantes do poder público assumiram a tarefa e o desafio de fazer com que todas as demandas fossem encaminhadas e efetivadas até a próxima Teia de Cultura Sempre Viva, em 2014, que aconteceria em Natal, no Rio Grande do Norte.

Apesar dos conflitos entre os ponteiros e o poder público, ao final não houve nenhum tipo de rompimento com a lógica e as regras estabelecidas relativas ao tipo de cultura ou de manifestação cultural que essa política pública queria ressaltar e colocar em evidência. A discussão sobre, por exemplo, o que é cultura ou o que o poder público

elege como cultura, ou mesmo a influência e troca entre as culturas, o mercado e bens culturais não fizeram parte do debate. Em uma conversa com uma ponteira, representante de um Ponto de Cultura que trabalha com manifestações culturais negras de jongo e maracatu, ao perguntar a ela sobre essas questões, ouvi:

Aqui a gente tá pensando na coisa prática. Temos que resolver essas coisas e não podemos perder essas oportunidades de falar o que a gente acha que tem que melhorar. A gente da cultura popular nunca teve voz. Agora que temos, vamos pensar em coisas práticas para não deixar nossa cultura morrer. (Entrevista cedida para a pesquisa de mestrado, 2013)

Quando eu perguntei a ela o que são essas “coisas práticas”, ela respondeu:

É financiamento, prestação de contas, por exemplo. A gente tem que comprar material, pagar as pessoas que contratamos para dar curso, temos que produzir. Ninguém tem tempo pra ficar pensando em o que é cultura. Isso a gente deixa para vocês que são da academia. (Entrevista cedida para a pesquisa de mestrado, 2013)

A fala dessa ponteira representa, a meu ver, a inclinação da maioria dos representantes dos Pontos de Cultura presente ao evento. O que estava em jogo era a “coisa prática”, ou seja, fazer com que os Pontos de Cultura se mantivessem ativos a partir das soluções dos problemas que eram compartilhados por todos os Pontos.

Outro fator importante advindo dessa política cultural é o surgimento de novos atores sociais, ou melhor, o aparecimento e reaparecimento de profissões e profissionais que vão atuar diretamente junto aos Pontos de Cultura. São eles: o agitador cultural, os produtores culturais, o educador cultural, o agente cultural e o pesquisador acadêmico. Veremos agora como o Ilú Obá De Min, por meio de seu “Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor”, se rearranja e se estrutura a partir dessa política cultural e como as coordenadoras do bloco articulam arte e burocracia.

Políticas de empoderamento: artifícios viáveis, hibridismo e reconhecimento

Um Ponto de Cultura nunca deixa ser um Ponto mesmo quando cessam os recursos públicos financeiros. Um dos objetivos do Programa Cultura Viva é que os Pontos possam, ao longo dos três anos que recebem verba pública, aprender a se gerir, se expandir e buscar novas formas de financiamentos para dar seguimento às suas atividades. Com o Ilú não foi diferente.

O “Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor” recebeu financiamento de 2010 a 2012. Durante este tempo, as organizadoras se dedicaram à expansão do bloco para que com isso o Ponto de Cultura se mantivesse ativo. Houve uma ampliação das atividades promovidas pelo bloco por meio do seu Ponto de Cultura.

Contudo, a mudança mais significativa do bloco ao se tornar um Ponto de Cultura foi a possibilidade de ter uma sede própria. E foi justamente isso que possibilitou que o Bloco Afro Ilú Obá De Min ampliasse suas atividades e entrasse de vez para o cenário cultural paulista.

Como forma de ampliação e também de uma exigência da política dos Pontos de Cultura, além das atividades do bloco, a sede do Ilú Oná é frequentemente cedida a outros grupos de cultura e de pesquisa para realização de workshops, seminários, exibição de filmes, lançamento de livros e palestras, sempre ligados à cultura e à arte negra.

Desde 2010, quando o Ilú se tornou um Ponto de Cultura, parte de suas atividades passaram a ser realizadas na sua sede, mas o espaço que o Ilú utiliza para os ensaios e a divulgação do bloco afro continua sendo o centro da cidade de São Paulo.

Aos sábados, os ensaios do bloco para o carnaval são realizados embaixo do Viaduto do Chá e, aos domingos, na Praça do Patriarca, que fica na parte de cima no final do viaduto. Esse ponto da cidade é bem localizado e de fácil acesso, tendo três estações de metrô ao seu redor. Também é passagem de quase todas as linhas de ônibus da cidade. O público é bem diverso, desde transeuntes, até os próprios moradores dos apartamentos da região que, ao ouvirem a bateria, descem para curtir o som. Há também um grande público de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais que, já sabendo dos ensaios, aglomera-se no entorno para assistir.

Sobre a cidade, duas integrantes mais antigas do bloco, que se autodeclararam negras, comentam:

Nós do Ilú Obá estamos trazendo de volta para o centro de São Paulo a cultura negra. As manifestações culturais negras sempre foram reprimidas, o samba, o jongo, as manifestações religiosas. Diretamente e indiretamente, nós que fazemos cultura negra fomos afetadas por essas experiências de discriminação que nosso povo passou. Isso tá marcado e nós, agora, da nossa forma, estamos resgatando a memória do povo negro de São Paulo, da mulher negra, que construíram essa cidade e que sempre foram vistos como estrangeiros, os de fora. (Flor, integrante xequerê)
Pertencemos a essa cidade e não conseguimos e nem vão apagar nossa memória. A partir da nossa arte, estamos resgatando as memórias de mulheres negras (Rosa, integrante do Ilú Obá)

É sob essa ótica que as componentes do Bloco Afro Ilú Oba De Min se posicionam: resgatar e ativar os discursos sobre experiência, estigma e memória.

Para Lutz e White (1986), o discurso cria a experiência ao mesmo tempo em que é produzido em contextos específicos de relações de poder. Desse modo, mais do que tratar um discurso emotivo como meio de expressão dos sentimentos, ele deve ser analisado enquanto um conjunto de atos pragmáticos e performativos que comunicam tanto sobre as emoções como sobre outros aspectos variados, como as relações de gênero, raça e classe.

Nessa seara, a emoção é tida como produto das relações sociais, ela não é somente individual – depende, sobretudo, dos discursos em voga. Dessa forma, o discurso emotivo seria, portanto, “uma forma de ação social que cria efeitos no mundo, efeitos estes que são interpretados de modo culturalmente informado pelo público dessa fala emotiva” (LUTZ; WHITE, 1986, p.15).

Na fala acima das integrantes do Ilú Obá De Min, as experiências das negras vividas na cidade de São Paulo, por meio das suas manifestações culturais, podem ser resgatadas com o intuito de revelar e historicizar as repressões experienciadas por essa população – por isso, obter financiamento público para fazer emergir essa cultura é fundamental.

Desde a fundação do bloco, acontece antes do início dos ensaios uma reunião com todas as pessoas que se inscreveram para participar dos ensaios para a saída do carnaval. Elas, as líderes fundadoras a denominam de “reunião de partida”. O tema gira em torno de mostrar quais são as inclinações e o engajamento cultural que as integrantes devem ter ao entrarem para o Ilú. Além disso, é apresentado o tema e as músicas do carnaval para aquele ano, as políticas internas e o funcionamento do bloco.

Essa reunião é bastante importante e vem sendo cada vez mais elaborada, visto que o bloco virou Ponto de Cultura e precisou alinhar os discursos e comportamentos a fim de construir uma identidade cultural e política de acordo com o atual cenário, que é permeado por tensões e disputas.

O Ilú Obá De Min, agora, de fato, começa a construir de forma sistemática sua identidade cultural. Munanga aponta que identidade cultural:

É um conceito que se usa muito hoje sem saber no fundo o que é. A identidade objetiva, apresentada através das características culturais e linguísticas analisadas pelo cientista social, muitas vezes confunde-se com a subjetividade, que seria a maneira pela qual o próprio grupo define-se e é definido por outros. Os fatores históricos, linguísticos e psicológicos fazem

parte dos componentes essenciais de uma identidade ou de uma personalidade coletiva (MUNANGA, 1988, p.83-84).

A identidade cultural do Ilú está sendo construída com base nos valores civilizatórios afro-brasileiros. São eles: circularidade, oralidade, religiosidade, corporeidade, musicalidade, cooperativismo/comunitarismo, territorialidade/território, ancestralidade, memória, ludicidade e energia vital (Axé).

Esses valores civilizatórios afro-brasileiros são utilizados frequentemente por educadores e formadores em oficinas que trabalham com a Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003), que trata da obrigatoriedade do ensino da cultura afro-brasileira e africana. Cada um desses valores tem um significado e expressa um tipo de conduta que em alguma medida se opõe aos valores civilizatórios ocidentais:

Ao destacarmos a expressão “valores civilizatórios afro-brasileiros”, temos a intenção de destacar a África, na sua diversidade, e que os africanos e africanas trazidos ou vindos para o Brasil e seus e suas descendentes brasileiras implantaram, marcaram, instituíram valores civilizatórios neste país de dimensões continentais, que é o Brasil. Valores inscritos na nossa memória, no nosso modo de ser, na nossa música, na nossa literatura, na nossa ciência, arquitetura, gastronomia, religião, na nossa pele, no nosso coração. Queremos destacar que, na perspectiva civilizatória, somos, de certa forma ou de certas formas, afrodescendentes. E, em especial, somos o segundo país do mundo em população negra (TRINDADE, 2005, p.30).

Os valores civilizatórios afro-brasileiros são princípios que conjugam características essenciais para os seres humanos, como a espiritualidade e a intelectualidade que se constituíram no processo histórico e cultural de uma sociedade marcada pela desigualdade racial.

Ao ativar e tomar para si esses valores civilizatórios afro-brasileiros, as líderes do Bloco Afro Ilú Obá De Min impõem seu lugar no mundo e tornam pública sua identidade cultural. Entretanto, a identidade cultural do bloco, não necessariamente, ou mesmo raramente, é compartilhada pelas integrantes. É por meio desses pressupostos que o Ilú Obá vem expandindo sua área de atuação, firmando parcerias e articulando arte e burocracia.

Considerações finais

Diante dessa miríade, resta-me formular uma hipótese para poder analisar as formas pelas quais as organizadoras do Bloco Afro Ilú Obá De Min interpelam políticas culturais, ampliam suas atividades e suas redes de contato.

A hipótese que apresento está focada na concepção de “regime de etnicidade” desenvolvida por Manuela Carneiro da Cunha (2009). Em seus estudos, a autora analisa que as origens históricas são agenciadas pela identidade através da cultura.

Cunha (2009) demonstra nos seus estudos sobre etnicidade as formas situacionais e contrastivas que os processos de identidade são construídos, fornecendo uma resposta política a uma determinada situação, articulada com outras identidades em jogo. Ela aponta que a articulação de identidades e discursos identitários por grupos sociais são causa e não consequência da cultura. Nesses discursos o que importa não são as diferenças, mas o agenciamento da diferença.

A partir dessa perspectiva é possível sugerir que o Ilú Obá De Min aciona o resgate da cultura e do sentimento de pertença racial, como recursos para afirmar sua identidade no momento de pleitear e negociar políticas culturais e financiamentos. A identidade racial/cultural passa a ser assumida como argumento político.

Referências

ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia Desvairada a Café* (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, Bahia. Maio de 2007.

BRASIL, 2003. *Lei 10.639/03*, de 9 de janeiro de 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, Bahia. Maio de 2007

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FASSIN, Didier. Compassion and repression: The moral economy of immigration policies in France. *Cultural Anthropology*, v.20, n.3, p.362-387, 2005.

IPEA. *Cultura viva: as práticas de pontos e pontões*. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) – Coordenação de Cultura. Brasília: IPEA, 2011.

IPHAN- *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan, junho de 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e História. In: _____. *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p. 328-366.

LUTZ, Catherine WHITE, Geoffrey. The Anthropology of Emotions. *Annual Review of Anthropology*, n.15, 1986.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude. Usos e Sentidos*. Editora Ática: São Paulo, 1988.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil: trajetórias e contemporaneidade. *Nossos Documentos*. Fundação Municipal de Cultura: Garibaldi Brasil, 2008.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987

SCDC - *Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural*. Ministério da Cultura. S/d.. Disponível em: www.cultural.gov.br/pontosdecultura, acesso em 20/04/2014.

SOUZA, Valéria Alves de. Sob o toque dos tambores: intersecções de raça, gênero, religiosidade e cultura - Algumas notas etnográficas sobre o Afoxé Ita Lemi Sinavuru (Belém) e o Bloco Afro Ilú Obá De Min (São Paulo). In: CANCELA, Cristina Donza, MOUTINHO, Laura; SIMÕES, Julio Assis (Orgs.). *Raça, Etnicidade, Sexualidade e Gênero em perspectiva comparada*. São Paulo: Editora Terceiro Nome\Capes, p.39-60, 2013.

_____. Mário: inventário e memória. *Revista O Menelick 2º Ato*, ed. 10, p.22-26, 2012.

SÃO PAULO. *Paulicéia Afro: Lugares, histórias e pessoas*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 2008.

TRINDADE, Azoilda Loretto. *Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros na Educação Infantil*. A Cor da Cultura. Programa II. Rio de Janeiro, 2005.

TURINO, Célio. *Pontos de Cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Ed. Anita Garibaldi, 2010.

VILUTIS, Luana. Cultura Viva em rede: impressões da pesquisa de campo. In: IPEA. *Cultura viva: as práticas de pontos e pontões*. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) – Coordenação de Cultura. Brasília: IPEA, 2011.