

MÚSICA E CULTURA POPULAR: OLODUM, PELOURINHO E IMAGINÁRIO

Augusto de Sá Oliveira
FACOM/UFBA

PALAVRAS-CHAVE: cultura – imaginário – produção simbólica

RESUMO:

O presente trabalho procura desvelar as teias que envolvem a produção musical do Grupo Cultural Olodum no contexto das relações sociais desenvolvidas num determinado espaço urbano, o Centro Histórico de Salvador, mais precisamente no mais importante Conjunto Arquitetônico colonial brasileiro, denominado Pelourinho, e inserida na produção da música popular brasileira. O que se pretende é examinar, recorrendo-se ao conceito de imaginário, como a partir das práticas sócio-culturais do Olodum, ao longo dos 20 anos de sua existência (1979/99), o Grupo trabalha conscientemente na criação de um imaginário, num território originalmente da elite baiana, que eleva a auto-estima e valoriza a cultura afro-baiana, opondo-se e criando fissuras no mundo simbólico da sociedade soteropolitana cujo imaginário social hegemônico é predominantemente racista.

Olodum: A trajetória de 20 anos

O Bloco Carnavalesco Olodum “foi fundado por Geraldão (Geraldo Miranda) e mais 03 pessoas”(1) em 25 de abril de 1979, na Rua Santa Isabel, nº 11, Centro Histórico de Salvador, como mais um bloco afro-baiano para “brincar o carnaval”. A origem de seu nome encontra versões diferentes; a oficial, apresentada em documento, é de que a palavra Olodum é “um prefixo da palavra Olodumarè” que, por sua vez, significa “Deus supremo”, sendo os orixás e os ebora os “intermediários entre Olodumarè e os seres humanos”(2). Esta versão, no entanto, é contraditada por Geraldão que afirma ter sido o nome uma escolha dele, graças a “uma amiga, filha de santo que, em conversa despreziosa me disse que Olo e Dum eram dois deuses, entretanto sem falar de origem ou se havia qualquer fundamento religioso. Liguei os dois nomes e sugeri ao pessoal e ninguém discordou ficando assim Olodum” (Félix & Nery: 1993, 208).

Em 1980, o bloco Olodum vai às ruas no seu primeiro carnaval e apresenta a sua primeira música. O Olodum alcança rapidamente o sucesso como bloco afro, conquistando a comunidade, e no carnaval de 1982 chega ao auge desta fase ao sair com mais de 2.000

integrantes. Após esta pequena fase de ascensão, o Olodum entra numa grave crise financeiro-administrativa que levou a um profundo questionamento dos rumos do bloco, culminando com a ausência do Olodum no carnaval de 1983.

É neste período que deixam o bloco afro Ilê Aiyê (Mundo Negro), criado em 1974, que já buscava uma auto-afirmação da cultura negra, e entram no Olodum duas personagens que serão da mais alta importância nos rumos que tomará o bloco a partir de 1983, são eles: Neguinho do Samba, o mestre da banda do Olodum, o responsável pela “principal contribuição artística do Olodum” que foi a “criação de um ritmo novo, o samba-reggae”(3), e João Jorge Santos Rodrigues, seu presidente e diretor cultural por várias gestões, reconhecido informalmente dentro e fora do Olodum como seu porta-voz. É desta época a mudança dos objetivos iniciais do bloco que deixa de ser “um simples bloco” para abrir caminho em direção à “holding cultural”(4) mantendo a África Negra como temática mas adotando a explosiva “combinação de política e cultura” (Rodrigues: 1996, p. 15) como rumo norteador dos seus trabalhos. As mudanças alcançaram também os estatutos e o nome do bloco que passou a chamar-se Grupo Social Cultural Olodum.

Em 1984, já sob a presidência de Cristina Maria dos Santos Rodrigues, o Olodum volta às ruas do carnaval baiano com pouco mais de 100 integrantes, homenageando a Tanzânia com a música “Ujaama”, a “música mais cantada no carnaval dos blocos afros” (Idem, 14), do jovem compositor do Grupo, Luciano Gomes, chapista de oficina mecânica. É deste período também a saída de “muitos fundadores”, por divergências, enquanto outros “foram expurgados” (Félix & Nery: 1993, 211) pelos mesmos motivos.

A partir de 1985, mais unificado internamente após a saída dos que divergiam da “combinação de política e cultura”, o Olodum começa a radicalizar um processo afirmativo de recuperação da auto-estima baseado na valorização da cultura e das lutas negras. Para isto, a Revolta dos Búzios e Moçambique foram adotados como tema do carnaval de 1985. A primeira, trata-se da revolta de negros escravos, libertos e gente do povo da Bahia que terminou com o enforcamento de quatro líderes; o segundo, país africano que conseguiu na década anterior livrar-se do colonialismo português na África, sob o comando de Samora Machel, e instituir uma República Popular que manteve-se em permanente choque com o sistema de apartheid da África do Sul.

Em 1986 o Olodum inova trazendo para o carnaval, pela primeira vez, a história do povo negro de Cuba, um país socialista e latinoamericano, adotando-o como tema do carnaval.

Mas é em 1987 que explode o “vulcão africano do Pelô” ao gravar seu 1º LP com vendagem superior a 50 mil cópias e, principalmente, com o sucesso da canção “Faraó”, do mesmo Luciano Gomes, que tornou-se a música mais tocada no carnaval e nas rádios FM da Bahia, mesmo sem estar impressa em discos, mas a partir de gravações improvisadas. “Faraó” fugiu completamente ao sistema de comercialização das gravadoras, isto é, gravou-se o disco, as gravadoras (ou os próprios cantores/bandas) “trabalham”, em geral através de “jabá”, uma música junto às Rádios para “puxar o disco”, e, finalmente, estouram as vendas. Com “Faraó” tudo foi diferente, espalharam-se pelas FM de Salvador quatro “gravações em fita”: uma da Banda Mel, outra da Banda Reflexus, uma terceira de Margareth Menezes/Djalma Oliveira e a quarta de Betão, integrante do Olodum, antecipando em muito o sucesso da música em relação à sua gravação em disco(5).

O ano de 1988 marcou o centenário da Abolição da Escravidão no Brasil e o Olodum, como entidade do movimento negro “que visa o resgate, a valorização e a preservação da cultura negra, tendo como um dos seus princípios a luta anti-racista”, se fez presente nos protestos. No dia 12 de maio mais de 50 mil pessoas marcharam do Campo Grande à Sé em protesto contra a situação dos negros na Bahia e no Brasil com as músicas do Olodum embalando a manifestação. No carnaval, a história da colonização da Ilha de Madagascar é o tema e a canção enredo é “Madagascar Olodum”, de Rey Zulu; “Protesto Olodum”, de Tatau, com versos como *Pelourinho contra a prostituição/faz protesto manifestação/e lá vou eu/pro Nordeste/o país vira as costas/e lá vou eu*; faz sucesso no carnaval de Salvador.

Os 10 anos do Olodum chegam, em 1989, no rastro da ascensão dos anos anteriores, com o recebimento do Prêmio Sharp de Música, no Rio de Janeiro, e a gravação do 3º disco, “Do deserto do Saara ao Nordeste brasileiro”, cuja música carro-chefe é “Revolta Olodum”, que recupera, como “Protesto Olodum”, o ressentimento do nordestino contra o país, nos versos: *Nordestino Lampião/Salvador/Pátria sertaneja independente/Antônio Conselheiro em Canudos/Presidente*. No plano social o Olodum defende, junto com outras instituições, a criação de direitos e garantias da população negra na Constituinte Estadual.

No plano internacional, o Bispo Desmond Tutu visita a Bahia; em 19 de maio, o Olodum e outras entidades organizam uma grande recepção no Largo do Pelourinho. E, mais uma vez, é “Protesto Olodum” que tem a marca do Grupo registrada nos versos *O Desmond Tutu/contra o Apartheid na África do Sul/vem saudando o Nelson Mandela/o Olodum*.

O ano de 1990 marca a ascensão internacional do Olodum com a exibição em 140 países do clip gravado com Paul Simon, em 1988, na faixa *The Obvious Child*, com imagens da Bahia e especificamente do Pelourinho antes do início da reforma. Esta gravação teria possibilitado ao Grupo ganhar “fama no Sul e Sudeste do país” a partir de um “contexto nacional que tem como característica a supervalorização do que vem de fora” (Schaeber, 11). É certo que este “contexto nacional” existe, é real, mas, a resistência, sobretudo pelo eixo Rio/São Paulo, a uma predominância no Brasil (pelo menos em nível de vendas) da música feita na Bahia, , foi quebrada não só pelo Olodum, junto com o prestígio internacional de Paul Simon, mas, mesmo antes, por outros artistas como Carlinhos Caldas, Daniela Mercury, Chiclete com Banana. O Olodum vai à Europa e se apresenta em Glasgow e Londres. O diretor Euzébio Cardoso, ao sair de sua casa no Pelourinho para o Aeroporto recebe um tiro da Polícia sob alegação de ter sido confundido com um marginal. O Olodum realiza manifestações contra a violência policial, cobrando medidas do Governo do Estado. Manifestações de solidariedade chegam de diversas partes do Mundo.

Em 1991, o Olodum lança o disco “Da Atlântida à Bahia, o Mar é o Caminho”, com a participação de Jimmy Cliff. Apresenta-se no Central Park (EUA), ao lado de Paul Simon, assistido por 750 mil pessoas. Nesta mesma turnê apresenta-se em mais 17 cidades americanas e 02 canadenses. É inaugurada a Casa do Olodum, um “velho sobrado do Maciel restaurado pela arquiteta Lina Bo Bardi” (Rodrigues: 1996, 17). Nasce a Butique Olodum e o Bando de Teatro Olodum. Um grande show é organizado na Praça Castro Alves, com a participação do Olodum e outras entidades do Movimento Negro, para receber o líder negro da África do Sul, Nelson Mandela.

Aproveitando o sucesso internacional o Olodum passa quatro meses do ano de 1992 na Europa, além de turnê no Japão, no Canadá, Argentina e Chile. Na França, em Paris, mantendo sua política de valorização da cultura negra e aproximação com a África, assina

um acordo de cooperação com a associação Ossu du Bois “para intercâmbio com imigrantes do norte da África” (Idem, 18).

O ano de 1993 foi bom para o Olodum em lançamento de disco; o LP “A Música do Olodum” apresentou sucessos como “Berimbau” e “Avisa Lá”. Acontece também o lançamento do álbum “Movimento”, onde a canção “Requebra”, de Pierre Onassis e Nêgo, com versos pouco convencionais para o Grupo, *Já falei que te quero/não tenho vergonha/de te assumir/pois o homem não vive/se seus sentimentos/não admitir*, foi sucesso no carnaval, enquanto “Alegria Geral”, de Itthamar Tropicália, Alberto Pita e Moço, brincava com o próprio Grupo: *Olodum tá hippie/Olodum tá pop/Olodum tá reggae/Olodum tá rock/Olodum pirou de vez*, ao passo que seus críticos fizeram versões mais apimentadas desta letra. Neste ano, João Jorge participou do seminário “Brasil, Cultura e Raça”, na Universidade da Flórida, sobre as questões raciais no Brasil, enquanto o prestigioso New York Times publicava, no dia 12 de abril, entrevista com ele. Só após a publicação desta entrevista é que a Revista Veja “descobre” o Olodum e abre as suas páginas amarelas para entrevistar João Jorge sobre o racismo no Brasil, o que lhe valeu um agressivo editorial do Jornal A Tarde de resposta às suas posições.

Em 1994 o Olodum se consagra musicalmente ao receber na Praça Municipal, no dia 20 de novembro, dia nacional da consciência negra, o seu primeiro disco de ouro pela venda de 100 mil cópias do disco “O Movimento” e, no mesmo ano, o disco de platina pela venda de 250 mil cópias do disco “Filhos do Sol”. No disco “O Movimento” foram “introduzidos instrumentos de sopro e elétricos, como guitarra e teclado”, que “refletem também as exigências do mercado internacional” (Schaeber, 08). Se o Olodum, por um lado, não perde de vista o “mercado internacional”, por outro, encara a mudança de outra forma. Para João Jorge “havia uma idéia que o Olodum deveria ficar apenas com percussão e voz, o que significaria que o Olodum desapareceria do mercado musical. Ora, ninguém pode pedir ao outro: Se mate! Morra!”(6). Para alguns críticos do Olodum a sua identidade estaria, no mínimo, arranhada com a introdução destes instrumentos enquanto para J. Jorge a “identidade nossa está no pensamento político, no pensamento ideológico e a música tem que ter a liberdade de se comportar de acordo com a capacidade criativa, capacidade de reformulação, de produção dos músicos, dos artistas”(7).

Além de todo este desempenho no plano musical o Olodum fundou a Editora Olodum, a Escola Criativa Olodum, lança o disco da Banda Mirim Olodum e inaugura no dia 25 de abril, aniversários de 15 anos do Olodum, a Fábrica do Carnaval como seu “principal projeto social” idealizado para “contribuir com a cultura negra e gerar renda para pessoas pobres e desempregadas, uma ação direta para resolver (sic) a questão do desemprego e da fome”(8).

No carnaval de 1995 o Olodum foi às ruas com 4.200 integrantes e tema “Os filhos do Sol”, sendo a música “Girassol”, de Marquinhos Marques, um sucesso. Por essa participação vieram os prêmios de melhor bloco afro e melhor bloco tradicional. Participa do festival de jazz em New Orleans e faz vários shows na costa leste dos Estados Unidos. Em seguida realiza uma turnê por 10 países e 31 cidades da Europa. Grava seu primeiro disco ao vivo no exterior; vai ao Japão e retorna para fazer show em Genebra. É o momento em que o Olodum torna-se a marca brasileira mais conhecida fora do Brasil, depois de Pelé. Recebe a visita de Hillary Clinton e dos embaixadores de Cuba, África do Sul e China. Comemora os 300 anos da morte de Zumbi com o lançamento do disco “Sol e Mar” na Praça Castro Alves, considerado o “maior evento sobre Zumbi realizado no país inteiro” (Rodrigues: 1996, 20). Vai a Lisboa difundir a “nova cultura afro-brasileira” em Portugal. Fora das atividades musicais, realiza o 4º Seminário “Você sabe a cor de Deus?”, na Casa do Olodum, e lança o segundo livro pela Editora Olodum, “Trilogia do Pelô”, do diretor de teatro Márcio Meireles. Alberto Campos Júnior, o segundo presidente do Olodum, morre em Salvador.

Em fevereiro de 1996 chegam a Salvador Spike Lee, o principal cineasta negro norte-americano da atualidade, e o megastar da música pop Michael Jackson. Eles vêm filmar o clipe *They don't care about us* no Pelourinho (além da favela Dona Marta, no Rio)(9). A sala Nelson Mandela, na sede do Olodum, é o local da entrevista coletiva à imprensa concedida por Spike Lee na presença de personalidades do movimento negro como a Senadora Benedita da Silva e o Deputado Antônio Pitanga. A vinda de Spike Lee e Michael Jackson à Bahia e sobretudo a realização do clip, onde a presença do Olodum e do Pelourinho são muito fortes, trazem um novo alento à presença do Olodum na mídia nacional (Fantástico) e Internacional (a exibição do clip), mas insinua também o início do fim de uma fase de ascensão que parece ter-se iniciado com a música “Faraó”, em 1987.

No começo de 1999 o Olodum participa em janeiro do Festival de Verão em Salvador, organizado pela TV Bahia, um “Rock in Rio” baianizado, mas correm pela cidade os rumores de que o Bloco não desfilaria no carnaval, justamente no ano do seu 20º aniversário, problema que foi superado com o patrocínio das Tintas Work, da Telebahia e da Ebal. Mas, esta crise vem de antes, como descreve amargamente João Jorge, o “Olodum tropeçou em seus próprios pés e veio cambaleando até o ano da graça de 1998 suspirando pronto para ser abatido”(10). Neste contexto, João Jorge assume, em abril de 98, novamente a presidência tendo que “tomar medidas amargas e duras para administrar os poucos recursos”. Hoje o Olodum é a “Escola Criativa Olodum com o curso de informática, percussão, dança e o Bloco de carnaval e a Banda Olodum”(11). pois já não existem mais a Fábrica de carnaval Olodum, a Editora Olodum, o Bar da Casa do Olodum. Em agosto, a Banda Olodum grava ao vivo no Pelourinho o novo CD, “A música do Olodum – 20 anos”, pela Sony, comemorando o vigésimo aniversário do Grupo, para lançamento no final do ano. O CD conta com a participação de Jimmy Cliff, Caetano Veloso e Ivete Sangalo, o que gerou uma sugestiva nota na imprensa com o título “Com a ajuda dos amigos”(12) onde o jornalista Tárík de Souza diz que “o Olodum entrou em baixa, em parte pelo desgaste da axé music”. Alguns já apontam a redução nas vendas de discos dos principais artistas baianos como uma certeza do desgaste no cenário nacional da música feita na Bahia. Creio que ainda é cedo para garantir que isto é uma tendência inexorável, mas, ainda que seja, ela só responde “em parte” pela baixa do Olodum, cabendo a outra parte ao “tropeço em seus próprios pés” cuja análise não cabe no âmbito deste trabalho.

O Pelourinho na produção musical do Olodum: 1983/1996

Adotamos a decisão de analisar este período de 13 anos dentro da história musical do Olodum (20 anos) por duas razões: a primeira deve-se ao fato de ser este o período mais fértil do Grupo, que vai do início de sua reestruturação à fase final de ascensão, como mostramos no ítem anterior; e, a segunda, por ser este o período cuja história musical está melhor organizada no livro “A música do Olodum – 1983/1995”, acrescido das músicas que participaram do 16º FEMADUM (Festival de Música e Arte do Olodum) no final de janeiro de 1996.

Neste período estaremos trabalhando com um conjunto de 112 músicas. Destas, somente duas se referem diretamente ao Pelourinho nos seus títulos; é o caso de “Olodum, a banda do Pelô”, de Jaguaracy Esseerre, que declara no título a origem da banda e em seus versos faz associações do Olodum com o Pelourinho, o carnaval, o reggae e os negros enquanto o rock é ironizado: *a banda do Pelô/arrasou no carnaval/com seu reggae maneiro/o swing foi legal/não teve rock doido/só levada de quintal/os tambores rufavam/os negros clamavam/Olodum sou eu*. No consumo musical do Pelourinho negros cantam e dançam reggae, se identificam e se agrupam em torno do reggae enquanto o rock é visto com um certo desdém. A outra tem o título de “Pelourinho, cultura africanizada”, de Germano Meneghel, e tem um forte conteúdo político apresentado na preocupação em saudar e divulgar algo que a música deixa transparecer como esquecido ou mesmo desconhecido, a Revolta dos Búzios: *O Olodum vem saudar/foi um ato marcante/que aconteceu em Salvador/foi a Revolta dos Búzios*. Mas, vai além, localiza a Revolta espacial e socialmente nos seguintes versos: *Foi a Revolta dos Búzios/João de Deus, Maciel e Pelô/Nasce uma nova era/Um novo poder de criar/Alfaiates, argolas, búzios/Olodum relembrar*. Anteriormente, as ruas João de Deus e Gregório de Mattos eram também conhecidas como Maciel de Baixo e Maciel de Cima, motivo pelo qual o autor relaciona com diferentes nomes toda uma área hoje mais conhecida como Pelourinho, nome que se expandiu além do espaço original do Largo. Quanto aos alfaiates, além de definir uma categoria profissional ligada às classes subordinadas, emprestaram seu nome à Revolta que é mais conhecida na historiografia oficial como Revolta dos Alfaiates. O Pelourinho é, então, tomado como um espaço de “tradição” das lutas e culturas negras no Brasil e o Olodum o seu herdeiro: *Cultura africanizada/Olodum Pelourinho/Bahia, Salvador*.

Excluídas as duas músicas supracitadas, restam 110; destas, 33, exatamente 30% deste total, se referem ao Pelourinho em seus versos. Salientamos que é um percentual muito significativo para uma Banda que 30% de suas músicas abordem, ainda que não exclusivamente, um mesmo tema, isto é, um determinado “espaço” urbano. Por espaço estamos entendendo “o conjunto indissociável de sistemas de objetos naturais ou fabricados e de sistemas de ações, deliberadas ou não” (Santos: 1996, 49). Isto significa pensar, em termos operacionais, em “configuração territorial” e em “dinâmica social ou o conjunto de relações que definem uma sociedade em um dado momento” (Santos: 1994, 111), e, em

termos sociais, em um território “onde circulam ventos e tempestades das paixões humanas” (Tavares: 1961, 123), tombado pela UNESCO como patrimônio da humanidade.

Neste trabalho adotarei a categoria de imaginário de Castoriadis como “criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de ‘alguma coisa’ ” (Castoriadis: 1982, 13). O imaginário tem dois níveis, o “psíquico” e o “social-histórico”; nestes dois níveis “a psiquê e a sociedade, não podem existir um sem o outro, e não são redutíveis um ao outro” (Idem: 1992, 92).

O que primeiro se destaca na constituição do imaginário social na música do Olodum é o Pelourinho como território de uma comunidade de cultura afro-baiana, miscigenada, com uma forte matriz africana, que aparece nos versos e em publicações do Grupo como “o maior gueto negro da América Latina”(13). Já dissemos, no início deste trabalho, que o Bloco nasce no Centro Histórico, mas, para o Olodum, torna-se vital esta afirmação que é também afirmação de uma origem étnica, como constatamos nos versos de “Raça negra” (Walmir/Gibi): *Pelourinho é meu/quadro negro/retrato da negra raiz*, ou nos versos de “Unindo uma miscigenação” (Gulo/Silvia): *Sou afro Olodum/sou afro Olodum do Pelô/sou afro Olodum/Maciêl Pelourinho foi quem me criou/na verdade eu sou Olodum/canto lindo distinto de cor/a raiz que firma meus passos/Pelourinho, Maciêl, Salvador*. A condição de comunidade afro-baiana unida pelo Olodum está presente na famosa música de Luciano Gomes, “Deuses, cultura egípcia Olodum”: *Pelourinho uma pequena comunidade/que porém, Olodum unira/em laços de confraternidade/despertai-vos para a cultura egípcia no Brasil*; em “Fada Negra” (Genivaldo Evangelista/Osmar Osman/Gutenberg): *Pra subir o Pelourinho/você nunca está sozinho*; ou em “Menino dourado” (Ubiraci Tibiriçá/Léo Bazico): *Os meninos do Pelô/estão botando pra quebrar/balançando todo mundo/botando a galera pra dançar/Os meninos do Olodum/vem mostrar com emoção/agitando toda massa/no toque da marcação*.

No universo simbólico da sua música o Olodum é a própria fonte de vida do Pelourinho, num cruzamento entre significações imaginárias e significações reais, a partir das necessidades socialmente estabelecidas neste território, isto é, educação, saúde, emprego, moradia, segurança e lazer: *Olodum és o Nilo/na boca dos filhos do Maciêl/no ventre da negrada ... Dos filhos seus/Olodum és a vida, o pão, a comida*, diz “Faraó sou

rei”, de Paulinho Lima. O Olodum faz duas apresentações semanais no Pelourinho, chamadas de “ensaios do Bloco”, uma na noite da terça da benção na Igreja de São Francisco, onde a Irmandade de São Francisco de Assis distribui alimentos para os necessitados, dia de maior frequência ao Pelourinho, nomeadamente na primeira e na última terça-feira do mês, e outra na noite de domingo, no Largo. A apresentação de terça-feira é realizada em logradouro público, em geral na Praça Tereza Batista. A Praça é fechada com a instalação de portaria com seguranças e cobrança de ingressos em favor do Grupo(14). No domingo, o “ensaio” realiza-se no Largo do Pelourinho com livre acesso para todos, moradores do local, de outros bairros, turistas nacionais e estrangeiros, perfazendo um total superior a 40 “ensaios do Bloco” anualmente. No imaginário do Olodum estes dois ensaios tem funcionalidades distintas, destinam-se a públicos diferentes. Nestes dias (domingos) são muitos os vendedores ambulantes que instalam barracas, tabuleiros e caixas de isopor para a venda de bebidas, comidas e quitutes em geral, beneficiando-se da grande afluência de pessoas, entre 5 a 10 mil, para o bairro.

Estes fatos têm significação real, econômica, mensurável, mas são utilizados no universo imaginário do Olodum para atribuir-lhe, numa linguagem cheia de simbolismo (*Olodum és o Nilo*), uma imagem a si mesmo de portador da vida (*Olodum és a vida*), onde a escolha dos objetos que encarna (... *o pão, a comida*) é feita a partir do que tem sentido e valor para a comunidade. As imagens construídas pelo Olodum a respeito de si próprio e da comunidade do Pelourinho são, como no caso supracitado, muito fortes e ganharam total autonomia frente à realidade. As evidências desta autonomização passam pelas dificuldades que vive o Grupo, provocadas, em parte, por este processo de descolamento do imaginário construído pelo Olodum a respeito de si próprio e do Maciel/Pelourinho e as demandas da comunidade em relação ao Bloco. Vejamos com que se deparou o Olodum: “Aos poucos o Olodum foi se transformando em um grande sistema de previdência privada para as pessoas de dentro e de fora da organização (...) e no geral há ainda uma cultura de que o Olodum tem que dar coisas e não tem de receber nada”(15). De onde surgiu esta “cultura” de um Olodum provedor? Que razão “utilitária” pode ter levado o Olodum a ser objeto deste tipo de demanda social quando parece que outros Grupos similares, como o Bloco Ylê Aiyê e o afoxé Filhos de Ghandi, cujo endereço é o Pelourinho desde a década de 40, não o são? Acredito que a resposta deve ser encontrada no “imaginário social” que o próprio Olodum

construiu sobre si e sua finalidade social e do qual é tributário. Não é de se estranhar que com o tempo a situação tenha se tornado insustentável, até que o Grupo resolveu “mudar isso”.

Outra dimensão do imaginário instituído na música do Grupo é a do Olodum como “arqueiro” da cultura negra do Pelourinho que denuncia e protesta contra a miséria e a opressão, divulga a contribuição negra na história e, sobretudo, trava uma acirrada luta contra o racismo no palco negro - o Pelourinho - e em todos os palcos onde o racismo está presente, Estados Unidos, África do Sul, etc. Podemos verificar em “Mordida de Vampiro”, de Alberto Pita e Germano Meneghel, a presença do arqueiro em sua luta: *Eu sou Olodum/sou mordida de vampiro/o arqueiro zen do Pelô/tesão flutuante de Salvador ... A história não lhe mente/morre gado morre gente/na seca judiação/não tem água cristalina/e o governo discrimina/pobre povo, pobre chão*. Em “Literatura faraônica”, de Ythamar Tropicália, Wellington Negra e Romilson: *Sou Olodum/somos negros e fazemos/parte da sua cultura/o Olodum a cantar/e o Pelourinho a se agitar ... Foi subindo o Pelourinho/que um dia ouvi um som, me falava com clareza/dos tesouros de Tutankhâmon*, e em “Ranavalona”, de Marcelo Gentil e Julinho, encontramos os versos: *A cultura da África/floresce no Pelourinho/um fruto malgaxe sublime e colossal/e o divino Olodum vem disseminando/em pleno carnaval*. Embora em outros momentos o Olodum realce a condição afro-baiana da cultura deste território, isto é, o seu caráter miscigenado, nestes versos salienta-se o florescimento da cultura africana e nos dois casos, as duas músicas acima, a influência da cultura egípcia no Brasil. A partir da música “Deuses, cultura egípcia Olodum”, já citada, em parte motivado pelo seu grande sucesso, que significou a abertura de um filão no mercado, que dependeu muito menos do conteúdo de sua letra e muito mais do seu apelo rítmico, o que nem sempre é levado em consideração, tendo em vista a produção de letras repetitivas, e em parte pelo objetivo estratégico de fazer o Olodum herdeiro e continuador no Pelourinho do melhor da “tradição” da cultura oriunda da África, o Grupo investe na construção deste imaginário.

A questão de saber quais as relações entre o Egito e a “negra raiz” da “cultura baiana” gerou polêmica em Salvador e, em certa medida, no Brasil. Por “cultura baiana” entendo o complexo histórico-cultural, organicamente nascido da trama psicossocial das experiências da gente lusitana, banto e iorubana, que articulou práticas culturais no sentido

da individuação da Bahia no conjunto brasileiro de civilização entre meados do século XIX até a sua inserção no processo de desenvolvimento do capitalismo industrial nas primeiras décadas do século XX (Risério: 1988, 157/8).

Perguntado pela jornalista Cíntia Campos(16) o que tem a ver o Egito com a Bahia, o professor e historiador baiano Cid Teixeira teria respondido: “a rigor, nada. Mas isto não tem a menor importância”. Para ele a música “Faraó” é uma reedição nos anos 80 de “Ala-la-ô”, um antigo sucesso de carnaval, que, como “Faraó”, também trata do Egito. A questão é, no nosso entendimento, que, seguramente, os autores de “Ala-la-ô” não tinham o objetivo de construir um imaginário social colocando a cultura afro-brasileira como beneficiária da contribuição gerada pela diáspora negra na América, em linha de descendência da cultura egípcia, ao passo que sobre o Olodum, uma “organização do Movimento Negro brasileiro”(17), recai uma cobrança de que o Grupo estabeleça em suas músicas uma relação estreita com suas raízes. Não fugindo a esta expectativa o Olodum tomou como objetivo ao promover o Egito como tema de carnaval “questionar o que se ensina nas escolas” de que a cultura egípcia seja “mediterrânea e oriental” e sim uma cultura que floresceu no continente africano(18). Não importa, para o interesse deste trabalho, em que medida pode-se comprovar ou não possíveis contribuições da cultura egípcia na Bahia, mas o que consegue o Olodum construir no imaginário social soteropolitano com a “tradição inventada” de uma herança egípcia na cultura dos negros baianos. Por “tradição inventada” estamos entendendo um “conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, (que) visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (Hobsbawm & Ranger: 1984, 09). Quanto mais este passado puder ser buscado em tempos imemoriais, portanto, difíceis de precisar, tanto mais eficaz será esta “tradição”. No caso específico, fazer-se herdeiro de uma poderosa e influente civilização, dos faraós e das pirâmides, que remonta a mais de 3.000 anos AC., isto é, antecede a “invenção” do Brasil como país em quase 5.000 anos - estes números são extremamente significativos para a história escrita da espécie humana - é algo de um simbolismo poderosíssimo na recuperação da auto-estima do negro e na sua luta contra o racismo, aqui e alhures. Em um país cuja história, em sua maior parte foi vivida sob a escravidão, onde ser negro está presente no imaginário social instituído, ainda que este

imaginário contenha fissuras, como ter sido escravo, objeto de troca, mercadoria, peça, a “tradição inventada” da herança egípcia constitui-se como momento importante na construção de um imaginário dos descendentes afros no Pelourinho.

Chegamos, neste momento, na situação que ao tratar de escravidão teremos que abordar parte fundamental do imaginário instituído na música do Olodum que é a sua condição de arqueiro que denuncia e protesta, luta contra a miséria e a opressão, defende a paz e a liberdade, mas, sobretudo, exerce a vanguarda no combate ao racismo. Começamos com os versos de “Olodum Ologbom”, de Tita Lopes e Lazinho: *Olodum do Pelourinho/sempe contra a opressão/busca paz e liberdade/quer o mundo em união*. “Revolta Olodum” (José Olissan/Domingos Sérgio) cria no imaginário social da comunidade uma identidade entre o Olodum e os filhos da Mama África já transferidos para este território, nomeadamente com uma elite negra, letrada, e a sua revolta contra a condição escrava: *Sou malê/sou búzios, sou revolta*. A palavra malê é associada a imalê, termo ioruba para definir islã ou muçulmano. Malês, como ficaram conhecidos os mulçumanos africanos, eram essencialmente negros haussas e irorubas. Das fileiras muçulmanas saíram os principais chefes da revolta negra de 1835, que tinha por objetivo a libertação e o retorno à África e que quase logrou sucesso. Foram indiciadas 286 pessoas, sendo 260 homens e 26 mulheres. Nos depoimentos vários escravos e alforriados declararam saber ler e escrever em árabe (muitos deles levavam consigo escritos em árabe ao serem presos) e terem frequentado escola religiosa em suas terras natais(19). O elemento sudanês, embora minoritário, tornou-se “o elemento aristocrático da população escrava na Bahia” devido à sua formação muçulmana igual e às vezes superior à cristã dos colonos portugueses, à sua maior capacidade de iniciativa, de influência sobre os demais negros, e de resistência aos senhores brancos(20). Assim, temos nos versos de “Lutar é preciso” (Carlão) que: *O povo trazido do seio da África/fez o Pelourinho virar páginas*. Nos versos da música, com título rico de sentido, “Simboliza a nossa cor” (Rei Mocotó), temos o entrelaçamento no imaginário instituído entre a elite negra das nações africanas no passado e o Olodum, símbolo da elite negra, letrada, hoje no Pelourinho: *Relembrando velhos temas/Rei de Oyo, Guiné Bissau/Olodum cabeça de negro instrumento cultural ... Pelourinho muitos negros conscientes/tem cabeças inteligentes esses negros estudaram/tanta cabeça/tanta cabeça de negro em um lugar só*.

A presença negra no Pelourinho se dá, inicialmente, com a presença da mão-de-obra escrava; os negros eram utilizados nos serviços domésticos e no funcionamento da cidade, no transporte de água, transporte de senhores e sinhazinhas, transporte de mercadorias, víveres, limpeza pública, capinagem, etc. No último quartel do século passado, quando a área começa a ser esvaziada política, social e economicamente, tem início, então, a sua ocupação por trabalhadores, pequenos artesãos, pequenos comerciantes, enfim, gente excluída, sendo que, a partir da década de 30 deste século, essa ocupação é completada com carregadores, vendedores ambulantes, imigrantes internos e estrangeiros, desempregados, gente do estrato mais baixo da sociedade, até a degradação total da área com sua ocupação pelo lumpensinato, prostitutas, ladrões, rufiões, mendigos, etc., na sua grande maioria composta de negros e mestiços. A presença negra no Pelourinho é marcada pela escravidão, num primeiro momento, e pela marginalização, após a abolição, mas é sempre uma presença marcada pelo sofrimento e pela humilhação.

Em termos comparativos, podemos analisar qual o imaginário sobre o Pelourinho na década de 30, presente na obra de Jorge Amado, a partir de um trecho do romance “Suor” em que o autor descreve o sobrado em que morava:

Nos 116 quartos, mais de 600 pessoas. Um mundo. Um mundo fétido, sem higiene e sem moral, com ratos, palavrões e gente. Operários, soldados, árabes de fala arrevesada, mascates, ladrões, prostitutas, costureiras, carregadores, gente de todas as cores, de todos os lugares, com todos os trajes, enchiam o sobrado. Bebiam cachaça na venda do Fernandes e cuspiam na escada, onde, por vezes, mijavam. Os únicos inquilinos gratuitos eram os ratos. Uma preta velha vendia acarajé e munguzá na porta.” (Amado: 1986, 10/1)

O Pelourinho como reduto de uma elite negra, consciente e letrada, encontra-se no imaginário instituído na música do Olodum sob a forma de uma “tradição inventada”, no sentido literal da palavra invenção, mas isto, em nada diminui as chances do Grupo de promover a auto-estima, o respeito e a valorização da cultura negra, nomeadamente no Pelourinho, possibilitando alcançar seu objetivo de consolidar uma comunidade unida e consciente para o enfrentamento do racismo na sociedade brasileira, o que, até então, ainda não aconteceu.

A luta contra o racismo encontrava, no momento de criação da música “Protesto Olodum” por Tatau, no regime de apartheid da África do Sul o símbolo de radicalização: *O Desmond Tutu/contra o apartheid na África do Sul/vem saudando o Nelson Mandela/o Olodum*. Também em “Luz e blues” (Paulo Jorge/Jamoliva) está presente o combate ao apartheid: *Chega de tanta maldade/Olodum contra o apartheid/chega de tanta omissão/Pelourinho palco negrume/tens um brilho que reluz/forte revolucionário*.

O Olodum trabalha, consciente, na criação de um imaginário social do Pelourinho, constituído a partir de “tradições inventadas”, que ajudam a elevar a auto-estima e a valorizar a cultura e o território negros, para opor-se, contestar e criar fissuras no interior do mundo simbólico da sociedade soteropolitana marcada por um imaginário hegemônico predominantemente racista.

1. Depoimento que tomei de João Jorge Santos Rodrigues em 11.fev.98, na sede do Olodum - Rua Chile.
2. Conforme “Olodumarè, o Deus supremo”, de Pierre Verger, in “Olodum: Estrada da Paixão”, p. 32/4.
3. Depoimento supracitado.
4. DANTAS, Marcelo. “De bloco afro a holding cultural”. Salvador: Ed. Olodum, 1994.
5. Conforme “Ê Faraó!”, de Cíntia Campos – Tribuna da Bahia, in “Olodum: Estrada da Paixão”, p. 181/4.
6. Depoimento, conforme nota 01.
7. Idem, ibidem.
8. Conforme o documento do Bloco “Um breve histórico do Olodum”.
9. Em maio do mesmo ano eu já assistia este clip feito no Pelourinho em Montpellier, na França.
10. Jornal Olodum, ano V, nº 11, p. 02 – nov/99.
11. Idem, ibidem.
12. Revista PLAYBOY, ed. 294, p. 30 - jan/2000.
13. Jornal Olodum, ano V, nº 11, p. 02 – nov/99.
14. A Praça pode ser “fechada” pois é fácil o controle de seu único acesso.
15. Jornal Olodum, ano V, nº 11, p. 02 – nov/99.
16. Conforme nota nº 03.
17. Um breve histórico do Olodum, op. cit.
18. Ver artigo de C. Campos, já citado.
19. Para melhor exame deste ponto ver Kátia de Queirós Mattoso, Bahia século XIX: uma província no Império, pags. 424/31, 451/4.
20. Conforme Gilberto Freyre, Bahia e Baianos, pags. 73/82.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTORIADIS, Cornelius. A Instituição Imaginária da Sociedade. 3ª ed. RJ: Paz e Terra, 1982.

----- A Criação Histórica e a Instituição da Sociedade. In A Criação Histórica. CASTORIADIS, C. et all. RS: Artes e Ofícios Ltda, 1992.

FÉLIX, Anísio & NERY, Moacir. Bahia, carnaval. Salvador: Artes Gráficas, s/d.

- FREYRE, Gilberto. Bahia e Baianos. Salvador: Fundação das Artes/Empresa Gráfica da Bahia, 1990.
- HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.). A invenção das tradições. RJ: Paz e Terra, 1984. Coleção Pensamento Crítico, v. 55.
- MATTOSO, Katia M. de Q. Bahia século XIX: uma província do Império. RJ: Ed. Nova Fronteira, 1992.
- RISÉRIO, Antônio & GIL, Gilberto. O Poético e o Político e outros escritos. RJ: Paz e Terra, 1988.
- RODRIGUES, João J. S. & LOPES, Tita (orgs.). A música do Olodum: 1983/1995. Salvador: Ed. Olodum, s/d.
- RODRIGUES, João J. S. (org.). Olodum: Estrada da paixão. Salvador: FCJA/Ed. Olodum, 1996.
- SANTOS, Milton . Metamorfoses do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia. 3ª ed. SP: ed. Hucitec, 1994.
- Técnica Espaço Tempo: Globalização e Meio Técnico-Científico Informal. 2ª ed. SP: ed. Hucitec, 1996.
- SCHAEBER, Petra. Globalização e música baiana: Produção musical e o “Management” da identidade étnica – o caso do Olodum. Mimeo, s/d.
- TAVARES, Odorico. Bahia: Imagem da Terra e do Povo. 3ª ed. RJ: Civilização Brasileira, 1961.

JORNAL

Jornal Olodum, ano V, nº 11 – nov/1999.

REVISTA

PLAYBOY, ed. 294 – jan/2000.

DOCUMENTO

Um breve histórico do Olodum. Olodum, mimeo, s/d.

ENTREVISTA

João Jorge Santos Rodrigues. Depoimento colhido em 11.fev.1998, na sede administrativa do Olodum – Rua Chile, Salvador/BA.

Agradecimentos

A Simone Araújo, pela transcrição e digitação da entrevista de João Jorge.