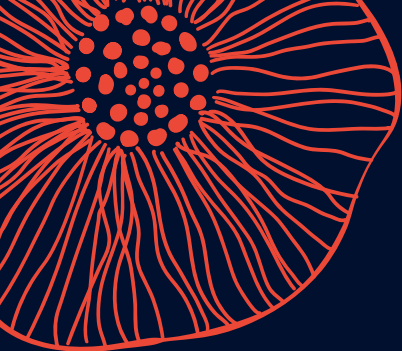


LITERATURA ARTES & ETNICIDADES

MARCELE AIRES FRANSCSCHINI, JEFFERSON CAMPOS & HERTZ WENDELL (ORGS)



SYNTAGMA



LITERATURA ARTES & QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS NA MÍDIA

MARCELE AIRES FRANSCSCHINI, JEFFERSON CAMPOS & HERTZ WENDELL (ORGS)



SYNTAGMA

Capa > Jéssica Evelyn Reis
Diagramação > Jéssica Evelyn Reis
Coordenação Editorial > Celso Moreira Mattos
Revisão > Ms. Josemara Stefaniczen
Produção Eletrônica > Syntagma Editores

Avaliação > Textos avaliados às cegas e aos pares

Conselho Científico Editorial:

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UNOPAR)
Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)
Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)
Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)
Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)
Dra. Pollyana Mustaro (Mackenzie)
Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)
Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)
Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR-Apucarana)
Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)
Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)
Dr. Marcio Macedo (UFPA)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

L776 Literatura, artes e questões étnico-raciais na mídia. / Organizado por Marcele Aires Franceschini, Jefferson Campos e Hertz Wendell de Camargo – Londrina : Syntagma Editores, 2020.
264 p.

ISBN: 978-65-88724-10-1

1. Literatura. 2. Artes. 3. Mídia. 4. Etnicidades. I. Título. II. Camargo, Hertz Wendell de. III. Campos, Jefferson. IV. Franceschini, Marcele Aires.

CDD: 800 / 302.2
CDU - 82 / 7.0



SYNTAGMA

Copyright © 2020, Syntagma Editores Ltda., Londrina (PR), 31 de outubro de 2020.
www.syntagmaeditores.com.br



SUMÁRIO

Prefácio / 10

1

O movimento de Aféfé – um recorte sobre a categorização da(s) dança(s) de Iansã / 14

Daniela Beny Polito Moraes

2

A escrita dramatúrgica feminista negra de Grace Passô / 28

Carolina Montebelo Barcelos

3

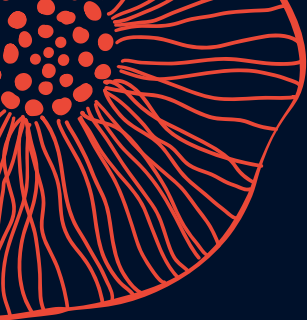
Utopia e consciência crítica no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* / 46

*Maria Aparecida Miguel
Caio Vitor Marques Miranda*

4

***Mokoi tekoá petei jeguatá:* experimento etnográfico com o cinema Mbya / 60**

Samuel Douglas Farias Costa



5

Pertencimento e diferenças culturais de sujeitos diaspóricos a partir do livro *Precisamos de novos nomes*, de NoViolet Bulawayo / 85

Fernanda Favaro Bortoletto e Giovani Giroto

6

Sonhos d'África: o elemento onírico em Mia Couto e José Eduardo Agualusa / 110

João Gabriel Pereira Nobre de Paula

7

Sambas autorreferentes: a estética diaspórica na obra de Nei Lopes / 133

Juliana Barbosa

8

O ritual negro das imagens poéticas na criação de Criolo / 149

Lucas Toledo de Andrade

9

Maldito Signo: a poética exusíaca na performance cinematográfica de José Mojica / 162

*Eduardo Martins Zimermann Camargo
Hertz Wendell de Camargo*

10

**“Nosso Batuque será sua Herança”:
Identidade e Luta Decolonial
no Maracatu de Baque-Virado
Pernambucano / 179**

*Marcele Aires Franceschini
Raul Ribeiro*

11

**Condições de possibilidade de
circulação de *fake news* no Twitter:
análise de um caso sobre Marielle
Franco / 214**

*Renan Henrique Mozer da Silva
Jefferson Campos*

12

**Reflexões sobre o negro na poesia
musical erudita do Brasil no
século XX: “Essa negra fulô” / 233**

*Vandelir Camilo
Daniela Mesquita*

Organizadores / 255

Autores / 259





PREFÁCIO

Prefácio

Marcele Aires Franceschini

Jefferson Campos

Hertz Wendell de Camargo

Organizadores

As novas abordagens teóricas e empíricas voltadas às Artes e a campos de estudo tais como as Letras, a Geografia, a História, as Ciências Sociais, a Comunicação Social, a Educação e até mesmo a Medicina tem aberto caminho a distintas metodologias e práticas, de modo que o que se considerava “menor”, “errado” ou “inferior” em tempos passados passou a ser preponderante. Nos dias de hoje, as expressões literárias, musicais, orais, performáticas, cinematográficas, midiáticas, religiosas e étnico-culturais irrompem como signos a metamorfosear cenários que ainda contemplam conceitos de “arte pura”, de tradições estáticas e de sociedades homogêneas. Os séculos de tráfico negreiro e de extermínio indígena nas Américas, aliados aos antigos/contemporâneos períodos de [i]migrações amalgamaram distintas etnias, nações e ancestralidades. Apesar das práticas brutais do colonialismo (o tráfico, a xenofobia, o racismo, o preconceito social, religioso e de gênero) e das coações provocadas pela globalização desenfreada (desemprego, mortes, escravização, abismos sociais e econômicos, violação de direitos humanos), surgem novos meios de se ver, compreender e ressignificar o mundo. O professor e antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga pondera sobre a “formação de uma nova cidadania por meio de uma pedagogia multicultural. Acredita-se que essa nova pedagogia possa contribuir na construção de uma cultura de paz e no fim das guerras entre deuses, religiões e culturas”¹.

1 Cf. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 62, dez. 2015, p. 21.

Pareados à proposta de Munanga, os capítulos que compõem esse livro oferecem – cada qual a seu modo – renovadas pedagogias e metodologias quanto ao estudo da Literatura, das Artes e das Etnicidades. Discussões em torno da África, sua cultura, ancestralidades, problemas, mitos, belezas, riquezas, linguagens e tradições foram aqui temáticas preponderantes. Importantes intelectuais negras contemporâneas, como a atriz, dramaturga e diretora brasileira Grace Passô e a escritora do Zimbabwe NoViolet Bulawayo são nomes que aparecem entre os estudos, rompendo com a tradição de autores brancos, focados em questões eurocêtricas. Os discursos são outros. Não mais a valsa e o minuete dominam os salões – aqui, os terreiros abrem suas portas, com os afoxés e as danças de Iansã, Eparrei Oyá!, comandando os ventos, cortando os ares, regendo a vida; e com o ritmo pulsante das alfaias e a reinvenção da tradição dos Maracatus de Baque-Virado pernambucanos. A alegria do samba e a versatilidade do RAP pedem passagem na avenida das teorias, pedagogias e linguagens. O cantor e compositor Criolo, de família cearense, e o sambista, historiador e escritor negro Nei Lopes são bambas aqui pesquisados, demonstrando que novos são os ‘fundamentos’: “O samba é uma coisa de dentro / Tem os seus fundamentos / Os seus rituais / E a gente só penetra essa seita / E em seu colo se deita / Quando sabe o que faz”².

Vigorosos modelos de investigação nas literaturas e nas artes brotam como garantias de que os “velhos fundamentos” cedem vez a vozes decoloniais, conscientes da diáspora, desde o soar dos agbês ao trajeto da caneta inquieta de Lima Barreto e as utopias de Policarpo Quaresma. Entre as culturas aqui reunidas, espaço para a experiência etnográfica com o cinema Mbya (origem Guarani), demonstrando que os povos indígenas também estão engajados para salvaguardar suas identidades, seus territórios e sua ancestral sabedoria. Quanto aos olhares críticos, as propostas foram distintas: tanto se retomou a poesia musical erudita produzida nos primeiros decênios do XX no Brasil e como o negro foi estereotipado pelas vozes intelectuais

2 “Samba de Fundamento”, composição de Nei Lopes, Magnu Sousá e Maurílio de Oliveira.

da época quanto foi analisada a circulação de fake news no Twitter referentes ao caso Marielle Franco. Tais concepções elucidam que o falso, senão pernicioso conceito de “democracia racial” não passa de uma grande invenção da branquitude. Ainda entraram no livro o onírico de Mia Couto e José Eduardo Agualusa, revelando-se como Angola e Moçambique são nações irmanadas pela literatura e pelos traumas do passado imperialista; bem como se fizeram originais os estudos sobre a gramática exuística na performance do lendário José Mojica – o Zé do Caixão – no cinema. Saravá Seu Zé!

Distintos são os olhares, distintos são os ecos e as temáticas aqui abordadas, todavia, com um ponto em comum: a permanente ruptura com as formas hegemônicas de arte, das literaturas, das etnias e demais campos do conhecimento. Acreditamos que os tempos são outros e cada vez mais contribuições como estas estarão registradas em livros de conteúdo acadêmico, pois é só assim, na luta, que os saberes, usurpados de povos tão ricos, reencontrarão seu lugar de pertencimento.

Laroyê Exu! Exu é Mojubá!

Estão abertos os trabalhos!



1

O movimento de Aféfé – um recorte sobre a categorização da(s) dança(s) de Iansã

Daniela Beny Polito Moraes¹

O presente artigo visa dividir com o/a leitor/a um pouco do que foi investigado entre os anos de 2014 e 2017 sobre a Dança de Iansã observada em ambientes sagrados e artísticos e trazida para o teatro como possibilidade de preparação de atores e atrizes e de potencializador para criação cênica. Este recorte se concentra na categorização da(s) dança(s) de Iansã observadas na saída-de-orixá da Ialorixá Nany Moreno e nos ensaios e apresentações do Afoxé *Oju Omim Omorewá*, coordenado e coreografado por Mãe Nany – como é mais conhecida no meio artístico – situado na cidade de Maceió/AL.

Uma característica muito peculiar dos Afoxés organizados na cidade de Maceió é que eles não realizam suas saídas apenas no período do Carnaval tal como pode ser observado nos Afoxés da Bahia. Na capital alagoana os Afoxés e Maracatus são tidos como um ato de resistência e afirmação de negritude e religiosidade dentro das casas de Axé por meio da prática artística, sobretudo entre os mais jovens. Tais manifestações populares são consideradas pelos seus próprios praticantes como grupos percussivos, porém, assim como ocorre com o *Omirewá*, outros Afoxés mesclam linguagens artísticas em seus espetáculos, que agora não são apenas elaborados para tomar as ruas, mas são pensados inclusive para estrutura arquitetônica de edifícios teatrais e demais palcos.

Atendendo a essas demandas, passam então a compor seus espetáculos elementos teatrais – como a inserção de texto e o desenrolar de uma trama – e coreografias criadas com base nos *itans*²

2 Conjunto de lendas iorubás que conta “H/histórias” dos Orixás.

dos Orixás a serem representados em cena. Sendo assim, foi dentro deste contexto artístico que se realizou, inicialmente a monografia produzida durante o curso de Especialização em Antropologia pela Universidade Federal de Alagoas *A Codificação corporal da dança de Iansã nas coreografias do Afoxé Oju Omim Omorewá* e mais tarde a dissertação *Os elementos de Iansã como possibilidade de criação cênica*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Categorizando as Ações

Como parte da pesquisa iniciada ainda em 2014, entrevistei a Profa. Dra. Nadir Nóbrega, no intuito de ter o relato de sua experiência como dançarina no Balé Folclórico da Bahia e seu contato com o Candomblé, a pergunta central da entrevista era “Do ponto de vista de dançarina e de conhecedora do Candomblé, como você descreveria a Dança de Iansã?”, tendo ela me respondido que

[...] eu acho que é uma questão de imitação né, porque você aprende numa casa, porque o Orixá não vem dançando né, ele aprende a dançar... e aí vem aqueles movimentos rápidos, não são movimentos sinuosos, o movimento de Iansã eles são rápidos, eles são de dentro pra fora... e que aí tem muito o que a gente poderia dentro da sinuosidade é somente da curva dos quadris, a cintura onde ela joga a perna para um lado, o quadril ele se movimenta do lado oposto, então tem a questão da polirritmia [...] e da polirritmia onde o braço dela, ela tá fazendo movimentos circulares e ao mesmo tempo ela tá afastando os *eguns*³ e a cintura com o quadril dela tá fazendo a sinuosidade e os pés estão indo noutro andamento”. Acrescentando mais, “Você não tem um centro, numa dança de Iansã mais conhecida você não tem um centro. A Dança de Iansã geralmente está no nível alto e isso é muito do Ketu porque quando você vai partir pra uma outra dança de Iansã mais pra baixo às vezes até ela pode até se confundir com uma Nanã... Entendeu? Então, quando a gente vai fazer uma análise desse movimento eu vejo muito... Eu não vejo um movimento de braço no sentido de para frente para trás, braços dobrados como se você tivesse dançando um *Ijexá*⁴ onde você abre

3 Espíritos desencarnados.

4 Ritmo – ou toque – em homenagem a Oxum.

os braços e você fecha, então geralmente a Iansã ela tá o tempo todo se relacionando para fora, que vai para o raio, às vezes levanta a saia [...] Como se ela tivesse pegando o raio do chão e levantando pra cima [...].

Iansã tem várias qualidades e isso é evidenciado por meio de seus *itans*, porém este não é o único aspecto que faz com que existam várias danças de Iansã, tomo como ponto de partida o fato de que

[...] inicialmente existem três toques de Iansã, o *Aguéré*, o Quebra-pratos – ou Quebra-louças [...] e o *Igô*, a principal diferença entre eles é o ritmo e a velocidade com a qual são tocados, onde o mais rápido seria o *Igô*, que também apresenta um diferencial em relação aos outros, enquanto no *Aguéré* e no Quebra-pratos os atabaques são tocados com varinhas, o *Igô* é tocado com as mãos, fazendo com que haja mais energia tanto na dança quanto na música (BENY, 2014, p. 29).

Neste caso vale salientar que esta mudança de energia pode ser observada quando os movimentos passam a ser executados de forma mais vigorosa, inclusive acentuando a polirritmia no corpo do médium em transe, onde se pode observar que pés e quadris dançando num ritmo, com passos curtos e velozes e ombros e braços em outro, com movimentos expandidos e circulares.

Tanto no espaço do ritual religioso quanto nas apresentações artísticas – como no caso do Afoxé – essas particularidades da execução musical são mantidas pelos percussionistas/*ogãs*⁵, assim como também é possível à interação de Iansã com os elementos coreográficos e musicais de outros Orixás, segundo Mãe Nany

Se Iansã estiver em terra e a música também chamar por Ogum e ele estiver em terra ela irá dançar o *Bravum*⁶ com ele, com o mesmo movimento de corte, ela vai pra batalha com ele. Se a canção falar de Oxum, Iansã também vai dançar o *Ijexá*, vai dançar mais lento, com os movimentos de abanar os braços, mas no ritmo do *Ijexá*.

5 Homens que dentro de um terreiro desempenham uma série de funções, entre elas tocar os atabaques para evocar os Orixás e espíritos ancestrais.

6 Ritmo – ou toque – em homenagem a Ogum.

Mesmo em se tratando de uma divindade afro-brasileira de matriz iorubá, para a realização desta pesquisa, tomo como base metodológica para categorizar os elementos da Dança de Iansã concepções e conceituações sobre o movimento apontadas por Rudolf Van Laban (1978), uma vez que o autor se debruça sobre os verbos de movimento, sendo eles: correr, sacudir, agachar, rodopiar, parar, arquer-se, levantar, fechar, abrir, balançar, circular, espalhar, plainar, tremer, encolher, precipitar-se, esparramar-se, ondular, desfalecer, dar um bote, arrastar-se, andar, reclinar, virar, pular, empinar.

Para além das ações cotidianas, é plenamente possível que todos esses verbos estejam presentes na Dança de Iansã – em maior ou menor escala e proporções – independente de em qual espaço esteja situada a dança. Dos movimentos acima listados, Laban propõe que exista a ação básica e a ação derivada, organizadas do seguinte modo:

Quadro 01 - Ações básicas, derivadas e suas características, segundo Laban (1978, p. 115)

AÇÃO BÁSICA	AÇÃO DERIVADA	CARACTERÍSTICAS
Socar	Empurrar, chutar, cutucar	Forte, direto, rápido
Talhar	Bater, atirar, chicotear ou açoitar	Forte, flexível, rápido
Pontuar	Palmadinha, pancadinha, abanar	Leve, direto, rápido
Sacudir	Roçar, agitar, tranco	Leve, flexível, rápido
Pressionar	Prensar, partir, apertar	Forte, direto, lento
Torcer	Arrancar, colher, esticar	Forte, flexível, lento
Deslizar	Alisar, lambuzar, borrar	Leve, direto, lento
Flutuar	Espalhar, mexer, braçada (remada)	Leve, flexível, lento

Fonte: Laban (1978)

Em minhas investigações e no que escolho como elementos para categorizar a codificação da Dança de Iansã me deparo com ações que, pela proposição de Laban, pertenceriam à mesma ação básica, são elas BATER e CHICOTEAR (que seriam ações derivadas de TALHAR), porém as separo em categorias diferentes quando me refiro ao que observei na Dança de Iansã por considerar que a execução desses movimentos mobilizam o corpo de modos diferentes e com particularidades específicas, uma vez que dentro da dramaturgia da dança desta *Iyabá*, o contexto da ação BATER será diferente do contexto da ação CHICOTEAR.

Tomando como base o quadro proposto por Laban e diante das observações feitas em campo, ainda no início das minhas investigações – em 2014 – apresento a seguinte proposição quanto à categorização de movimentos:

Quadro 02 - Códigos corporais presentes na Dança de Iansã, elaborado em 2014

QUALIDADE DO MOVIMENTO (Elemento com mais destaque na execução da dança)	CARACTERÍSTICA	ANIMAL ASSOCIADO	FORÇA DA NATUREZA REPRESENTADA	VERBO
Velocidade	Leveza	Borboleta	Brisa	Espanar
Força	Peso	Búfalo	Tempestade	Cortar

Fonte: a autora.

Feitos tais apontamentos, proponho aqui mais um diálogo, agora com a professora Dra. Denise Zenicola (2014, p. 110), em um quadro onde podemos observar que existem paralelos, principalmente no que diz respeito às categorias VERBO (quadro 2) e AÇÃO SECUNDÁRIA (quadro 3) e também CARACTERÍSTICA (quadro 2) e PESO (quadro 3).

Quadro 03 - Características da Dança de Iansã segundo Denise Mancebo Zenicola

AÇÃO	AÇÃO BÁSICA	AÇÃO SECUNDÁRIA	PESO	TEMPO	ESPAÇO	FLUÊNCIA
Talhar	Forte Flexível Expandida e/ou recolhida	Bater Ativar Chicotear	Firme ou suave Enérgica	Súbita Curta duração	Direta Imediata Flexível e linear	Livre

Fonte: a autora.

Pensando aqui PESO, TEMPO, ESPAÇO E FLUÊNCIA na perspectiva de Laban, PESO se trata da energia ou força muscular usada como resistência, podendo ser forte, normal ou fraca dando ênfase ou neutralidade e variando entre tensão e relaxamento. TEMPO diz respeito à velocidade e ao andamento da ação. ESPAÇO aborda as noções espaciais como: direções, planos, extensões e caminhos. E FLUÊNCIA apontará as características do movimento sobre o ponto de vista do fluxo, da ação, do controle e da posição do corpo.

Ao observar os dois quadros anteriores e relacionar com os elementos já apontados do arquétipo de Iansã, é possível perceber que a criação/codificação da Dança de Iansã está diretamente relacionada às características do seu temperamento/comportamento – geralmente impiedoso e destemido – e também aos fenômenos da natureza como ventos, tempestades e seres vivos (como o Búfalo e a Borboleta) que são associados à deusa, deste modo, Laban afirma que

[...] o homem conferiu uma expressão física a certas qualidades por ele observadas nesses poderes sobre-humanos e, ao elaborar essas personificações das ações do esforço, o homem primitivo descobriu a harmonização do rumo dos acontecimentos; através do pensamento-movimento, caracterizou então o poder subjacente a tudo como um deus de gesticulação deslizante (LABAN, 1978, p. 44).

Porém, em dado momento da pesquisa, percebi que o quadro 03 não contempla toda complexidade existente na codificação da Dança de Iansã, sendo assim em 2015, proponho mais um quadro que se concentra na relação entre FERRAMENTA X AÇÃO X SUJEITO.

Quadro 04 - Relações entre ferramenta x ação x sujeito, elaborado em 2015

FERRAMENTA DE TRABALHO	AÇÃO	CONTEXTO DA AÇÃO
Alfanje	Cortar	Luta
Eruexim	Espanar	Movimentar o vento, abrir e fechar o tempo, afugentar os <i>eguns</i>
Chicote	Chicotear	Afugentar os <i>eguns</i>
Abebê ⁷	Observar ⁸	Observar a retaguarda com um espelho
Abanador	Abanar	Se refrescar em dias de calor
Chifres de búfalo	Bater	Alertar sua prole para riscos eminentes e/ou ser alertada por eles

Fonte: a autora

As ferramentas de trabalho de fato já são incluídas na Dança de Iansã realizada nas saídas-de-orixá, conseqüentemente, suas

7 Objeto relacionado especificamente às qualidades de Iansã que são cruzadas com Iemanjá ou Oxum.

8 Considero que das ações listadas OBSERVAR seria uma das ações mais passivas, digo isso no sentido da sutileza da sua execução, mesmo que não faça parte dos verbos de movimento listados por Laban, os quais já citei anteriormente.

ações também, uma vez que algumas das ações aqui categorizadas também são as ações que Laban (1978) considera como base do gestual humano, pois, mesmo que não tenhamos uma espada em mãos executamos o movimento de cortar. Aqui incluo a coluna CONTEXTO DA AÇÃO por considerar que estou lidando com uma dramaturgia que nos é transmitida pela linguagem não-verbal da dança. Vale salientar, que este quadro foi estruturado junto à Mãe Nany, uma vez que, durante determinado ponto da pesquisa, além de ensinar a base coreográfica, ainda explicava a qual *itan* aquele dado movimento fazia referência.

Observando tanto a prática da Dança de Iansã no campo do ritual sagrado quanto na prática artística, é possível perceber que existe a codificação básica e variações dessa partitura. No campo artístico essas variações estão lado a lado com a ressignificação dos símbolos e da dramaturgia da Dança do Orixá específico. Para Schechner (2012), isso faz parte do processo de restauração do comportamento, onde, segundo ele:

Uma partitura pode ser mudada porque ela não é um “evento natural”, mas um modelo de escolha individual e coletiva. Uma partitura existe, como diz o antropólogo americano Victor Turner, “no subjuntivo”, no que Stanislavski chamava de “como se”. Existindo uma “segunda natureza”, o comportamento restaurado está sempre sujeito a uma revisão. Essa “secundariedade” é dialética, combinando o que é negativo com o que é hipotético (o “subjuntivo”) [...] as restaurações não devem ser explorações. Às vezes são feitas com tanto cuidado que, após um tempo, o comportamento restaurado se transforma em seu suposto passado, assim como em seu contexto cultural presente, como se fosse uma segunda pele. Nestes casos, temos a rápida consolidação de uma “tradição” e é difícil de julgar sua autenticidade (SCHECHNER, 2012, p. 245).

Essa fala de Schechner me faz refletir sobre uma questão que considero delicada quando se trata do trânsito de uma *performance* ritual sagrada para o espaço da *performance* artística que é a folclorização dos procedimentos religiosos.

A Relação *Itan* x Movimento

Em sua dissertação *Rituais do Candomblé – Uma inspiração para o trabalho criativo do ator*, a atriz e pesquisadora Luciana Saul aborda os procedimentos metodológicos do trabalho do elenco para a montagem do espetáculo *Itãs Odu Medéia*, dentre os vários apontamentos, Saul relata observações do treinamento energético realizado com os/as atores/atrizes e como as categorias do arquétipo do guerreiro, da mulher e do velho, proposto por Zeami se apresentavam na representação de cada Orixá, segundo ela

[...] segundo nossa observação no treinamento, o primeiro componente mostra-se predominantemente em cada arquétipo representado pelos Deuses; o segundo, é encontrado na composição da energia do arquétipo, definindo nuances na temperatura da energia do Orixá. Algumas vezes, ainda, um terceiro componente era observado por nós na composição da energia de cada um. Observamos nas extremidades do espectro: Ogum e Xangô apresentando, destacadamente, os componentes guerreiro/guerreiro embora, com temperaturas distintas; Oxum e Euá, apresentando, especialmente, os componentes mulher/mulher, também com temperaturas diversas; e Oxalá, velho/velho. Os outros Orixás, apresentariam os seguintes componentes: Oxumarê, guerreiro/mulher; Oiá, mulher/guerreiro; Iemanjá, mulher/velho; Omolu, velho/guerreiro; Nanã, guerreiro/velho; Obá, guerreiro/guerreiro, mas nota-se o componente mulher (SAUL, 2006, p. 36).

Embora se trate de um processo muito particular, quando Saul identifica as categorias de energia em seu elenco, percebe características relacionadas à gestualidade ancestral e a relação com a mitologia do Orixá. Ao apontar Iansã como mulher/guerreiro, compreendo tais características como atributos da personalidade/arquétipo desta deusa.

Creio que uma boa forma de exemplificar a relação entre a mitologia e as categorias escolhidas para elaboração do quadro 4 assim como o que estou refletindo sobre a referência de Saul, seja a leitura de algumas lendas de Iansã que trago aqui

Oiá transforma-se num búfalo

Ogum caçava na floresta quando avistou um búfalo. Ficou a espreita, pronto para abater a fera. Qual foi sua surpresa ao ver que, de repente, de sob a pele do búfalo saiu uma mulher linda. Era Oiá. E não se deu conta de estar sendo observada. Ela escondeu a pele de búfalo e caminhou para o mercado. Tendo visto tudo, Ogum aproveitou e roubou a pele. Ogum escondeu a pele de Oiá num quarto de sua casa. Depois foi ao mercado ao encontro da bela mulher. Estonteado por sua beleza, Ogum cortejou Oiá. Pediu-a em casamento. Ela não respondeu e seguiu para a floresta. Mas lá chegando não encontrou a pele. Voltou ao mercado e encontrou Ogum. Ele esperava por ela, mas fingiu não nada saber. Negou haver roubado o que quer que fosse de Iansã. De novo, apaixonado, pediu Oiá em casamento. Oiá, astuta, concordou em se casar e foi viver com Ogum em sua casa, mas fez as suas exigências: ninguém na casa poderia referir-se a ela fazendo qualquer alusão ao seu lado animal. Nem se poderia usar a casca do dendê para fazer o fogo nem rolar o pilão pelo chão da casa. Ogum ouviu seus apelos e expôs aos familiares as condições para todos conviverem em paz com sua nova esposa. A vida no lar entrou na rotina. Oiá teve nove filhos e por isso era chamada de Iansã, a mãe dos nove. Mas nunca deixou de procurar a pele de búfalo. Aas outras mulheres de Ogum cada vez mais sentiam-se enciumadas. Quando Ogum saía para caçar e cultivar o campo, elas planejavam uma forma de descobrir o segredo de Iansã. Assim, uma delas embriagou Ogum e este lhe revelou o mistério. E na ausência de Ogum, as mulheres passaram a cantarolar coisas. Coisas que sugeriam o esconderijo da pele de Oiá e coisas que aludiam seu lado animal. Um dia, estando sozinha na casa, Iansã procurou em cada quarto até que encontrou sua pele. Ela vestiu a pele e esperou que as mulheres retornassem. E saiu bufando, dando chifradas em todas, abrindo-lhes a barriga. Somente seus nove filhos foram poupados. E eles, desesperados, clamavam por sua benevolência. O búfalo acalmou-se, os consolou e depois partiu. Antes, porém, deixou com os filhos o seu par de chifres. Num momento de necessidade, seus filhos deveriam esfregar um dos chifres no outro. E Iansã, estivesse onde estivesse, viria rápida como um raio em seu socorro (PRANDI, 2001, p. 297-299).

Porém, não é só de fúria e enfrentamento que tratam as lendas de Iansã, tratam também de resiliência e fragilidade, como esta que explica sua relação com as borboletas:

Oya e Sòngò viviam juntos nesta fase, Òsún e Obà já não ficavam mais tanto com Sòngò devido à ira de Sòngò e os maus tratos que ambas sofriam. Oya que não leva desaforo para casa e impaciente andava em pé de guerra com o grande Rei que há tempos

procurava diversão fora dos limites de seu palácio. Oya revoltada decidiu fugir, Sòngò quando chegou ao palácio deu por falta de sua esposa. Oya desesperada e com medo de voltar para Sòngò acabou pedindo ajuda a Èsù, já que os dois sempre se deram muito bem. Oya deu a Èsù todos os materiais que Ele pediu, e, assim Èsù fez um encantamento para Oya. Toda vez que sentisse medo Ela se transformaria em borboleta que é linda, colorida e inofensiva. Sòngò enfurecido e revoltado soltando raios e trovões com a fuga de sua esposa, ao se encontrar com Èsù, Ele lhe disse que não teria visto Oya. Neste mesmo momento Oya que estava em sua forma de borboleta observava tudo do alto. Oya voltando a sua forma de Òrìsà perguntou a Èsù, o porquê de se tornar uma borboleta e não outros elementos da natureza. Èsù lhe respondeu: “Como vento e nervosa Você arrasaria o mundo em vendaval. Como raio Você acabaria com as aldeias. Como fogo Você destruiria o mundo. Com os seus filhos Ègùn-gùn Você apavoraria a humanidade. Como borboleta além de manter suas cores e perfumes que simbolizam a sorte, Você também será capaz de voar com suas asas ao sabor do vento, afinal de contas quem em seu juízo perfeito mata-ria uma bela borboleta”. Èsù deixou o local muito feliz e satisfeito, fez com que Oya jamais se tornasse preza de alguém. Oya feliz se transformou outra vez em uma bela borboleta (símbolo de sorte). E saiu através dos ventos... (Domínio público)

Nessas lendas já podem ser encontrados alguns elementos como a capacidade de Oiá se zoomorfizar, deixando evidente sua relação com feitiçaria, a manifestação de fúria do seu lado animal quando contrariada ou ameaçada. A presença de seus nove filhos, o que lhe dá o nome de *Iyá Messan* (que se tornou Iansã), assim como o uso dos cornos por sua prole em momento de risco eminente.

Trago aqui mais duas lendas, uma que conta sua transformação em vento e outra que nos traz a origem da relação de Iansã com o ritual dos *Egunguns* e que relata um pouco sobre a corporeidade na dança do Quebra-louças/quebra-pratos.

Iansã foge ligeira e transforma-se no vento

Iansã tinha muitas joias, que usava com orgulho. Uma ocasião resolveu sair de casa, mas foi interpelada por seus pais. Disseram que era perigoso sair com tantas joias e a impediram de satisfazer seu desejo. Oiá furiosa, entregou suas joias a Oxum e fugiu voando, rápida, pelo teto da casa, arrasando tudo o que atravessasse seu caminho Oiá tinha se transformado no vento (PRANDI, 2001, p. 301).

Oiá inventa o rito funerário do axexê

Vivia em terras de Queto um caçador chamado Odulecê. Era líder de todos os caçadores. Ele tomou por filha uma menina nascida em Irá, que por seus modos espertos e ligeiros era conhecida por Oiá. Oiá tornou-se logo a predileta do velho caçador, conquistando um lugar de destaque naquele povo. Mas um dia a morte levou Odulecê, deixando Oiá muito triste. A jovem pensou numa forma de homenagear o seu pai adotivo. Reuniu todos os instrumentos de caça de Odulecê e enrolou-os num pano. Também preparou todas as iguarias que ele tanto gostava de saborear. Dançou e cantou por sete dias, espalhando por toda parte, com seu vento, o seu canto, fazendo com que se reunissem no local todos os caçadores da terra. Na sétima noite, acompanhada dos caçadores, Oiá embrenhou-se mata adentro e depositou ao pé de uma árvore sagrada os pertences de Odulecê. Olorum, que tudo via, emocionou-se com o gesto de Oiá e deu-lhe o poder de ser guia dos mortos no caminho do Orum. Transformou Odulecê em orixá e Oiá na mãe dos espaços dos espíritos. Desde então todo aquele que morre tem seu espírito levado ao Orum por Oiá (PRANDI, 2001, p. 311).

Como se pode relacionar o movimento do Quebra-pratos com o arremesso de objetos pelo espaço – como o próprio nome já sugere – essa seria a Dança de Iansã executada durante este ritual. Convém salientar que, pelo caráter secreto de algumas práticas do Candomblé, nunca presenciei um ritual funerário do axexê, nem foi possível encontrar vídeos de fonte confiável na internet, porém, trago aqui um trecho do artigo “*A morte ronda a casa*”: *Etnografia do ritual do Axexê* do cientista social Rodrigo Pereira, com uma breve explanação sobre o que é o ritual e sua estrutura, onde o mesmo relata que

[...] o axexê é o rito que desliga o membro do Candomblé de sua vida material, ligando-o ao mundo espiritual. Configura-se como uma cerimônia na qual a alma deve desligar-se de sua materialidade (o *Aiyê*) [...] e assim ligar-se ao *Orum* e dali começar sua evolução como espírito ancestral (*égum*) (PEREIRA, 2015, p. 106).

Conclusão

Embora a dança de Orixá no contexto sagrado traga em si a impressão de séculos e séculos de conhecimentos transmitidos através da corporeidade e oralidade de seus praticantes, é importante

considerarmos que a codificação dessas danças sofrem transformações, não apenas de uma casa de Axé para a outra, mas também conforme o avançar de cada geração.

Quando observamos essas danças transpostas do ambiente sagrado para o artístico é necessário considerar as bases epistêmicas que formam o/a dançarino/a que se apresenta e/ou coreografa esses grupos. No caso específico do Afoxé *Oju Omim Omorewá*, a preocupação de Mãe Nany dentro do processo de criação está focada na não feitiçização da prática religiosa, explicitando em cena que não se trata de um ritual, pois os movimentos dos Orixás ali representados são estilizados, embora sigam a base da codificação corporal que dá sentido à transmissão de conhecimento dentro do campo do sagrado.

Assim como noutras danças tradicionais, a dança de Orixá traz em si uma dramaturgia corporal que denota os feitos da deidade ali apresentada/representada, constituindo sentido e significada para o público que a observa, seja ela iniciada ou não. Ao cruzar o conhecimento dito “popular” como o produzido na academia, traçando os paralelos entre teoria e prática é possível observar que os conhecimentos dialogam entre si, e para que o mesmo seja transmitido dentro do ambiente do sagrado, a Ialorixá responsável por ensinar o Orixá a dançar não precisa conhecer os verbos propostos por Laban nem as tabelas que constam nesse trabalho. A categorização do movimento de uma dança secular, nesse contexto, serve para que artistas da cena compreendam melhor através de “regras” o que Ialorixá e Orixá aprendem pela intuição, pelo espírito. Como pesquisadora, digo que parte das nossas atribuições é grafar no papel aquilo que sempre foi grafado com e pelo corpo.

REFERÊNCIAS

BENY, Daniela. **A codificação corporal da Dança de Iansã nas coreografias do Afoxé Oju Omim Omorewá**, 2014. 68f. Especialização em Antropologia, Universidade Federal de Alagoas/UFAL, Maceió – 2014.

BENY, Daniela. **Os elementos de Iansã como possibilidade para a criação cênica**, 2017. 190 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, Natal – 2017.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

MORENO, Nany. Entrevista I [Jul. 2014]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2014. 1 arquivo .mp3 (85 min.)

NÓBREGA, Nadir. Entrevista I. [Mar. 2014]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2014. 1 arquivo .mp3 (60 min.)

PEREIRA, Rodrigo. “A morte ronda a casa”: etnografia do rito do axexê. In: CONTINS, Marcia; PENHA-LOPES, Vânia; ROCHA, Carmen Silvia Mortzsohn (org.). **Religiosidade e Performance**: diálogos contemporâneos. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2015, p. 103-125.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAUL, Luciana. **Rituais do Candomblé** – Uma inspiração para o trabalho criativo do ator. 2006. 276 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). CAC/ECA/USP. São Paulo – 2006.

SCHECHNER, Richard. Restauração de Comportamento. In: BARBA, Eugenio,

SAVARESE, Nicola (org.). **A Arte Secreta do Ator** – Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações – 2012, p. 244-251.

ZENICOLA, Denise. **Performance e Ritual** – A dança das Iabás no Xirê. Rio de Janeiro: Mauad X Editora, 2014.



2

A escrita dramática feminista negra de Grace Passô

Carolina Montebelo Barcelos¹

Considerações iniciais

Este estudo tem por objetivo analisar a dramaturgia feminista negra em três peças escritas por Grace Passô: *Vaga carne*, estreada em 2016 e publicada em 2018, *Mata teu pai*, com estreia em 2017 e publicada naquele mesmo ano, e *Preto*, escrito em conjunto com Marcio Abreu e Nadja Naira, encenada pela primeira vez em 2017, mas publicada em 2019. Diretora, atriz e dramaturga, Grace Passô, no âmbito da escrita dramática contemporânea de fragmentação da narrativa, uso de monólogos, heterogeneidade de estilo, intertextualidade com outros gêneros, como romance e poesia, e com outras manifestações artísticas, como dança, música e artes visuais, procura, na sua escrita, questionar e romper com o patriarcalismo e discutir as questões de identidade e pertencimento da mulher, principalmente a mulher negra, na sociedade contemporânea. Embora, a princípio, o objetivo da escrita dramática seja sua encenação, o objeto de análise, aqui, é o texto dramático.

Para fins de aporte teórico, no que diz respeito à escrita dramática e ao teatro contemporâneo, são utilizados os estudos levados a cabo por Jean-Pierre Ryngaert, Donia Mounsef e Josette Féral. Também são utilizados artigos de Regina Dalcastagnè que versam sobre as narrativas femininas, principalmente de e sobre mulheres negras; alguns estudos sobre a dramaturgia negra realizados por Marcos Antonio Alexandre em *O teatro negro em*

1 Doutora em Literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-Rio. Pesquisadora de teatro, literatura comparada e literatura brasileira contemporânea. Email: carolinambarcelos@hotmail.com.

perspectiva; e considerações sobre os conceitos de lugar de fala e de feminismo negro defendidos por Djamila Ribeiro, além da entrevista realizada por Grace Passô no evento Maratona de dramaturgia, em São Paulo, e publicada pelas editoras Cobogó e do SESC São Paulo.

Inicialmente é realizada uma apreciação do estatuto e características do texto dramático no âmbito do teatro contemporâneo no qual as peças de Grace Passô estão inseridas. Em seguida, é apresentada a dramaturgia negra no Brasil, tangenciando sua importância, características, precursores e alguns dos seus principais expoentes no país. A partir de então, serão analisadas as peças à luz dessas considerações sobre a escrita dramática contemporânea, com destaque para o modo pelo qual se dá a representação da mulher negra pela dramaturgia. Nas considerações finais, ao se levantar os pontos principais das peças, esses serão cotejados com os conceitos de *lugar de fala* e do *feminismo negro*.

O texto dramático contemporâneo

O teórico do teatro Jean-Pierre Ryngaert assinala que “o teatro contemporâneo ainda é identificado à vanguarda dos anos 50, de tanto que o movimento foi radical e nosso gosto por rótulos amplamente satisfeito por essa denominação” (RYNGAERT, 1998, p. 11). Dessa forma, as ideias e práticas artísticas de Meyerhold, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Antonin Artaud, Heiner Müller e do Teatro do Absurdo propunham uma nova forma de experiência estética, acenando com mudanças relativas ao chamado “teatro clássico burguês” e que levaram a um novo olhar sobre o estado do texto e do autor e sobre a figura do encenador e do teatro de grupo, categorias estas que foram relidas no fazer teatral contemporâneo.

Ryngaert acredita que o teatro ainda narra, embora ressalte que “os pontos de vista sobre a narrativa se multiplicam ou se dissolvem em enredos ambíguos” (RYNGAERT, 1998, p. 85). Para ilustrar o papel da narrativa contemporânea, o teórico recorre a *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, onde dois mendigos se encontram perdidos em uma paisagem indeterminada, esperando um Godot

indefinível e que nunca aparece. Dessa forma, o teórico nos mostra que os autores contemporâneos “narram por quadros sucessivos, desconectados um do outro e às vezes dotados de títulos”² (RYNGAERT, 1998, p. 85).

Para Ryngaert, a fragmentação no texto teatral contemporâneo não tem cunho modernista, mas é a expressão de um questionamento ou uma angústia sobre a verdade dos fatos recentes. O presente é constantemente convocado, revivido, questionado e julgado:

A grande liberdade dramatúrgica que se instaurou nas relações com o tempo e o espaço é marcada por uma obsessão pelo presente, qualquer que seja a forma que assumam esses diferentes ‘presentes’, e por uma desconstrução que embaralha as pistas da narrativa tradicional fundada na unidade e na continuidade. O ‘aqui e agora’ do teatro se torna o cadinho em que o dramaturgo conjuga em todos os tempos os fragmentos de uma realidade complexa, em que os personagens, invadidos pela ubiquidade, viajam no espaço, por intermédio do sonho ou então, mais ainda, pelo trabalho da memória (RYNGAERT, 1998, p. 117).

Donia Mounsef e Josette Féral, contudo, nos lembram que devido ao interesse transversal das disciplinas pelas questões da performance e performatividade, “o status do texto e da escrita teatral permanece instável”³ (MOUNSEF; FÉRAL, 2007, p. 1). As teóricas acrescentam ainda que

Ao longo do século XX, alegou-se que a escrita teatral não pertence à literatura, mas ao palco, através do seu potencial para ‘mise en scène’, e que suas ferramentas críticas não devem proceder dos estudos literários. Essa visão palco-centrada ocluiu a análise textual e enfraqueceu a autonomia do texto teatral⁴ (MOUNSEF; FÉRAL, 2007, p. 1).

2 Embora a escrita por quadros dotados de títulos seja uma influência brechtiana, é importante considerar que a intenção do dramaturgo alemão era decompôr para recompor, ou seja, provocar o efeito de distanciamento para fazer com que o público não tivesse a impressão, ou a ilusão, de que o que estava vendo era o real e sim uma representação do real, passível de reflexão. Essa categoria do teatro épico brechtiano com fins de reflexão política não necessariamente diz mais respeito à toda escrita cênica descontinua por fragmentos da contemporaneidade.

3 No original: “the status of the theatrical text and of playwriting remains unstable”. Tradução nossa.

4 No original: “Throughout the twentieth century it was agued that theatrical writing does not belong to literature but to the stage through its potential to “mise en scène”, and that its

Assim, as teóricas do teatro procuraram reunir na revista acadêmica *Yale French Studies* artigos que contemplassem a diversidade da escrita teatral contemporânea francesa, mas sem a intenção de tentar reaver a autonomia do texto teatral. Elas assinalam que “perdido o prestígio desde meados do século XX, o texto teatral, vilipendiado pelas vanguardas, perdeu sua função como um valioso regulador da representação para se tornar um dos muitos discursos que constroem o significado do palco”⁵ (MOUNSEF; FÉRAL, 2007, p. 1). Isso, a seu ver, teria acontecido por três motivos: “a suspeita da capacidade do teatro de expressar o real, a impossibilidade de representar o sujeito e a descrença fundamental na habilidade da língua de expressar significado”⁶ (MOUNSEF; FÉRAL, 2007, p. 1).

Tangenciando a questão da fragmentação na escrita dramatúrgica contemporânea apontada anteriormente por Jean-Pierre Ryngaert, Mounsef e Féral explicam que

Fragmentado e fragmentário, no seu todo ou em parte, feito de montagem, colagem, vestígios verbais, palavras tímidas, o texto teatral parece significar de modos diversos e ambíguos. Peças contemporâneas são sempre sujeitas à quebras do diálogo, fragmentação narrativa, ação dramática dispersa e uma progressão de eventos fraturada. O que contribui para essa fragmentação é o fato de que o teatro pega de empréstimo de outros gêneros (romance, filme, televisão e por aí vai) [...]”⁷ (MOUNSEF; FÉRAL, 2007, p. 2).

critical tools should not proceed from literary studies. This stage-centric view has occluded textual analysis and undermined the autonomy of the theatrical text”. Tradução nossa.

5 No original: “Fallen from grace since the mid-twentieth century, the theatrical text, maligned by the various avant-gardes, lost its function as the valiant regulator of representation, to become one of the many discourses that construct stage meaning”. Tradução nossa.

6 No original: “the suspicion of theater’s capacity to express the real, the impossibility of representing the subject, and the fundamental distrust in language’s ability to convey meaning”. Tradução nossa.

7 No original: “Fragmented and fragmentary, in a whole or in pieces, made up of montage, collage, verbal remains, diffident words, the theatrical text seems to signify in diverse and ambiguous ways. Contemporary plays are often subject to the breakdown of dialogue, narrative fragmentation, splintered dramatic action, and a fractured progression of events. Contributing to this fragmentation is the fact that theater borrows from other genres 9novel, film, television, and so on) [...]”. Tradução nossa.

Destarte, os elementos de fragmentação e intertextualidade podem ser percebidos na maioria dos textos dramáticos contemporâneos, e, no caso deste estudo, nas peças escritas por Grace Passô.

A dramaturgia negra contemporânea no Brasil

No seu extenso estudo sobre dramaturgia negra no Brasil e em Cuba, Marcos Antônio Alexandre pergunta: “Qual é o espaço do negro e da sua cultura na sociedade brasileira? Existe uma instância de representação do discurso enunciado pelos negros? Qual o lugar do teatro negro na nossa contemporaneidade? (2017, p. 27). Em seguida, ele se queixa do “descrédito de alguns pesquisadores que insistem em argumentar que não existe uma literatura afro-brasileira, que não existe um teatro negro ou uma estética negra, mas sim existem literatura e teatro brasileiros” (2017, p. 27). Ora, tal assertiva desses pesquisadores, fruto da ideia equivocada do mito de democracia racial, só contribui para o apagamento das minorias retratadas na literatura, ou seja, o negro, a mulher, o gay, a lésbica e transexuais. Como diz Alexandre:

[...] nosso país, escravista por mais de trezentos anos e reestruturado por conceitos republicanos, impôs e estimulou conceituações de nacionalidade que determinaram um discurso cultural muito distante de nossa diversidade cultural e étnica. Mais de cem anos se passaram desde o período da escravidão e, não obstante, as marcas deste período ainda se fazem presentes na sociedade atual sob a forma de racismo, velado ou não; existem aqueles que ainda afirmam que não há preconceito no país e que o Brasil é uma nação miscigenada, na qual não existe a possibilidade de fazer a distinção entre brancos e negros (2017, p. 29).

A fim de refutar este mito da democracia racial, Alexandre nos lembra que a maioria das pessoas que vivem na periferia é negra, e ainda podemos constatar a diferença salarial entre brancos e negros.

Em 2007, a crítica literária Regina Dalcastagnè constatou, a partir de uma pesquisa⁸ realizada naquela universidade sobre a escrita e

⁸ A pesquisa foi feita a partir de romances publicados nos quinze anos anteriores à publicação do artigo aqui mencionado pelas maiores editoras brasileiras, quais sejam, Companhia das Letras, Record e Rocco.

representatividade de gêneros na literatura brasileira contemporânea, que “as autoras não chegam a 30% do total de escritores editados” (2007, p. 128). Além disso, as mulheres são sub-representadas nesses textos, pois a pesquisa também mostrou que menos de 40% das personagens são do sexo feminino, sendo uma minoria de protagonistas ou narradoras (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 128). Conforme assegura a pesquisadora, “Fica claro que a menor presença das mulheres entre os *produtores* se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas *obras* produzidas” (2007, p. 129).

Essa mesma pesquisa revela que são poucos os autores e personagens⁹ negros – e quando há, são muitas vezes estereotipados –, identificando-se 79,8% de personagens brancas e 7,9% de personagens negras (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 88). Em relação à posição dos personagens, são 84,5% de protagonistas brancas contra 5,8% de negras, 86,9% de narradoras brancas contra 2,7% de negras. Tais constatações encontram eco na voz de Marcos Antônio Alexandre e sua defesa de reconhecer que há uma escrita negra.

A fim de conceituar o que entende como teatro negro, Alexandre assevera que “tratam-se dos textos dramáticos em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes” (2017, p. 28-29). Ou seja, não basta haver um personagem negro, mesmo que protagonista, para se tratar de teatro negro, se sua cultura e visão ideológica não são centrais na peça, assim como também não basta o autor se negro se sua negritude não é imprimida nos seus textos. Desse modo, ainda segundo Alexandre,

[...] o teatro negro não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas manifestações artístico-performativas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro é ritualístico. [...] o mesmo deve retratar os contextos e lugares de enunciação. Aos quais os negros se viram e ainda se veem representados e/ou subjugados em nossas sociedades. [...]

9 O número diz respeito a personagens que têm algum papel fundamental na narrativa.

o teatro negro deve representar o ponto de vista interno, ou seja, espera-se que o negro, a sua cultura e as suas problemáticas sejam representadas nos textos dramáticos e nas propostas espetaculares concebidos como teatro negro (2017, p. 34).

Marcos Antônio Alexandre nos lembra da importância de Abdias Nascimento e seu TEN (Teatro Experimental do Negro) na divulgação do teatro negro, feito para negros e voltados para eles também. Desse modo, “com o TEM, pela primeira vez, um ator negro, Aguinaldo Camargo, entrou no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 8 de maio de 1945, na posição protagonista, interpretando Brutus Jones, personagem clássica da peça O imperador Jones, de Eugene O’Neill” (ALEXANDRE, 2017, p. 31). O TEN, portanto, veio a mostrar a desnecessidade do *black face*¹⁰, prática racista e discriminatória, além de ter sido um importante grupo de divulgação da causa negra e de combate à discriminação social e racial.

Além de Abdias Nascimento, outros artistas contribuíram para a construção do teatro negro, como Solano Trindade e seu Teatro Popular Brasileiro, além das atrizes Ruth de Souza e Zezé Motta. Na contemporaneidade, temos a dramaturgia de Allan da Rosa, Fernanda Júlia e o Grupo Nata (Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas), Grace Passô, Dione Carlos, dentre outros. Também são atuantes na cena negra contemporânea os coletivos teatrais, sendo os mais conhecidos o Bando Teatro Olodum (BA), Cia dos Comuns (RJ), Cia Os Crespos (SP), Caixa Preta (RGS) e NEGR.A (Coletivo Negras Autoras), Cia Burlantis e Espaço Preto (MG).

Apesar da importância de Abdias Nascimento e do número de dramaturgos e companhias de teatro negro no Brasil, Marcos Antônio Alexandre assegura que o teatro negro não é muito estudado no Brasil, assim como poucas peças com a temática negra são publicadas. Assim, podemos afirmar que as publicações das peças de Grace Passô pelas editoras Cobogó, do Rio de Janeiro, e Javali, de Belo Horizonte, são uma exceção.

10 *Black face*, ou rosto negro, é o uso maquiagem preta utilizada por atores brancos para interpretar personagens negros, muitas vezes caracterizados como cômicos e ou escravizados.

A escrita dramaturgica feminista negra de Grace Passô

A peça *Vaga carne* foi escrita por Grace Passô em 2016, estreou naquele mesmo ano, tendo passado por vários teatros brasileiros desde então, e foi publicada pela editora Javali em 2018. Neste ano de 2020, ela teve a sua versão cinematográfica realizada como média metragem e seria apresentada nos cinemas se não fosse a pandemia de Covid 19. Assim sendo, está disponível para ser assistida *online* no site da distribuidora Embaúba filmes.

Na peça, a voz é uma personagem, e o corpo da atriz, no caso, Grace Passô, é o cenário. O texto da peça abre com a frase “No breu, ouve-se a voz” (PASSÔ, 2018b, p. 15). Segue um longo espaço em branco e, na última linha, lê-se “Vozes existem” (PASSÔ, 2018b, p. 15). Essa voz explica que já invadiu todo tipo de matéria, de animais a cremes, café, mostarda, estátuas, cadeiras e estalactites. No entanto, ela quer entrar no corpo da mulher que se encontra inerte no palco, mas encontra resistência:

*Um braço se ergue como uma porta velha que range lentamente.
[...] enquanto tenta erguer o braço. Nunca precisei fazer tanto esforço.
É como uma embarcação, estou erguendo uma vela gigantesca, é
como mover um barco, como se estivesse numa tempestade e é
meu som que move o leme”* (PASSÔ, 2018b, p. 19).

Ao comentar sobre partes e órgãos do corpo dessa mulher, a voz alerta: “Lá fora existe um bicho feroz, coisa de manter flechas e armas nas mãos. Sabem que nome tem esse bicho? [...] O olhar dos outros” (PASSÔ, 2018b, p. 18). Essa é a chave de leitura que a dramaturga nos fornece para uma das questões da peça: a percepção desse corpo visto pelo olhar do outro. Outra chave de leitura é dada anteriormente, quando a voz explica: “Vocês pensam que minha existência não existe, mas precisam saber que vozes existem sim” (PASSÔ, 2018b, p. 17). Essa voz estranha ao corpo pode ser entendida como uma metáfora das vozes femininas que não são ouvidas em nossa sociedade patriarcal. E, contrariando as expectativas dessa sociedade patriarcal, na qual a mulher deve sempre estar em

posição de passividade, principalmente em questões que envolvem sexualidade, o corpo da mulher aponta para pessoas na plateia e a voz diz “Eu não dormiria com você”, “Você, eu não te quero”, “Você eu amo”, “Você eu quero agora” (PASSÔ, 2018b, p. 21).

Evidencia-se, aqui, a quebra de ilusão da chamada quarta parede do teatro naturalista e a procura de presentificar a ação, conforme apontado por Jean-Pierre Ryngaert. Outros elementos da escrita dramatúrgica contemporânea também estão presentes, como o texto e falas fragmentadas, longas pausas seguidas de frases curtas e longos monólogos. Quem impõe esse ritmo é a voz.

Ao conseguir entrar no corpo da mulher, a voz também encontra resistência para sair:

Para o corpo que habita. Pronto, companheiras, é o suficiente, quero sair daqui. Chega. Acabou.

Nada acontece.

Eu quero sair, tem espaço lá fora, me deixa sair...

Nada acontece. [...]

Anda, deixa de ser boba. Dá trabalho demais te mover, carne, eu vou me cansar, é exaustivo (PASSÔ, 2018b, p. 22).

É através das falas da voz que percebemos que o corpo da mulher está à espera de sua identidade social, pois a voz mostra que o corpo é uma construção social. A voz, em determinado momento, também anuncia que a mulher está grávida, apontando para as questões de gênero: “É menina? É menino? É menine?” (PASSÔ, 2018b, p. 47). Pelas falas da voz, sabemos então se tratar de uma menina e a respeito disso, ela diz:

Não vou deixar minha repolhinha viver de qualquer jeito nesse mundo do capeta, com esses bichos ferozes... Tenho que ensinar essa carnhinha a viver. Ela vai ter o próprio corpo... Susto. O que vamos dizer a ela sobre o mundo? Eu quero ensinar a ela, sim, preciso ensinar a ela sobre estar no mundo, eu não vou deixá-la, aqui, sozinha, nesse mundo do capeta, junto a esses bichos ferozes, afinal de contas, eu tenho responsabilidade [...] (PASSÔ, 2018b, p. 48).

Apesar da sua preocupação com a bebê que a mulher carrega em seu ventre, por não conseguir sair do corpo, a voz “*Enfia um objeto no corpo da Mulher. A mulher sangra*” (PASSÔ, 2018, p. 49). No final, a voz identifica a mulher: “Eu já sei quem ela é! Eu já sei! Ela é uma mulher, ela é negra...” (PASSÔ, 2018b, p. 52).

Se o corpo-cenário de *Vaga carne* é de uma mulher negra e a voz, protagonista, faz com que esse corpo revele sua identidade, a questão da mulher negra não é central em *Mata teu pai*, mas emerge na peça. Escrita e estreada em 2017, *Mata teu pai* foi escrita por Grace Passô para a Cia Omondé para ser dirigida por Inês Viana e com a atriz Debora Lamm no papel da protagonista.

A peça é uma releitura do mito de Medeia, que teve que se mudar de Cólquida com Jasão para o estrangeiro depois dele ter matado o irmão da protagonista. Em Corinto, Jasão abandona Medeia para se casar com Glauce, filha do rei Creonte. Como vingança, Medeia presenteia Glauce com um vestido envenenado, esta se incendeia, alastrando fogo por todo o palácio. Além disso, na versão teatral de Eurípedes, Medeia, em ato premeditado – e não vítima de loucura – mata os filhos e foge.

A versão de Grace Passô se inicia com Medeia pedindo para ser ouvida: “Preciso que me escutem” (PASSÔ, 2018a, p. 23). Assim como ela, já se apresentam outras mulheres que também estão em situação de exílio, uma judia, uma cubana, uma síria e uma haitiana. Medeia é solidária a estas mulheres: “Toda imigrante que encontro pelas ruas, cumprimento” (PASSÔ, 2018a, p. 24). Desse modo, Medeia explica que compra tudo o que elas vendem para ajudá-las, pois sabe que mulheres vulneráveis são escravizadas ou vivem em situação precária. Como diz a protagonista: “Penso sempre nas empregadas nordestinas alisando pratos no valor de suas casas” (PASSÔ, 2018a, p. 25).

Por meio do contato de Medeia com essas mulheres imigrantes, há um tratamento de temas do universo feminino, como a mulher síria, que engravidou e considera fazer um aborto, defendido pela protagonista. Ou uma mulher nordestina que diz que lavou pratos no valor de sua casa, que criou as filhas sozinha, que já fez aborto e

já amou uma mulher. Há, também, a denúncia da violência contra a mulher e a falta de sororidade. Isso se dá, por exemplo, quando Medeia conta a uma mulher paulista sobre como foi estuprada em frente ao marido durante a fuga da terra natal, ao que a paulista responde: “eu imagino a dor de seu marido” (PASSÔ, 2018a, p. 33).

Mas Medeia está acometida por uma febre. Segundo ela, tal febre não advém da mulher com quem seu marido se casou, mas dele. Desse modo, a protagonista se dirige à plateia como se esta fosse suas filhas. Então, explica à plateia que o pai viria visitá-las de vez em quando, que seria muito carinhoso e atencioso, mas denuncia o descaso paterno na criação delas: “E a gente vai olhar para ele, vai temer a saudade, e de novo e por quanto tempo mais a gente vai suportar esse homem que só está entre nós na ausência?” (PASSÔ, 2018a, p. 39).

Se no mito grego a mulher que se casa com Jasão é a filha do rei, em *Mata teu pai*, Grace Passô empodera Glauce. Na peça, a mulher com quem seu marido se casa é negra, havia sido empregada de sua casa, mas por esforços próprios conseguiu ser eleita prefeita da cidade. Portanto, como diz a protagonista, seu desejo é “reescrever a história” (PASSÔ, 2018a, p. 37), mas lembrando-se que “Se não lembro do rosto dela é porque no meu sangue corre a doença do opressor” (PASSÔ, 2018a, p. 37). Portanto, querendo contestar o patriarcado, Medeia não quer matar Glauce, mas acredita que o marido é quem deve ser assassinado. No entanto, tal qual o mito grego, para afetar o marido traidor, Medeia aponta a metralhadora para a plateia e, durante o *blackout*, ouvem-se os tiros. Isso não sem antes Medeia exclamar, enfatizando alguns dos temas da peça, a luta contra o patriarcado e o ativismo feminista: “Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo lamacento, vendido, injusto, capitalista, militar, patriarcal. Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo, minhas filhas, ser. Uma. Indomável. Mulher.” (PASSÔ, 2018a, p. 23).

Em *Preto*, Grace Passô, em escrita conjunta com os membros da companhia brasileira de teatro, o diretor e dramaturgo Marcio Alves e a iluminadora, diretora e atriz Nadja Naira, continua a abordar a

questão do feminismo, da questão negra e da luta contra o racismo. A peça não apresenta uma narrativa linear, mas é um conjunto de fragmentos, monólogos e diálogos que, por vezes, se repetem, algo que vemos bastante nas escritas teatrais contemporâneas.

Em *Preto*, os nomes dos personagens são os próprios nomes dos atores. Desse modo, as protagonistas são Grace, de Grace Passô, e Renata, de Renata Sorrah. A peça inicia com o título de “Conferência de uma mulher negra” (PASSÔ; ABREU; NAIRA, 2019, p. 23). Após essa mulher dar algumas indicações sobre a constituição do cenário de onde irá falar, em um longo monólogo, diz coisas como: “O que fazer para que o enegrecimento seja cada vez maior, seja cada vez mais potente, no lugar onde estamos?”. “O título é muito interessante, PRETO, então eu acho que vou partir daí, da pretura, pra gente conversar um pouquinho. Eu pensei em como a sociedade age sobre nós”. “Porque o Brasil é preto. Embora ainda haja quem não reconheça isso. A pretura, como um modo civilizatório” (PASSÔ; ABREU; NAIRA, 2019, p. 24). É a partir deste discurso que as cenas seguintes ocorrerão, embora sem conexões explícitas no sentido da narrativa, mostrando como o negro é representado ou se sente socialmente.

Na cena seguinte, sem título, apenas com a rubrica “(Duo. Mulher branca. Homem negro)” (PASSÔ; ABREU; NAIRA, 2019, p. 27), Renata se desculpa pelo atraso e, após algumas indagações do homem a ela, ele pergunta se ela se preocupa com sua imagem, o que ela nega veementemente. Entretanto, após ele pedir uma foto dela, ela diz não gostar de fotos por nem sempre parecer bem e bonita nelas. Em seguida, na próxima cena, também sem título e novamente iniciada por uma rubrica “(Imagem do colo de uma mulher. Arfa)” (PASSÔ; ABREU; NAIRA, 2019, p. 34), vemos novamente um longo monólogo sobre o contato íntimo entre duas mulheres: “Eu olho o corpo dela. Eu aproximo meu corpo do dela. Eu toco o corpo dela. Ela toca o meu corpo. [...] Eu aproximo meus lábios dos lábios dela. Eu beijo o pescoço dela. Eu respiro bem próximo ao ouvido dela. Eu mordo o ouvido dela e falo: ‘Oi, Preta’. Ela fica muito excitada [...]” (PASSÔ; ABREU; NAIRA, 2019, p. 34).

A partir de então, a personagem narra a relação sexual entre as duas: “Eu mordo o bico do seio dela. [...] Eu abro as pernas dela. Eu respiro bem próximo à vulva dela. A vulva dela lateja. Eu coloco minha mão dentro da vulva dela [...]” (PASSÔ; ABREU; NAIRA, 2019, p. 34-35). Essa cena mostra dois diálogos semelhantes justapostos, dando a entender que se trata de um duplo.

Em uma outra cena, em uma conversa entre duas mulheres, dando a entender que se tratam de Grace e Renata, ao ser perguntada “Se você tivesse que eleger uma luta urgente, qual seria?”, a outra responde: “Se as mulheres negras forem livres, todas seremos” (PASSÔ; ABREU; NAIRA, 2019, p. 38). Em seguida, nessa mesma cena, a partir de lembranças de Renata, dá-se um ensaio de *Lágrimas amargas de Petra von Kant*, filme de Reiner Werner Fassbinder sobre Petra, uma figurinista de alta costura que tem uma paixão não correspondida por uma jovem de nível social inferior, Karin, levado para o teatro em 1982 com Fernanda Montenegro, Juliana Carneiro da Cunha e Renata Sorrah. Há, portanto, uma intertextualidade explícita com a carreira de Renata, a personagem, com a carreira artística da atriz, e também uma relação explícita com uma das cenas anteriores, trazendo à tona a sexualidade e o amor lésbico.

Além desta temática, a questão da negritude, cerne na peça, volta à baila em outras cenas que remetem a casos reais de pessoas negras submetidas à violência policial. Desse modo, em um monólogo justaposto com outros dois iguais – dando a ideia agora de um triplo –, diz-se “O vídeo da mulher sendo arrastada [...], a liberdade não tem nome e o nome dele é Rafael” (PASSÔ; ABREU; NAIRA, 2019, p. 60). Rafael, no caso, é Rafael Braga, homem negro, catador de recicláveis que, durante um dos protestos de 2013 no Rio de Janeiro, foi preso por portar um desinfetante na mochila, embora ele alegasse que não fazia parte dos protestos. Já em regime semiaberto, ao retornar do trabalho como faxineiro no escritório que o defendia, posou para uma fotografia em um muro onde estava escrito “Você só olha da esquerda p/ direita, o estado te esmaga de cima p/ baixo!!!” (G1, 2014) e foi enviado para a solitária. Quanto ao vídeo da mulher arrastada, em uma cena posterior o

caso é comentado novamente: “Em 2014 as câmeras já estão nos bolsos. Porta-malas aberto de viatura. O corpo da mulher arrastado, animalizado, exposto. Imagem em movimento. Não é só uma imagem a que assisto, é uma verdade” (PASSÔ; ABREU; NAIRA, 2019, p. 67). Trata-se de Claudia da Silva Ferreira, que, após baleada em um tiroteio no Morro da Congonha, em Madureira, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, e ser levada para o hospital no porta-malas aberto do carro policial, caiu dele e foi arrastada por metros até morrer.

Com a denúncia no racismo e com a discussão de questões identitárias negras, na última cena, em que se encontra uma mulher negra sozinha, ela diz, em meio a um longo monólogo, frases como “Eu vou começar tudo de novo pra vocês”, “Eu vou ocupar o seu lugar pra vocês”, “Eu vou ganhar um salário mais alto que o seu pra vocês” e acrescenta:

Eu vou é tacar fogo
Eu vou fazer a minha fala
Eu vou fazer o meu caminho
Eu vou beijar
Eu vou gozar
Porque tudo isso é pra vocês
Isso também é pra vocês (PASSÔ; ABREU; NAIRA, 2019, p. 71).

Suas últimas palavras são: “O que eu tenho é só uma vontade linda de enegrecer” (PASSÔ; ABREU; NAIRA, 2019, p. 73). E, assim, repete a palavra enegrecer, que, no texto, tem a fonte cada vez mais aumentada, duas vezes.

Considerações finais

Segundo o pesquisador do teatro negro brasileiro Marcos Antônio Alexandre,

Se o **teatro negro** é o *teatro em que o negro e a sua cultura são protagonistas*, outro aspecto que é fundamental refletir é sobre a ideia de que uma corporeidade negra dentro deste teatro em que o corpo negro em cena apresenta uma singularidade que lhe é própria.

Dramaturgicamente, os autores negros escrevem de um lugar de fala específico em que, muitas vezes, seus textos demarcam e discutem lugares discursivos a partir dos quais os negros enfrentam situações de exclusões geográficas, educacionais, sócio-políticas etc.; outras textualidades tratam de aspectos voltados para às distintas formas de preconceito (gênero, raça, religiosidade, sexualidade), segregação (ALEXANDRE, 2017, p. 36).

A partir desta reflexão, podemos tecer alguns comentários sobre as peças analisadas neste capítulo. Em *Vaga carne*, vemos o corpo de uma mulher negra à procura de sua identidade e pertencimento à sociedade e espaço em que está inserido; é um corpo que se revela enquanto mulher e negra e como se sente enquanto construção social a partir de como é visto pelo olhar do outro. Esse diálogo com as diferenças também se dá, embora de outro modo, em *Preto*, mas sempre a partir de temas e questões relacionados à negritude.

Já em *Mata teu pai*, ao contrário de *Vaga carne* e *Preto*, a protagonista não é negra. Entretanto, Grace Passô subverte e empodera Glauce, que de filha do Rei, uma branca grega, passa a ser uma mulher negra, de origens humildes, que outrora trabalhava como empregada doméstica e agora é prefeita eleita da cidade. Entende-se empoderamento, particularmente o empoderamento da mulher negra, conforme assinalado por Djamila Ribeiro: “Trata-se de empoderar a si e aos outros e colocar as mulheres como sujeitos ativos da mudança” (2018, p. 116). Assim, há um comprometimento com a luta pela igualdade, tanto de gênero quanto racial. Ainda, segundo Djamila Ribeiro a respeito do empoderamento, “É a busca pelo direito à autonomia por suas escolhas, por seu corpo, por sua sexualidade” (2018, p. 117-118). Desse modo, Grace Passô empodera Glauce, empodera as mulheres de *Preto*, inclusive dando voz a ela na narrativa detalhada sobre o contato sexual entre duas mulheres lésbicas.

A denúncia da desigualdade em todos os âmbitos – racial, de gênero, xenofobia – está presente nas peças estudadas aqui. Mas especialmente a luta contra a desigualdade racial e de gênero e a denúncia do racismo faz de Grace Passô uma ativista feminista negra. Mais uma vez, conforme assinala Djamila Ribeiro, “Pessoas que lutam contra as desigualdades não se fazem de vítimas: são vítimas

de um sistema perverso e, ao mesmo tempo, sujeitos da ação, porque o denunciavam e lutam para mudá-lo” (RIBEIRO, 2018, p. 27).

A escrita dramatúrgica negra de Passô foi desenvolvida ao longo de um tempo. Da primeira vez que exerceu o ofício de dramaturga, com *Por Elise*, de 2005, e *Amores surdos*, de 2006, ela assevera que com o tempo sua escrita foi “ficando mais preta” (DIEGUES; AZEVEDO; ABREU, 2019, p. 107). Ela afirma que isso aconteceu porque o caminho do artista “é o caminho do reconhecimento de sua identidade. É um caminho em que você vai escolhendo o que você quer e como você quer estar no mundo” (DIEGUES; AZEVEDO; ABREU, 2019, p. 107-108), e acrescenta:

É claro que sou resultado, obviamente, de um feminismo negro, que se coloca na minha vida hoje como não existia antes. [...] A minha existência, o que significo na sociedade, isso é de uma tentativa de marginalização tão grande na nossa história social que não tem como eu não lidar diretamente, no meu trabalho, com questões como a minha negritude. [...] Não tem como ser uma artista negra brasileira no teatro brasileiro e essa não ser a questão meu trabalho (DIEGUES; AZEVEDO; ABREU, 2019, p. 108).

Realmente Grace Passô traz diversidade para o teatro brasileiro, tradicionalmente elitizado e, por isso, como ela diz, racista (DIEGUES; AZEVEDO; ABREU, 2019, p. 109). Daí a importância do *lugar de fala* na política, na literatura e nas artes para romper com o discurso dominante que tanto definiu o lugar de cada grupo – de gênero e de raça – na sociedade. Entende-se como conceito de fala o que Djamila Ribeiro (2017) explica como o lugar social onde os discursos são proferidos, já que o lugar social dá ao indivíduo experiência e possibilidades diferentes, ampliando ou reduzindo oportunidades. Nesse sentido, deve o sujeito que teve sua voz historicamente sufocada assumir ativamente o discurso sobre si e sobre os seus. Assim, Grace Passô, em seu *lugar de fala*, aborda questões relativas às mulheres, principalmente às relacionadas a mulheres negras.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva**: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O eixo e a roda**, UFMG, v. 15, p. 127-135, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/3267. Acesso em: 23 jul. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, UNB, n. 31, p. 87-110, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9434>. Acesso em: 23 jul. 2020.

DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; ABREU, Kil (orgs.). **Maratona de dramaturgia**. Rio de Janeiro: Cobogó; Edições SESC: São Paulo, 2019.

G1. **Preso em ato no Rio vai para 'solitária' por foto que critica sistema penitenciário**. 25 de novembro de 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/11/preso-em-ato-no-rio-vai-para-solitaria-por-foto-que-critica-sistema-prisional.html>. Acesso em: 25 jul. 2020.

MOUNSEF, Donia; FÉRAL, Josette. Editor's preface: the transparency of the text. In: MOUNSEF, Donia; FÉRAL, Josette (eds.). The transparency of the text: contemporary writing for the stage. **Yale French Studies**, New Haven, n. 112, p. 1-4, 2007.

PASSÔ, Grace. **Mata teu pai**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018a.

PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018b.

PASSÔ, Grace; ABREU, Marcio; NAIRA, Nadja. **Preto**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.



3

Utopia e consciência crítica no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*

Maria Aparecida Miguel¹

Caio Vitor Marques Miranda²

Introdução

A literatura, cada vez, tem demonstrado seu papel social, político e humanitário para a sociedade do séc. XXI. Olhar que não é novo, mas o seu reconhecimento é tardio, uma vez que por muito tempo a produção literária de minoria foi invisibilizada pela academia. Dentre esses autores, deparamo-nos com Lima Barreto, que já no início do século XX trazia um olhar político-literário. Nesse sentido, objetivamos analisar o romance: *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de sua autoria à luz das “utopias”, termo que designa “o não lugar”, salientando o peso deste conceito na composição da obra, uma vez que o uso deste conceito permite que o autor realize uma profunda crítica social da realidade na qual estava inserido. Para isso, dividimos esta análise em três partes de acordo com a tessitura da produção. Na primeira, abordamos a questão utópica na produção Barretiana. Em seguida, traçamos um perfil da utopia da personagem Policarpo Quaresma em relação à noção de uma pátria legítima, que preserva os seus costumes e sua linguagem, salientando o processo de exclusão sofrida pelo protagonista, por

1 Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2015). Professora titular da Faculdade Estadual De Filosofia Ciências e Letras de Cornélio Procopio, atuando principalmente no seguinte tema: literatura infanto-juvenil literatura contemporânea. E-mail: mariamiguel@uenp.edu.br

2 Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - SP, professor de Literatura nos Colégios de Londrina e professor colaborador no curso de Letras da Universidade Estadual do Paraná -UNESPAR. E-mail: caiomiranda91@hotmail.com

meio da adjetivação de “loucura” que o leva ao “exílio ideológico”. Posteriormente, mostramos a “ingenuidade” da personagem que crê na prosperidade do país, por meio do cultivo a terra, desconhecendo as manobras políticas, a troca de favores e a falta de infraestrutura que sofre o pequeno produtor, mais uma vez é excluído, porque incomoda as forças dominantes. Por fim, destacamos o Triste fim anunciado por Barreto quando Policarpo descreve de todos os seus sonhos e conclui que “A pátria que quisera ter era um mito”.

Policarpo Quaresma: o retrato ufanista do Brasil

Afonso Henriques de Lima Barreto era um escritor à frente do seu tempo. Por meio de sua produção literária, enfrentando a ideologia dominante que o calou, tentou fazer de sua obra um objeto de revolução. Utilizando palavras de Alice Áurea Penteadó Martha a produção limana sofreu a “conspiração do silêncio”. Não só por não pertencer à elite dominante da cidade do Rio de Janeiro, mas também por possuir uma escrita carregada de denúncias. Sua produção revelava as várias faces da Capital, não só dela, mas do Brasil, construindo uma diegese permeada de “verdades”, num país acostumado aos modelos narrativos importados, com os quais se deliciava, cujos conteúdos temáticos eram repletos de “peripécias” e amores impossíveis, heranças enigmáticas que agradavam as personagens, escravas brancas que recebiam um final feliz. Era o modelo do romance-folhetim, recheado de tramas rocambolescas, importado dos países europeus ou da Inglaterra, além das produções dos nossos romancistas que seguiam estes modelos que, por sua vez, agradavam ao público burguês da Capital. Inserido pela crítica num momento caracterizado como Pré-modernismo, Barreto propõe uma abordagem real da sociedade brasileira. É certo que o país havia conhecido o Realismo/Naturalismo, mas a crítica de Barreto é direta e não poupa esta ou aquela instituição.

Conforme já apontado neste trabalho a crítica não gostou da produção Barretiana e, por isto, sonou espaço ao escritor em suas páginas, por vários motivos. Primeiramente porque a crítica

realista não viu nas suas produções as marcas do Positivismo, do Determinismo, que eram pressupostos básicos da escola do Sr. Émile Zola. A crítica Impressionista não se identificou com a sua produção, pois não continha as figuras de estilo e o tom ufanista que eram marcas do movimento. Os críticos ligados à perfeição gramatical o repudiaram devidos ao “desleixo” e aos delízes encontrados em suas obras.

Lima foi rejeitado por todas as vertentes literárias do momento. Martha afirma que Barreto foi um modernista sem ser modernista e é a partir da década de 30, quando escritores do porte de Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, José Lins do Rego, entre outros, começaram a tomar como temáticas os problemas sociais pelos quais o país atravessava, é que a prosa do escritor foi melhor compreendida, pois este mergulha fundo nas questões problemáticas do país, antecipando de forma lúcida, por meio da utopia, a necessidade de se utilizar a literatura como forma de conscientização da sociedade sobre os abismos sociais no Brasil a marginalização e o preconceito que sofriam as classes menos favorecidas.

A produção literária de Lima busca um “não lugar” e o faz de forma consciente. A utopia é usada como elemento irônico e sarcástico, com o intuito de revelar uma crítica mordaz às instituições estabelecidas. Ele estabelece este espaço imaginário onde muitas vezes as suas personagens não possuem consciência de fatores tais como, a especulação os privilégios e preconceito. Percebemos estes traços não somente em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, mas nas demais obras do autor. É recorrente esta busca de um “lugar ideal”, onde não houvesse fome, miséria, discriminação. O tom autobiográfico é uma constante na produção do autor, porque, conforme, já mencionado, a sua produção retrata o preconceito, a luta pela vida dos habitantes de subúrbios e favelas, a condição do negro num país que não planejou a Abolição da Escravatura e buscou no incentivo à imigração a necessidade de “embranquecer” o país, excluindo os costumes nacionais e relegando à margem dos bens de consumo, tudo que não se adequasse ao modelo capitalista.

Uma nova proposta de linguagem

A personagem Policarpo Quaresma é representada por Lima Barreto como extremamente utópica. Conforme Alfredo Bosi, Quaresma possui um tom altamente quixotesco, que não se esgota na obsessão nacionalista. De forma irônica, Barreto representa este militar que se sente o próprio Brasil. Afirma ele que não é uma cidade, um estado, mas sente-se o próprio país. Cidadão cordato nunca mostrou expressividade, vivia em tranquilidade em meio a livros de todas as naturezas e autores. Este fato o aproxima muito da personagem de Cervantes, que também vivia a ler constantemente. De repente conclui que vai aprender modinhas nacionais, pois na sua concepção, nada mais justo do que resgatar os costumes nacionais. Sentimos neste trecho o quanto Barreto de forma irônica, utilizando-se da personagem, critica os costumes nacionais pois era usual ao brasileiro copiar costumes europeus, não somente na música, por meio das apresentações das óperas, como no vestuário à moda francesa, no teatro por meio das adaptações de peças que vinham do exterior. Isso sem falar do romance-folhetim que circulava com muita frequência entre a sociedade fluminense. Quaresma alia-se a Ricardo Coração dos Outros e começa a tomar aulas de modinhas nacionais, com o intuito de valorizar o nacional, num momento em que o violão era símbolo de “vadiagem”

– Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado, com o Padre Caldas, que teve um auditório de fidalgas. Beckford, um inglês notável, muito o elogia (BARRETO, 2000, p. 29).

Lima segue o modelo quixotesco ao atribuir a sua personagem a característica de ler toda a literatura que lhe cai às mãos. Desta forma ironiza uma sociedade que não lê. Podemos refletir sobre o papel desta leitura “exagerada” de Quaresma, pois num país praticamente analfabeto, sendo que de cada 100 brasileiros 16 ou 17 eram

alfabetizados, ler era um luxo, um supérfluo, considerado como “loucura”. Além do fato de que o país havia passado recentemente por um processo de Abolição da Escravatura, cujo resultado foi o inchamento das encostas dos morros, devido ao processo de “regeneração” do centro da cidade, sem a preocupação com a maioria iletrada. O acesso à cultura constitui-se uma utopia, mas Policarpo é um utópico que quer fazer do país uma nação coesa, sem diferenças sociais, onde o era possível superar o Capitalismo, como apontam Lowy e Sayre a respeito do Romantismo revolucionário e/ou utópico que preza pela igualdade social.

Na ficção, havia unicamente autores nacionais ou tidos como tais: o Bento Teixeira, da Prosopopéia; o Gregório de Matos, o Basílio da Gama, o Santa Rita Durão, o José de Alencar (todo), o Macedo, o Gonçalves Dias (todo), além de muitos outros. Podia-se afiançar que nem um dos autores nacionais ou nacionalizados de oitenta ora lá faltava nas estantes do major. De História do Brasil, era farta a messe: os cronistas, Gabriel Soares, Gandavo; e Rocha Pita, Frei Vicente do Salvador, Armitage, Aires do Casal, Pereira da Silva, Handelmann (Geschichte von Brasilien), Melo Moraes, Capistrano de Abreu, Southey, Varnhagen, além de outros mais raros ou menos famosos. Então no tocante a viagens e explorações, que riqueza! Lá estavam Hans Staden, o Jean de Léry, o Saint-Hilaire, o Martius, o Príncipe de Neuwied, o John Mawe, o von Eschwege, o Agassiz, Couto de Magalhães e se encontravam também Darwin, Freycinet, Cook, Bougainville e até o famoso Pigafetta, cronista da viagem de Magalhães, é porque todos esses últimos viajantes tocavam no Brasil, resumida ou amplamente (LOWY; SAYRE, 2015, p. 23).

Lima conduz a narrativa de forma que o leitor questione por meio da utopia de Quaresma a dissolução de nossas raízes, e em que medida importamos de maneira consciente ou inconsciente os costumes estrangeiros. No capítulo, *Desastrosas Consequências de um requerimento*, percebemos o quanto o protagonista se distancia da realidade e, em sua obsessão pelo espírito nacionalista, envia uma proposta ao Congresso nacional para que se institua o Tupi-Guarani como língua oficial. Quaresma passa por vexames vários, devido ao “absurdo” de sua ideia mas Lima consciente de sua produção, propõe ao leitor uma crítica ao nosso processo de colonização, por

meio do qual os nativos perderam a sua expressão linguística e por consequência a sua “voz”. Um povo que impõe a sua linguagem impõe também a sua cultura e por meio disso alcança o poder e o domínio sobre o vencido. Percebemos na produção de Barreto que por meio da utopia o escritor toca em questões essenciais de um povo. A idéia de transformar o Brasil num país diferente e melhor perpassa essas premissas, pois a linguagem é fundamental para o exercício da cidadania. Percebemos que as variações linguísticas são uma constante na produção de Lima, mostrando por vezes um povo que já esqueceu as suas tradições as suas “modinhas”, os seus costumes. Devido a este requerimento Quaresma é considerado “louco”, ou seja verifica-se uma forma de exclusão do meio social daquele que reflete sobre as suas origens. Afinal ter uma língua emprestada, pode significar ter uma cultura emprestada, ter uma forma de pensar e agir emprestados.

Polícarpo Quaresma, cidadão brasileiro, funcionário público, certo de que a língua portuguesa é emprestada ao Brasil; certo também de que, por esse fato, o falar e o escrever em geral, sobretudo no campo das letras, se vêem na humilhante contingência de sofrer continuamente censuras ásperas dos proprietários da língua; sabendo, além, que, dentro do nosso país, os autores e os escritores, com especialidade os gramáticos, não se entendem no tocante à correção gramatical, vendo-se, diariamente, surgir azedas polémicas entre os mais profundos estudiosos do nosso idioma – usando do direito que lhe confere a Constituição, vem pedir que o Congresso Nacional decrete o tupi-guarani, como língua oficial e nacional do povo brasileiro (BARRETO, 2000, p. 42).

No “sossego”: política, capanguismo e coronelismo

A segunda parte de *Triste fim de Polícarpo Quaresma* é marcada pelo exílio. Depois de ridicularizado e tomado como “louco” por sugestão da afilhada, Quaresma resolve comprar um sítio e investir na agricultura. Do ponto de vista da sua utopia, a personagem ignora os problemas agrários e lança-se ao seu sonho de cultivar espécies nativas e outras, acreditando que o problema do país poderia ser resolvido a partir da vontade dos agricultores em plantar, colher, negociar.

Carlos Nelson Coutinho afirma que Barreto propõe uma amarga crítica contra os poderosos, por meio de uma tomada de posição em favor dos “humilhados e ofendidos”. Daí a caracterização desta personagem que não tem consciência dos problemas agrários do país. Segundo o crítico na obra em questão Quaresma não entende o porquê de a população de Curuzu não trabalhar, mas envolver-se em questões políticas. Em diálogos com moradores da região vai descobrindo aos poucos que o povo não vive, senão, de política, e questiona-se o porquê de tal situação, afinal “a terra era mais importante e só necessitava de luta, trabalho e amor”. Na concepção de Coutinho, Barreto de forma irônica demonstra que os donos do poder aliavam-se de forma que o povo fosse excluído deste processo, numa verdadeira “via prussiana”.

Não se limitou a denunciar a aliança entre a “moderna” República nascente e o imperialismo; enxergou também, profeticamente a nova tendência de ‘agraristas’ e ‘industrialistas’ a se fundirem numa nova coalisão, continuadora da tradicional ‘via prussiana’, ou seja, uma coalisão que continuaria a excluir qualquer autêntica participação popular (COUTINHO, 1974, p. 20).

Lima utiliza-se de sua literatura em favor dos menos favorecidos sem, no entanto, abrir mão das qualidades estéticas. Percebemos na escrita do autor uma preocupação com o uso da linguagem coloquial. Nas conversas com Felizardo, seu funcionário, e em outras passagens da obra, Barreto transcreve a fala em sua aceção sem transformá-la em algo artificial. Num diálogo entre Quaresma e Felizardo percebemos tanto o emprego da variante linguística do empregado tanto como da influência da política sobre o povo. Desta forma Lima denuncia o “voto de cabresto” e o domínio das classes dominantes em relação às classes dominadas.

O major perguntou ao Felizardo:

– Que é que há, Felizardo?

O camarada descansou o grosso tronco de camará no monte, limpou o suor com os dedos e respondeu com a sua fala branda e chiente:

– Negócio de política... “Seu” Tenente Antonino quase briga ontem com “Seu dotô Campo”.

– Onde?
 – Na estação.
 – Por quê?
 – Negócio de partido. Pelo que ouvi: “Seu” Tenente Antonino é pelo “governadô” e “Seu dotô Campo” é pelo “senadô”... Um “sar-cero”, patrão!
 – E você, por quem é?
 Felizardo não respondeu logo. Apanhou a foice e acabou de cortar um galho que enleava o tronco a remover. Anastácio estava de pé e considerou um instante a figura do companheiro palrador. Respondeu afinal:
 – Eu! Sei lá... Urubu pelado não se mete no meio dos coroados. Isso é bom pro “sinhô”.
 – Eu sou como você, Felizardo.
 – Quem me dera, meu “sinhô”. Inda “trasantonte” ouvi “dizê” que o patrão é amigo do “marechá”.
 Afastou-se com o pau; e, quando voltou Quaresma indagou assustado:
 – Quem disse?
 – Não sei, não “sinhô”. Ouvi a modo de “dizê” lá na venda do espa-nhol, tanto assim que “dotô Campo tá” inchado que nem sapo com a sua amizade.
 – Mas é falso, Felizardo. Eu não sou amigo coisa alguma... Conheci-o... E nunca disse isso aqui a ninguém... Qual amigo! (BARRETO, 2000, p. 145).

Policarpo aos poucos percebe que o problema são as alianças políticas, a falta de estrutura que não é oferecida ao pequeno produtor, o descaso dos governantes para com a população, mas, no entanto, a personagem é vista como ameaça, pois Lima a descreve como alheia a todo esse processo, numa verdadeira utopia que se expressa pelo seu sonho de construir um país igualitário, onde todos pudessem ter as mesmas condições de cultivar a terra de ter uma moradia decente. O quadro que se apresenta à sua frente, entretanto, é outro: o de pessoas sem condições de produzir, choupanas, falta de infraestrutura, além do drama da saúde que dizimava as plantações.

Abriu a porta; nada viu. Ia procurar nos cantos, quando sentiu uma ferroadinha no peito do pé. Quase gritou. Abaixou a vela para ver melhor e deu com uma enorme saúde agarrada com toda a fúria à sua pele magra. Descobriu a origem da bulha. Eram formigas que, por um buraco no assoalho, lhe tinham invadido a despensa e carregavam as suas reservas de milho e feijão, cujos recipientes tinham sido deixados abertos por inadvertência. O chão estava

negro, e carregadas com os grãos, elas, em pelotões cerrados, mergulhavam no solo em busca da sua cidade subterrânea. Quis afugentá-las. Matou uma, duas, dez, vinte, cem; mas eram milhares e cada vez mais o exército aumentava. Veio uma, mordeu-o, depois outra, e o foram mordendo pelas pernas, pelos pés, subindo pelo seu corpo. Não pôde agüentar, gritou, sapateou e deixou a vela cair. Estava no escuro. Debatia-se para encontrar a porta; achou e correu daquele ínfimo inimigo que, talvez, nem mesmo à luz radiante do sol o visse distintamente (BARRETO, 2000, p. 157).

Excluído mais uma vez tal como “fênix” que se transforma em cinzas, Quaresma vê-se acuado a abandonar o seu intuito utópico de plantar, produzir. Seu sonho de construir um país justo é mal sucedido, devido a muitos entraves, uma vez que sua vontade destoava da vontade dos poderosos. Barreto mostra por meio de sua ficção que as utopias alimentam o povo, mas não devem ser consolidadas do ponto de vista de quem controla ideologicamente um país. Sua personagem foi perseguida, por meio de leis injustas, mal compreendidas, e, por fim com ameaça de morte, constituindo o que Sargent caracteriza como uma verdadeira “distopia”.

Que diabo queria dizer aquilo? Ia deitar fora o jornaleco, quando lhe pareceu ler seu nome entre versos. Procurou o lugar e deu com estas quadrinhas:

POLÍTICA DE CURUZU

Quaresma, meu bem, Quaresma!
Quaresma do coração!
Deixa as batatas em paz,
Deixa em paz o feijão.
Jeito não tens para isso
Quaresma, meu cucumbi!
Volta à mania antiga
De redigir em tupi.
OLHO VIVO (p. 142).

A Morte da Fenix: O fim da utopia

Na terceira e última parte do romance, Policarpo Quaresma decide servir ao Exército e fica subordinado ao Tenente-Coronel

Bustamante. Da vida de ilusões em torno do seu patriotismo utópico, Quaresma leva novamente consigo o sonho de servir à nação com amor. Barreto, que não tinha boas impressões de Floriano Peixoto, ironiza o percurso da diegese, atribuindo a sua personagem uma credulidade cega em relação ao líder. De começo Quaresma entrega um memorial ao Marechal que lhe é indiferente. Recebe-o a contragosto. Quaresma começa a sentir-se decepcionado contra a realidade que encontra. De seu passado apenas faz parte, Ricardo Coração dos Outros, que havia sido recrutado a força, mas impedido de tocar seu violão. Aos poucos Barreto vai desnudando as forças tirânicas, que formam a base daquilo que Quaresma sonhou em ser a defesa do país.

Numa crítica aberta, Barreto expõe o falso nacionalismo que sua personagem vivera a vida toda. Encontrando-se com Floriano, Quaresma pergunta-lhe sobre o memorial e tem como resposta que é um “visionário”.

Com o avançar dos confrontos Ricardo Coração dos Outros e Policarpo são feridos, depois de curados, Quaresma é destacado para comandar a guarnição da Ilha das Cobras, onde indigna-se com sua condição de carcereiro de pobres abandonados pelos seus superiores. O sonho de mudar a nação vai sendo desfeito durante toda a narrativa, mas neste ponto a utopia de Quaresma desvanece, pois assiste a cenas onde prisioneiros eram escolhidos ao acaso e retirados da ilha para serem fuzilados. Desencanta-se com o que vê, com o que sente, medita sobre a inutilidade da vida, que o levara a causa republicana, e conscientiza-se de sua ingenuidade que o levou a crer em homens que buscavam antes de tudo melhorias e vantagens para si. Diante da carta que escrevera ao presidente numa última tentativa utópica sua situação piora, pois passa a ser qualificado como “traidor” e “bandido”.

Barreto de forma lúcida e consciente desenhou o retrato de um país falido, por meio do uso da utopia, criou muitas das suas personagens que nos mostraram o quanto há de quimera em meio à podridão.

E, bem pensado, mesmo na sua pureza, o que vinha a ser a Pátria?
Não teria levado toda a sua vida norteado por uma ilusão, por uma
idéia a menos, sem base, sem apoio, por um Deus ou uma Deusa cujo

império se esvaía? Não sabia que essa idéia nascera da amplificação da crendice dos povos greco-romanos de que os ancestrais mortos continuariam a viver como sombra se era preciso alimentá-las para que eles não perseguissem os descendentes? Lembrou-se do seu Fustel de Coulanges... Lembrou-se de que essa noção nada é para os Menenanã, para tantas pessoas... Pareceu-lhe que essa ideia como que fora explorada pelos conquistadores por instantes sabedores das nossas subserviências psicológicas, no intuito de servir às suas próprias ambições (BARRETO, 2000, p. 175).

Considerações

A partir da apreciação da produção de Lima Barreto, concluímos que a arte constitui uma arma contra o controle que se é exercido pelos mais fortes, particularmente no contexto do capitalismo. *Triste fim de Policarpo Quaresma* é um registro notável das forças ideológicas que controlam as nações há longos tempos, levando-nos a observar a denúncia de contínuo esforço das classes dominantes para manterem o seu “status quo” em detrimento das classes dominadas.

Acusado de “louco” Barreto foi talvez o mais lúcido escritor de sua época, pois por meio da sua arte soube apresentar o retrato de um país que desde o seu “achamento” foi extorquido, vilipendiado pelos seus colonizadores. Silviano Santiago em, *O Entre-lugar do discurso latino americano* (1978) aponta para estas questões. Segundo o crítico desde o início da colonização da América somos vistos como “bárbaros”. Evitar o bilinguismo, significou evitar o pluralismo religioso e significou também a imposição do poder colonialista. Este pressuposto levou as nações colonizadas a perderem suas raízes, sua fala, sua religião, sua expressão.

Lima, na sua condição de pobre, mulato, doente, e, por consequência, excluído apresenta-nos uma obra, cujo teor é um manancial de reflexão, pois nela encontramos todos os questionamentos que se podem fazer acerca de um país, sem identidade, um Macunaíma que não se encontrou, que não possui identidade. Por meio de Policarpo Quaresma e sua “visão utópica” Lima nos leva a perceber os mecanismos de coerção utilizados pelas classes dominantes para que haja sempre uma esperança no “país do futuro”, enquanto a corrupção, a violência e o preconceito imperam.

No que se difere o país de Lima daquele de nossa atualidade? Somos o país de que futuro? Copiamos marcas, consideramos o inglês como superior e veneramos o cinema, a música, a literatura importada. Vivemos a utopia de sermos o que não somos, enquanto a realidade está exposta aos nossos olhos.

Em suma, temos com esse livro o retrato de uma indignação, um sinal de alerta e é para isto que a arte serve, para acordar-nos para nos tirar deste processo de “coisificação” que constitui o legado do capitalismo.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. 8. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

BARRETO, Lima. **Diário Íntimo**: memórias. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BARRETO, Lima. **Impressões de Leitura**. Prefácio de M. Cavalcanti Proença. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. 23. ed. São Paulo: Ática, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CÂNDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. In: CÂNDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, Carlos Nelson *et al.* **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p. 1-56.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**. O romantismo na contramão da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. **Lima Barreto e a crítica (1900 a 1922): a conspiração do silêncio**. Acta Scientiarum, Maringá, v. 22, n. 1, p. 59-68, mar. 2000.

RESENDE, Beatriz. Lima Barreto: a opção pela marginália. In: SCHWARZ, Roberto (ed.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 73-78.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANTIAGO, Silviano. **Uma ferroada no peito do pé** (Dupla leitura de Triste fim de Policarpo Quaresma). Colonialismo e Evangelho, São Paulo: Presença Editora da USP, 1973.

SANTIAGO, Silviano. **O Entre-lugar do discurso Latino Americano**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SEVCENCKO, Nicolau. **Literatura como missão**: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003. Cap. II, p. 117.



4

Mokoi tekoá petei jeguatá: experimento etnográfico com o cinema Mbya¹

Samuel Douglas Farias Costa²

Memória, história, território, relação com os *brancos*³, artesanato, metalinguagem. Estes são alguns elementos que aparecem no filme *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada*, realizado no ano de 2008 pelos Guarani Mbya Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites e Ariel Duarte Ortega em parceria com o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). De acordo com a página oficial do projeto, ele foi criado em 1986, atua na área de produção audiovisual indígena no Brasil e tem o objetivo de apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e da produção compartilhada com os povos indígenas com os quais trabalha⁴.

O filme aqui abordado foi o primeiro do VNA realizado com populações Mbya e trata de duas aldeias no Rio Grande do Sul conectadas por uma história comum. A sinopse do filme, disponível no catálogo do site oficial do VNA, diz o seguinte:

Sem matas para caçar e sem terras para plantar, os Mbya-Guarani dependem da venda do seu artesanato para sobreviver. Três jovens Guarani acompanham o dia-a-dia de duas comunidades unidas

1 O presente texto é uma versão modificada e atualizada de trabalho apresentado e publicado nos Anais da VII Reunião de Antropologia de Mato Grosso do Sul, em 2019.

2 Mestre em Antropologia Social (PPGAS/UFSCar), professor de Sociologia da Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso (SEDUC/MT) e pesquisador do Laboratório de Pesquisa em Antropologia (LAPA/UEM). E-mail: samuelfariascosta@gmail.com.

3 Este é o modo como os Guarani Mbya se referem aos não-indígenas no filme aqui trabalhado.

4 Informações disponíveis em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>. Acesso em: 28 jul. 2020.

pela mesma história, do primeiro contato com os europeus até o intenso convívio com os brancos de hoje⁵.

Proponho neste texto destacar alguns aspectos da obra para realizar um experimento etnográfico assumindo o filme como o lugar de pesquisa de campo. Em *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, cuja tradução é “Duas aldeias, uma caminhada”, os Mbya fazem aparecer uma série de questões pertinentes à vivência mbya. Para o experimento aqui proposto destaco a questão da territorialidade, mobilidade, memória e história. Estes pontos nos permitem profícuas conexões entre o filme (como campo) e a bibliografia específica sobre os povos Guarani, além de reflexões sobre os sentidos da história na perspectiva mbya.

Em síntese, a proposta deste trabalho é refletir sobre a territorialidade, mobilidade, memória e história mbya, colocando o filme *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, entendido como campo do qual emergem as questões aqui tratada, em relação com a bibliografia sobre os povos Guarani. Para esta tarefa, lanço mão de algumas alianças metodológicas apresentadas a seguir.

O cinema como campo: um experimento etnográfico

A relação entre antropologia e cinema não é de hoje. Como nos lembra Silvy Caiuby (2009), ambas possuem praticamente a mesma idade e partilharam de alguns interesses comuns em seu início, especificamente o registro e a observação da experiência humana. No início do século XX, houve diversas experiências cinematográficas que dialogavam com o fazer etnográfico. Contudo, estas eram produzidas especialmente por cineastas não antropólogos e muitos filmes se posicionavam no limiar entre o registro documental e a ficção, sendo precursores de gêneros como o documentário, o docudrama, a docuficção e o filme etnográfico. Dois importantes cineastas nessa perspectiva foram Edward Curtis e Robert Joseph Flaherty.

⁵ Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=25>. Acesso em: 28 jul. 2020.

Ainda de acordo com Caiuby (2009), foi apenas na segunda metade do século XX que a antropologia apresentou contribuições mais detidas e contundentes para o filme etnográfico. Margaret Mead e Gregory Bateson foram dois antropólogos de destaque nessa área, juntos realizaram os filmes *A Balinese Family* (1951), *Trance and Dance in Bali* (1952), *Karba's First Years: A Study of Balinese Childhood* (1952), *First Days in the Life of a New Guinea Baby* (1952), *Bathing Babies in Three Cultures* (1954), *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* (1954) e *Learning to Dance in Bali* (1978). A partir desse momento, toma força um campo de produção e reflexão específico que ficou conhecido como antropologia visual (HOCKINGS, 1975) e no qual se destacou intelectuais como a própria Margaret Mead (1975), Jean Rouch (1975), David MacDougall (1975), entre outros.

O campo de debate da antropologia visual tem assumido diversos enfoques e abordagens acerca do cinema, assim como da fotografia. Um fenômeno relativamente recente que vem sendo alvo de reflexões é a realização de filmes por povos indígenas de vários lugares do mundo (GINSBURG, 2016). É neste contexto que se insere o filme *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*. Frente à amplitude de abordagens da antropologia visual, a proposta metodológica aqui não é de se vincular a uma ou outra em específico, mas de realizar um experimento que coloque em diálogo a narrativa audiovisual mbya com elementos da bibliografia etnológica acerca dos povos Guaraní.

Para realizar o experimento aqui proposto, avalio ser necessárias algumas considerações teórico-metodológicas sobre a escrita etnográfica, aspecto primordial no trabalho do antropólogo⁶. Aliado a elementos do pensamento de Marilyn Strathern (1991) e Bruno Latour (2012), entendo a confecção do texto como um trabalho de tecer “conexões”. Ao propor uma sociologia das associações (chamada de associologia), Latour sugere que o pesquisador deve seguir os atores e rastrear as “conexões sociais”. Estas “[...] não significa ‘conexões feitas de social’, mas novas associações entre elementos não sociais” (p. 341). Neste sentido, o social não é entendido como um tipo substância ou conteúdo que qualifica entidades abstratas, como

6 Esta reflexão metodológica é aprofundada em minha dissertação de mestrado (COSTA, 2016).

“grupos” ou “sociedade”, mas sim como a própria relação. Esta abordagem nos possibilita pensar as conexões entre atores no mundo, no caso, como os Mbya criam relações entre si e o cinema. Contudo, Strathern (1991) é quem instiga a reflexão sobre as conexões que os pesquisadores (especificamente os etnógrafos) criam textualmente na arteficialidade de seus trabalhos acadêmicos.

Na perspectiva de Strathern (1991), “conexões parciais” são criadas pelos etnógrafos no momento de organização do material obtido em campo (no caso desta pesquisa, a partir da narrativa audiovisual mbya). Segundo a autora, “o efeito relativizante de múltiplas perspectivas fará tudo parecer parcial; a recorrência de proposições similares e pedaços de informações fará tudo parecer conectado” (1991, p. xx, minha tradução). Assim, Strathern estimula a produção de comparações que não assumam que o material que emerge do campo constitua um todo, mas sim parcialidades conectadas por meio da escrita etnográfica. Dentre os elementos em conexão, as teorias estão sempre presentes – no caso, a antropologia – não como uma unidade explicativa, mas como perspectivas a serem comparadas e conectadas com as perspectivas do campo. Assim, nesta proposta, as teorias não explicam o campo, mas ambas se contrastam e deslocam de modo a criar conexões parciais criativas, uma “ficção controlada” (STRATHERN, 2006).

A noção de ficção controlada de Strathern (2006) é inspirada na reflexão sobre o conceito de cultura de Roy Wagner (2010). Para este, a cultura é uma dialética sem síntese entre convenção (controle) e invenção (criatividade). As criações das pessoas no mundo seriam extensões criativas de significado baseadas em certas convenções compartilhadas dentro de certas coletividades (os mbya, os cineastas, os antropólogos, etc.). Assim, os textos produzidos por pesquisadores também seriam extensões de significado, visto que, assim como os interlocutores de nossas pesquisas, também somos pessoas agindo no mundo. Nossos textos seriam exemplos dessas extensões criativas, no caso, controladas pelas teorias e produções de nossos pares e demais convenções com as quais estamos em diálogo (as dos interlocutores, por exemplo).

Estas reflexões nos permitem ocupar uma posição comparativa na qual uma perspectiva (a teórica) não “sobrecodifique” a outra (o material obtido em campo) como em um decalque, um modelo reprodutível e explicativo (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Assim, na produção do texto etnográfico podemos assumir a perspectiva de uma objetividade relativa. Segundo Wagner (2010):

O estudo da cultura *é* cultura, e uma antropologia que almeje ser consciente e desenvolver seu senso de objetividade relativa precisa se avir com esse fato. O estudo da cultura é na verdade *nossa* cultura: opera por meio das nossas formas, cria em nossos termos, toma emprestados nossas palavras e conceitos para elaborar significados e nos recria mediante nossos esforços (p. 68, grifos do autor).

Portanto, ao encarar o exercício de conectar a narrativa cinematográfica mbya com textos bibliográficos etnológicos estou produzindo primordialmente antropologia e não qualquer “verdade” ou “fato” sobre a vivência mbya de cinema ou de mundo em geral.

Segundo a antropóloga Diana Paola Gómez Mateus (2013), que estudou a violência a partir de dois filmes colombianos, o cinema não é apenas um meio de representação da violência, mas ele próprio participa da construção da violência⁷. O mesmo ocorreria com o seu texto etnográfico, que descreve, questiona e reflete sobre o fenômeno por ela estudado. Pensando com a autora, podemos entender que o cinema mbya produz questões como território, mobilidade, memória e história, assim como a bibliografia etnológica. Contudo, inspirado em Wagner (2010), entendo que o cinema mbya e a bibliografia acadêmica constroem estas questões com base em estilos de criatividade distintos que não podem ser subsumidos a um mesmo rol de compreensão. Assim, penso o presente texto como uma ficção controlada pela perspectiva cinematográfica mbya e pela etnologia guarani, e que produz, acima de tudo, antropologia.

7 Sobre este assunto, vale mencionar aqui o trabalho de Rose Satiko Gitirana Hikiji (2012), que realizou uma etnografia com filmes de ficção que apresentam imagens da violência e, ao mesmo tempo, são imagens violentas. Para tal feito, a pesquisadora criou o conceito de imagem-violência. Este trabalho de Hikiji é fruto de sua dissertação de mestrado defendida em 1999 e é considerado uma das principais obras da antropologia visual feita no Brasil a assumir o cinema como campo de pesquisa etnográfica.

Feito estas considerações metodológicas, destaco uma primeira conexão entre este trabalho e o filme *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*: a metalinguagem. Como busquei mostrar, a perspectiva aqui elaborada se esforça em tornar visível as suas ferramentas (as conexões que compõem a escrita) e pensar o fazer etnográfico. De modo semelhante, uma das principais características do filme aqui trabalhado é a reflexão sobre o fazer cinematográfico.

Figura 1 - Cena em que Ariel Duarte Ortega, um dos realizadores, filma um ritual matutino



Fonte: *frame* do filme

As imagens do filme foram registradas por mais de uma câmera e, em algumas partes, simultaneamente. Em diferentes cenas aparecem os realizadores mbya manuseando a câmera e dialogando com aqueles que são filmados. Em uma sequência, dois Mbya, um deles o realizador Ariel Duarte Ortega, conversam sobre o filme, como registrar em audiovisual as pessoas na aldeia e construir uma narrativa. O realizador conta como foi encontrar este com quem conversa no momento em que filmava duas meninas mbya que ganharam dinheiro para comprar sacolé. Ele explica que se ele o tivesse seguido com a câmera, não conseguiria terminar de contar a “história do sacolé”. O mais interessante desse diálogo é que enquanto Ariel fala, ouvimos a sua voz em *off* e as imagens que aparecem são as

da “história do sacolé”, incluindo o encontro com seu interlocutor. Percebe-se na construção do filme a preocupação de unir forma e conteúdo e refletir sobre o fazer cinematográfico⁸. Empenho análogo ao empreendido neste texto com relação à escrita etnográfica.

Mokoi tekoá petei jeguatá: território, mobilidade, história e memória

Os povos Guarani compõem uma das maiores populações indígenas que habitam no território da América do Sul. No Brasil, a estimativa do Censo Demográfico de 2010 do IBGE é de que 67.523 pessoas Guarani habitem o território brasileiro – 7.500 Guarani, 8.026 Guarani Mbya, 8.596 Guarani Nhandeva e 43.401 Guarani Kaiowa (IBGE, 2012). Na literatura etnológica sobre os Guarani no Brasil, estes povos são diferenciados segundo três principais etnônimos: os Mbya, os Kaiowa e os Nhandeva. Segundo Egon Schaden (1974), essa distinção pauta-se, sobretudo, em critérios linguísticos, mas também de cultura material e imaterial. Estudos contemporâneos demonstram que estas três categorias não bastam para compreender os modos de autodenominação coletiva dos povos Guarani. Para Valéria Assis e Ivori Garlet (2004), não há um consenso entre os pesquisadores sobre como é realizada essa classificação, sabe-se que todos são Guarani, mas há dúvidas em defini-los como “subgrupos”, “etnias”, “parcialidades” e afins. Ainda, existem diversas etnografias com povos Guarani que se autodenominam de outros modos, como Tupi-Guarani, Xiripá, Avá, entre outros.

Dado esta complexa realidade das populações Guarani, é importante destacar que o filme aqui trabalhado é uma produção audiovisual que trata da realidade específica dos Mbya em duas aldeias do Rio Grande do Sul. Evidentemente existem conexões e semelhanças com as realidades de outros coletivos Guarani e até mesmo com

8 Vale destacar que o filme é permeado de diversas sequências, além das apontadas aqui, nas quais a metalinguagem aparece. Há cenas, por exemplo, em que aparecem os Mbya assistindo e reagindo a trechos do próprio filme, outras em que os sujeitos falam com a câmera e outras em que aparece uma tomada e depois os Mbya filmando aquela tomada.

outros povos indígenas. Contudo, é importante que se atente para as diferenças e particularidades. As questões aqui trabalhadas, como território, mobilidade, história e memória, podem aparecer de distintas maneiras com relação a outras vivências guarani.

O filme *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá* é dividido em duas partes que correspondem às duas aldeias do título (*Mokoi Tekoá*). A primeira parte é *I. Tekoá Anhetenguá*, que significa “Aldeia Verdadeira”, e corresponde a uma comunidade guarani mbya que habita o território conhecido como aldeia Lomba do Pinheiro, na cidade de Porto Alegre (RS). A segunda parte é *II. Tekoá Koenju*, que significa “Aldeia Alvorecer”, que corresponde a uma comunidade guarani mbya localizada em São Miguel das Missões (RS), na Reserva Indígena Inhacapetum. Importante destacar que trata-se de duas aldeias em situações diferentes. Tekoá Anhetenguá, segundo uma matéria de Henrique Massaro para o Correio do Povo, possui 10 hectares reconhecidos como tradicionalmente ocupados e 15 hectares posteriormente adquiridos pelo município como área de interesse cultural⁹. No total é um território muito pequeno para a manutenção da comunidade e que ainda está em processo de estudos para que seja realizada a demarcação. Já Reserva Indígena Inhacapetum foi demarcada em 2000 e contém 236 hectares¹⁰.

A *priori*, não separarei a reflexão de acordo com as partes do filme. Contudo, em analogia à narrativa cinematográfica aqui trabalhada, organizei a descrição e reflexão em dois momentos que tratam de questões comuns abordadas em ambas as partes da obra: território/mobilidade e história/memória.

Território e mobilidade mbya

O território é uma questão que atravessa todo o filme *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*. A primeira tomada do filme é justamente de três Guaraní caminhando a beira de uma estrada, seguida pela imagem da entrada da aldeia. Em outra cena, vemos alguns jovens e crianças mbya explorando a mata, procurando por animais e madeira (corticeira) para fazer *bichinhos de madeira*, artesanato que vendem aos brancos para gerar renda. Contudo, a mata é escassa e precisam buscar madeira em uma propriedade privada. Em um trecho nesta sequência pela mata, a câmera capta a aldeia vista de longe, um jovem Mbya aponta para o local e diz em língua guarani¹¹:

Aquela é a aldeia. [A imagem corta para uma visão aproximada de Tekoá Anhetenguá]. Lá só tem 10 hectares. Por isso as roças são pequenas. Eles plantam milho, melancia, essas coisas. [A câmera se movimenta e filma a cidade ao redor da aldeia]. Aqui estamos no meio dos brancos, no meio da cidade. A aldeia não é grande. Eles [os Guaraní Mbya] vendem bichinhos de madeira, só assim eles comem. Se não a comida não vem. A cidade cresce cada vez mais. Estão nos cercando.

Esta cena logo no início do filme é permeada de reflexões sobre a territorialidade. O mesmo jovem da fala acima diz: “Tem muitas coisas pra comer na mata. Essa terra aqui é boa, só que já é propriedade dos brancos. Essa mata já não é mais nossa”. Quando encontram a madeira para fazer artesanato, um outro Guaraní diz à câmera: “É com essa árvore que a a gente trabalha, para fazer bichinhos e comprar comida. E agora estamos roubando madeira”. O filme torna visível tanto a relação dos Mbya com o território (no qual buscam alimento e materiais para artesanato), quanto a condição na qual se encontram de não conseguir viver da terra. A falta de território implica na falta de caça e vegetais que fazem parte das relações guarani e da *cultura* naquela comunidade. Em uma cena, um *velho* Mbya afirma: “É verdade que hoje estamos quase dominados pelos brancos, mesmo assim, não podemos esquecer a nossa cultura. Não podemos nos esquecer de tudo”.

Figura 2 - Cena em que os Mbya buscam madeira na mata



Fonte: *frame* do filme

Há diversas referências à territorialidade ao longo do filme, mas uma questão em específico é interessante para pensar a relação dos Guarani com o território e o processo de demarcação das terras. O elemento em questão aparece pela primeira vez no filme em uma tomada, também na sequência da incursão na mata, na qual um Mbya segura uma colmeia de abelhas e dialoga com a câmera:

- Isso também dá mel. Só que agora as abelhas deixaram suas casas. Você sabe porque deixaram suas casas?
- Porque elas deixaram? [pergunta o operador de câmera].
- Elas deixaram porque algo estava incomodando elas. E elas não gostam disso, por isso se mudaram. São que nem os Mbya-Guarani. Elas não foram embora porque queriam ir. Às vezes os Mbya se mudam porque tem alguém incomodando. Por isso elas foram tentar viver melhor em outro lugar. Os Mbya-Guarani também são assim.

Figura 3 - Cena que em aparece a analogia entre os Mbya e as abelhas



Fonte: *frame* do filme

A analogia entre os Mbya e as abelhas traz uma das questões mais trabalhadas na literatura etnológica sobre as populações Guarani, especificamente os Mbya: a mobilidade. No decorrer do século XX, a principal chave interpretativa para a movimentação espacial das populações Guarani foi a de “migração”. No ano de 1914, na obra clássica *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*, Curt Nimuendajú (1987) propõe a hipótese de que os Guarani migravam em direção ao mar à procura de um lugar livre da maldade desta terra em que vivemos, que seria caracterizada como efêmera, frágil e instável. Segundo esta teoria, o lugar almejado pelos Guarani corresponderia à Terra Sem Mal (*Yvy Marã'ey*), que foi um dos assuntos mais recorrente em pesquisas posteriores com populações Guarani. Sob essa mesma chave interpretativa, Alfred Métraux (1927), por exemplo, pautou-se em relatos de missionários e viajantes do século XVI e XVII para analisar as migrações de diversos povos Tupi e Guarani do passado. Bartomeu Melià (1990), afirma que Métraux fez da hipótese de Nimuendajú uma “prova histórica” ao realizar uma leitura na “chave Apapocúva” ou “chave Nimuendajú” sobre outros indígenas de matriz Tupi-Guarani.

Na segunda metade do século XX, os trabalhos de Egon Schaden (1974), Hélène Clastres (1978) e Pierre Clastres (1990) também trazem a leitura de que as “migrações” eram motivadas pela “religião” e, já no final deste século, a pesquisa de Maria Inês Ladeira (2014) com os Guarani Mbya do litoral ganhou evidência com uma abordagem neste mesmo caminho. Ainda no final do século XX, por volta da década de 1990, apareceram algumas críticas e propostas alternativas a essa leitura via “religião”. Para Melià (1990), por exemplo, a busca pela Terra Sem Mal estaria relacionada à manutenção do “*tekoha*”, que corresponderia a um “modo se ser” caracterizado por uma economia de reciprocidade e não somente por um impulso profético. Segundo o autor, “o *tekoha* significa e produz ao mesmo tempo relações econômicas, relações sociais e organização político-religiosa essenciais para a vida guarani [...]” (MELIÀ, 1986, p. 105 *apud* MELIÀ, 1990, p. 36).

Outra proposta de leitura sobre a movimentação espacial guarani que ganhou destaque foi a de Ivori Garlet (1997), que realizou um estudo étno-histórico com os Guarani Mbya no Rio Grande do Sul. Uma das contribuições do autor é que ele propõe a noção de “mobilidade” em vez de “migração”, o que representou um marco teórico nos estudos com populações Guarani. De acordo com Garlet, o deslocamento dos Mbya estaria associado a um processo de expansão de um território original localizado no Paraguai Oriental. Contudo, as frentes de expansão colonialistas em direção aos territórios indígenas teriam acarretado em um processo de “desterritorialização” e “reterritorialização”¹² que caracterizaria as dinâmicas da mobilidade mbya na história recente do Rio Grande do Sul. Valéria Assis (2009), antropóloga que acompanhou de perto o trabalho de Garlet, em um texto publicado após o falecimento do autor, afirma que ele:

[...] apresentou dois conceitos importantes para compreender a dinâmica socioespacial Mbyá, o de *desterritorialização* e *reterritorialização*, posteriormente os reviu, sem, contudo, ter tido tempo

12 Leitura inspirada em Deleuze e Guattari (1995).

de publicá-los. Essa revisão consiste na substituição de desterritorialização por desespacialização. A alteração se deve ao fato de que a desterritorialização sugere que uma dada região ou local ocupado no passado é abandonado, deixando de pertencer ao conjunto espacial entendido como seu território. Garlet rebatizou o termo para *desespacialização* porque, embora muitos desses lugares não sejam mais ocupados pelos Mbyá do presente e, para alguns não haja o desejo de um dia voltar a ocupá-los fisicamente, tais lugares continuam a fazer parte do território Mbyá ao se manter em sua memória coletiva [...]. O conceito de reterritorialização se manteve para compor a compreensão dessa dinâmica. A reterritorialização vem a ser a ação contínua do grupo de incorporar novos espaços ao seu território. E essa reterritorialização acontece na maior parte das vezes em reação aos processos de desespacialização. Assim, levando em consideração essas premissas é que se entende os movimentos seguintes da história recente dos Mbyá no Rio Grande do Sul (p. 95-96, grifos da autora).

Deste modo, a noção de território mbya apresentada por Garlet seria a de um espaço descontínuo e fragmentado relacionado não apenas a um ideal de profetismo, mas, sobretudo, a um potencial ecológico do ambiente. A abertura para a incorporação de novos espaços é uma das características diacríticas da mobilidade mbya dentro desta abordagem. Entre pesquisas sobre a mobilidade guarani publicadas após os anos 2000, o trabalho de Elizabeth Pissolato (2007) ganha destaque. A autora trabalhou, sobretudo, com os Guarani Mbya no litoral do Rio de Janeiro e enfatiza uma perspectiva crítica aos estudos pautados na ideia de “ética religiosa” e “modo de ser” como categorias essencialistas.

Em *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, não há menções às “migrações proféticas” ou à chamada Terra em Mal, contudo, há elementos que se assemelham à perspectiva de Garlet e Assis. Quase no final do filme, há um diálogo entre dois Mbya que é pertinente com relação à noção de mobilidade e territorialidade:

– Depois dos brancos é que começamos a falar em “Brasil”. Nossos avós não chamavam de Paraguai, Argentina, nem Brasil. Só se referiam às terras entre os rios. Essa era a referência. Era só assim que chamavam.

– Os Guarani não ficavam num lugar só. Eles ficavam num lugar 5 anos, depois se mudavam. Eles andavam livres. Não imaginavam

que um dia os brancos acabariam com as matas. Limpavam um pouquinho pra plantar, depois se mudavam.

– É por isso que agora, nós somos vistos como nômades. Mas só estamos seguindo o jeito dos nossos avôs.

– Eles somente queriam andar livremente. Viam a terra como sendo de todo mundo. Os brancos é que dividiram em propriedades, em governos. Antes podia ficar na fronteira com a Argentina... Nós, os Mbya, não falamos “Essa terra é minha”. Os brancos não, cada um tem a sua propriedade...

A perspectiva da mobilidade apresentada pelos Mbya no filme, assim como a teoria de Garlet e Assis, apontam para um conflito com a perspectiva estatal de demarcação de Terras Indígenas (TIs). Esta, quando realizada, impõe fronteiras e limites aos territórios indígenas, aos moldes da organização dos Estados Nacionais. Enquanto os Mbya empreendem uma lógica relacional com o território, o Estado trata o mesmo como propriedade. Em uma outra cena do filme, essa crítica mbya fica evidente. Vendedores de frutas passam com um automóvel anunciando seus produtos dentro da aldeia. Uma criança vai até o carro para comprar maçã. Ela compra a fruta e a imagem corta para um Mbya que diz para a câmera:

Os brancos sempre nos olham mal, mas eles mesmos nos colocaram num chiqueiro. Estamos como bichinhos ali cercados que alguém vai e coloca um pedaço de pão. E se ninguém der nada, a gente não come. Mas por que isso? Porque eles mesmos tiraram tudo. Eles mesmos, com a FUNAI [Fundação Nacional do Índio], demarcaram o nosso território. Colocaram limites. Aí ficamos mal acostumados. E a gente diz: “aqui é o limite, aqui não é mais nosso”. Os brancos colocaram essa cerca para a gente respeitar.

A montagem neste trecho do filme é crítica ao mostrar que, além de comprarem mercadorias devido à falta de um território e espaço adequado para produzirem seu próprio alimento, o Estado lhes coloca uma lógica que conflita com a lógica da mobilidade. Contudo, deve-se destacar duas ponderações com relação a este contraste entre a perspectiva estatal e a mbya. Primeiro é que a crítica mbya à lógica do Estado não quer dizer que os Mbya não queiram a demarcação de um território. Pelo contrário, o que o filme nos mostra é que eles querem a expansão e garantia legal

de suas terras, sobretudo no caso da Tekoá Anhetenguá, cujo processo de demarcação ainda não foi concluído. O segundo ponto é que diversas pesquisas com populações Guarani em diferentes localidades têm mostrado como a lógica da demarcação, por mais que não seja uma aliada da mobilidade guarani, não tem impedido que ela ocorra. Há sim outros modos como a mobilidade acontece, como por exemplo, nos caminhos percorridos pelos Guarani entre diferentes aldeias e cidades, espaços considerados como “rurais” e “urbanos” (PISSOLATO, 2007; SILVA, 2007; COSTA, 2016).

Nota-se como o território está associado à mobilidade na perspectiva mbya e tanto o filme quanto a literatura acadêmica específica, de diferentes modos, tornam esta conexão visível. A mobilidade, a partir da narrativa cinematográfica mbya, é apresentada como uma extensão do modo como viviam os Guarani do passado, como disse um dos Mbya no filme: “só estamos seguindo o jeito dos nossos avôs”. A referência ao passado e o modo como viviam os ancestrais é comum ao longo do filme. Torna-se evidente uma outra questão importante, a elaboração da memória e da história.

Memória e história mbya

Refletir sobre a memória e a construção da história implica em pensar a formulação de um passado no tempo presente. Esta é uma característica que é comum tanto à história na perspectiva dos povos indígenas (convencionalmente pautada na oralidade) quanto à história na perspectiva estatal e/ou acadêmica (pautada na escrita). Apesar de não trazer aqui uma abordagem identitária para pensar a memória, como faz Michael Pollak (1992), a reflexão deste autor sobre a história oral se mostra pertinente:

Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é. Para mim não há diferença fundamental entre fonte escrita e fonte oral. A crítica da fonte, tal como todo historiador aprende a fazer, deve, a meu ver, ser aplicada a fontes de tudo quanto é tipo. Desse ponto de vista, a fonte oral é exatamente comparável à fonte escrita. Nem a fonte escrita pode ser tomada tal e qual ela se apresenta (p. 207).

Nesse sentido, assume-se aqui uma simetria metodológica entre a construção da memória e história na perspectiva mbya (oral) e a história na perspectiva estatal e acadêmica (escrita). Contudo, se considero uma simetria metodológica para pensar a memória mbya e a história escrita, considero que há uma assimetria de poder nos lugares que ocupam essas histórias, como é evidenciado em *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*.

A história mbya é um ponto que une as duas partes da obra. Essa história é marcada pelo encontro dos Mbya com os *brancos* e o filme trata de efeitos contemporâneos que se associam a este contato (escassez de terra, comércio de artesanato nas cidades, consumo de mercadorias que poderiam ser produzidas em um território mais amplo, etc.). Essa história mbya é caracterizada por um esforço de “não esquecer”. Como destaquei anteriormente, “não podemos esquecer a nossa cultura. Não podemos nos esquecer de tudo”, diz um *velho* Guarani em uma das primeiras cenas do filme. Neste sentido, em uma das últimas sequências de *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, somos apresentados a uma interessante montagem e composição de histórias sobre o Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo, onde operou uma redução jesuítica – popularmente conhecido como Ruínas de São Miguel das Missões. De um lado a perspectiva dos *brancos*, de outro, a perspectiva mbya.

Figura 4 - Cena da venda de artesanato



Fonte: frame do filme

Nesta sequência do filme, vários Mbya de Tekoá Koenjú vão para as Ruínas de São Miguel das Missões para vender artesanato aos *brancos* que visitam o local, em geral estudantes e docentes do ensino básico. Ocorre que nesta parte do filme é mostrado diferentes histórias sobre a redução jesuítica. Imagens de *brancos* (provavelmente professoras ou guias de visita do sítio arqueológico) narrando suas versões aos estudantes são intercaladas com trechos de sujeitos Guarani narrando as suas versões à câmera e outros Guarani. *Branco*s e Guarani contam e escutam em meio às ruínas.

Apresento abaixo, na ordem como aparece no filme (intercalando as narrativas dos Mbya, dos *brancos* e cenas de comércio de artesanato), as narrativas históricas acerca do Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo:

Mbya 1: Por aqui andaram os nossos parentes, mas os brancos tiraram tudo da gente, e se apropriaram dessas ruínas que nossos parentes fizeram. Agora eles não querem dar pra gente o que é nosso. Eles têm ciúmes desse espaço. Nossos parentes construíram isso forçados pelos brancos, os padres jesuítas. Eles forçaram os índios a trabalhar nisso.

Não indígena 1: Então, a partir do Tratado de Tordesilhas, de 1494, que começa o desenvolvimento, onde ambas as terras são divididas. Tanto os espanhóis quanto os portugueses, eles queriam garantir a posse das terras. E utilizaram então principalmente o Guarani, que ele é considerado mais dócil, extremamente curioso, para o trabalho escravo. E ele não estava preparado para isso.

Não indígena 2: A Espanha achou por bem, então, para civilizar a população que estava vivendo neste território, neste continente, onde eram milhares e milhares de índios, se utilizar dos padres jesuítas. Em 1609, eles iniciaram então com a primeira redução. O quê que é a redução? Seria reunir o povo, fixá-los na terra e a partir dali tirar o seu sustento.

Não indígena 1: Então unindo esses três objetivos, que era ocupar as terras, expandir o catolicismo e proteger os índios, começou uma nova civilização, uma nova cultura, uma nova forma de viver.

Mbya 2: Foi aqui que os nossos parentes trabalharam. Traziam as pedras de muito longe. Com a força dos braços. Eles traziam sozinhos, o que hoje a gente nem conseguiria levantar. Eles carregavam pedras por 3 km.

Mbya 1: É verdade, nossos parentes sofreram muito. Nossos parentes trabalharam, enfrentaram sofrimento, pra deixar isso aqui na terra. Deixaram isso e trabalharam tanto para que depois os brancos os matassem todos. Os brancos brigaram por causa dis-

so aqui. Até das crianças eles cortavam os pescoços, foi assim. Os brancos fizeram isso com os nossos parentes. Tudo isso é doloroso pra nós. Se pensarmos, dói até hoje.

Não indígena 2: No auge em que estava o desenvolvimento, as reduções, tudo dando certo, o quê que aconteceu? Um novo tratado. O chamado Tratado de Madrid, aonde novamente Portugal e Espanha resolveram então, de novo, traçar os limites das suas terras. Quando essa notícia chegou aqui nas missões, os índios não aceitaram. Aí aconteceu então, em 1754, a Guerra Guaranítica e depois em 1756 a Batalha de Caiboaté. Nessa batalha, então, em torno de 1500 índios acabaram morrendo. Então, eu costumo dizer que não houve guerra, é um massacre mesmo que houve.

Mbya 3: Os Guaraní foram os protagonistas dessa história. Mas agora eles estão ali daquele jeito. A morte deles só tem valor na História... Ainda existimos e os turistas veem os Guaraní tentando vender no museu. Essa é a nossa realidade.

Mbya 1: A gente não quer isso aqui de volta, não é. Não estamos aqui porque gostam da gente. Se a gente tomasse isto de volta, certamente nos matavam de novo.

Mbya 1: Depois, os nossos parentes foram levados pelos bandeirantes, como chamam eles agora. Eles nos levavam quando não nos matavam, e faziam a gente trabalhar sem comer. Se a gente adoecia, eles matavam, e nem enterravam. Foi isso que eles fizeram com os que sobreviveram. Mas uma pessoa escapou, e eles não conseguiram pegar. Quando já não se ouvia mais nada por aqui, ele voltou pra cá. E ficou sentado no pátio com algumas crianças. [– Foi aí que apareceu a cobra grande né? – pergunta outro Guaraní]. Ah, ela estava lá em cima. Naquela época o sino não tinha caído ainda. Estava tudo tomado de mato, como na foto lá do museu. Era tarde, quase escuro, quando um dos sinos tocou. Então ele pensou que ainda tinha gente lá. E entrou. Lá dentro uma das crianças desapareceu. [– A criança que ela levou? – uma Guaraní pergunta e o narrador confirma com a cabeça]. Era a cobra grande que estava tocando o sino com o rabo. Foi ela que comeu a criança. Mas quando nosso Deus Tupã vê algo errado acontecendo, ele se transforma em tempestade. Então um raio explodiu o sino, e fez a cobra cair. O sangue e a gordura da cobra mancharam as paredes. A gordura da cobra se misturou com o sangue. É aqui, olha as manchas lá. Algumas vezes, quando você olha, a gordura fica mais visível. Quando o raio bateu, o sino que está no museu caiu. Primeiro ele ficava aqui, antes dos brancos mexerem.

Figura 5 - Cena em que a câmera acompanha o olhar dos Mbya para conferir as manchas nas paredes da redução



Fonte: *frame* do filme

Percebe-se como as narrativas dos *brancos* e dos *mbya* divergem em conteúdo, enfoque e estilo narrativo. Os *brancos* evidenciam grandes eventos como tratados, datas e guerras. Os Guarani falam dos seus *parentes*, se associam à experiência dos seus antepassados e contam detalhes de eventos que ocorreram na redução, como a criança que foi comida pela cobra gigante, a reação de Tupã e a queda do sino. São diferentes também os sujeitos que permeiam e protagonizam as histórias. No caso dos *brancos*, portugueses e espanhóis são protagonistas enquanto os Guarani são reduzidos à condição de escravos, passivos na construção da redução jesuítica e massacrados. Na perspectiva *mbya*, os Guarani são protagonistas na construção da redução e fazem parte da história múltiplos seres: os Guarani, *brancos*, Tupã, a cobra gigante, entre outros.

A questão da agência e passividade guarani na construção das reduções jesuíticas é um tema presente na bibliografia etnológica. Nos escritos de missionários jesuítas e na historiografia clássica sobre as relações entre os Guarani e os missionários ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, destaca-se a interpretação de uma passividade e a aceitação dos Guarani frente aos ensinamentos cristãos. Esta perspectiva

é amplamente problematizada e revisada pela bibliografia contemporânea (MONTEIRO, 1992; FAUSTO, 2005; WILDE, 2003, 2009).

Segundo Carlos Fausto (2005), nas últimas décadas tem surgido novas abordagens históricas e antropológicas acerca das missões religiosas entre os indígenas na América do Sul, o que tem permitido retomar a complexidade do tema e relativizar o mito das reduções jesuíticas (WRIGHT, 1999; POMPA, 2003; WILDE, 2003, 2009). Guillermo Wilde (2009), por exemplo, afirma que os Guarani participaram ativamente no processo de construção das reduções jesuíticas. O autor empreende a noção de “agência indígena” e sua hipótese é de que “os líderes indígenas e seus seguidores foram a base da organização política missioneira e o fundamento de sua continuidade e dinamismo” (p. 23, minha tradução). Wilde mobiliza o conceito de “etnogênese missionária” para pensar a agência dos Guarani nas missões. Através de uma racionalidade particular, os Guarani teriam construído singularidades, dinâmicas de tempo e espaço a partir de seus conhecimentos e experiências próprias e do contexto no qual se encontravam. Nesse processo de “etnogênese”, o líder indígena teria desempenhado uma grande importância por ser o mediador legítimo entre indígenas e jesuítas.

Aqui, na reflexão sobre o filme *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, não seria apurado falar em “etnogênese”. Contudo, trazer este debate acadêmico sobre a agência guarani é pertinente para notarmos que nem toda narrativa construída por não indígenas é idêntica ou parte dos mesmos pressupostos. Muitas narrativas acadêmicas contrastam e conflitam com a chamada “história oficial”, esta, geralmente associada aos Estados Nações e espaços de poder. De qualquer modo, ainda que nossas narrativas acadêmicas estejam em contínuo processo de revisão e atualização – e para retomar o conceito de cultura de Roy Wagner (2010), de criação e invenção – as narrativas indígenas, no caso Mbya, é que devem ser entendidas como protagonistas de suas histórias.

Considerações finais

É sempre interessante e importante pensarmos o que uma narrativa torna visível e o que ela oblitera. A narrativa histórica dos não indígenas sobre o Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo, por exemplo, oblitera a chamada “agência indígena”. *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá* é uma narrativa cinematográfica sobre os Mbya construída pelos próprios Mbya que torna visível, entre outras coisas, a territorialidade, a mobilidade, a história e a memória. Eleger estas questões em detrimentos de outras (como a venda de artesanato, por exemplo), faz parte do que eu busquei tornar visível para dialogar com a bibliografia e produzir este experimento etnográfico.

É pertinente destacar que a realização de filmes pelos Mbya é um caminho para o protagonismo na construção e comunicação de suas histórias. Comunicação esta que é voltada tanto para os próprios Guarani Mbya, quanto para os não indígenas. Em uma cena do filme, um dos realizadores conversa com outro Mbya e afirma: “Esse filme que estamos fazendo vai ficar legal. Eu não sei quanto tempo vai ter, mas todos os Guarani vão poder ver. A gente tem que mostrar o que é importante [...]”. O outro Mbya, no decorrer da conversa, diz:

Então nós temos que mostrar pros brancos como a gente vive. Mostrar a verdade. Não somente para enganar. Porque nós estamos assim perto da cidade. Porque não temos matas, e estamos com essas casas... Para que não só os brancos falem por nós, e vocês mesmos filmem o que nós realmente temos que mostrar.

Este duplo caminho de comunicação, voltado para a comunidade e para os *brancos*, é marcado pela potência do cinema como meio para construir e narrar aspectos da memória, história, mobilidade, territorialidade entre outros elementos da vivência mbya que aparecem no filme. Aqui, busquei destacar esta potência a partir de pontos que dialogam com a própria antropologia, especificamente a etnologia feita com povos Guarani.

Busquei atribuir primazia à perspectiva cinematográfica mbya e a coloquei em diálogo com narrativas antropológicas. Contudo,

desenvolvo aqui mais narrativa antropológica. Se alcancei alguma potência nestas reflexões, elas são de cunho etnográfico e antropológico. Para conhecer e valorizar o protagonismo dos Mbya na construção de suas narrativas cinematográficas, aponto para um caminho: estímulo o leitor e a leitora que assistam aos seus filmes.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Valéria S. de; GARLET, Ivori J. Análise sobre as populações Guaraní contemporâneas: demografia, espacialidades e questões fundiárias. **Revista de Índias**, Madrid, v. LXIV, p. 35-54, 2004.

ASSIS, Valéria S. de. A invenção do território guarani: do *teko'a* à T.I. In: MOREIRA, Luiz Felipe V.; GONÇALVES, José H. R. (org.). **Etnias, espaços e ideias**: estudos multidisciplinares. Curitiba: Instituto Memória, 2009.

CAIUBY, Sylvia Novaes. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem. **Revista AntHropológicas**, Recife, ano 13, vol. 20(1+2), p. 9-26, 2009.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**: o profetismo Tupi-Guarani. São Paulo: Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. **A fala sagrada**: mitos e cantos dos índios Guaraní. Campinas: Papirus, 1990.

COSTA, Samuel D. F. **Nos caminhos da cultura e dos dons**: os Guaraní e instituições no norte do Paraná. 2016. 225p. Dissertação de mestrado. Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

FAUSTO, Carlos. Se deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guaraní (séculos XVI-XX). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 385-418, 2005.

FUNAI. **Fundação Nacional do Índio**. Terras Indígenas. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas>. Acesso em: 29 jul. 2020.

GARLET, Ivori José. **Mobilidade mbya**: história e significação. 1997. 270 p. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Curso de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.

GINSBURG, Faye. Indigenous Media from U-Matic to YouTube: media sovereignty in the digital age. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 581-599, 2016.

GÓMEZ MATEUS, Diana Paola. Tecido de Fragmentos. Migrações entre a antropologia e o cinema. In: DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose Satiko; MONTEIRO, Mariana F. M. (orgs). **Antropologia e Performance: ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

HOCKINGS, Paul (org.). **Principles of Visual Anthropology**. The Hague: Mouton, 1975.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo demográfico 2010**: características gerais dos indígenas. Resultados do universo. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

ISA. **Instituto Socioambiental**. Terras Indígenas. Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

LADEIRA, Maria Inês. **O caminhar sob a luz**: território mbya à beira do oceano. Versão Online. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista – CTI, 2014.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: Edufba, 2012.

MAC DOUGALL, David. Beyond observational cinema. In: HOCKINGS, Paul (org.). **Principles of Visual Anthropology**. The Hague: Mouton, 1975.

MASSARO, Henrique. Aldeia indígena na Lomba do Pinheiro reúne 16 famílias. In: **Correio do Povo**. 19 de abr. de 2017. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%Adcias/geral/aldeia-ind%C3%Adgena-na-lomba-do-pinheiro-re%C3%Bane-16-fam%C3%Adlias-1.228982>. Acesso em: 29 de jul. de 2020.

MEAD, Margaret. Visual anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, Paul (org.). **Principles of Visual Anthropology**. The Hague: Mouton, 1975.

MELIÀ, Bartolomeu. A terra sem mal dos Guarani: economia e profecia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 33, p. 33-46, 1990.

MÉTRAUX, Alfred. Migrations historiques des Tupi-Guarani. In: **Journal de la Société des Américanistes**. Paris, tome 19, p. 1-45, 1927.

MONTEIRO, John Manuel. Os Guarani e a história do Brasil meridional: séculos XVI-XVII. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras/FAPESP/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NIMUENDAJÚ, Curt. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1987.

PISSOLATO, Elizabeth. **A duração da pessoa**: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani). São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**: teoria e História. nº 10, vol. 05. Rio de Janeiro: APDOC, p. 200-215, 1992.

POMPA, Cristina. **Religião como tradução**: missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial. Bauru: EDUSCANPOCS, 2003.

ROUCH, Jean. The camera and man. In: HOCKINGS, Paul (org.). **Principles of Visual Anthropology**. The Hague: Mouton, 1975.

SCHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura Guarani**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

SILVA, Evaldo Mendes da. **Folhas ao vento**: a micromobilidade de grupos *Mbya* e *Nhandéva* (Guarani) na Tríplice Fronteira. 2007. 215 p. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

STRATHERN, Marilyn. **Partial connections**. Walnut Creek, CA: Altamira Press - Rowman & Littlefield Publishers, 1991.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva**: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

VNA. **Vídeo nas aldeias**. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br>. Acesso em: 28 jul. 2020.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILDE, Guillermo. **Antropología histórica del liderazgo Guarani misionero (1750-1850)**. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2003.

WILDE, Guillermo. **Religión y poder en las misiones de guaraníes**. Buenos Aires: SB, 2009.

WRIGHT, Robin (org.). **Transformando os deuses**: os múltiplos sentidos da conversão entre os povos indígenas no Brasil. Campinas: CAPESP/Unicamp, 1999.



5

Pertencimento e diferenças culturais de sujeitos diaspóricos a partir do livro *Precisamos de novos nomes*, de NoViolet Bulawayo

Fernanda Favaro Bortoletto¹
Giovani Giroto²

Introdução

Ao analisar e refletir sobre as migrações, torna-se essencial trazer para o debate questões relacionadas com o antes e o depois da migração. Nesse sentido, o contexto de origem, as motivações para emigrar e as expectativas da imigração, assim como a realidade e estabelecimento no novo país, são relevantes para a análise desenvolvida a partir de qualquer fenômeno migratório. De forma introdutória, sob a luz do pensamento de Lechner (2007), defende-se que toda migração implica uma experiência de ruptura e descon continuidade, pois interfere diretamente no modo de vida do sujeito diaspórico, que precisa quebrar com a linearidade da vida cotidiana que levava em sua cultura de origem, além de romper com laços e espaços a que estava habituado.

De acordo com Lechner (2007, p. 81), “as identidades são inter-territoriais e o sentimento de pertença quase extra-territorial, desafiando formas convencionais de representação das identidades”, ou seja, refletir sobre a construção e manutenção das identidades pressupõe compreender os limites territoriais e, por sua vez, suas implicações culturais. Todavia, o sentimento de não pertencimento

1 Graduada do quinto ano do Curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês (UEM). E-mail: ffbortoletto@hotmail.com

2 Mestre em Educação (UEM). E-mail: giovanigiroto@gmail.com

não depende somente dos movimentos de deslocamento, pois ele pode ser, inclusive, o ponto motivador da migração. Dessa maneira, assim como há pessoas que sentem que não pertencem aos países de acolhida, há também aquelas que experienciam sentimento de não pertencer a seu próprio país de origem e, em decorrência disso, optam pela migração.

Levando em conta o reconhecimento da existência de diversas identidades, advindas do mesmo ou de diferentes territórios, este artigo ampara-se no conceito de etnicidade definida como o “estudo da produção e da utilização das marcas, por meio das quais os membros das sociedades pluriétnicas identificam-se e diferenciam-se” (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998, p. 117). Com isso, a partir das marcas, registros e expressões das diferentes culturas existentes, é possível examinar seus efeitos e implicações na sociedade atual, principalmente devido à globalização e ao fenômeno de migração internacional.

Partindo do conceito de Hall (2003) de que as identidades são constituídas a partir das relações às quais os sujeitos mantêm com o meio em que vivem e com as experiências que vivenciam, observa-se que os fluxos migratórios corroboram para a discussão das identidades e diferenças. Dessa forma, os sujeitos diaspóricos, em muitos casos, precisam recomeçar suas vidas em um outro local, reinventando-se e adaptando-se ao novo contexto.

Por este viés, a obra *Precisamos de novos nomes* (2014), de NoViolet Bulawayo, narra a história de Darling e seus amigos que vivem em condições precárias em uma vila chamada Paraíso, no Zimbábue, após suas casas serem destruídas por forças policiais. A primeira metade do romance apresenta o modo pelo qual essas crianças lidavam com a sua realidade com brincadeiras e esperanças de uma vida melhor no futuro. Em um determinado momento, Darling deixa o seu país de origem e parte para os Estados Unidos para viver com a sua tia Fostalina, transformando completamente a sua vida. A partir de então, Darling precisa adaptar-se à nova realidade, experienciando situações de preconceito, dificuldade com a língua

e em adequar-se com as diferenças culturais e, principalmente, o sentimento de saudade de casa.

A partir disso, toma-se como objetivo geral deste estudo investigar e discutir a maneira como o conceito de diáspora e seus efeitos podem ser verificados na obra *Precisamos de novos nomes* (2014), de NoViolet Bulawayo. Como objetivos específicos propõe-se compreender de que forma as teorias que abordam questões migratórias relacionam-se com os temas identidade, pertencimento, diferenças culturais e preconceito; analisar as diferenças culturais e o preconceito ilustrados na obra; assim como refletir sobre os temas identidade, pertencimento e saudade, a partir das personagens do romance. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, com método de pesquisa bibliográfica, cuja justificativa dá-se pela importância e necessidade de examinar, sobretudo, os efeitos da migração e sua relação com as discussões sobre etnicidade a partir de uma perspectiva interdisciplinar e, com isso, fomentar estudos nesta temática. Para isso, faz-se uma retomada teórica de alguns autores que discutem a diáspora, a identidade, o pertencimento, as diferenças culturais e o preconceito. Na sequência, promove-se uma reflexão desses conceitos a partir da obra literária em questão e, por fim, registram-se as considerações finais.

Referencial teórico

Ao longo da história, as questões migratórias foram investigadas por pesquisadores de áreas diversas. De acordo com Lussi (2015 p. 62-63), os primeiros estudos sobre imigração ocorreram em território inglês no ano de 1885, com um estudo do geógrafo Ernst Georg Ravenstein, seguido dos estudos da Escola de Chicago, inaugurada em 1895, que se propôs a pesquisar a realidade dos migrantes e explicá-la através de fundamentos teóricos. Nas teorias clássicas têm-se, principalmente, a economia como pano de fundo dos processos de migração. Nesta abordagem, “um imigrante é essencialmente uma força de trabalho” (SAYAD, 1998, p. 54), ou seja, esta vertente defende que o que motiva e mantém os fluxos migratórios perpassa pela questão da industrialização, capitalismo e trabalho.

Em estudos mais recentes, a migração ganhou outras abordagens. Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007) descrevem a diáspora como o movimento forçado ou voluntário de indivíduos de sua terra natal para novos locais. Glick-Schiller introduz o conceito de transnacionalismo, que rompe com a perspectiva limitada de migração e com a imagem do migrante apenas como trabalhador. Nesse sentido, “a migração transnacional é o processo pelo qual os imigrantes forjam e sustentam relações sociais de múltiplas dimensões simultâneas que unem sua sociedade de origem e de adoção” (GLICK-SCHILLER; BASCH; BLANC, 2019, p. 351). A ênfase nos aspectos sociais e culturais é um marco das novas teorias diaspóricas, pois compreendem que os deslocamentos, além de afetarem a identidade do migrante, interferem tanto nos lugares e pessoas que são deixados no país de origem quanto nos sujeitos e locais que os acolhem.

Nesse sentido, os novos debates sobre mobilidade amparam-se na definição de diáspora defendida por Gilroy (1997) *apud* Woodward (2014, p. 22) como um “conceito que nos permite compreender algumas dessas identidades – identidades que não têm uma “pátria” e que não podem ser simplesmente atribuídas a uma única fonte”. A partir disso, nota-se que os estudos migratórios contemporâneos trazem aportes para se pensar a diáspora para além dos limites territoriais. Com isso, essas teorias abordam o sujeito que migra a partir de sua pluralidade no sentido cultural, econômico, social e suas interfaces com as perspectivas e possibilidades de cada um.

Observa-se que o estudo da diáspora está intimamente ligado com a questão da identidade. Hall (2003) argumenta que no movimento diaspórico as identidades tornam-se múltiplas. Dessa forma, as pessoas que se deslocam possuem suas ligações com o seu país de origem, mas precisam negociar com a nova cultura que se encontram “sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades” (HALL, 2006, p. 88). É nessa relação de negociação e adaptação às quais os sujeitos diaspóricos são submetidos que surge a questão do pertencimento.

O autor Walter (2006) discute a existência de um entre-lugar no processo diaspórico, o qual os indivíduos sofrem por uma

desterritorialização e por um dilema entre a vida no novo local e a lembrança e a ânsia pelo seu local de origem. Assim, “os que vivem na diáspora [...] compartilham uma dupla se não múltipla consciência e perspectiva caracterizadas por um diálogo difícil entre vários costumes e maneiras de ver e agir” (WALTER, 2006, p. 4). A partir do contato com a nova cultura, o sujeito diaspórico pode experimentar o sentimento de não-pertencimento, causando, muitas vezes, a fragmentação de sua identidade.

Oliveira e Feldman (2015) debatem sobre a obra de Fanon (2008), que aborda que após o negro ter sido afastado de sua cultura de origem, ao entrar em contato com o seu dominador, ele “passa a viver uma situação de dilaceramento e anulação da própria identidade, restando-lhe apenas a tentativa de igualar-se com seu dominador como única maneira de fugir da inferioridade provocada pela imposição da colonização europeia” (OLIVEIRA; FELDMAN, 2015, p. 890-891). Assim, os autores ainda argumentam que para não ser inferiorizado, o negro toma para si atitudes comportamentais copiadas do dominador, assimilando sua cultura. Esse caso do afastamento do negro de seu local de origem descrito pelos autores pode ser aplicado para a situação dos sujeitos diaspóricos, assim como será visto na seção da análise da obra *Precisamos de novos nomes* (2014), de NoViolet Bulawayo.

Além da questão do pertencimento, a discussão sobre a diáspora faz emergir temas como as diferenças culturais e, conseqüentemente, o preconceito. Segundo Santos (2006),

As variações nas formas de família, por exemplo, ou nas maneiras de habitar, de se vestir ou de distribuir os produtos do trabalho não são gratuitas. Fazem sentido para os agrupamentos humanos que as vivem, são resultado de sua história, relacionam-se com as condições materiais de sua existência (SANTOS, 2006, p. 8).

Compreende-se que a cultura e os padrões são construídos a partir dos processos históricos, sociais, materiais e existenciais de diversos povos. O sentido de cada objeto pode ser diferente para cada cultura, com isso, os fluxos migratórios, assim como a globalização,

acarretam no contraste de diferentes culturas. Santos (2006), ao discutir sobre cultura, perpassa pelo conceito de relativismo e diversidade. De acordo com o autor, observa-se que “a observação de cultura alheias se faz segundo pontos de vista definidos pela cultura do observador e os critérios que se usa para classificar uma cultura são também culturais. Ou seja, segundo essa visão, na avaliação de culturas e traços culturais tudo é relativo” (SANTOS, 2006, p. 14).

Hall (2003) define que “o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (HALL, 2003, p. 33). Essa ideia dialoga com o estudo de Woodward (2014), que observa que são as oposições binárias, como por exemplo, a criação de categorias como “locais” e “forasteiros”, que garantem a ordem social. Assim, a existência dessas categorias separadas faz com que o controle social seja mantido, mas também constrói a ideia da diferença: o “forasteiro” é o Outro. Silva (2014) afirma que quando se diferencia e se classifica em oposições binárias há o ato de hierarquizar e, para ele, “fixar uma determinada identidade como norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças” (SILVA, 2014, p. 83). Desse modo, em dicotomias como local/estrangeiro, branco/negro ou rico/pobre, a diferença está fortemente marcada sobretudo por uma questão de poderes.

Ao debater sobre as diferenças culturais, Hall (2003) defende que é baseando-se nelas que nasce o preconceito e a violência com o Outro, que, trazido para o contexto da diáspora, é o sujeito diaspórico. Entende-se que o preconceito está vinculado aos processos de estigmatização daqueles que são admitidos como sendo o Outro. Nesse sentido, um dos estigmas defendidos por Goffman (1988, p. 14) são “os estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família” (GOFFMAN, 1988, p. 14). É relevante pensar sobre o estigma na questão diaspórica, uma vez que isso pode interferir nas relações sociais, gerar exclusão e contribuir para ações e discursos preconceituosos.

Bauman (2011) explica que a presença do estrangeiro causa um sentimento de incerteza nos habitantes locais, podendo ocasionar em uma hostilidade, que é passível de se manifestar ocasionalmente. O autor discute sobre o termo “mixofobia”, que “manifesta-se no impulso de construir ilhas de similaridade e identidade em meio a um oceano de diversidade e diferença” (BAUMAN, 2011, p. 191). Assim, buscando um ambiente homogêneo e conhecido, os sujeitos locais mantêm os estrangeiros longe, com uma separação territorial que, segundo o autor, impulsiona e conserva esse próprio medo. Defende-se que essa separação também acontece no campo social e resulta em comportamentos racistas e xenófobos, dificultando o estabelecimento e bem-estar dos sujeitos diaspóricos e, também, contribuindo para um ambiente hostilizado e marcado pela exclusão.

Referencial teórico-metodológico

Esta é uma pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo que, de acordo com Gil (2008), é realizada a partir de materiais teóricos, como livros, artigos, teses e dissertações, sobre determinado tema. Dessa forma, fez-se necessária uma retomada teórica acerca dos conceitos de migração, identidade e pertencimento, diferenças culturais e preconceito a fim de investigar e discutir a obra *Precisamos de novos nomes* (2014), de NoViolet Bulawayo,

A escolha dos temas analisados, assim como o amparo teórico que fundamenta e possibilita as análises, advém de Bardin (1977), que considera que a presença e frequência de aparição de assuntos e contextos na obra devem ser considerados na escolha das categorias de análise, o que a autora chama de “núcleos de sentido (BARDIN, 1977, p. 105). Assim, na obra selecionada, nota-se a existência de muitos trechos que demonstram as diferenças culturais, o preconceito, a crise e reinvenção da identidade, o pertencimento e a saudade vivenciadas, sobretudo, pela protagonista, Darling. Dessa forma, justifica-se a opção por esses núcleos temáticos, que serão analisados na próxima seção, amparados pelos referenciais teóricos já levantados.

Analisando a obra *Precisamos de novos nomes* (2014)

Esta seção é dedicada à análise dos trechos selecionados da obra *Precisamos de novos nomes* (2014), de modo a fazer um diálogo com os referenciais teóricos anteriormente apresentados. Para isso, faz-se necessário, primeiramente, realizar uma breve introdução sobre a vida da autora do romance, NoViolet Bulawayo. *Precisamos de novos nomes*, lançado em 2013, é o romance de estreia de Bulawayo e com ele recebe os prêmios *Hemingway/PEN Award for Debut Novel* (2013) e *Etisalat Prize for Literature* (2013). A escritora nasceu no Zimbábue com o nome Elizabeth Zandile Tshele, mas como sua mãe morreu quando ela ainda era um bebê, ela decide fazer uma homenagem à mãe e usar seu nome Violet, combinado com o nome da cidade onde cresceu, para criar um pseudônimo. NoViolet Bulawayo muda-se para os Estados Unidos para completar seu ensino superior, assim como seu mestrado na Universidade Cornell. Por ter vivenciado a experiência de deslocamento em sua vida, a autora possui um olhar sensível e realista sobre a questão diaspórica e seus efeitos nos sujeitos que fazem parte dela, sendo capaz, assim, de transmitir essa perspectiva para sua escrita.

A temática das diferenças culturais e pertencimento percorrem a obra *Precisamos de novos nomes* (2014), sobretudo quando a personagem principal, Darling, parte do Zimbábue em direção aos Estados Unidos. Para essa discussão, é fundamental pensar em outros conceitos que estão interligados com esses temas e que se sobressaem no romance. Dessa maneira, as análises foram divididas em duas seções: a primeira delas é destinada à investigação das diferenças culturais e preconceito presente na obra; e a segunda seção é voltada para a compreensão dos conceitos de identidade, pertencimento e saudade. Em ambas as seções, promove-se uma aproximação entre a obra, o contexto de suas personagens, o olhar dos autores e os conceitos apresentados no referencial teórico.

Refletindo sobre as diferenças culturais e preconceito

A discussão sobre o conceito de cultura perpassa diversos campos teóricos. Adota-se neste estudo que não é possível falar sobre cultura, mas culturas que estabelecem entre si uma relação de identidade e diferença (SILVA, 2014). De acordo com Santos (2006, p. 8), “cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam”. Nesse sentido, entende-se que as concepções de cultura são construídas e mantidas nas e pelas relações que são estabelecidas em diferentes contextos e territórios. Se cultura está associada aos sentidos que são estabelecidos para um conjunto de comportamentos, tradições e formas de pensar de pessoas que compartilham o mesmo espaço, infere-se que os fluxos migratórios corroboram para a acentuação das diferenças culturais.

Durante a primeira metade do livro *Precisamos de novos nomes* (2014), é evidente o desejo de Darling de mudar-se para os Estados Unidos com a tia. Esse desejo dá-se por conta da situação precária a qual ela, sua família e amigos encontram-se após forças policiais destruírem suas casas e eles serem obrigados a viver em casas de zinco improvisadas. Por ser apenas uma criança, ela não prevê possíveis impasses e dificuldades que esse deslocamento poderia causar e, assim que pisa em solo estadunidense, começa a vivenciar situações que denunciam como sua cultura é notavelmente diferente da cultura do país que a acolhe.

Um pouco antes de sua viagem, Darling participa de um ritual, o qual é pedido que seus ancestrais guiem seu caminho, além de receber um osso como arma, que a protegeria de todos os males que pudessem aparecer a ela longe de sua terra natal. Logo que a menina chega ao aeroporto estadunidense, os aparatos de segurança denunciam a existência daquela arma e, sem seu consentimento, o objeto é jogado no lixo por sua tia. Após este ocorrido, Darling reflete: “Agora eu não tenho nenhuma arma para combater o mal na América” (BULAWAYO, 2014, p. 135).

De modo geral, a diáspora é marcada pela expectativa de recomeço promissor, porém, na realidade, muitas vezes, percebe-se a ausência de inserção social e a falta de compreensão das diferenças culturais. A partir do trecho ilustrado acima, pode-se afirmar que Darling não teve sua crença respeitada, uma vez que o objeto que ela portava foi compreendido pela segurança norte-americana como nocivo e/ou sem utilidade. Tal fato pode ser vinculado com o pensamento de Santos (2006), pois o osso em questão não estava sendo julgado pela perspectiva religiosa e cultural do Zimbábue, mas pela lógica dos Estados Unidos.

O romance possui alguns capítulos em que não são narradas a trajetória de Darling e suas experiências nos Estados Unidos, mas há uma mudança de tom na narração. De terceira pessoa do singular, a narração passa a ser de primeira pessoa do plural, trazendo a voz de um eu-lírico que está familiarizado com a diáspora e dolorosamente entende os seus efeitos nos sujeitos que passam e/ou passaram por ela. Nesses capítulos, é perceptível como a cultura que essas pessoas herdaram difere-se da cultura que encontraram no país de acolhida. O eu-lírico aponta diversas tradições de países africanos que os sujeitos diaspóricos precisam deixar para trás de modo a se adaptar nos Estados Unidos, desde os nomes que dão aos seus filhos, até costumes típicos de cerimônias matrimoniais, como ilustrado no trecho abaixo:

Quando morremos, nossos filhos não vão saber como chorar, como lamentar por nós da maneira correta. [...] Não vão colocar os nossos pratos e copos em nossos túmulos; não vão nos ver partir com árvores mphafa. Vamos partir nus para a terra dos mortos, sem as coisas de que precisamos para entrar no castelo de nossos antepassados. Como não seremos adequados, os espíritos não virão correndo ao nosso encontro, e por isso vamos esperar e esperar e esperar – vamos esperar para sempre no ar como bandeiras de países desconhecidos (BULAWAYO, 2014, p. 220).

Há no excerto uma compreensão do sujeito diaspórico em relação às modificações culturais que afetam suas realidades. Essas modificações implicam perdas da cultura de origem quando se vive em outro país e, principalmente, quando seus descendentes já nascem nesse novo território. Percebe-se que o eu-lírico descreve o

processo de ser enterrado longe do seu país de origem, sem nenhum vínculo com a sua cultura, já que não puderam ensinar aos seus filhos seus costumes e crenças.

Outro momento em que são evidenciadas as tradições e crenças de culturas diferentes na obra é quando Darling e seus tios comparecem a uma cerimônia de casamento, algum tempo depois da personagem chegar aos Estados Unidos. Durante o jantar, o enteado do noivo brinca com uma bola, acertando propositalmente os convidados. Sua brincadeira acaba quando a bola acerta Darling, que se enfurece e, sem pensar, agride o menino, da mesma maneira que seus pais e familiares fariam, caso estivessem em seu país de origem. A reação causou uma comoção entre o restante dos convidados, indignados com a atitude presenciada. Sua tia, então, aconselha a menina: “Não faça isso de novo, eu sempre tenho que dizer isso a você, você está na América agora” (BULAWAYO, 2014, p. 164).

É possível refletir que Darling teve uma postura diferente do que era convencional para aquela ocasião e território. Nota-se que, neste contexto, a cultura dominante é a cultura americana, ou seja, tudo aquilo que foge dos padrões norte-americanos é visto com estranhamento e torna-se evidente o que foi defendido por Woodward (2014), no sentido de abordar as questões binárias: o de origem e o outro. Dessa forma, no episódio em questão, é visível a diferença cultural entre os convidados indignados, os “locais”, e Darling, a “forasteira”, que, por ser diferente, deve adaptar-se ao meio e agir como uma estadunidense.

Convém destacar a dificuldade de discutir e, sobretudo, aceitar a diversidade cultural em sua totalidade. Segundo Santos (2006, p. 14), “só se pode propriamente respeitar a diversidade cultural se se entender a inserção dessas culturas particulares na história mundial”. Examina-se, então, a complexidade de investigar, compreender e respeitar as particularidades de cada cultura, principalmente em situações de migração, por ter uma acentuação das diferenças culturais que, devido à relativização e à hierarquização dos padrões de comportamento e cultura (SILVA, 2014), os habitantes locais podem enxergar o diferente de forma estigmatizada, preconceituosa e excludente.

O preconceito em *Precisamos de novos nomes* (2014) é marcado, sobretudo, no ambiente escolar de Darling, que era o contexto social que a menina frequentava. A passagem a seguir demonstra uma situação em que outras crianças da escola são hostis com a personagem, logo que ela chega em uma nova cidade:

Quando cheguei a Washington, queria morrer. As outras crianças implicavam comigo por causa do meu nome, do meu sotaque, do meu cabelo, do jeito que eu conversava ou dizia coisas, do jeito que eu me vestia, do jeito que eu ria. Quando implicam com você por causa de alguma coisa, primeiro você tenta consertar essa coisa pra que as implicâncias parem, mas aquelas crianças malucas implicavam comigo por tudo, até mesmo as coisas que eu não tinha como mudar, e isso continuou acontecendo e continuou acontecendo até que no fim simplesmente tudo parecia errado dentro da minha pele, do meu corpo, das minhas roupas, da minha língua, da minha cabeça (BULAWAYO, 2014, p. 148 e 149).

Percebe-se que a implicância das crianças norte americanas não foi resultado de uma ação e/ou infração de Darling no novo território. A implicância, inclusive, precedeu qualquer conduta que Darling tivesse em Washington. A partir disso, é possível discutir o preconceito que o sujeito diaspórico experimenta, assim como as suas implicações. O argumento de Hall (2003) acerca do preconceito sugere que esta violência surge em decorrência das diferenças culturais. Ao construir uma imagem de Darling, é possível que cada leitor da obra perceba as semelhanças com as crianças americanas e, em decorrência disso, compreenda que as idiosincrasias de Darling causavam estranhamento nas demais crianças acostumadas com seus próprios padrões.

Como proposto por Bauman (2011), a mixofobia, ao dividir a sociedade em diversos grupos e não incentivar interações sociais entre os diferentes, intensifica a exclusão dos sujeitos diaspóricos. Em decorrência disso, pessoas que migram, como é o caso de Darling, precisam decidir entre permanecer no novo território com suas culturas de origem e enfrentar, diariamente, o preconceito; ou amenizar essa violência a partir da cruel decisão de tornar-se identitariamente mais próximas dessas pessoas. Assim, o preconceito, como pôde ser observado, gerou em Darling um sentimento de que ela estava errada por ser ela mesma.

Em algumas situações, o preconceito para com sujeitos diaspóricos pode aparecer sem a violência e a ofensa contra a pessoa em si, mas uma hostilidade contra o seu país de origem, que, na maioria dos casos, é advinda de pré-concepções generalizantes, errôneas e ignorantes. Este fato, defendido por Goffman (1988) como estigma, também está presente na obra de Bulawayo, como observado na seguinte passagem, retirada de um momento do romance em que Darling, já crescida, precisa trabalhar para ajudar nas rendas da casa. Trata-se de um episódio em que, após Darling demonstrar medo de uma barata que apareceu no depósito enquanto trabalhava separando garrafas e latas vazias, o gerente é rude com ela dizendo: “Você só está fazendo cena, sei que você já viu todo tipo de coisa maluca na África” (BULAWAYO, 2014, p. 222). O trecho selecionado demonstra um pensamento generalizado que americanos possuem em relação aos povos africanos. Neste contexto, o homem não aceitou que Darling pudesse sentir nojo de baratas, uma vez que o gerente inferiu que, devido à sua origem africana, Darling deveria estar familiarizada com situações desagradáveis. Isto pode sugerir que houve um silenciamento de Darling, que não foi vista a partir de sua essência, mas sob a perspectiva da imagem que o outro construiu sobre ela.

Refletindo sobre identidade, pertencimento e saudade

A discussão sobre as diferenças culturais está intimamente ligada com a questão da identidade, do pertencimento e da saudade. Deslocar-se para um país com cultura consideravelmente diferente da cultura a que se estava habituado pode ocasionar no dilema discutido por Walter (2006), a dualidade entre a nova vida e a saudade e lembrança do seu país nativo.

Um exemplo que ilustra esse dilema é a situação em que Darling, descontente com as inesperadas condições climáticas diferentes do seu país, reflete sobre como a neve está impedindo-a de “viver a vida” e que não teria esse problema se nunca tivesse deixado o Zimbábue. Por outro lado, a menina lembra que se isso acontecesse ela estaria passando fome, como pode ser visto no seguinte trecho:

Se eu tivesse em casa eu sei que não ficaria sem sair porque uma coisa chamada neve estava me impedindo de ir lá fora viver a vida. Talvez eu, a Sbho e o Bastard e a Chipo e o Godknows e o Stina estaríamos em Budapeste, roubando goiabas. [...] Mas por outro lado não teríamos comida suficiente, e é por isso que vou tolerar ficar na América aguentando a neve; tem comida para comer aqui, todos os tipos e mais tipos de comida. Mas tem horas em que não importa quanta comida eu coma, vejo que a comida não faz nada por mim, como se estivesse com fome pelo meu país e nada fosse resolver isso (BULAWAYO, 2014, p. 138).

Observa-se ao final do excerto que, por mais que sua nova vida tenha benefícios, o sentimento de saudade que a personagem sente pelo seu país é mais potente. Esse sentimento, que será aprofundado posteriormente nesta seção de análise, percorrerá a obra e, conseqüentemente, a vida de Darling, pois conforme os anos vão se passando longe de sua pátria, a saudade acompanhará seus passos.

A negociação entre as culturas, também é demonstrada na atitude das personagens que compõem a obra. Pode-se observar duas situações diferentes no comportamento das personagens: (1) costumes assimilados no novo país, mas sem esquecer totalmente de suas identidades, como proposto por Hall (2006); (2) a anulação e fragmentação de suas identidades ao tentar imitar os costumes do novo local, com o intuito de igualar-se e não se sentir inferior, como teorizado por Fanon (2008) *apud* Oliveira e Feldman (2015).

A primeira situação pode ser observada na ocasião em que Darling e seus tios vão ao casamento já mencionado anteriormente. Em um momento particular, a menina reflete sobre a vergonha que sente ao comer em público, pois ainda não consegue manusear o garfo e a faca, uma vez que esses instrumentos não faziam parte de sua cultura. Porém, ainda que ela se sinta desconfortável nessa situação, Darling ainda acredita que comer usando as mãos é o jeito correto, refletindo a sua cultura. Esse fato pode ser ilustrado com a passagem a seguir:

Estou com fome, mas não como muito quando chega a hora de comer porque, mesmo depois de tanta prática, ainda não aprendi comer direito usando garfo e faca. Sempre derramo a minha comida pra todo lado, e a carne escorrega quando corto, e sinto

que as pessoas estão me observando, rindo escondido. É por isso que fico tão envergonhada quando como em público; na maioria das vezes, e é o que acontece agora, finjo que não estou com fome. Mas estou treinando; a única razão pela qual tenho demorado é que em casa eu como com as mãos, que é o modo como se deve comer (BULAWAYO, 2014, p. 159).

Desse modo, a menina precisou aprender esse novo costume para enquadrar-se socialmente no novo contexto, mas não deixa de preservar o comportamento que ela estava habituada desde seu nascimento. No entanto, acredita-se que, conforme o tempo vai passando no novo país, a segunda situação descrita anteriormente torna-se mais possível. Empenhar-se diariamente para ser aceito e respeitado em um local que não é sua casa nem sempre é fácil e, de modo inconsciente, ou não, os sujeitos diaspóricos passam a anular sua própria identidade, seus costumes e até mesmo sua aparência na tentativa de amenizar as suas diferenças.

A figura que representa essa identidade fragmentada, inicialmente, é a tia Fostalina. Ela mudou-se para os Estados Unidos quando era jovem e nunca mais voltou ao Zimbábue, casando-se com um imigrante ganês, o tio Koji. No decorrer da obra, percebem-se vários indícios em seu comportamento que denunciam a cópia da cultura do país de acolhida, assim como proposto por Fanon (2008) *apud* Oliveira e Feldman (2015).

O fato de a própria tia não compreender e não ter paciência com a Darling ao chegar ao aeroporto pode servir de exemplificação deste fato. Provavelmente sua crença religiosa foi esquecida após tantos anos longe de seu país, então, o osso carregado por Darling para servir como arma não significa nada para ela, assim, a tia expressa: “Que porcaria é essa? (BULAWAYO, 2014, p. 135) e, em seguida, atira-o no lixo. Ela chama o objeto de “porcaria”, pois provavelmente qualquer outro estadunidense também o chamaria dessa maneira, por não compreender o que o objeto significa e nem mesmo esforçar-se para isso.

Outro comportamento que ilustra a fragmentação da personagem Tia Fostalina ao imitar a cultura dominante é a sua obsessão em perder peso. Tio Koji não compreende e repreende a mulher

por estar obcecada por isso, dizendo: “Não há realmente nada de africano numa mulher sem coxas, sem quadris, sem barriga, sem traseiro” (BULAWAYO, 2014, p. 136). O que é motivo de vergonha para seu país de origem é enaltecido no país de acolhida, dessa forma, Fostalina nega sua cultura em busca do modelo de beleza disseminado nos Estados Unidos para, assim, sentir-se pertencida àquele meio.

De modo semelhante, a personagem Darling também passa pelo processo de anulação de sua identidade conforme o tempo vai passando. A obra é bastante enfática em relação ao fato de que a língua é uma grande barreira para os sujeitos diaspóricos. Darling descreve, em um momento, como é o difícil processo de falar o inglês sendo uma pessoa migrante e como os falantes nativos de inglês “não sabem como ouvir, estão ocupados assistindo à sua queda em vez de prestar atenção do que você diz” (BULAWAYO, 2014, p. 172). Por esse motivo, a menina decide que para facilitar sua comunicação bastava ela imitar o modo como os nativos falavam e, para isso, Darling começou a utilizar programas de televisão, como pode ser visto na seguinte passagem:

Cheguei à conclusão que a melhor maneira de lidar com tudo isso é falar como americana, e a tevê tem me ensinado o jeito de fazer isso. É bem fácil, tudo que você tem de fazer é assistir a *Dora, a aventureira*, os *Simpsons*, *Bob Esponja*, *Scooby-Doo*, e depois passar para *As visões da Raven*, *Glee*, *Friends*, *As supergatas*, e assim por diante, só ouvindo e imitando o sotaque. Se fizer isso bem, então, antes que perceba, ninguém mais vai pedir pra você repetir o que disse (BULAWAYO, 2014, p. 172).

Essa mudança em sua fala decorreu-se após a menina vivenciar e observar sua tia em situações de dificuldade de comunicação com os norte-americanos. Diante dessa realidade de não pertencimento, a opção mais lógica para a menina foi a de tentar igualar-se a eles, pois assim não enfrentaria esses problemas novamente. Por mais que a menina não perceba os efeitos que isso causaria em sua identidade, seus amigos e parentes notaram essa mudança de comportamento, como ilustrado no seguinte trecho: “E vejo que a América ensinou

você a falar inglês com a sua mãe, e com esse sotaque. He-he-he, então você está tentando falar como os brancos, agora!, diz ela, e então começa a rir histericamente” (BULAWAYO, 2014, p. 181). Como nunca passou pelo processo diaspórico, a mãe não entende os motivos que levaram Darling a mudar a maneira como fala, ela apenas julga que a filha deseja igualar-se aos “brancos” e, por isso, sente-se superior, já que até a sua língua nativa deixa de falar.

O sujeito diaspórico é fragmentado não apenas por anular sua identidade e cultura, mas por sentir que não pertence nem ao país de acolhida nem ao país que deixou para trás e também por viver em constante sentimento de saudade e memória de sua pátria. Evidências desses sentimentos são frequentes em *Precisamos de novos nomes* (2014), principalmente a saudade, como pode ser observada no trecho a seguir, que é retirado do momento da obra em que se passam anos desde que Darling deixa o Zimbábue e a personagem recebe em seu aniversário uma caixa de seus amigos com goiabas, a fruta que ela e sua turma furtavam do bairro abastado próximo ao Paraíso e passavam tardes comendo:

Com o tempo, parei de escrever de vez. Só comecei a adiar, dizer a mim mesma que escreveria no dia seguinte, na semana seguinte, dali duas semanas, escreveria dali a um mês, escreveria logo, e foi isso, antes que eu me desse conta tinha perdido contato. Mas não significava que eu tinha me esquecido deles; eles me faziam falta, muita falta, e tinha horas em que eu fazia alguma coisa e tinha a terrível sensação de culpa por não ter mantido contato. Também sentia saudade de Budapeste, da Fambeki, do Paraíso, da Mãe e da Mother of Bones e da MotherLove, de todas essas pessoas, até mesmo do Profeta Revelations Bitchington Mborro, com sua loucura, sentia saudade de todos eles. E quando recebi as goiabas que a turma mandou pelo Messenger, anos mais tarde, foi bom sentir que eles também se lembravam de mim (BULAWAYO, 2014, p. 167).

A parte inicial do trecho traz dois conceitos pertinentes para a reflexão dos efeitos da diáspora: saudade e culpa. Trata-se de uma passagem em que Darling descreve como se deu o afastamento de seu território de origem, assim como das pessoas que lá ficaram. Ao inserir-se em outra cultura, outras demandas, rotinas e relações

instauram-se, o que auxilia no afastamento daqueles que permaneceram na cultura e no país de origem. Todavia, o fenômeno migratório traz essa implicação, ou seja, deslocar-se acarreta uma negociação de ganhos e perdas. Uma dessas perdas são as pessoas e lugares que precisam ser deixados. Nesse sentido, mesmo que Darling sinta culpa, ela não deveria ser a única responsável por isso, uma vez que ela também é vítima da separação. Assim, a saudade, mesmo sendo ela quem deixou o país, também a acompanha.

A segunda parte do trecho destina-se ao que se pode chamar de objetificação da saudade, pois Darling passa a citar lugares, pessoas e objetos que ela sente falta na nova realidade. Destaca-se aqui a imagem da goiaba que, no Zimbábue, servia tanto de alimento básico quanto de união, diversão e estabelecimento de aproximação afetiva com seus amigos e, nos Estados Unidos, serve como alimento não essencial e exercício da memória de sua vida anterior e da lembrança de seus amigos, como pode ser observado no seguinte trecho: “olho para ela como se nunca tivesse visto uma goiaba antes, [...]. O cheiro me atinge onde importa, e sinto como se meu coração e minhas entranhas estivessem lentamente abertos. Sacudo a cabeça, esfrego a goiaba com as duas mãos, dou uma mordida e rio” (BULAWAYO, 2014, p. 165). Assim, percebe-se que algumas marcas potencializam a saudade em Darling, levando-a, através dos sentidos e da memória, para os locais que ela já não habita mais.

Em outro momento da obra, encontra-se a seguinte narrativa de Darling: “É difícil explicar esse sentimento, é como se eu fosse duas. Uma parte tem saudade dos meus amigos, a outra não tem mais nenhum elo com eles, como se fossem desconhecidos” (BULAWAYO, 2014, p. 187). A partir desse excerto é possível refletir sobre a dificuldade que a ausência de pessoas próximas causa em sujeitos diaspóricos, como é o caso de Darling. Nota-se que a diáspora divide o tempo e as pessoas em dois níveis, podendo ser considerado o antes e o depois do processo migratório. Nesse sentido, Darling sente saudade dos amigos que tinha, entretanto, os desconhece no tempo presente, ou seja, no pós-migração. Assim, Darling, além de em alguns momentos dizer que sente como se fosse duas, também poderia dizer que vive em dois tempos diferentes.

Em relação à presença do não pertencimento ao país de origem ao vivenciar a diáspora na obra, pode-se afirmar que esse sentimento não é tão evidenciado, já que Darling e outros personagens nunca chegam a voltar ao seu país de origem. Entretanto, há momentos que se pode fazer essa discussão, como é o caso do excerto a seguir:

O Stina também disse que deixar o seu país é como morrer, e quando você retorna é como um fantasma perdido voltando pra terra, andando por aí com um olhar ausente. Não quero ser isso quando voltar ao meu país, mas na verdade não sei, porque será que o Paraíso vai estar lá quando eu voltar? Será que a Mother of Bones vai estar lá quando eu voltar? Será que o Bastard e o Godknows e a Sbho e o Stina e a Chipó e todos os meus amigos vão estar lá quando eu voltar? Será que as goiabeiras vão estar lá quando eu voltar? Será que o Paraíso, e tudo mais, será que vai estar tudo igual quando eu voltar? (BULAWAYO, 2014, p. 143).

O trecho é retirado de um momento logo após Darling chegar aos Estados Unidos, a menina reflete sobre o que o amigo Stina disse a ela. Incerta de seu futuro, a menina não deseja que as coisas mudem e quer que sua relação com as pessoas e os lugares deixados para trás continuem a mesma. Porém, conforme teorizado por Lechner (2007) anteriormente, o fenômeno migratório provoca uma ruptura na vida dos sujeitos, que interfere nos seus vínculos pessoais e nas relações com os locais deixados para trás. Assim como ocorrem mudanças na vida de Darling diariamente, a vida das pessoas que permaneceram no Paraíso também continuou transformando-se a cada dia. A partir do momento em que houver mudança nesses aspectos, estando longe, Darling não reconhecerá mais sua terra natal, será como um fantasma apegado à imagem que possuía antes de deslocar-se. E, assim, com as transformações que naturalmente acontecem com a passagem do tempo, a menina não se sentiria mais pertencida a sua casa, caso voltasse a ela.

Darling sempre imaginou que retornaria ao Zimbábue, desde antes de sua partida, até durante alguns anos que se passaram longe dele. O que a menina não contava era com os empecilhos que a impossibilitariam de regressar ao seu país de origem. A realidade de imigrantes em alguns países é complexa, pois muitos não possuem

os documentos necessários para a sua permanência legal no local, sendo obrigados a viver clandestinamente e sem expectativa de revisitar seu país, já que seria impossível a sua volta ao país de acolhida uma vez que o deixasse.

Darling passa anos longe de sua terra natal, porém, nunca deixa de considerá-la como sua casa. Em decorrência disso, a personagem afirma possuir apenas duas concepções de casa em sua mente, sendo que nenhuma delas é a casa em que reside nos Estados Unidos: “Tem duas casas dentro da minha cabeça: a casa de antes do Paraíso e a casa do Paraíso. A casa um era melhor. Uma casa de verdade. [...] E em seguida a casa dois – o Paraíso onde tudo era zinco zinco zinco” (BULAWAYO, 2014, p. 169-170). E o sentimento que o Zimbábue é sua casa perdura por toda a sua vida, por mais que os anos se passem longe dele.

No entanto, as pessoas que não fizeram parte do fenômeno de deslocamento, muitas vezes, não compreendem este sentimento e podem acreditar que as pessoas que abandonaram seus países não têm mais o direito de considerar o país deixado como casa. Esse fato é exemplificado no desfecho do romance, quando a amiga Chipó conversa com Darling em uma plataforma de vídeo. A personagem lamenta para a amiga sobre a situação difícil em que o Zimbábue se encontra e Chipó rebate de modo arrogante implicando que Darling não tem direito de sentir muito a respeito do que está acontecendo no país que não é mais o dela e que somente quem ficou e está vivenciando o sofrimento que pode falar sobre isso. A resposta surpreende Darling, como exemplificado na seguinte passagem:

O quê? Eu não – bem, é o meu país também. É o nosso país também, digo. A Chipó então ri um riso louco de mulher adulta e eu sacudo a cabeça e penso, Que diabo? De onde foi que saiu isto? É o seu país, Darling? Mesmo, é o seu país, você tem certeza?, ela pergunta [...] Por que foi embora? Se é o seu país, você precisa amá-lo e viver nele e não o deixar. Tem de lutar por ele não importa o que aconteça, para consertar as coisas. Diga-me, você abandona sua casa porque ela está pegando fogo ou você procura água para apagar o incêndio? E se você a deixa queimando, espera que as chamas virem água e apaguem a si mesmas? Você foi embora, Darling, querida, você deixou a casa queimando e tem a cara de

pau de me dizer, com esse sotaque ridículo que nem tinha antes e que nem combina com você, que este é o seu país? (BULAWAYO, 2014, p. 248-249).

Todos esses fatores colaboram para que a identidade de Darling e de muitos outros migrantes seja fragmentada. Mais do que nunca, faz-se presente o entre-lugar proposto por Walter (2006), pois a personagem não apenas necessita esforçar-se para pertencer aos Estados Unidos, mas também surgem dúvidas a respeito de seu pertencimento até ao local em que considera como sua casa e que sente tanta saudade. Em decorrência disso, a personagem encontra-se à deriva, sentindo que não pertence a nenhum dos dois locais. Nesta obra, Darling é a representação daqueles sujeitos que deixaram seus países de origem, suas famílias, suas crenças e suas tradições para buscarem melhores condições de vida, mas que, para isso, tiveram trajetos dolorosos e repletos de perdas.

Considerações finais

Pensar a diáspora faz emergir a discussão acerca dos efeitos que esse fenômeno provoca em seus sujeitos, como as diferenças culturais e o preconceito enfrentados, a questão da fragmentação da identidade, reflexões sobre o sentimento de saudade e problematizações sobre pertencimento. Neste artigo, propôs-se uma abordagem dialógica entre alguns referenciais teóricos que investigam esses temas e a obra *Precisamos de novos nomes* (2014), de NoViolet Bulawayo, tecendo análises e reflexões sobre a realidade migratória a partir de um artefato literário.

Nesse sentido, foram organizadas duas seções temáticas na realização das análises. A primeira abordou alguns contextos em que puderam ser observadas diferenças culturais entre o Zimbábue e os Estados Unidos. A partir das experiências das personagens, observou-se os desafios enfrentados por sujeitos diaspóricos ao inserirem-se em uma nova realidade social. Desse modo, a obra demonstra contextos em que crenças e costumes do país de origem são desvalorizados no país de acolhida, como é o caso da Darling, que precisou adaptar-se à nova realidade para garantir uma melhor integração.

A partir do confronto entre culturas, pode nascer o preconceito e o estigma, que também são visíveis em alguns momentos narrados no romance. Discutiu-se sobre como características particulares de Darling causaram estranhamento nas demais crianças, resultando em um comportamento agressivo em relação à personagem e a sua necessidade de buscar outra identidade, mais próxima aos padrões norte-americanos.

Percebeu-se, também, em um episódio analisado, a partir do diálogo entre Darling e seu gerente, que este utilizou fatos estigmatizados e generalizantes a respeito de países africanos para tomar suas conclusões sobre a protagonista. Os efeitos negativos disso podem ser vistos no silenciamento de Darling em relação aos seus medos e outras subjetividades, uma vez que ela foi reduzida a uma representação que não corresponde à realidade.

Na segunda seção de análise foram investigadas as temáticas identidade, pertencimento e saudade. Considerou-se que no fenômeno migratório, os sujeitos vivem um impasse entre sua nova realidade e a memória do país deixado para trás, o que pode resultar na negociação entre as duas culturas. Este processo é percebido no romance a partir de dois padrões no comportamento das personagens, a assimilação da nova cultura, mantendo traços de suas identidades e a fragmentação das identidades, na tentativa de imitar padrões comportamentais e assemelhar-se aos norte-americanos.

Notou-se que, no início, a personagem Darling passou por um processo de adaptação com os novos costumes aprendidos, mas não abdicou dos seus próprios hábitos, preservando a crença de que o seu jeito de fazer certas coisas era o correto. Por outro lado, com o passar do tempo, Darling, assim como outras personagens, foi substituindo seus traços identitários e culturais pelos costumes do país de acolhida, como é o caso da sua tia Fostalina, que subverteu o seu conceito de ideal de beleza, para buscar o padrão estadunidense hegemônico.

Ao passo que Darling precisou redefinir aspectos de sua própria identidade, ela tinha que lidar constantemente com a saudade que, às vezes, era acompanhada do sentimento de culpa, pois vivia o dilema de sentir saudade daquilo que não tinha mais, em contraste com

a sensação de que ela era a única responsável por isso, uma vez que foi ela quem deixou seu país e seus conterrâneos na busca de outro formato de vida. Sua saudade também vinha a partir de imagens, signos e objetos que marcaram a sua vida em outros momentos. Darling, que foi perdendo vínculo com seu contexto de origem gradativamente, apresentou dificuldade em integrar-se à nova cultura, não sendo capaz de sentir-se pertencida nem ao Zimbábue, seu passado, nem aos Estados Unidos, seu presente.

Conclui-se que a personagem Darling reflete a situação de muitos sujeitos diaspóricos que, ao deslocarem-se e buscarem estabelecimento em outro país e, por consequência, em outra cultura, passam a atribuir novos significados para conceitos como preconceito, identidade, saudade e pertencimento, mesmo que inconscientemente. Ao aproximar a obra da realidade, nota-se que as migrações têm um local de partida bem definido, todavia, tanto os trajetos quanto o lugar de chegada são marcados pela incerteza e necessidade de estar em uma constante reconstrução do ser.

REFERÊNCIAS

ASHCROFT, Bill. GRIFFITHS, Gareth. TIFFIN, Helen. **Key concepts in post-colonial studies**. 2 ed. London and New York: Routledge, 2007.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

BAUMAN, Zygmunt. **44 cartas do mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BULAWAYO, NoViolet. **Precisamos de novos nomes**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GLICK-SCHILLER, Nina; BASCH, Linda; BLANC, Cristina Szanton. De imigrante a transmigrante: teorizando a migração transnacional. In: **Cadernos CERU**, série 2, vol. 30, n. 1, jun. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/158717/153713>. Acesso em: 08 jul. 2020.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LECHNER, Elsa. Imigração e saúde mental. In: DIAS, Sónia (org.). **Revista Migrações** - Número Temático Imigração e Saúde, Setembro, 2007, n. 1, Lisboa: ACIDI, p. 79-101, 2007.

LUSSI, Carmem. Teorias da mobilidade humana: revisão bibliográfica. In: DURAND, Jorge; LUSSI, Carmem (orgs.). **Metodologias e Teorias no Estudo das Migrações**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

OLIVEIRA, Marcio Silva; FELDMAN, Alba Krishna. A travessia do rio mudando identidades culturais causando des-locamentos - um estudo sobre a obra de Caryl Phillips. **Letrônica**, v. 7, p. 884-903, 2015.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SAYAD, A. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomáz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2014.

WALTER, Roland. Transferência Interculturais: Notas sobre trans-cultura, multi-cultura, diásporas e encruzilhadas. **Revista Sociopoética**, João Pessoa, v. 1, n. 1, 2006.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.



6

Sonhos d'África: o elemento onírico em Mia Couto e José Eduardo Agualusa

João Gabriel Pereira Nobre de Paula¹

Angola e Moçambique, duas nações irmanadas não somente pelo aspecto geográfico, estabelecidas na parte sul do continente africano, mas principalmente pelo aspecto histórico e traumático referente às chagas abertas deixadas pela ação imperialista dos países europeus no século XIX. Tomados sob a condição de colônias até meados dos anos de 1970, lutaram contra a imposição de uma cultura outra que não lhes dizia respeito. Era necessário encontrar meios de resistir e, ao mesmo tempo, buscar formas de expressar a força da tradição, as memórias e a identidade dos povos que ali se encontravam. Emergem, então, duas importantes instâncias que se ligam diretamente à busca por uma identidade: a língua e a arte.

Tal como Caliban, personagem shakespeariana presente na obra *A Tempestade*, que entende a paradoxal relação existente na necessidade de assenhorar-se da linguagem do colonizador para ganhar voz e agir na comunidade que se constitui, os povos africanos buscaram incorporar à sua língua elementos do idioma português, dinamismo esse que encontrara ecos além mar, na literatura brasileira, como destaca Mia Couto em um discurso de homenagem ao escritor brasileiro Jorge Amado:

[...] No outro lado do mundo, se revelava a possibilidade de um outro lado da nossa língua. Na altura, nós carecíamos de um português sem Portugal, de um idiota que, sendo do Outro, nos ajudasse a encontrar a nossa identidade própria. Até se dar o

1 Mestre em Estudos Literários (PLE- UEM), doutorando em Letras do PPG-Letras Unesp Campus São José do Rio Preto. E-mail. Joplis17@gmail.com

encontro com o português brasileiro, nós falávamos uma língua que não nos falava. E ter uma língua assim, apenas por metade, é um outro modo de viver calado[...] (COUTO, 2011, p. 64).

No âmbito da arte, atenta e disposta a dar vazão às questões e contradições expressas em seu tempo e, sobretudo a literatura, engendrando ficcionalmente os palcos da vida, instaura-se também uma dualidade. O continente africano possui enorme arcabouço sócio-histórico relacionado à oralidade, instância pouco valorizada ou legitimada, e a literatura gestada no seio das comunidades africanas deixou exposto o cordão que a ligava e a arte, sobretudo a literatura, atenta e disposta a dar vazão às questões de seu tempo, a essa tradição. Por outro lado, essa mesma literatura, em seu início, apresentava-se extremamente impregnada de elementos e caracteres que evidenciavam a dualidade colonial em que se viam os indivíduos e, ao mesmo tempo, carregar de modo muito insipiente o que Machado de Assis, em seu ensaio intitulado “Instinto de Nacionalidade”, olhando para o momento da literatura brasileira pré-romântico, vai chamar de “cor local”, fora tomada por inexistente.

A fim de constituir um quadro geral das literaturas africanas de língua oficial portuguesa (PALOP), Patrick Chabal (1994) apresenta uma divisão em quatro diferentes momentos de produção literária destas nações. O primeiro período, nomeado de assimilação, representa o conjunto de obras nas quais se é possível reconhecer a utilização de um modelo de escrita europeu; o segundo, denominado de resistência, evoca o distanciamento dos liames deste modo de fazer literário, e de uma tomada de consciência e autoria dos indivíduos, destacando tematicamente aspectos da cultura africana; a terceira fase, período de afirmação, posterior ao processo de independência, apresenta também a afirmação dos escritores africanos, os quais devem, então, posicionarem-se criticamente. O quarto e último período, da atualidade, apresenta um duplo viés: de um lado, a consolidação das bases lançadas anteriormente; de outro, o trabalho crítico e criativo que busca projetar os novos caminhos literários.

Na transição entre as duas últimas etapas literárias, nascidos em espaços em que a guerra, mais do que um acontecimento ou um dado, instituíra-se como verdade presentificada, mãe da violência, da injustiça, irmanam-se o moçambicano Mia Couto e o angolano José Eduardo Agualusa, herdeiros de uma geração de autores inquietos, militantes e engajados que sonhavam, por meio de suas linhas, transitar da utopia à realidade de um novo mundo. Além desta inquietude que os lança a escrever sobre as inconstâncias do mundo, ligam-se pelo apreço às plantas, presente no âmbito acadêmico (Mia é biólogo, enquanto Agualusa formara-se em Agronomia), pela fantasmagoria da desconfiança residente na branquitude das peles que vogam um olhar empático às vidas africanas, pela identidade fronteira de quem adota os périplos do caminho como residência, sem deixar que as raízes se escondam em seu fazer poético.

Creemos ser possível, guardadas as devidas proporções, realizar certa aproximação entre a alteração do foco literário entre meados do século XX e os dias atuais. Para tanto, lançamos mão da célebre frase do filósofo alemão Theodor Adorno contida na obra *Prismas*: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas”. Ao proferir tal sentença, que, a um primeiro momento parece inserir-se em um campo pessimista, Adorno, tomando a poesia em seu sentido mais amplo, descortina o fato de que já não é possível pensar em uma arte desvinculada de engajamento, de criticidade. Já não é possível tomar este espaço como “perfumaria”, sendo necessário torná-la um campo de voz, de pensamento e reflexão do mundo que se insere. De modo semelhante, encontram-se as literaturas africanas no contexto pós-independente, que já não podem representar mundo que os cerca de modo realista, e afastando-se deste simulacro idealizado, opta pela via oposta, da esfera do sonho e da imaginação, encontrando nela os materiais necessários para tingir, de sentimento e profundidade, os tecidos textuais, assim como assevera a crítica literária Bella Josef.

[...] a literatura contemporânea abandona a visão realista e a descrição direta do mundo declina. A ficção das últimas décadas se afasta da representação direta da realidade primeira e dá preferência à criação de um mundo mágico e simbólico, metáfora do mundo real. Cria-se um cenário de dimensões transcendentais, explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso (JOZEF, 2006, p. 181).

É justamente neste campo do insólito, do imaginário e do sonho que tanto Agualusa quanto Mia, cada qual à sua maneira, lançaram-se à artística empresa de revisitar o passado por meio da literatura, tateando os escombros traumáticos da memória, promovendo viagens por caminhos tortuosos de passado e intimidade, a fim de que, como uma personagem de romances de formação, seja possível, ao final do percurso, ver-se materializada uma identidade, e também enxergar, do ponto de chegada, novos e promissores rumos.

Com o objetivo de entender de que modo os sonhos estabelecem significados e relações nesse tecido literário dos autores, escolhemos como objetos de análise do presente trabalho os romances *Terra Sonâmbula*, prestigiada obra do autor moçambicano, publicada no ano de 1992 e vencedora no ano de 2013, do prêmio Camões, e que, pondo no plano de ação as personagens Muindinga e Tuahir, traz como pano de fundo a guerra civil moçambicana, e a narrativa *A Sociedade dos Sonhadores Involuntários*, romance publicado no ano de 2017, que recorrendo a uma diversidade de estruturas textuais, como cartas, diários e memórias, apresenta ao leitor um quadro de personagens que se ligam ao longo do enredo por meio do sonho. Além das obras mencionadas, vez ou outra serão feitas relações com outros textos dos referidos autores, a fim de melhor exemplificar os conceitos e conteúdos abordados.

Isso posto, consideramos mister, antes de nos lançarmos as análises dos romances em questão, ainda que panoramicamente, discutir algumas questões concernentes ao estatuto do sonho, elemento presente desde os tempos mais remotos da antiguidade humana, envolto de mística e que, caleidoscopicamente, pode ser analisada por uma série de campos do saber.

Podemos, sumariamente, dizer que a acepção mais comum sob a qual os sonhos são compreendidos relaciona-se com uma dupla oposição: de um lado, configura-se como condição biológica e necessária do organismo, adversa ao estado da vigília; de outro, dado seu caráter imaginativo, posiciona-se contrariamente à realidade. No entanto, há uma conotação extremamente produtiva, a ser por nós melhor trabalhada quando da análise dos romances supracitados, que diz respeito à potencialidade do sonho enquanto instância de esperança. Nesse sentido, o crítico Benjamin Abdalla Jr (2013), no livro *De voos e ilhas: comunitarismos*, destaca uma importante consideração do filósofo Ernest Bloch.

[...] o sonho, numa direção oposta à Freud, é diurno. Não é noturno e nem vem de frustrações. É o sonho de quem procura novos horizontes, um princípio de juventude. [...] É olhando para frente, sonhando com o futuro [...] que se torna possível concretizar objetivos. Essa atitude é mais adequada que aquela que poderia advir do sonho noturno, que teima obsessivamente em olhar para trás, melancolicamente contemplando ruínas. (ABDALLA JR., 2013, p. 18).

Este trecho apresenta-nos uma ambivalência do termo despertar, que além de dirigir-se à questão do sono do corpo físico, toca mais diretamente o âmbito da consciência, modificando a relação que se estabelece com o passado, já não mais numa condição de lamúria, mas de retorno e entendimento para que se possa avançar na construção de novos tempos. Lembramos, aqui, a distinção feita por José Saramago em seu romance *Ensaio sobre a cegueira*: Se podes ver, olha. Se podes olhar, repara.

No que diz respeito à figuração de um campo que se quer essencialmente desprovido de realidade, gostaríamos de trazer dois pontos que, a nosso ver, advogam em direção contrária. Na concepção da filósofa e professora de educação da UFMG Renata Apsis (2019), no livro *Porque Sonhamos*, um sonho não pode ser tomado como impossível, justamente por constituir-se como criação e, em decorrência, o entendimento de que estados possíveis precisam ser criados.

O segundo destaque está presente no romance *O vendedor de Passados*, escrito por José Agualusa, e apresenta um diálogo entre

Eulálio, uma lagartixa que habita a casa do protagonista Félix Ventura, e que é responsável por narrar grande parte da obra, e José Buchman, repórter fotográfico que desejava ter construído para si um novo passado, em um dos sonhos descritos pelo animal.

– Finalmente. – Disse, – há vários dias que sonhava com isto. Queria vê-lo. Queria saber como era você. – Acha então que esta conversa é real? – A conversa, certamente, as circunstâncias é que carecem de substância. Há verdade, ainda que não haja verossimilhança, em tudo o que um homem sonha. Uma goiabeira em flor, por exemplo, perdida algures entre as páginas de um bom romance, pode alegrar com o seu perfume fictício vários salões concretos. Fui forçado a concordar. Às vezes, por exemplo, sonho que voou. Ora, nunca voei com tanta verdade, inclusive com tanta autoridade, quanto nos meus sonhos. Voar de avião, na época em que eu voava de avião, não me transmitia um idêntico sentimento de liberdade. Tenho chorado a morte da minha avó, em sonhos, mais e melhor do que a chorei desperto. Chorei, aliás, lágrimas mais autênticas pela morte de alguns personagens literários do que pelo desaparecimento de muitos amigos e parentes (AGUALUSA, 2004, p. 71).

No trecho acima, o escritor angolano explora a tensão existente entre verdade, realidade e verossimilhança, questionando os estatutos responsáveis por delimitar cada um destes campos, cuja separação se apresenta mais tênue do que se pode presumir.

Gostaríamos aqui, de trazer para nosso texto duas definições do campo literário a respeito do sonho. A primeira diz respeito a uma fala de Mia Couto em uma entrevista à página *Fronteiras de Pensamento*, contida no trecho “O mistério dos sonhos e a necessidade da poesia”.

Poesia é uma linguagem que traduz sonhos mais do que propriamente pensamentos. E aí nós provavelmente somos muito mais parecidos, somos muito mais próximos, porque sonhamos todos da mesma maneira. Aborígenes da Austrália, indígenas da Amazônia, engenheiros nucleares da Romênia etc., tem os mesmos medos, tem os mesmos sonhos [...] Para nós esse universo dos sonhos é estranhíssimo, porque não o podemos governar. Pode se controlar o sono, mas não o sonho. Esse é o território dos deuses, é aí que eles nos visitam. É uma maneira de o universo nos olhar, a vida nos prega dessa maneira, por via dos sonhos [...]. Os sonhos são um território infinito (COUTO, 2019, s/ p.).

Tomando como objeto de análise o trecho supracitado, convém destacarmos alguns pontos que emergem desta postura do autor com relação aos sonhos. Chama-nos atenção, inicialmente, a aproximação entre o campo poética e o onírico, em que o trabalho poético configura-se como ferramenta de tradução não de pensamentos propriamente ditos, pertencentes à ordem mais racional e pragmática, mas de sonhos, que por apresentarem uma essência ativa e imaginativa, requerem uma linguagem capaz de empreender mais do que o código por si mesmo.

O segundo aspecto que gostaríamos de destacar na fala do escritor moçambicano diz respeito à questão da alteridade. Diferentemente dos falsos pressupostos legitimados para a subjugação de determinadas classes e povos, como a premissa de um sangue nobre, rejeitada pela ciência, e a busca pelo sustentáculo da religião como ferramenta de justificativa para a exploração do homem pelo próprio homem, somos aproximados por algo que é da esfera biológica e, se assim o quisermos tomar sociológica. Sentenciar que sonhamos todos da mesma maneira remete à ideia de que o sonho emerge como condição biológica do organismo em período oposto ao da vigília, e liga-se ao aspecto social justamente por partilharmos, na condição de seres sociais temores e desejos. Ainda neste campo do medo, podemos entender que parte do fascínio exercido pelo elemento onírico dá-se justamente por escapar aos registros convencionais de compreensão fornecidos pela razão comum.

Delimitado sob a ótica biológica, filosófica e literária, resta-nos apresentar algumas de suas funções, passíveis de reconhecimento nos romances a serem analisados. A professora de teoria literária Adélia Bezerra de Menezes, no artigo intitulado *Sonho e literatura: mundo grego*, muitas foram as atividades relacionadas à questão do sonho, dentre as quais cabe ressaltar o aspecto de comunicabilidade com os ancestrais, a predição de acontecimentos futuros e a configuração de um espaço de conhecimento. Destacam-se, neste sentido, as figuras dos oráculos, emissários divinos na Terra, responsáveis pelas interpretações de mensagens simbólicas, emissão de vaticínios. A dimensão onírica faz-se presente também no contexto bíblico, novamente

associada à comunicabilidade com o sobrenatural, e tomado como elemento de privilégio e dominação no período medieval. Podemos dizer que somente na virada do século XIX para o século XX é que há significativa mudança nas considerações sobre o sonho, com o advento da psicanálise pelo austríaco Sigmund Freud, fazendo emergir a importância do inconsciente nos processos da vida humana.

Passamos agora a um segundo momento deste trabalho, que corresponde às análises dos romances selecionados, buscando compreender o modo pelo qual os autores empreendem os sonhos e suas diferentes acepções na economia das narrativas tecidas. Iniciaremos as referidas análises pela obra de Mia Couto para, em seguida, passarmos ao texto literário de José Eduardo Agualusa.

Pretendemos iniciar nossa análise não pelo enredo, mas pela observação do título dado à obra pelo escritor moçambicano, que, mais do que construção poética, figura como instância extremamente significativa. Mia escolhe para nomear seu texto não uma figura humana com quem o leitor poderia prontamente se identificar, empatizar com as ações e consequências da jornada empregada, mas sim um elemento inicialmente espacial, a terra, cuja inserção nos permite, em um primeiro momento, destacar um caráter oposto, coletivo, sinônimo de pátria.

Nesse âmbito, liga-se à ideia da terra à configuração de um espaço em que se firmam e se desenvolvem as raízes, as quais podem ser aqui tomadas em um sentido metafórico, símbolo da cultura, da tradição. Ainda nessa perspectiva, podemos destacar algumas contraposições estabelecidas por Mia ao longo da construção de sua narrativa. O espaço da terra, em um primeiro olhar, liga-se à ideia de estaticidade, rigidez, a representar, em certa medida, segurança e estabilidade. Kindzu, para concluir seu desejo de se tornar um naparama, deixa a terra em que crescera após ver fissuradas as convicções de que acreditava ser portador, e é aconselhado a trilhar o caminho das águas, as quais podem ser tomadas como dotadas de amplo movimento e inconstância, como terreno dos que se lançam a descobertas (de si mesmos e do descortinar de espaços nunca antes vistos). A ordinária e superficial vinculação da terra a ausência de

mobilidade esfacela-se ao longo do romance, visto que, retornando ao machimbombo, Muidinga se apercebe das transformações do ambiente que os cerca.

Por fim, convém atentarmo-nos para o fato de que há uma precisa e importante adjetivação que acompanha o vocábulo terra: sonâmbula. Tal como o indivíduo que, tomado por um estágio doentio, executa inconscientemente uma tarefa durante o estado de dormência do corpo físico, a nação repousa. Repousa, num primeiro instante, profundamente, como se tencionasse recuperar-se das feridas abertas que o passado histórico imperialista traz à tona. Depois, ainda torpe, busca agir, movido não pela razão ou sensatez, mas pelos estímulos do cotidiano, num misto de inquietude que assombra e anestesia que impede o real despertar. Esta postura mostra-se em consonância com um pensamento do filósofo espanhol George Santayana, a mencionar que aqueles que não conseguem lembrar-se do passado estão condenados a agirem de modo semelhante ao que faziam. Em face ao exposto, necessário se faz revisitar este passado, a fim de melhor compreendê-lo, distanciado das emoções da primeira vivência, ancorados pela ciência que este distanciamento temporal proporcionara, visando à construção de um futuro vindouro.

No tocante ao enredo, Terra Sonâmbula apresenta, no centro da narrativa, duas personagens, o jovem Muidinga, abandonado inicialmente à própria sorte depois de ter comido um alimento contaminado, e que, sem recordar-se de elementos passados, busca empreender uma jornada que o permita encontrar seus progenitores, e o velho Tuahir, que apiedara-se do jovem, salvando-o da morte, e que o guia em sua travessia, fugindo da guerra que explode pelos espaços de Moçambique. Os dois viajantes deparam-se, junto à estrada, com um ônibus queimado, que se torna abrigo das personagens. Entre os corpos carbonizados junto ao veículo, encontram uma bolsa com pertences de um jovem chamado Kindzu, estando entre eles uma série de cadernos que se configuram como espécies de diários. A partir deste ponto, a narrativa se ramifica. De um lado, é dado aos leitores a possibilidade de continuar a acompanhar a jornada dos

dois viajantes que fogem dos horrores da guerra. De outro, insere-se a trajetória de Kindzu, que deixa a segurança do lar para aplacar as dores que ardem em sua terra, acalmar a memória da morte do pai, tornar-se um naparama, guerreiro responsável por insurgir-se contra os conflitos e lutar pela paz.

De posse dos elementos centrais constituintes do enredo do romance coutiano, gostaríamos de destacar dois importantes pilares da narrativa de Terra Sonâmbula: o aspecto de criação literária e a relação entre tradição e modernidade.

Mia Couto, utilizando-se da linguagem como forma de resistência, contorna-a com potência e poeticidade, conferindo vivacidade, dinamismo e beleza as palavras com que se vai tecendo a narrativa. Clara se faz, aqui, a influência do trabalho de Guimarães Rosa, que chegara indiretamente a Mia por meio dos trabalhos e diálogos com Luandino Vieira, tanto na constituição de determinadas personagens e momentos chave do romance, quanto na questão da materialidade da língua, por meio dos neologismos empregados pelo escritor moçambicano. De acordo com Fonseca e Cury (2008), Mia faz uso de um português atravessado por expressões, invenções, brincadeiras, como ele mesmo diz, evidenciando o desarranjo que impõe à sua língua literária. Emergem, nesse contexto, palavras como “veementir”, “administraidor” e “doidoendo”, junções de palavras outras que permitem significar o que nenhum outro vocábulo daria conta.

Ao encontrar os cadernos de Kindzu, Muidinga recebe a recomendação de Tuahir de que os queime junto ao fogo que permitiria ficarem aquecidos e seguros no mahcimbombo. Encontramos aí, um primeiro embate entre a força da tradição, apontando para o pragmatismo das relações no mundo, e a modernidade, sutilmente apontada no sonho descortinado que ganha vida nas leituras das histórias ali presentes. Tuahir e Muidinga podem ser vistos, neste sentido, como metáforas das duas pontas que compõem a nação moçambicana, tradição e modernidade. O velho homem, detentor dos conhecimentos do mundo, atua como guia do menino pelos caminhos do mundo, pois já vivenciara o contato com a fome, a

guerra, os medos, assim como a ancestralidade, o conhecimento partilhado e compartilhado das comunidades, revisitado, lança luz aos novos passos dos povos que, engatinhando no abandono dos grilhões colonizadores, procura sua identidade ao longo da estrada, que queimada pelas ações antrópicas, precisa refazer-se das cinzas. Tuahir não sabe ler, e pede que Muidinga faça, às noites, as leituras das histórias dos cadernos. Mesclam-se aí, o conhecimento da oralidade senil à habilidade rejuvenescedora do moço jovem. Semelhante aspecto pode ser observado quando Siqueleto, último membro de uma aldeia, pede a Muidinga que escreva o nome dele para que seja gravado na árvore. Destaca-se aqui, a questão da necessidade do registro da memória e da transposição dos saberes, a aproximar-se também do que acontece no conto “Famigerado”, de Rosa, em que o cangaceiro nomeado pela alcinha que dá nome ao título do conto, desconhece o significado, mas maravilha-se com o significante, e deseja saber o que significa tal palavra, e de um sintomático trecho da obra *E se Obama fosse africano*, de Mia Couto.

Sou biólogo e viajo muito pela savana do meu país. Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo. Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto. Não sei ler sinais da terra, das árvores e dos bichos. Não sei ler nuvens, nem o prenúncio das chuvas. Não sei falar com os mortos, perdi contacto com os antepassados que nos concedem o sentido da eternidade. Nessas visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas. Nesse território, eu não tenho apenas sonhos. Eu sou sonhável (COUTO, 2011, p. 17).

Da materialidade linguística e sua relação entre ancestralidade e modernidade, avançamos, na intenção de estabelecer, agora, o espaço da valorização da tradição e sua relação com os sonhos, tomados tanto na condição de predições como aconselhamentos. Kindzu, ao longo de todo o romance, vê-se acompanhado pelas visões que tem do pai, Taímo, que enquanto vivo, sofria da doença de sonhar, realizando predições e vaticínios, estabelecendo-se como intermediário entre os dois mundos.

Os meus velhos faziam a ponte entre esses dois mundos. Recordo meu pai nos chamar um dia. Parecia mais uma dessas reuniões em que ele lembrava as cores e os tamanhos dos seus sonhos. Mas não. Dessa vez, o velho se gravatara, fato e sapato com sola. A sua voz não variava em delírios. Anunciava um facto: a independência do país (COUTO, 2007, p. 16).

Presente se faz também a condição e o entendimento do sonho como força viva, como esperança na construção, no presente, de um novo futuro. Como exemplo, podemos destacar uma das epígrafes do romance, fala da personagem Tuahir:

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar, a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.” Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo. Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo [...]

(COUTO, 2007, p. 05).

No caminhar da narrativa, seguem-se histórias permeadas pelo sonho em seus mais diversos matizes, sempre alternando-se entre as percepções de Muidinga e Tuahir e o passado revisitado e redescoberto de Kindzu. Desta forma, emergem aos leitores a história de Farida, condenada já em seu nascimento pela cultura de maus presságios de seu povo ante o nascimento de gêmeos, excluída das atividades de seu povo, explorada por Romão Pinto, figura que sintetiza alegoricamente a relação do colono explorador, impassivo e violento, separada do filho Gaspar, a quem Kindzu, enamorado pela moça, promete encontrar.

Imbricam-se, assim, os sonhos de Kindzu em tornar-se um naparama, sossegar a morte do pai e trazer paz à sua terra, de Farida em reencontrar não só o filho como sua condição de humanidade, de Muidinga em encontrar uma estruturação de sua individualidade, de encontrar os vínculos familiares e sentimentais de que fora isento. Tuahir, próximo aos seus momentos finais, pede que seja colocado em uma canoa, que não por acaso leva o nome do pai de Kindzu, Taímo, elemento que simboliza a passagem e também a

comunhão com o infinito aspecto do oceano, habitando, naquele momento, espécie de “terceira margem”. O último relato dos diários de Kindzu verte sobre a visão que tem de um menino, próximo ao ônibus, com cadernos à mão.

Terminadas nossas considerações a respeito do romance *Terra Sonâmbula*, interessa-nos agora, desenvolver semelhante processo de análise com a obra *A Sociedade dos Sonhadores Involuntários*, décimo quarto livro do escritor angolano José Eduardo Agualusa, que nasce de uma dupla motivação: um primeiro aspecto, de ordem política, reside na prisão de dezessete ativistas angolanos, no ano de 2015, por realizarem a leitura e discussões do livro *From Dictatorship to Democracy (Da Ditadura à Democracia)*, do professor norte americano Gene Sharp, obra que aborda a luta não violenta que se insurge contra governos opressivos, e que ficaram conhecidos como “revuus”; o segundo ponto, interpessoal e temático, se assim o quisermos e pudermos nomear, diz respeito ao contato do escritor com o trabalho do neurocientista brasileiro Sidarta Ribeiro, estudioso das questões do sonho, a considerar o elemento onírico como espécie de simulação do futuro.

De modo semelhante ao que ocorre com *Terra Sonâmbula*, chama-nos atenção *A Sociedade dos Sonhadores Involuntários* o título altamente expressivo, poético e não casual. De início, nos é possível estabelecer relação linguística e temática com a obra *Sociedade dos Poetas Mortos*, filme estadunidense lançado no ano de 1989 e que aborda a tentativa de um professor em fugir do conservadorismo do ensino tradicional e, por meio das artes, sobretudo a literatura, em seu aspecto transformador, despertar o senso crítico, a autonomia e a busca pela realização de seus verdadeiros sonhos. O emprego do termo sociedade, em ambos os títulos, aponta para uma direção oposta ao seu sentido denotativo, de multiplicidade, e destaca a significação de um grupamento mais restrito, levando-nos a crer que tanto o trabalho e apreciação da poesia como os sonhos encontram-se em condição de certo ostracismo social.

Chama-nos atenção também a adjetivação atribuída aos sonhadores na obra agualusiana. Assim como acontece com outros ter-

mos escolhidos pelo autor ao longo de seus romances, a palavra involuntários abre-se a mais de uma forma de entendimento. De início, manifesta-se como condição que se afasta da consciência, da vontade e do controle do indivíduo, fato esse que nos permite relacioná-lo ao posicionamento de Mia Couto exposto acima. Possível se faz observá-lo, ainda dentro das configurações biológicas, em alinhamento com os movimentos involuntários que acontecem no organismo humano. Nesse sentido, dois podem ser os caminhos de nossa interpretação: tomá-lo no âmbito de desordens físicas, estados doentios (como poderia sugerir a condição do hoteleiro Hossi, ex-militar combatente na guerra) ou, de uma perspectiva “positiva”, como instâncias imprescindíveis aos seres humanos, como os batimentos cardíacos, e dada sua importância, desligam-se da responsabilidade racional dos indivíduos.

Réu confesso, o escritor angolano é um sonhador por excelência, caminho inevitável aqueles que, nascidos em um contexto de repressão, tomam a arte por arma de combate, instrumento de modificação ativa de sua realidade. Na fábula política elaborada, definida por Mia Couto como “romance tecido com os mais delicados materiais da poesia”, Agualusa une as sombrias e dolorosas memórias e marcas da guerra à necessidade de engajamento na luta constante para a confecção, no presente, das bases que estruturarão o promissor futuro da nação. Nesse sentido, gostaríamos de trazer à baila de nossas considerações, trechos de duas entrevistas do autor que se relacionam diretamente com a questão do sonho.

O primeiro trecho compreende uma fala publicada no jornal eletrônico português Visão, a 15 de junho de 2013, e tem por objeto outra obra do autor, *A vida no céu*, romance que nasce de uma frase sonhada por Agualusa “Depois que o mundo acabou, fomos para o céu”, e que se configura como uma parábola ecológica, dedicado para os mais jovens e para os sonhadores. Perguntado a respeito de quem seriam os indivíduos a quem se refere à alcunha de sonhadores, o escritor angolano relata um diálogo com Sidarta Ribeiro:

Talvez seja necessário retomar o sonho. Há muitos anos que tenho uma ideia para um livro sobre sonhos. Há uns dias, li uma entrevista com um meganeurologista brasileiro, professor na universidade em Natal, e fiquei muito impressionado porque ele falava na necessidade de recuperar os sonhos. Durante milênios, estes foram fundamentais para a sobrevivência, os homens levavam o sonho muito a sério. Ele dizia que, se um caçador sonhasse que naquele lago onde ele ia beber estava um tigre, ia tomar mais cuidado. Muito recentemente na História da Humanidade, o sonho deixou de ter importância, as pessoas substituíram o sonho por sonhos já construídos, como a televisão – adormecem a ver tv, sonham com as coisas que veem lá... O sonho merece mais atenção. (AGUALUSA, 2013, s/p.).

O segundo trecho que gostaríamos de fazer menção é parte integrante de um texto publicado pelo próprio autor em sua coluna do jornal *O Globo*, a 21 de março de 2016, a respeito do então candidato à presidência dos Estados Unidos, Donald Trump, e de como estavam organizados alguns aspectos da política brasileira.

O comunismo morreu e o capitalismo ameaça matar-nos a todos. A corrupção da classe política, as crises de refugiados, o aquecimento global, tudo isto são problemas decorrentes da própria natureza do sistema capitalista. É urgente procurar outros caminhos. Sonhar não é loucura. Loucura, hoje, é não sonhar. Na certeza, porém, de que esses caminhos, esses sonhos, só podem ser encontrados por meios pacíficos e democráticos. A democracia, essa utopia primordial, não pode ser posta em causa (AGUALUSA, 2016, s/p.).

Voltamos agora, nossa atenção à configuração narrativa da obra. Apesar de já abordado em outras obras, cremos ser este o primeiro romance em que o elemento onírico figura do início ao fim, desde o título, entremeando-se pelos capítulos, inserindo-se na motivação das personagens construídas. Do ponto de vista formal, o livro articula diferentes materialidades textuais, como diários, cartas, relatos, diversificando, também, as personagens que assumem a narração ao longo dos capítulos. A linha mestre do enredo reside na relação entre quatro personagens, aproximadas pelos sonhos e pela militância política, materializada tanto no combate propriamente dito quanto na esfera do ativismo social. Daniel Benchimol,

personagem que aparecera primeiramente em outro romance agalusiano, *Teoria Geral do Esquecimento*, é um jornalista que sonha com indivíduos que, apesar de nunca ter conhecido, existem no mundo físico; Hossi Kaley, um ex-combatente das guerras de independência é proprietário de um hotel chamado Arco Íris, e desde a época em que defendia os interesses militares, ouvia curioso os relatos de seus companheiro que, de alguma forma, “infiltrava-se” nos sonhos alheios, trajando sempre uma capa de cor púrpura; Moira Fernandes, renomada artista plástica cuja obra consiste no registro pictográfico e corporal de seus próprios sonhos. Hélio de Castro, neurocientista brasileiro, estudava os sonhos e pretendia criar uma máquina capaz de captá-los filmicamente.

Daniel, a quem podemos atribuir o protagonismo da narrativa, dualiza-se entre a acidez crítica dos comentários realizados no jornal e a inação o mantivera preso em um relacionamento infeliz, entre a ideologia pacífica e uma espécie de persona “diabólica” que dele se apossava em momentos de fúria, deixando vir à tona sentimentos e discursos que habitavam o mais escuro dos espaços de esquecimento. Por divergir das concepções do sogro, de nome Homero (alcunha extremamente representativa da força da tradição e do conservadorismo), separa-se e decide se hospedar em um hotel que encontra à beira da estrada, de nome Arco Íris, gerenciado por Hossi Kaley. Em um mergulho nas dependências do local, encontra boiando uma máquina fotográfica, ainda com um cartão de armazenamento a revelar o corpo desnudo de uma moça em uma apresentação performática rodeada por alguns animais.

Instigada à curiosidade jornalística que lhe era característica, somada à peculiaridade das fotos, descobre pertencerem à artista Moira Fernandes, e resolve escrever-lhe um e-mail para restituir-lhe os pertences. Benchimol viaja para Cape Town, e o encontro com Moira, além de permitir que materialize, à sua frente, a imagem da mulher de cabelos de algodão doce que figurara constantemente em seus sonhos, reaviva-lhe a vontade de lançar-se a um novo relacionamento e revigora sua crença na importância e legitimidade onírica.

Um passeio empreendido com a jovem artista, conhecem Hélio de Castro, neurocientista interessado no estudo dos sonhos e no desenvolvimento de uma máquina que pudesse decifrar as ondas cerebrais e decodificar os sonhos, transpondo-os, com nitidez, tal qual uma película cinematográfica, a ser visto em tela. Moira voluntaria-se para auxiliar nos estudos de Castro, mas Daniel, parte tomado pelo ciúme, ainda relutante quanto à veracidade e efetividade dos elementos relacionados à atividade onírica, rechaça a ideia. No entanto, um acontecimento de ordem política emerge como ponto de união das personagens acima, e faz com que o jornalista revise sua desconfiança. Karinguiri, filha que tivera com Lucrécia, realizara um ataque ao presidente durante um ato público, acompanhada de outros seis jovens ativistas, estando entre eles Sabino Kaley, sobrinho de Hossi, e acabam presos.

Este acontecimento, de ordem política, conduz a narrativa para o seu desfecho. Reestabelecida a esperança e a conexão com a filha, Daniel compreende a necessidade de insurgir-se contra o governo, necessidade essa que ganha contornos mais delicados quando da ciência de um atentado a Hossi, por ordens do governo, que o levaram a óbito. Hélio de Castro obtém êxito em suas pesquisas, e curiosamente após o falecimento do hoteleiro, consegue captar um sonho comum a todos os indivíduos, e nele, destaca-se a figura do ex- combatente, trajando o distinto e característico roupão de cor roxa. O aparecimento do irmão de Hossi, que desertara do exército, desencadeia a ação final. Vestido como o irmão, atravessa o cordão de pessoas que marchava rumo ao palácio, e exige diálogo com o presidente. Apequenado, o governante justifica as ações junto aos jovens revolucionários pelo fato de não terem medo ante suas reivindicações. Partido ao meio, dele surge outro, menor e com voz mais aguda, e assim sucessivamente, tal qual verdadeira *matrioshka*, até que o ínfimo ser que sobrara acede com a liberdade dos jovens e a mudança do regime.

De posse do enredo, interessa-nos agora, destacar algumas passagens do romance em que o elemento onírico pode ser vislumbrado como instância polissêmica e significativa para a economia narrativa.

A certa altura do romance, Hossi, já internado na clínica de reabilitação, estabelece importante diálogo com a psicóloga responsável pela condução das atividades de reabilitação. Apelidada de “Floco de Neve”, a moça indaga a respeito dos sonhos, e apresenta ao leitor um vasto campo de possibilidades acerca de suas funções.

[...] A minha avó só se servia dos sonhos para saber coisas. Adivinhava o futuro através dos sonhos. Podia fazer sol, de manhã, mas ela sabia que choveria ao entardecer.

-Sim. Os sonhos e a adivinhação estão ligados. Os sonhos foram desde sempre uma disciplina da magia (AGUALUSA, 2017, p. 71).

O trecho destacado acima apresenta-nos a questão da vinculação onírica à tradição e à ancestralidade, compondo parte de uma sabedoria tomada não no âmbito cientificista, mas do empirismo e da experimentação. Esse aspecto da comunicabilidade pode também ser vislumbrado na obra *O Vendedor de Passados*, num diálogo entre a personagem protagonista, Félix Ventura, responsável por construir “novos passados” a personagem de uma elite angolana, e sua namorada, a fotógrafa Ângela Lúcia. “Deus deu-nos os sonhos para que possamos espreitar o outro lado –, disse Ângela Lúcia: – Para conversarmos com os nossos mais-velhos. Para conversarmos com Deus. Eventualmente, com os gas” (AGUALUSA, 2004, p. 46). No mesmo diálogo entre Floco de Neve e Hossi é possível depreendermos outras duas formas de entendimento e aplicabilidade dos sonhos.

O que quero dizer é que talvez os pesadelos ajudem as pessoas a lidar com as memórias traumáticas. Além disso, parece certo que os sonhos servem para fixar memórias. Finalmente, podem ajudar-nos a encontrar soluções para problemas que nos preocupam enquanto estamos acordados. Mandeleiev criou a tabela periódica dos elementos químicos depois de um sonho. August Kekulé sonhou com uma cobra que mordida o próprio rabo e quando acordou percebeu que descobrira a estrutura da molécula do benzeno. Também dizem que Beethoven e Wagner ouviam, em sonhos, fragmentos das composições em que estavam a trabalhar. Por vezes sonhavam peças inteiras. Paul McCartney sonhou com “Yesterday”. Acordou com a música na cabeça, sentou-se no piano e tocou-a de uma ponta à outra. Convenceu-se de que havia escutado antes e por isso não se atrevia a gravá-la (AGUALUSA, 2017, p. 71-72)

Possível se faz, aqui, tomar o sonho, na primeira menção, como elemento de defesa em que, simbolizando determinados acontecimentos que imprimiram negativas marcas na psique do indivíduo, permitiria sua ressignificação. Em seguida, a psicóloga ressalta o potencial criativo do sonho, proporcionando aos seres soluções inventivas a problemas que antes viam-se sem resolução aparente.

Creemos ser interessante também outro diálogo, mais próximo à conclusão do romance, entre Daniel e a filha Karinguiri, que à altura encontrava-se presa.

Sonhos. Vou em busca de sonhos e sonhadores.

– Não precisas ir tão longe, papá. Eu tenho tantos sonhos. As outras presas, as mulheres- policias, todas nós sonhamos muito. Nem imaginas os sonhos que cabem dentro dessa prisão (AGUALUSA, 2017, p. 145).

No trecho acima, dividem espaço duas diferentes formas de se entender os sonhos. Daniel, mais pragmático, menciona a busca por sonhos no sentido denotativo, pois planejava uma viagem ao Brasil para visitar as pesquisas de Hélio de Castro. A filha, no entanto, apresenta-nos outro viés, próximo dos desejos e das esperanças que compunham um universo à parte em cada uma das mulheres que ali estavam.

Por fim, gostaríamos de destacar a apreensão do sonho como esfera ativa, de trabalho e de esperança. Em um dos diálogos estabelecidos com Moira, Hélio de Castro afirma que sonhar é ensaiar a realidade no conforto de nossa cama. Tal perspectiva possibilita o entendimento de que, muitas vezes as vontades residentes no inconsciente materializam-se nos sonhos como forma inicial de realização, incitando nos indivíduos o movimento necessário para que possam se cumprir, relacionando-se novamente com a perspectiva do sonho diurno de Bloch citada no começo deste artigo.

Como forma de conclusão, a englobar esse sentido mais subjetivo e amplo do sonho, trazemos um trecho do poema *Sonho*, de autoria de Lourenço do Carmo Ferreira, citado na obra *A conjura*, como epígrafe atribuída à personagem Lídia do Carmo Ferreira.

[...] E vi, sonho sublime! – em célico clarão!
ressurgir Angola em meio da escuridão!...
Oh! Fontes, ao clarão de uma aurora virginal,
vi realizar-se o teu íntimo ideal!
Vi então Angola das vascas d'agonia
erguer-se esplendorosa à luz de um novo dia.
Reinava a harmonia; o sol da igualdade
já de luz inundava a livre humanidade.
E que belo deve ser para o peito angolano
ver vingar o Direito e a queda do tirano?
Tudo isto antevia no sonho fabuloso
envolto num clarão, etéreo, luminoso.
Porém quando acordei a negra realidade
mostrou-se bem crua: nula era a igualdade
utopia o Direito e zero a liberdade! [...]" (AGUALUSA, 2009, p. 9).

Ao longo de nossas considerações, percebemos que navegar por entre as poéticas e representativas linhas das obras de Mia Couto e Agualusa possibilita vislumbrarmos, ao mesmo tempo, uma densa e vistosa floresta de passados, cujas raízes, materialidades da tradição, fazem-se ainda fortes e necessárias às constituições íntimas dos indivíduos, que ao ser revisitada, frutifica ações, a princípio utópicas, germens do futuro. Como resposta às memórias traumáticas do período de submissão colonial, o sonho e sua relação com as artes, sobretudo com a literatura, emerge como ferramenta fundamental para manutenção da esperança e conclamação ao trabalho ativo de construção de um futuro em que os erros do passado permanecem como marcas históricas, e não instâncias fantasmagóricas.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR, Benjamin. **De Vóos e Ilhas**: Literatura Comunitarismos, São Paulo: Ateliê, 2003.
- ADORNO, Theodor. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGUALUSA, José Eduardo. **A Conjura**. Lisboa: Don Quixote, 1998.
- AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- AGUALUSA, José Eduardo. **Teoria Geral do Esquecimento**. Rio de Janeiro: Foz, 2012.

AGUALUSA, José Eduardo. **A vida no céu**: Romance para jovens e outros sonhadores. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015.

AGUALUSA, José Eduardo. Louco é quem não sonha. **Jornal O Globo**. 21 de março de 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/louco-quem-nao-sonha-18922165>. Acesso em: 05 jul. 2020.

AGUALUSA, José Eduardo. **A Sociedade dos Sonhadores Involuntários**. Lisboa: Quetzal, 2017.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**, vol. 1. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 2005.

CARVALHO, Mariana. As personagens começam a existir no momento em que nos aparecem em sonhos – construção e representação de personagens agualusianos. **Anais** do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2014. p. 48-56.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas**: literatura e nacionalidade. Lisboa: Veja, 1994.

CHAVES, Raquel Costa. **A palavra em transe**: o sonho e o silêncio em Mia Couto. UFMG. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8RYH35/1/raquel_costa_chaves.pdf. Acesso em: 05 jul. 2020.

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

COUTO, Mia. **...e fazer do sonho uma casa**. O Estado de São Paulo. São Paulo, 5 de abril de 2008. Caderno 2. Disponível em: <https://dossieafricano212.weebly.com/literatura.html>. Acesso em: 02 ago.2020.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?**: e outras intervenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COUTO, Mia. O mistério dos sonhos e a necessidade de poesia. 07 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HKA9GaYpo94>. Acesso em: 05 jul. 2020.

CUNHA, Silvia Souto. José Eduardo Agualusa: “O sonho merece mais atenção”. **Jornal Visão**. 2013. Cultura. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2013-06-15-jose-eduardo-agualusa-o-sonho-merece-mais-atencao-1/>. Acesso em: 05 jul. 2020.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto**: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. **Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. 2012. Caderno Sespuc de Pesquisa. Série Ensaios. V. 16. Disponível em: http://www4.pucminas.br/imagdb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQUI20121019162329.pdf. Acesso em: 22 jul. 2020.

JOSEF, Bella. O fantástico e o misterioso. In: JOSEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro. Livraria Alves Editora S. A; EDUEL, 2006. p. 180-190.

MENESES, Adélia Bezerra de. O sonho e a literatura: mundo grego. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 187-209, 2000. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642000000200012&lng=en&nrm=i so. Acesso em: 30 jul. 2020.

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos. Tecendo os sonhos: a ficção de Mia Couto. **Darandina** Revista Eletrônica. Programa de Pós Graduação em Letras UFJF, v. 2, n. 1. 2010. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo11.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2020.

REIS, Débora; COSCARELLI, Carla (org.). **Por que sonhamos?** Belo Horizonte: Estraladabão, 2019.

RIBEIRO, Anabela Mota. **José Eduardo Agualusa**. 2014. Disponível em: <https://anabelamotaribeiro.pt/jose-eduardo-agualusa-e-mia-couto-153589>. Acesso em: 27 jul. 2020.

RODRIGUES, Antônio. José Eduardo Agualusa: "Continuo a acreditar que o sonho é revolucionário". **Revista Público**. Caderno Ípsilon. Entrevista. Livros. 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/06/21/culturaipsilon/entrevista/continuo-a-acreditar-que-o-sonho-e-revolucionario-1775838>. Acesso em: 20 jun. 2020.

RODRIGUES, Antônio. A simulação do futuro. **Revista Público**. Ípsilon. Caderno de Crítica. Livros. 21 de junho de 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/06/21/culturaipsilon/critica/a-simulacao-do-futuro-1775840>. Acesso em: 05 jul. 2020.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. O sonho na poesia moçambicana: um percurso no tempo. Revista Scripta, Belo Horizonte, v.3, n 6, p. 213-224. 1º sem 2000. In: **Dossiê Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Parte 2. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10364/8466>. Acesso em: 20 jul. 2020.



7

Sambas autorreferentes: a estética diaspórica na obra de Nei Lopes

Juliana Barbosa¹

*Ecos da infernal travessia
Geram eletrizantes canções
(Díáspora Negra - Nei Lopes/Rogê)*

Introdução

O samba é, provavelmente, o gênero musical brasileiro com o maior número de canções autorreferentes. Suas letras falam das origens e da trajetória do gênero musical, dão visibilidade aos cenários sociais dessa cultura e propagam o modo de vida dos sambistas; a trajetória de muitos sambas está registrada em biografias cantadas; compositores e compositoras frequentemente afirmam em suas obras a força encantadora do samba e sua forte conexão com o carnaval. “Nenhum outro gênero musical brasileiro merecerá de seus criadores, ao longo da história, tantas e tão derramadas declarações de amor como o samba”, afirma Moura (2004, p. 66). Com uma lista de 215 exemplos, o autor avalia que o grande volume de situações em que o sambista dialoga com o próprio samba seria consequência do espírito festivo que caracteriza a roda.

De acordo com Azevedo (2013, p. 721), nas letras da música popular brasileira não é tão comum que o próprio gênero musical seja, ele mesmo, o tema a ser cantado. Mas no samba é diferente.

1 Doutora em Estudos da Linguagem (PPGEL) pela Universidade Estadual de Londrina. Docente em cursos de graduação e pós-graduação; produtora cultural e integrante do grupo de pesquisa DIALE - Diálogos Linguísticos e Ensino: saberes e práticas, da UENP – Universidade do Norte do Paraná. E-mail: jsbcomunicacao@gmail.com.

“Creio não ter encontrado um único CD ou disco de samba que não tivesse pelo menos uma música falando e cantando o próprio samba”, declara o pesquisador. Para ele, esses enunciados são recorrentes porque permitem a identificação entre as pessoas.

A exposição “O Rio do samba: resistência e reinvenção”, realizada em 2018 no Museu de Arte do Rio, exibiu trechos de sambas autorreferentes gravados entre os anos de 1933 e 2003. A exposição, que teve Nei Lopes como um de seus curadores, ocupou o museu pelo período de um ano, com cerca de 800 itens representando os aspectos sociais, culturais e políticos da história do samba carioca, desde o século XIX até a atualidade.

Desde 2008, quando comecei a investigar cientificamente o samba urbano em pesquisas filiadas aos Estudos da Linguagem, também venho destacando a presença marcante da metalinguagem nas canções do gênero musical. Tal percepção deu origem a duas publicações que antecedem a discussão aqui proposta.

Em minha primeira publicação em torno dos metassambas (BARBOSA, 2012) defino este fenômeno linguístico como fonte de memória e vivacidade para a cultura do samba. A assertiva se fundamenta na visão bakhtiniana, segundo a qual língua e vida são elementos indissociáveis. No segundo trabalho sobre o assunto, além conceber os sambas metalinguísticos como fonte documental, analisei o conteúdo temático dessas composições e, a partir da identificação dos tipos mais recorrentes, elaborei um conjunto de categorias classificatórias.

As homenagens com conteúdo biográfico, são chamadas de Tributos Cantados; as letras que falam sobre os modos de vida, comportamentos e posturas dos sambistas, são denominadas Estatuto do Sambista; as canções que registram elementos fundadores e/ou o trajeto do gênero musical, são classificadas como Trajetória do Samba; as letras que propagam o caráter contagiante dessa cultura estão na categoria temática Encantos do Samba; as canções que falam do carnaval e das agremiações carnavalescas são chamadas de Hinos do Carnaval; e, por fim, os sambas cujo conteúdo temático gira em torno dos cenários sociais desta cultura estão na categoria Lugares do Samba (BARBOSA, 2014).

A identificação desses conteúdos foi feita entre os anos de 2008 e 2016, principalmente em duas fontes: a pesquisa sobre a obra do sambista Nelson Sargento, tema de minha tese de doutorado, e a segunda fonte, menos sistemática e bem mais ampla, foram os processos de levantamento de repertório musical para a produção de centenas de edições do programa de rádio Estação Samba, veiculado semanalmente, durante 8 anos, na UelFM, emissora educativa da Universidade Estadual de Londrina.

Minha intenção, ao criar as classificações, não foi enquadrar as obras dentro de conceituações rígidas, mas organizar o material observado, considerando que algumas canções têm caráter híbrido, ou seja, contemplam mais de um campo temático. A constatação mais relevante, a partir do princípio que os enunciados refletem as condições do contexto em que são produzidos, é que os metassambas contam “a história que a História não conta” como diz o sambarenredo de 2019 da Mangueira.

A terceira incursão pelo universo dos sambas autorreferentes é motivada por leituras sobre a diáspora negra, de forma mais específica, o conceito de estética diaspórica, localizado na obra de Stuart Hall (2003). Ao mesmo tempo que fragmenta identidades culturais, o movimento diaspórico é também a reelaboração, em um novo contexto, daquilo que foi desconstruído pelo deslocamento forçado. Sob esta perspectiva, revisito os sambas autorreferentes com propósito de discutir em que medida o discurso dessas composições musicais são delineadas por uma estética diaspórica.

O recorte contempla canções de autoria de Nei Lopes. Autor de centenas de composições musicais, o compositor tem maior atuação na criação de letras. Ele também é pesquisador, romancista e cantor, com 8 álbuns gravados e 40 livros publicados. Nascido em 1942 em Irajá, bairro do subúrbio carioca, o artista é um dos maiores expoentes nos estudos sobre as culturas africanas nas diásporas.

O levantamento do *corpus* da pesquisa foi realizado no catálogo do IMMUB - Instituto Memória Musical Brasileira, uma organização sem fins lucrativos voltada para a pesquisa, preservação e promoção da Música Popular Brasileira. Fundado em 2006, o

Instituto tem catalogados mais de 82 mil discos produzidos no país. Os pensamentos de Stuart Hall e Mikhail Bakhtin são os principais luminares desta reflexão.

Samba: cultura diaspórica

Diáspora é a dispersão de um povo pela imigração forçada. Este fluxo de pessoas e culturas, subentende também a construção de novas formas de ser, de agir e de estar no mundo. Segundo Simas (2020, p. 46), toda diáspora dispersa e, ao mesmo tempo, é um conjunto de práticas de coesão, invenção de identidades e sociabilidades. “A chibata que bate no lombo e a baqueta que bate no couro do tambor são as duas faces da mesma moeda. Se toda diáspora dispersa, toda cultura de diáspora é gregária”.

No Brasil, a batida no lombo durou quase quatro séculos, e as táticas de apagamento das identidades culturais começaram do outro lado do Atlântico. O sistema escravista colonial forjou a anulação da diversidade de etnias dos povos africanos, colocando-os simbolicamente dentro de uma grande raça (negra) localizada em um espaço geográfico homogêneo (a África). Além disso, de acordo com Barros (2014), os compradores separavam estrategicamente os indivíduos de uma mesma etnia, para prevenir potenciais revoltas.

Esse processo rupturas e apagamentos não se deu sem resistência. E a baqueta que bateu no lombo começou a bater no couro do tambor. Entre os elementos de coesão na reelaboração das identidades estão mecanismos relacionados ao mundo da cultural, como o batuque. O samba é uma das manifestações culturais que surgem na diáspora africana em terras brasileiras, como parte dos movimentos de resistência e reexistência.

O gênero musical foi configurado a partir do encontro dos batuques ancestrais africanos com as tradições musicais europeias. Formada no contexto de diáspora, a cultura do samba se caracteriza pelo sincretismo discutido por Hall (2003). Pensando a questão da identidade cultural a partir da diáspora, o autor avalia que as culturas são permeáveis às mudanças empreendidas pelas migrações

territoriais. Assim, elas vão se delineando como tributos que incorporam elementos de outras culturas e cultivam o elo umbilical com as origens étnico-raciais.

Essa fusão, contudo, não se dá numa relação igualitária. No caso do samba esse processo aconteceu na seara das relações de poder entre colonizadores e colonizados, marcada pelo caráter dialógico e colaborativo, mas também antagônico e conflituoso. A história social do samba urbano revela que seus protagonistas tiveram que criar vários espaços de resistência e travar fortes embates, ao mesmo tempo que faziam alianças interculturais e adaptações estratégicas.

O samba constitui uma arena das disputas culturais, onde resistir não é só confrontar, mas também aproveitar brechas para se firmar. No palco das negociações simbólicas, criatividade e astúcia entraram em cena para que a arte negra tivesse sua presença garantida na paisagem cultural brasileira, desde período pós-colonial, passando pela sociedade de massa e chegando aos tempos da pós-modernidade global e digital.

De acordo com Hall (2003, p. 343), a música constitui uma importante forma de “transmissão e herança cultural para o povo da diáspora negra”. Esses repertórios são espaços performáticos, posturas, gingados e maneiras de falar. Ao tornar visíveis mundos socialmente ignorados, os compositores de samba respondem criativamente a uma questão importante: o desocultamento. Colocando em evidência fatos e figuras invisibilizados, essas canções resgatam e ressignificam os acontecimentos. Sob a ótica benjaminiana, esses narradores leem a história a contrapelo, exercendo o papel decisivo de contar a história dos desestoricizados².

O samba, como cultura diaspórica, é marcado por práticas de resistência e invenção, por processos de apropriação e revisão de signos identitários. A roda de samba agrega, compartilha sentidos, transmite herança cultural, constituindo um elemento de coesão e criação de lugares de pertencimento. Como define Simas (2019, p. 114-115), “o samba é o filho mais duradouro dos tumbeiros, em

2 Expressão usada por Hommi Bhabha (1998)

tudo que isso significa de tragédia, redenção, subversão, negociações, resistência, afeto”. O autor considera ainda que o samba é um lugar de circulação de saberes, de apropriação do mundo e de construção de laços associativos quebrados pela escravidão.

Citando Kobena Mercer, Hall (2003, p. 37) apresenta a estética diaspórica como uma dinâmica cultural essencialmente sincrética, que se apropria e subverte códigos da cultura dominante, rearticulando seus significados simbólicos. “A força subversiva dessa tendência hibridizante fica mais aparente no nível da própria linguagem”, onde são criados novos índices de valor nos códigos semântico, léxico e sintático, por meio de inflexões estratégicas.

A partir dessas premissas teóricas, analisamos a seguir canções de Nei Lopes com o intuito de identificar em que medida a estética diaspórica se manifesta nessas obras. Nos fragmentos das composições musicais, procuramos elementos que representam uma contranarrativa aos apagamentos e violências simbólicas que marcam a cultura negra brasileira. Trata-se de uma análise que leva em consideração o jogo semiótico e localiza a cultura dentro das relações de linguagem.

A estética diaspórica em sambas autorreferentes de Nei Lopes

Seja como reverência ao gênero musical, registro de sua trajetória, biografias cantadas ou descrição de ambientes sociais, as obras metalinguísticas exercem uma função estratégica no processo de construção de identidade dessa cultura. Falando de si, o samba conta sua própria história, consolidando de forma protagonista uma imagem comportamental, ética e moral. Quando propaga seus fundamentos, afirma suas matrizes africanas e cria maneiras próprias de ver e ler o mundo, o samba toma a palavra e desoculta sua complexidade.

O repertório de Nei Lopes contempla uma grande quantidade de sambas que falam de samba. Para fins deste estudo, selecionei seis canções, cada uma delas contemplando um tipo de samba autorreferente: Tributos Cantados; Estatuto do Samba; Encantos do

Samba; Hinos do carnaval, Lugares do Samba e Trajetória do Samba. De cada letra, um trecho. E em cada trecho, detalhes significativos reveladores de uma atividade criadora matizada pela diáspora.

Em um de seus tributos cantados, ele homenageia Dona Zica e Dona Neuma, lideranças comunitárias fundamentais da Mangueira (tanto a escola de samba quanto o morro):

Pra resolver qualquer parada
E evitar qualquer celeuma
Duas coroas super da pesada
Dona Zica e Dona Neuma
[...]
Houve uma quebra na bolsa
E o investidor que quase se trumbica
Foi salvo por uma ação
De Dona Neuma e Dona Zica

(Dona Zica e Dona Neuma - Zé Luiz/ Nei Lopes/ Carlinhos 7 Cordas)

Apesar de não serem cantoras, instrumentistas ou compositores, as homenageadas Dona Zica e Dona Neuma são personagens de grande importância no contexto da cultura do samba. Agindo como organizadoras comunitárias, elas criam ambientes de sociabilidade e senso de pertencimento, nos remetendo à atuação das “tias baianas”, como foram chamadas as mulheres negras que migraram da Bahia para o Rio de Janeiro, no final do século XIX, protagonizando a formação do samba urbano. A letra confirma a concepção do samba para além do gênero musical.

Martín-Barbero (2003, p. 185) nos lembra que em condições migratórias, a mulher constitui a força recriadora de uma sociabilidade primordial. As tias baianas promovem encontros e fizeram importantes mediações. E, apesar do forte poder de aglutinação e da capacidade organizadora dessas mulheres, nem sempre elas são reconhecidas em relatos históricos como protagonistas na história social do samba (WERNECK, 2018, p. 24).

Os tributos cantados transmitem uma herança cultural capaz de fortalecer as relações geracionais entre os sambistas e dar vivacidade à cultura do samba. Nesta seara, a obra de Nei Lopes é expressiva.

No catálogo do IMMUB constam, pelo menos, outros 9 títulos desse tipo de samba: Senhora da Canção (com Cláudio Jorge); Tempo de Glória (com Wilson Moreira); Silêncio de um Bamba (com Wilson Moreira) e “Uma Rosa pro Cartola” (com Wilson Moreira); “Sambista Perfeito” (com Arlindo Cruz); “Uma festa do samba (com Luiz Carlos da Vila); Samba na Medida; “Tia Eulália na Xiba” (com Cláudio Jorge); e Sincopado Pereira (com Everson).

Pensando a cultura diaspórica como subversão dos modelos culturais tradicionais, esses sambas representam a história dos desestoricizados. Escritos com riqueza melódica e poética, eles circulam pelas rodas e redes, propagando a trajetória e o talento de artistas e figuras populares. São canções que mostram um Brasil que “não está no retrato”, reescrevendo os “versos que livro apagou” – citando aqui, mais uma vez aqui, a trilha sonora do carnaval 2019 da Mangueira.

Na categoria Estatuto do Samba, em que as letras enunciam posturas adequadas para um sambista, a canção “Samba de Fundamento” ilustra com propriedade alguns princípios que devem nortear as atitudes de um bamba de verdade:

O samba vem de muito longe
De antes da Praça Onze
De emoções ancestrais
Candeia por sinal já dizia
Que ele é filosofia
Não é moda fugaz

O samba é uma coisa de dentro
Tem os seus fundamentos
Os seus rituais
E a gente só penetra essa seita
E em seu colo se deita
Quando sabe o que faz

(Samba de Fundamento - Magnu Sousá/Maurílio de Oliveira/Nei Lopes)

A canção angula o samba como um fenômeno que transcende o aspecto musical, afirmando-o como uma cultura que tem seus fundamentos e seus rituais. Não se trata, portanto, de mero

entretenimento, como pode parecer ao senso comum. No samba há um legado de saberes e tradições, que vão da comunicação pelos batuques à leitura crítica do cotidiano e do mundo até o conhecimento filosófico expresso em suas canções e rituais. A definição do samba como fonte de pensamento reflexivo, vai ao encontro dos estudos de Sodré (2017, p. 12) para quem a filosofia, como paixão de pensar, não está restrita aos cânones da academia. Pelo contrário, afirma o autor, o pensamento filosófico acontece em “formações sociais às quais, por efeito do espírito colonial, se negou a possibilidade de reconhecimento de um autônomo pensamento endógeno”.

Enquanto ritual, o samba tem seus elementos simbólicos. Se para gostar do samba basta não ser “ruim da cabeça ou doente do pé”, “ser” do samba está em outro patamar. Para entrar na roda é preciso chegar devagar, devagarinho, conhecer os códigos culturais de comportamento, a linguagem musical, os valores e hábitos compartilhados neste universo. Neste sentido, “Samba de Fundamento” tem um discurso que evidencia a coesão grupal, um valor típico das culturas diaspóricas. Longe de seus territórios de origem, os indivíduos em diáspora buscam outros elementos identitários que alimentem o sentido de pertencimento.

Aos colonizadores interessa enfraquecer esses movimentos que agregam. No Brasil, esses interesses resultaram na criminalização e na marginalização das manifestações culturais afro-originadas, entre elas, o samba. Na contranarrativa ao discurso que historicamente associou signos pejorativos ao gênero musical, as canções autor-referentes da categoria Encantos do Samba evidenciam seu poder contagiante e a sua resiliência, como ilustra “C’est fini”:

Eu sou o samba
E ninguém vai me derrubar
Já subi na torre Eiffel
Já cantei no Olympia
Por isso eu digo mes amour e mes amis
Naquele papo cretino de urubulino eu já dei c’est fini

(C’est fini - Nei Lopes/Padeirinho da Mangueira)

A canção mostra a vivacidade do gênero musical, que já rodou o mundo e não vai ser derrubado facilmente. Em sua trajetória secular, o samba teve sua “morte” declarada algumas vezes, principalmente nos períodos em que esteve em menos evidência no mercado fonográfico e na mídia. Embora os espaços midiático e mercadológico sejam estratégicos no contexto da modernidade e, ainda que tenham sido atuantes na projeção nacional do gênero musical, o samba é uma cultura e não um produto musical efêmero. Sua resistência diante das sazonalidades é resultado da atuação dos seus mediadores sociais, que disseminam essa cultura em várias esferas sociais, travando embates e diálogos interculturais na conquista de espaços – literais e simbólicos.

Os espaços sociais são importantes para o entendimento da cultura popular, já que esses territórios são os cenários em que tais práticas acontecem. No caso do samba, é comum encontrar letras que homenageiam redutos como o morro, a Praça Onze, a Festa da Penha, os bairros do subúrbio cariocas e botequins. A composição “Na Pavuna” (Almirante/Homero Dornelas), gravada em 1929, é um marco entre os sambas que exaltam seus redutos. No repertório de Nei Lopes, uma das canções que celebram os Lugares do Samba é da sua parceria com Maurício Tapajós:

O samba sempre foi samba
Desde a velha Praça Onze
[...]
Pois quando subiu o morro
Em busca da liberdade
Semeou pela cidade
Um montão de quilombo
[...]
O samba nunca foi fácil
Nem nos botecos do Estácio
[...]
O samba nunca foi santo
Mesmo na Igreja da Penha

(Nei Lopes/ Maurício Tapajós)

Como uma carta geográfica, a letra discorre sobre diversos territórios ocupados pelo gênero musical, como a Praça Onze, os morros e os botecos. O discurso deixa claro que esses espaços são arenas de embates culturais. A canção destaca a força combativa do samba, que “subiu o morro”, “nunca foi fácil” e “nunca foi santo”.

A canção coloca o samba em perspectiva protagonista, que reage com coragem e malícia às opressões, formando “quilombos” por toda a cidade. Ou seja, subvertendo mapas pré-estabelecidos, o samba se movimenta em busca de novos redutos e vai ocupando espaços. Subiu o morro e lá restabeleceu o elo umbilical com os batuques africanos. Fez dos botequins um ambiente de sociabilidade e diálogos culturais. Chegou na famosa Festa da Penha, fazendo daquele lugar um palco e um marco para sua expansão.

Alguns lugares foram ocupados, outros foram criados, como as escolas de samba, que levaram o samba a ocupar um papel central na festa carnavalesca. Com a forte ligação que foi estabelecida entre o gênero musical e o carnaval, quase toda agremiação carnavalesca tem seu hino, seja escola de samba ou bloco de carnaval. Há também canções que falam dos desfiles, dos personagens e do próprio carnaval enquanto fenômeno cultural. Na obra de Nei Lopes, a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, agremiação da qual ele fez parte, aparece em várias de suas composições. Em parceria com o também salgueirense compositor Almir Guineto, ele é autor de “Abençalgueiro”:

Foi lá que eu nasci e me batizei
Lá aprendi, me diplomei
Salgueiro
[...]
Academia que me arrepia

(Abençalgueiro - Nei Lopes/ Almir Guineto)

O universo das escolas de samba é interessante para se pensar a questão da rearticulação de signos, como uma dinâmica diaspórica. O próprio nome das agremiações, como “Escola” já mostra a força subversiva que envolve a apropriação crítica de códigos da cultura dominante. No caso do Salgueiro, a representação da agremiação

como lugar de saberes está na palavra “acadêmicos”. São inflexões semânticas estratégicas que, na canção mencionada acima, aparecem nas palavras “aprendi”, “diplomei” e “academia”. As expressões associam à agremiação carnavalesca signos que, a priori, “pertencem” às instituições formais de ensino.

No repertório de Nei Lopes, disponível no catálogo do IMMUB, constam outras composições que têm o Salgueiro como tema, a exemplo de “Sal de Salgueiro” (com Fred Camacho); “Salgueiro pra lá e pra cá” (com Dauro do Salgueiro); “Um hino de amor ao Salgueiro” (com Dauro do Salgueiro e João Laurindo). A Portela, a Vila Isabel e a Beija-Flor aparecem na composição “Samba Azul” (com Ed Motta). E a “azul e branco de Oswaldo Cruz e Madureira” também é tema da composição “Azul Portela” (com Reginaldo Bessa).

É importante ressaltar que as escolas de samba não significam apenas desfile de carnaval. Elas exercem um papel essencial na coesão das comunidades em que atuam. São os “quilombos” citados por Nei Lopes na composição “O samba sempre foi samba”. Na opinião de Simas (2020, p. 45) essas agremiações “são instituições políticas em uma acepção mais ampla, inscrevendo suas trajetórias na construção da cidadania das comunidades afro-cariocas”.

Na categoria Trajetória do Samba, elegemos a obra “Samba de Eleguá” que, num contraponto aos obstáculos racistas que afastaram o samba das origens africanas, o reafirma como uma cultura afro-originada, intimamente ligada à religiosidade dos povos iorubás.

Samba é de Eleguá
Como a régua é de medir e de traçar
Como a trégua é o momento de parar
E a mágoa é pra calar
[...]
Eleguá é viajheiro
Mensageiro de Iorubá
Como o samba é timoneiro
Do pandeiro e do ganzá

(Samba de Eleguá - Nei Lopes)

De acordo com Prandi (2001, p. 20), os orixás são deuses, que receberam de Olorum, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo. Cada um deles ficou responsável por determinados aspectos da natureza, da vida em sociedade e da condição humana. Eleguá é uma das formas de denominar Exu, orixá fundamental, que tem papel de mensageiro e sem o qual “orixás e humanos não podem se comunicar.” Sendo de Eleguá, o samba é um elemento mediador, que conecta, abre caminhos e comunica.

Numa sociedade em que os traços étnicos dos colonizadores sempre constituíram sinais de ascendência, Nei Lopes empreende esforços para organizar os saberes ancestrais que vieram no bojo dos navios negreiros. O pesquisador olha de frente o que ficou para trás, garimpa o tesouro negro e nos entrega joias lapidadas. Com seu talento, transforma em “eletrizantes canções, os ecos daquela infernal travessia³”.

Em seu emblemático “Samba do Irajá”, ele declara: “É isso aí, é Irajá, meu samba é a única coisa que posso te dar”. Mas, na verdade, ele nos dá muito mais. Suas obras nos informam e nos sensibilizam sobre a presença da cultura negra em nosso cotidiano. Ele desvenda as rotas africanas em nossos jeitos de falar, de comer, de cantar, tocar, dançar e rezar. Nos seus romances, dicionários, poemas e músicas (que extrapolam o samba) está um acervo repleto de referências sobre a negritude. Enfim, suas obras nos conectam com as matrizes africanas, em um movimento fundamental para elaboração da nossa identidade e das nossas tradições.

Considerações finais

O samba é a voz sincopada da diáspora africana no Brasil. No processo de hibridização que delineou a plasticidade do gênero musical, a matriz africana falou mais alto. Como diz Marília Barboza (2013), samba é *coisa de preto*, é fruto do talento e da coragem do povo negro para criar a arte que embala nossas emoções, ultrapassando limites sociais impostos e enfrentando a invisibilidade.

3 Ver epígrafe

O samba agrega o que a travessia transatlântica fragmentou. Seja nas rodas ou nas parcerias, esse universo cultural é uma grande rede criativa. Ele instaura a revisão e a apropriação de signos identitários, dando títulos de rei, rainha e dama aos seus bambas; suas agremiações carnavalescas são impérios, escolas e academias. O discurso das canções autorreferentes são um contraponto aos apagamentos e rupturas da diaspórica. Colocando em evidência fatos e figuras da cultura negra e popular, o samba reescreve discursos que historicamente lhe atribuíram sentidos reducionistas ou estereótipos negativos.

Em um país que escravizou o povo africano por quatro séculos, o racismo está nas estruturas sociais. E é nelas que Nei Lopes atua. Dentro de sua circunscrição, a linguagem, ele vai nas entranhas. Organizador de vocábulos, fez muitos negros e negras riscarem a palavra mulatinho de seus dicionários. Na sua poesia, negritude rima com atitude. Seus sambas são negros em cada canto, saudando Eleguá ou festejando Solano. Enfim, em sua trajetória artística, marcada pela estética diaspórica, Nei Lopes vem cumprindo um papel decisivo na construção da identidade negra brasileira.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado e danado do samba**: um estudo sobre o discurso popular. São Paulo: Edusp, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**. Trad. PEREIRA, Maria Ermantina G. G. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, José D'Assunção. **A construção social da cor**: diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira. Petrópolis: Vozes, 2014.

BARBOSA, Juliana dos Santos. **Estilística**: aspectos históricos e análise da música Sambista Perfeito. Anais do XV CNFL - Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011, p. 549-560.

BARBOSA, Juliana dos Santos. **Metalinguagem**: o samba que se (en)canta. Anais do XVI CNLF - Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2012. p. 2294-2301

BARBOSA, Juliana dos Santos. **Nelson Sargento e as redes criativas do samba**. Curitiba: Appris, 2014.

BARBOZA, Marília. **Coisa de Preto**: o som e a cor do samba e do choro. São Paulo: B4, 2013.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. POLITO, Ronald; ALCIES, Sérgio. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

MOURA, Roberto. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

SIMAS, Luiz Antonio. **O desabafo sincopado da cidade**: a Estação Primeira de Mangueira como uma instituição política. Revista Concinnitas. v. 21, n. 37. Rio de Janeiro, 2020.

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

WERNEK, Jurema. Ialodês no samba: protagonismo e representação das mulheres negras na cultura afro-brasileira. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia. **Massembras de ialodês**: vozes femininas na roda. São Paulo: Pólen, 2018.



8

O ritual negro das imagens poéticas na criação de Criolo¹

Lucas Toledo de Andrade²

Kleber Cavalcante Gomes, conhecido artisticamente como Criolo, é um nome importante na cena cultural brasileira contemporânea. Criolo cresceu no Grajaú, periferia de São Paulo, inseriu-se muito cedo no universo do *hip hop* e no interior desse universo construiu uma carreira bastante elogiada e marcada por uma visão aguçada e crítica das mazelas das periferias e da realidade tão desigual do Brasil.

Criolo fundou em 2006, ao lado de DJ DanDan, a “Rinha dos MC’s”, movimento que reúne diversos jovens das periferias de São Paulo, especialmente, do extremo sul da metrópole, em torno da batalha de rimas, da elaboração de grafites, das disputas de xadrez e de exposições diversas. Ainda em 2006, Criolo, na época conhecido como Criolo Doido, lançou também o álbum *Ainda há tempo* (2006). Contudo, a projeção nacional do *rapper* deu-se em 2011 com o lançamento do álbum *Nó na orelha* (2011), produzido por Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral.

Esse álbum premiado e com *hits* bastante conhecidos busca, como o próprio nome diz, confundir os ouvidos do receptor, dar um nó na imaginação daqueles que se propõem a interpretar as letras. *Nó na orelha* (2011) se faz da mistura de ritmos musicais diversos, da confluência de linguagens múltiplas, do encontro de espaços variados que se interconectam por meio da abolição de fronteiras espaciais e também temporais, o que propicia a criação de uma realidade expandida.

2 Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina (2020), professor do curso de Letras (Português; Português-Inglês) da Universidade Pitágoras Unopar (UNOPAR) e da Universidade Anhanguera Uniderp (UNIDERP). E-mail: ltoledodeandrade@gmail.com

Os demais álbuns de Criolo³, é o caso de *Convoque seu buda* (2014) e a releitura de *Ainda há tempo* (2016), e alguns dos *singles*, como é o caso de “Boca de lobo” (2018) potencializam essa experimentação, propiciando, em muitos momentos, um olhar distorcido para a realidade, que se vale da linguagem realista/naturalista tão comum ao *rap*, ampliando-a por meio de um reencantamento político da realidade, que se faz da fusão de tempos, espaços, mitologias e linguagens.

Observamos em Criolo o encontro da mitologia iorubana, da ancestralidade africana, com o caos urbano e com as vivências da periferia, em canções como “Mariô” (2011), “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014) e “Convoque seu buda” (2014). Vemos ainda o encontro da cultura brasileira, com elementos das culturas africanas e até mesmo das culturas asiáticas em canções que falam da realidade nacional contemporânea.

Em “Mariô” (2011), um canto ancestral a Ogum anuncia não só a ancestralidade africana e a riqueza cultural milenar que compõe as afrobrasilidades, como relaciona o sujeito da periferia a Ogum, o deus do ferro, o deus que vence batalhas, o deus da guerra, ligando o ancestral ao contemporâneo:

Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê)

Antes de Sabota escrever “Um bom Lugar”
A gente já dançava o “*Shimmy Shimmy Ya*”
Chico avisara “a roda não vai parar” [...]

E pode crer, mais de quinhentos mil manos
Pode crer também, no dialeto suburbano
Pode crer a fé em que você depositamos
E fia, eu odeio explicar gíria
(CRIOLO; DINUCCI, 2011).

3 A análise pretendida nesse artigo não abordará o álbum *Espiral de ilusão* (2017).

“Mariô” (2011) se inicia por um canto em iorubá, trazendo em seguida a fala rápida do *rap* que apresenta a realidade contemporânea e diversas referências culturais. O estranhamento provocado pela bricolagem de um canto da Nação Ketu, que pede que Ogum se manifeste com o seu mariô, mostra a resistência negra diante da racista e conservadora sociedade brasileira e expõe as raízes frondosas e milenares que compõe o sujeito afro-brasileiro, não é por acaso que o eu lírico traz um canto em iorubá, a referência a “Um bom lugar” (2000), de Sabotage, e ao “*Shimmy Shimmy Ya*” (1995), de Ol’ Dirty Bastard.

O eu lírico criado por Criolo e Dinucci mostra que o *rap* tem origens remotas, pertencendo a uma tradição cultural rica e milenar, não é por acaso que se diz que “Antes de Sabota escrever ‘Um bom Lugar’/ A gente já dançava o ‘*Shimmy Shimmy Ya*’” (CRIOLO; DINUCCI, 2011), revelando que antes de Sabotage, havia Bastard e antes de todos eles haviam as canções ancestrais, o que leva à ligação entre ritmos afrodescendentes contemporâneos e a ancestralidade africana espalhada ao redor do mundo, trazendo à tona a força dessa coletividade, representada pelos “quinhentos mil manos”, pelo “diá-leto suburbano” que não deve ser traduzido à norma culta (“fã, eu odeio explicar gíria”), nem ser embranquecido para a satisfação do desejo das elites.

O uso do iorubá, a apresentação do *rap* de Sabotage e do ritmo de Bastard, juntamente da incisiva explicitação da não explicação/tra-dução das gírias, mostram-se como estratégias de resistência, diante da “roda viva”, referência à canção de Chico Buarque, que ceifa sonhos, rotula indivíduos e massacra os habitantes de periferia, em sua maioria negros.

Não é por acaso, então, que “Mariô” (2011), já em seu início, evoca a presença de Ogum, o deus da guerra, para que ele desperte seus filhos, convoque-os à luta diária diante das mazelas da vida, visto que eles são parte de uma tradição rica e pungente, parte de uma coletividade forte em muitos aspectos. Mariô é a folha de den-dezeiro que cobre as vestes de Ogum e que, além disso, é usada, muitas vezes, na porta dos terreiros para afastar os maus espíritos.

Essa folha convertida em título da canção anuncia a manifestação artística afro-brasileira enquanto rito, que espanta o mal, no caso as estruturas de opressão que dizem fisicamente e simbolicamente a cultura e os corpos negros desde os tempos coloniais.

Sendo assim, podemos trazer para a nossa discussão as ideias desenvolvidas por Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra* (2018a). No primeiro capítulo dessa obra, Mbembe (2018a) mostra a violência física e simbólica exercida contra os negros desde a diáspora até a contemporaneidade como um instrumento de contenção do perigo que o negro representaria para as sociedades ocidentais.

Mbembe (2018a), para desenvolver essas reflexões, diz que a ideia de raça e negro é um construto artificial utilizado para justificar os processos de dominação e opressão, ligados diretamente ao sistema capitalista, o que leva à conclusão de que racismo e capitalismo são fenômenos indissociáveis, visto que se alimentam mutuamente. Nesse sentido, a ideia de negro construída pelo imaginário ocidental liga-se às noções de degradação, embrutecimento, necessidade de eliminação desse ser “outro” que deve ser combatido a todo o custo, de acordo com o que pede as engrenagens do sistema capitalista, algo tratado em *Necropolítica* (2018b), também da autoria de Mbembe.

Podemos dizer, em certa medida, que “Mariô” busca a libertação do negro desse sistema de opressões, busca a imposição da voz negra diante de um cenário de barbárie e a revisão da própria noção de negro construída pelo ocidente. É interessante notar que esse eu lírico, por meio das palavras, age como um guerreiro, assim como Ogum, e questiona o poder opressor, mostrando a arte como um instrumento de resistência, de luta e de denúncia da hipocrisia que sustenta as relações de poder no Brasil:

Tenho pra você uma caixa de lama
Um lençol de fel pra forrar sua cama
Na força do verso, a rima que espanca
A hipocrisia doce que alicia nossas crianças
(CRIOLO, DINUCCI, 2011)

Percebemos que a rima “espanca a hipocrisia doce que alicia nossas crianças”, sendo assim “Mariô” pode ser entendida como uma canção de luta e resistência, que busca força na ancestralidade de Ogum, reacendendo no chão da metrópole uma luta ancestral.

“Fio de Prumo (Padê Onã)” (2014), canção do álbum *Convoque seu buda* (2014), também retoma o mundo ancestral, por meio de um louvor a Exu, o deus mais estigmatizado do panteão iorubá:

Laroyê Bará
Abra o caminho dos passos
Abra o caminho do olhar
Abra caminho tranquilo pra eu passar

Laroyê Legbá
Tomba o mal de joelhos
Só levantando o ogó
Dobra a força dos braços que eu vou só

Laroyê Eleguá
Guarda Ilê, Onã, Orum
Coba xirê deste funfun
Cuida de mim que eu vou pra te saudar
Que eu vou pra te saudar
(GERMANO; CRIOLO, 2014).

Exu foi ao longo do processo de colonização europeia na Costa da África associado ao diabo cristão, visto que diversos elementos presentes nas características desse orixá e também nos cultos relacionados a ele associavam-se a essa figura do imaginário cristão, de acordo com o que nos diz Prandi (2005, p. 68-72)

Os primeiros europeus que tiveram contato na África com o culto do orixá Exu dos iorubás, venerado pelos fons como vodum Legba ou Elegbara, atribuíram a essa divindade uma dupla identidade: a do deus fálico greco-romano Priapo e a do diabo dos judeus e cristãos. A primeira por causa dos altares, representações materiais e símbolos fálicos do orixá-vodum; a segunda em razão de suas atribuições específicas no panteão dos orixás e voduns e suas qualificações morais narradas pela mitologia, que o mostra como um orixá que contraria as regras gerais de conduta aceita socialmente, conquanto não sejam conhecidos os mitos de Exu que o identifiquem como o diabo.

É interessante notar, no entanto, que nos versos colados no início e no fim da música de Criolo retomam as características primordiais desse orixá, que é a de abrir caminhos, de ligar o sagrado e o profano, de ligar o Orum ao Aiê, de estar entre o mundo concreto (fio de prumo) e o abstrato (Padê Onã). Percebemos que os versos que emolduram a canção, aparecendo no início e no fim dela, trazem à tona formalmente a própria dinâmica de Exu que é a de abrir e fechar caminhos.

Esses versos são retirados da canção “Padê Onã” composta por Douglas Germano e presente no álbum *Pastiche Nagô*, do músico Kiko Dinucci e do bando afromacarrônico (2008) e entoados, em “Fio de Prumo (Padê Onã)” (2014), pela voz suave de Juçara Marçal, criando uma espécie de ambiente sagrado que entrará em contato com o espaço profano de uma metrópole em ruínas.

É também interessante o fato da referenciação a Exu vir à tona por meio de avatares desse orixá desconhecidos pelo senso comum, como é o caso de *Bará*, *Legbá* e *Onã*. Esse fato faz com que muitas pessoas louvem Exu ao cantarem essa música sem saber que fazem referência a um orixá, quase sempre, tratado com preconceito. Sendo assim, o eu lírico de “Fio de Prumo (Padê Onã)” (2014) retira de Exu os estigmas aplicados ao longo da história e o coloca na “boca” de pessoas que poderiam olhar o orixá com preconceito ou temor.

Os elementos da ancestralidade não vêm à tona apenas pela referência a Exu, mas também por meio do uso de outras palavras em iorubá, como é o caso de *Ogô*, *Ilê*, *Onã*, *Orum*, *Xirê*, *Funfun*, que também se ligam ao universo mitológico iorubano. Em “Fio de Prumo (Padê Onã)” (2014), o *xirê*, dança de evocação aos orixás, instala-se no chão de uma metrópole fragmentada e entrecortada por imagens do presente e do passado:

Muros de concreto, um feto
De pedra, cal, cimento e dejetos
Aponta pra cabeça, Ori
A cidade, um cronista, Ogi
E a dobra do dorso do operário na rua
Labirinto, fauno, sombra, luz da lua
Aço, peito, flecha, caminho

Magma, lava, inveja, vizinho
Posto de saúde dos anos 80
A.S., benzetacil, cibalena
Vida real dessa filosofia
Máquinas comem você, meio dia

Observamos no trecho citado anteriormente uma representação em cacos da cidade e uma mistura de elementos das mais diversas ordens. Temos o concreto, a pedra, o cal, o cimento, ao lado de um feto, do Ori (conceito metafísico iorubá), de Ogi (personalidade da cena *hip hop* paulistana), do aço, da flecha (elemento de Oxóssi), do caminho (referência a Exu e também Ogum), do magma e da lava. Há referências também à linguagem cinematográfica por meio das palavras “labirinto” e “fauno” e de todas as representações e simbologias que podem vir à tona a partir da compreensão da obra *O Labirinto do Fauno*, de Guillermo Del Toro.

Notamos que na criação de Criolo as fronteiras entre linguagens, elementos, tempos e espaços são colocadas em xeque em prol da criação de uma realidade expandida. Vemos que, por meio da criação de imagens poéticas potentes e carregadas de significações, diferentes universos de coisas dialogam e a cidade se torna viva subjetivizada pelo olhar do poeta, que realiza aquilo que Octavio Paz (1994) chama de “subjetivização do objeto” e “objetivização do sujeito”.

Na cidade viva profundamente afetada pelo olhar do poeta ocorre o rompimento das fronteiras de espaço e tempo e assim o passado implode no chão da presente, o que leva a uma avaliação crítica da escrita da história oficial e a reescrita da mesma. O eu lírico de “Fio de Prumo (Padê Onã)” (2014), por meio de um Padê a Exu, escreve uma história composta por cacos e por dores ancestrais.

A cidade viva de Criolo é a urbe do “operário na rua”, da “inveja”, do “posto de saúde dos anos 80”, do “A.S”, da “benzetacil”, da “cibalena”, da “lava”, do “magma” e das “máquinas” que devoram os indivíduos. Há em “Fio de Prumo (Padê Onã)” (2014) a escrita de uma história de opressões, representada formalmente pelas ruínas que compõem a cidade e uma crítica à historiografia oficial, escrita pelas classes dominantes, ancorada pelo ponto de vista

dos vencedores, que busca justificar ou esconder os processos de barbárie, algo que se liga com a criação da noção de negro, já tratada a partir de Mbembe (2018a).

Lidamos ao observar essa composição com uma escrita construída por uma voz negra, oriunda do espaço periférico, que subverte a linearidade dos discursos históricos oficiais, destruindo uma visão burguesa, homogênea, positivista e teleológica da história. O eu lírico de “Fio de Prumo (Padê Onã)” nos apresenta uma cidade destróçada pelas máquinas, pelo capitalismo, que abandona os pobres, que trata a saúde da população mais carente com estratégias usadas nos anos 80, o que revela descaso e um acúmulo de ruínas.

Quando abordamos essas estratégias formais presentes em Criolo e o processo de reescrita da história oficial por meio de um texto fragmentado e composto por ruínas, podemos levar em consideração diversos aspectos presentes em “Sobre o conceito de história” (2012), de Walter Benjamin, pensando aqui, especificamente, na nona tese desse texto, que traz à tona a famosa figura do anjo da história, a partir da interpretação benjaminiana da imagem do anjo de Paul Klee.

Observamos na tese em questão o anjo da história sendo arrasado para o futuro pela tempestade do progresso: “essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu” (BENJAMIN, 2012, p. 246). O anjo da história nos chama atenção para um processo histórico feito de catástrofes, que dialogam o tempo todo e não param de crescer, quebrando, assim, a ideia de que a história é feita por uma passagem de acontecimentos que inevitavelmente levam a um progresso futuro. Dessa forma, o presente é apresentado como um acumulado de tragédias e catástrofes que afetam a humanidade como um todo e, especialmente, a chamada “humanidade subalterna”, tratada por Mbembe (2018a).

A canção e o videoclipe de “Boca de lobo” (2018), lançados simultaneamente em setembro de 2018, mostram essa catástrofe única do presente explodindo no chão de uma metrópole em chamas. “Boca de lobo” é lançada em um período histórico bastante específico, trata-se das vésperas da eleição de 2018, um momento marcado pela

ascensão de ideais fascistas, pela força eleitoreira do discurso de ódio e das *fake news* e pelo desprezo e horror às minorias sociais.

Ao inserir-se nesse contexto histórico e trazer à tona imagens que fazem referência a fatos da história recente do Brasil, é o caso do incêndio do Museu Nacional; o incêndio do Museu da Língua Portuguesa; o incêndio do edifício do Largo do Paissandu; o assassinato da vereadora Marielle Franco e do seu motorista Anderson Gomes; a prisão de Rafael Braga; o golpe que tirou a presidenta Dilma Rousseff do poder; a tragédia ambiental provocada por mineradoras em Mariana (MG), entre outros acontecimentos, o eu lírico de “Boca de lobo” mostra que a situação do país naquele momento era resultado de um processo longo de deterioração política, econômica e social advindo do passado.

Além disso, ao lançar simultaneamente ambas as produções (canção e clipe), Criolo mostra uma interessante destruição de fronteiras entre a linguagem do texto da canção e do texto visual, revelando a indissociabilidade entre o texto e a imagem, visto que canção e clipe se ressignificam o tempo todo, sendo peças que devem ser vistas e ouvidas conjuntamente.

Desse modo, as imagens que referenciam diferentes momentos do Brasil conectam-se às rimas de um *rap* urgente e crítico, que coloca luz sob um difícil momento da história brasileira: “a indústria da desgraça pro governo é um bom negócio” (CRIOLO; GANJAMAN; NAVE, 2018), tratando de diversos períodos da história nacional e antecipando todas as barbaridades que viriam à tona em um governo que desrespeitaria a democracia e seria responsável por uma política de morte, descaso e mentiras.

Entendemos assim que o eu lírico de “Boca de lobo” se valendo das rimas do *rap* e trazendo imagens muito próximas dos *blockbusters* estadunidenses busca uma total destruição de fronteiras entre imagem e linguagem, entre diferentes espaços territoriais, entre o eu e o outro, entre o indivíduo e as coisas, algo anunciado pelos versos de Waly Salomão (2007) que abrem a canção e dizem “agora entre o meu ser e o ser alheio/ a linha de fronteira se rompeu”.

Esse rompimento de fronteiras visa à criação de uma “realidade vivente” (PAZ, 1994), na qual pessoas e objetos se intercomunicam, fugindo, assim, de uma observação utilitária e maniqueísta da realidade, o que se relaciona a uma apreensão expandida da vida, que fugirá de noções próprias ao senso comum e de ideias desenvolvidas ao longo do processo civilizatório.

Vemos, assim, que o texto negro rasura a história oficial do Brasil, apresentando-a como uma narrativa de dores, barbáries e sofrimentos das mais diversas ordens. Os recursos metalinguísticos usados em muitas das canções contribuem com essas ideias, é o caso, por exemplo, do refrão da canção “Convoque seu buda” (2014) que diz “Nin Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu Jitsu/ Shiva, Ganesh, Zé Pilin dai equilíbrio/ Ao trabalhador que corre atrás do pão/ É humilhação demais que nem cabe nesse refrão” (CRIOLO; CABRAL; GANJAMAN, 2014), que revela os sofrimentos cotidianos “humilhação demais” e a impossibilidade da arte em representar tamanha dureza.

Além da reflexão sobre o próprio ato de fazer arte em um contexto tão complexo, o eu lírico de “Convoque seu buda” (2014) reúne imagens disparatadas de diferentes universos, é o caso de “Nin Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu Jitsu/ Shiva, Ganesh, Zé Pilin”, o que nos permite trazer ao texto os apontamentos que Maria Rita Sigaud Soares Palmeira (2000) apresenta em sua dissertação de mestrado ao observar a poética do surrealista Benjamin Péret. Ela nos mostra que Péret via a organização dos elementos nos rituais afro-brasileiros como poesia. Para ele, a partir de Palmeira (2000), o sacerdote ou o feiticeiro ao retirar o objeto da ordem pragmática do cotidiano, alçava-os a condição de arte e feitiçaria, criando assim, a imagem surrealista.

Ao observarmos a criação de Criolo conseguimos entender as ideias de Péret, pois o artista brasileiro mistura imagens de universos diversos, criando, a partir da perspectiva negra e periférica, a tal imagem surrealista trazida por Breton, a partir de Reverdy, no “Manifesto do Surrealismo”, de 1924: “[...] Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc.” (REVERDY, 1918 *apud* BRETON, 1985, p. 52).

Percebemos, dessa forma, que os eu líricos da criação de Criolo fazem, por meio da experimentação poética, um ritual no chão da cidade, no interior do universo do *rap*, ligando o ancestral ao contemporâneo, o universal ao regional, o sagrado ao profano, destruindo as fronteiras, os pares de oposição e questionando a própria noção de identidade, que passa a ser vista sob a perspectiva das “identificações”, de acordo com o que nos fala Moriconi (2011), afinal não há estabilidade, mas conexões e negociações.

Sendo assim, a criação de Criolo faz-se como um ritual negro artístico que ao associar imagens disparatadas, linguagens diversas, fugindo da lógica utilitarista e capitalista instaura o sagrado, o crítico e o político, em uma metrópole viva e construída por um passado que habita o presente e lança chamadas que anunciam a possibilidade ou, talvez, a impossibilidade de um futuro.

REFERÊNCIAS

BANDO AFROMACARRÔNICO; DINNUCI, Kiko. Padê Onã. In: _____. **Pastiche nagô**. São Paulo: Marafo Records, 2008. 1 CD. Faixa 2. (3 min. 14 seg.)

BASTARD, Ol' Dirty; RZA. Shimmy Shimmy Ya. **Return to the 36 Chambers: the Dirty version**. Nova York: Elektra Records, 1995. CD. Faixa 2. (04 min. 47 seg.)

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BOCA DE LOBO. Direção de Denis Cisma. 2018, Clipe (5 min. 17 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jgekT-PEb6c>. Acesso em: 10 maio 2020.

BRETTON, André. Manifesto do Surrealismo. In: _____. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Luiz Forbes, 1985, p. 31-82

CRIOLO. **Ainda há tempo**. São Paulo: Oloko Records, 2016. 1 CD. (28 min. 18 seg.)

CRIOLO. **Ainda há tempo**. São Paulo: SkyBlue Music, 2006. 1 CD. (69 min. 47 seg.)

CRIOLO. **Convoque seu Buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD (31 min. 41 seg.)

CRIOLO. **Nó na orelha**. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD (51 min. 25 seg.)

CRIOLO; DINUCCI, Kiko. Mariô. *In*: CRIOLO. **Nó na orelha**. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD. Faixa 4. (5 min. 45 seg.)

CRIOLO; GANJAMAN, Daniel; CABRAL, Marcelo. Convoque seu Buda. *In*: CRIOLO. **Convoque seu buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014. CD. Faixa 1. (3 min. 51 seg.).

CRIOLO; GANJAMAN, Daniel; NAVE. Boca de lobo. 2018. (3 min. 46 seg.). Disponível em: <http://www.criolo.net/eterea/>. Acesso em: 2 jul. 2020.

GERMANO, Douglas; CRIOLO. Fio de prumo (Padê Onã). *In*: CRIOLO. **Convoque seu buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD. Faixa 10. (4 min. 9 seg.).

MARIÔ. Direção de Del Reginato. 2012, Clipe (3 min. 36 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-oHZJTryB3c>. Acesso em: 13 jul. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n.1 edições, 2018b.

MORICONI, Ítalo. A outra dimensão: desidentidades. *In*: TORRES, Sonia (org.). **Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001, p. 71-78.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. **Poeta, isto é revolucionário: itinerários de Benjamin Péret no Brasil**. 2000. 176 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2000. PAZ, Octavio. Estrella de tres puntas: el surrealismo. *In*:_____. **Excursiones/ Incursiones: dominio extranjero**. Obras Completas, vol. 2. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 203-214.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SABOTAGE. Um bom lugar. *In*: Sabotage. **Rap é compromisso**. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2000. CD. Faixa 3. (06 min. 51 seg.)

SALOMÃO, Waly. Câmara de Ecos. *In*:_____. **Algaravias: câmara de ecos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.



9

Maldito Signo: a poética exusíaca na performance cinematográfica de José Mojica Marins

Eduardo Martins Zimermann Camargo¹
Hertz Wendel de Camargo²

Quem tem medo de Macumba? Zé do Caixão, pai (de santo) do Cinema de Horror Brasileiro, certamente não. Do gesto de chutá-la até sua defesa como produto da nossa cultura, o cineasta realizou proezas de deixar de cabelo em pé o próprio diabo. A palavra “Macumba”, riscada no imaginário brasileiro, que carrega forte apelo negativo, é também palco de rara beleza. Esta, atravessa a obra de José Mojica Marins e seu corpo-mídia.

Partindo da premissa que a macumba é produto cultural brasileiro, este artigo analisa os filmes *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Encarnação do Demônio* (2008), encontrando nos rituais um variado leque de elementos que permitem uma leitura alternativa das obras destacadas. Como o cinema, a experiência religiosa também é estética e, portanto, apresenta ferramentas significativas para a análise fílmica.

A motivação da investigação nasce de uma praga. Em 2008, na estreia do filme *Encarnação do Demônio*, enquanto pediam autógrafos ao famigerado diretor, um dos pesquisadores deste trabalho estranhamente solicitou uma das famosas maldições de Zé do Caixão. Sempre solícito, o cineasta rogou uma das mais lúgubres

1 Graduado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Contato: edu.cmrgo@gmail.com

2 Doutor em Estudos da Linguagem (UEL), professor do curso de Comunicação Social (UFPR) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFPR). Membro do grupo de Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (ECCOS). E-mail: hertzwendel@gmail.com.

sobre a cabeça do inadvertido indivíduo. Lançou-lhe a praga do Cinema Brasileiro que o persegue até os dias de hoje. Esta que não desprega nem com reza braba. Naquela noite, Mojica subiu ao palco e bradou aos incautos: “a macumba é nossa!”

Entrada no terreiro: cantoria metodológica e encruzilhadas teóricas

Nesta primeira parte, tratamos de abrir a pesquisa com o embasamento que sustenta a argumentação até o final da gira acadêmica. Assim, a investigação concentra-se nos pilares que nortearão o trabalho, refletindo sobre a presença das religiões afro-ameríndias na história do Cinema Brasileiro, conduzindo à mitologia dos orixás com a apresentação da figura conhecida como Exu.

Logo, busca-se justamente no encruzamento de teorias da comunicação, do cinema e das ciências humanas e sociais, a matéria para enveredar na análise sobre o objeto em questão. Assim, pretende-se construir um caminho metodológico fundado no entremeio, no encontro, no embate, no diálogo, no cruzamento de ideias, com o objetivo de refletir sobre as possibilidades do conhecimento científico em face de temas marginalizados ou silenciados. Portanto, “o ponto está riscado: há que se ler a poética para se entender a política, há que se ler o encanto para se entender a ciência” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 16).

Na etimologia da palavra, “a expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo *kumba*: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). *Kumba* também designa os encantadores das palavras, poetas” (SIMAS; RUFINO, 2018). É justamente do encontro dos poetas do feitiço com o método científico que se cria a “*epistemologia das macumbas*”, construindo assim a possibilidade de uma “*ciência encantada*”, aproximando o conhecimento científico da poesia, e vice-versa.

Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radi-

calidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castadora do mundo como experiência singular de morte (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 5).

No entardecer de um método científico que percebe seus limites ao tentar traduzir sabedorias tão plurais, daqueles que muitas vezes dançavam em roda à margem, coloca-se o lampejo da poesia e da feitiçaria no âmbito do processo de construção do conhecimento. Desse modo, propõe-se um mergulho no feitiço das palavras e uma caminhada na noite da “*Epistemologia das Macumbas*”, onde imperam o mistério e a magia, para sair do transe científico com um texto essencialmente encantado. Dialogando com o entendimento de Simas e Rufino (2018) e contribuindo no enveredar-se por outros caminhos metodológicos.

É no alinhave das sabedorias de uma ciência encantada, aquelas em que nossos povos cedem os corpos para manifestá-las, que mergulhamos. É nas perspectivas dos modos de sentir/fazer/pensar das múltiplas presenças, culturas, gramáticas e educações das macumbas que traçaremos nossas esteiras e nos colocaremos para espiar o cair da tarde (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 10)

Encantar a ciência, encantar o cinema, eis o objetivo dessa proposição, alinhada ao pensamento de Simas e Rufino (2018) que argumentam que “é a partir do encanto que os saberes se dinamizam e pegam carona nas asas do vento, encruzando caminhos, atando versos, desenhando gestos, soprando sons, assentando chãos e encarnando corpos” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 13). Que assim seja.

Saudação a Exu: arquétipos que circulam no cinema brasileiro

Considerando que a atribuição de Exu no imaginário religioso é, entre outras, o papel de mensageiro dos orixás na cultura iorubá, é interessante notar seu protagonismo no processo comunicacional. Enquanto mensageiro, o orixá é suporte da memória e porta-voz da linguagem, presente no início, no meio e no fim da trama. A narrativa é construída sob o olhar atento deste, onde “o ato cultural

potente é o da disponibilidade de Bará ingerir o que chega como oferta para devolver a oferta, redimensionada, como axé [...]” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 113).

Exu precede toda e qualquer criação. Assim, ele participa e integra tudo o que é criado, da mesma maneira que também está implicado em tudo aquilo que virá a ser destruído e o que ainda está por vir. É ele o princípio dinâmico que cruza todos os acontecimentos e coisas, uma vez que sem ele não há movimento. Exu é o compulsório a todos os seres e forças cósmicas. É ele a divindade mais próxima daqueles classificados como humanos, é o dono do nosso corpo e de suas potências, é o princípio comunicativo entre os seres, as divindades e os ancestris. Exu é a substância que fundamenta as existências; é a linguagem como um todo (RUFINO, 2019, p. 23).

Embora carregue o peso da imagem demoníaca, Exu está muito distante dessa figura. Sua complexidade parte justamente da dualidade entre bem e mal, que é próprio da essência do orixá e coexistem nele, esboçando uma criatura que percorre diferentes matizes de luminosidade e escuridão. Portanto, trata-se de um ser complexo de luz e sombras que caminha ora na calmaria da bondade, ora desvia para o território tortuoso da maldade. Assim, segue incompreendido e, por vezes, excluído para a margem do que é repulsivo. À parte a interpretação dada por missionários cristãos, encontra-se na gênese de Exu um outro cenário.

Um dia, em terras africanas dos povos iorubás, um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que na ocasião afligiam a todos, tanto os homens como os orixás. Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. Histórias que falassem da ventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano, por menos importantes que pudessem parecer, tinham que ser devidamente consideradas. Exu deveria estar atento também aos relatos sobre as providências tomadas e as oferendas feitas aos deuses para se chegar a um final feliz em cada desafio enfrentado (PRANDI, 2018, p. 17).

Em linhas gerais, Exu é um contador de histórias. Cabe a ele ouvir do povo o drama da existência e traduzir o cotidiano em narrativas. Da mesma maneira, José Mojica Marins se propôs missão semelhante. Embora no caso do cineasta as histórias estejam envoltas por uma estética própria a um determinado gênero, o horror, ambos os personagens estão em busca do famigerado final feliz. Mas, não aquele do sistema industrial cinematográfico, algo mais enraizado. Ancestral. Assim, nasce Zé do Caixão. E talvez também uma parte de Exu.

[...] ele é ao mesmo tempo divino e material e fala a língua sagrada dos homens: a linguagem poética, seja ela verbal (poesia) ou corporal (dança). Como Esopo, Exu usa a língua para negociar, narrar, explicar, raciocinar, encantar, mas também para ludibriar, enganar, mentir, causar confusão. Seu registro, em todo caso, é o da tradição oral: popular, poético, mítico e metafórico (DRAVET, 2019, p. 51).

Eis o domínio da linguagem (cinematográfica) compartilhada entre o orixá e o cineasta. Ambos, seres complexos e duplos já que o primeiro divino e material, e o segundo homem e imagem. Os dois usam da linguagem para fazer suas estrepulias e ganhar a vida, ambos amparados no que é popular. Talvez esteja na condição de dualidade da figura exusíaca, daquele que é mau e bom de acordo com o próprio prazer, uma possibilidade de leitura do personagem de Zé do Caixão mais alinhada com a proposta de um cinema de horror à brasileira.

Em última análise, o orixá é potência criadora, transgressão e resistência. Poesia e estrepulia. É a matéria da criação tão próximo do humano que chega a tocá-lo. É o sopro da vida que neste caso inventa Zé do Caixão e que coloca em movimento o cinema de José Mojica Marins.

Sendo mítico e poético, o registro linguístico de Exu assim como suas ações são confusos. Não há objetividade, clareza, cientificidade e verdade. Ao contrário, há possibilidades, abertura, interpretações e jogos. Há a incessante necessidade de interpretar novamente, perceber camadas de significado escondidas nas entrelinhas das palavras, mas também dentro das metáforas e dos movimentos.

Essa incessante necessidade de interpretação abre a racionalidade poética para duas atitudes que são práticas: a prática da liberdade e a da criatividade (DRAVET, 2019, p. 52).

Exu é puro Cinema Brasileiro.

Primeira aparição da esquerda: Exu das Sete Artes (1964)

Especificamente no audiovisual, encontramos aparições das religiões afro-ameríndias como no longa-metragem *À Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964), primeiro filme estrelado pelo personagem Zé do Caixão, onde o mesmo literalmente chuta a macumba em um plano detalhe. Modo violento de perceber, ou interagir, com tais religiões compartilhado com outros realizadores do período e que marginaliza características dos rituais.

Figura 1 - À Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964).



Fonte: fotograma do filme

É importante destacar que do primeiro filme de Mojica com seu personagem característico, realizado na década de 1960, até sua última obra de 2008, há um processo de construção identitária que transforma José Mojica Marins em Josefel Zanatas, e vice-versa. Lá nos idos de 1960, nasce o Exu Sete Artes, aquele que encruza os saberes da arte cinematográfica com o riscado da rua. Da mesma matéria que deu vida a Exu, Mojica encontrou a substância para encarnar Zé do Caixão. Mas, enquanto figura arquetípica, o orixá traduz mais do que apenas a vestimenta de capa preta e a silhueta tétrica. Exu é também um retrato do que é marginalizado. E, portanto, aproxima-se da trajetória do próprio Mojica, pois ambos são periféricos e, mais do que isso, malditos. Logo, a partir do mito que versa a ocasião em que Exu ganhou o poder sobre a encruzilhada, empreende-se uma leitura mitológica sobre o fazer cinematográfico de Mojica.

Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio, não tinha profissão, nem artes, nem missão. Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro. Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá. Ia à casa de Oxalá todos os dias. Na casa de Oxalá, Exu se distraía, vendo o velho fabricando os seres humanos (PRANDI, 2018, p. 40).

Aqui, propõe-se uma leitura da mitologia de Exu em comparação com o mito de Zé do Caixão. Logo, se Exu “não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio” (PRANDI, 2018), Mojica “começou do nada” (FERREIRA, 2016). Se “Exu não tinha profissão, nem artes, nem missão” (PRANDI, 2018), Mojica era o “cineasta simples e inculto” (FERREIRA, 2016). Se “Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro” (PRANDI, 2018), Mojica fazia o mesmo no Brás e criava seu cinema no ato da experimentação pura, pois “ele havia abandonado a escola na quinta série, aos 13 anos de idade, com a desculpa de que iria trabalhar, mas logo esqueceu a promessa e passou a se dedicar apenas ao seu estúdio no galinheiro” (BARCINSKI, 2015, p. 71).

Chega-se à casa de Oxalá. “Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá. Ia à casa de Oxalá todos os dias” (PRANDI, 2018). Mas, para entender esta parte da história, precisa-se descobrir primeiro quem é Oxalá.

Oxalá encabeça o panteão da Criação, formado por orixás que criaram o mundo natural, a humanidade e o mundo social. Oxalá ou Obatalá, também chamado Orixanlá e Oxalufã, é o criador do homem, senhor absoluto do princípio da vida, da respiração, do ar, sendo chamado de o Grande Orixá, Orixá Nlá. É o orixá velho e muito respeitado tanto pelos devotos humanos como pelos demais orixás, entre os quais muitos são identificados como filhos seus (PRANDI, 2018, p. 23).

A casa de Oxalá é aqui traduzida metaforicamente por casa de Cinema: o lugar onde se criam humanidades para o prazer do público. Lugar onde o princípio da vida cabe em 24 quadros por segundo achatado em uma tela. Refúgio do ritual (dos sádicos), parafraseando Mojica, e do olhar mágico até os dias de hoje, onde trabalhou por muitos anos o pai do cineasta, “em maio de 1938, fizeram as malas e carregaram o pequeno José para o Cine Santo Estevão, na rua Martinho de Campos, 386, Vila Anastácio, distrito da Lapa” (BARCINSKI, 2015, p. 50), ambiente que o menino ocupava, como Exu, sempre que lhe permitiam a entrada para assistir filmes.

Na casa do “senhor absoluto do princípio da vida, da respiração, do ar” (PRANDI, 2018), Mojica respirava o ar rarefeito da sala de cinema, pois “cada fotograma filmado por José Mojica Marins respira cinema e somente cinema” (FERREIRA, 2016).

Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá, mas ali ficavam pouco, quatro dias, oito dias, e nada aprendiam. Traziam oferendas, viam o velho orixá, apreciavam sua obra e partiam. Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos. Exu prestava muita atenção na modelagem e aprendeu como Oxalá fabricava as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens, as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres. Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá. Exu não perguntava. Exu observava. Exu prestava atenção. Exu aprendeu tudo (PRANDI, 2018, p. 40).

Mojica permaneceu na casa de Cinema de 1938 até 1951, observando o ritual de invenção da vida projetado na tela com a atenção e o encantamento do olhar da criança. E lá, “na casa de Oxalá, Exu se distraía, vendo o velho fabricando os seres humanos” (PRANDI, 2018). Este é justamente o ofício do

realizador de cinema, a fabricação de vidas e universos. E foi na casa de Cinema que Mojica descobriu como modelar na própria carne o personagem mítico da cinematografia brasileira, que segundo Ferreira (2016), trata-se da “encarnação do experimental em nosso cinema”. Ocupando a casa de Oxalá, Mojica descobriu seu lugar na encruzilhada do Cinema Brasileiro.

Está aí a gênese de *Zé do Caixão*, traduzida para a trama de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), que apresenta o personagem Josefel Zanatas e sua obsessão pela mulher que gerará o “filho perfeito”. Com este filme, Mojica insere-se no debate sobre as religiões enquanto motor da alienação, atacando toda forma de culto que lhe alcança. Segundo Barcinski (2015), “seu maior feito foi conseguir adaptar os clichês do cinema fantástico para a realidade brasileira” (p. 174), portanto, colocando no caldo da imagem também os rituais de origem afro-ameríndias.

Do ponto de vista religioso, Exu é o Orixá do movimento, da comunicação e mensageiro entre homens e deuses. Exu é também o nome atribuído aos espíritos guardiões e protetores que acompanham e cuidam dos humanos. São seres de luz que conhecem as trevas, o que lhes dá a característica ambivalente de serem transitantes entre o bem e o mal (DRAVET; CASTRO, 2014, p. 3).

No primeiro filme, *À Meia Noite Levarei Sua Alma*, há uma cena síntese sobre o posicionamento de Mojica quanto à religião no período: quando, em um enquadramento fechado que destaca o gesto, Josefel Zanatas chuta uma macumba que encontra na encruzilhada. Ele bebe da oferenda alegando ser seu dia de sorte e profana o sagrado. Partindo da noção de acordo com Dravet e Castro (2014), onde “o cinema parece ser uma das formas de expressão que favorece certos não-ditos da sociedade e da cultura neste país” (p. 1), a ação traduz a aversão do autor à religião, não apenas à Umbanda e ao Candomblé, mas a todas as religiões, como fica claro no filme.

Outra aparição da esquerda: Exu Midiático (2008)

Quando Zé do Caixão retorna às telas no *Encarnação do Demônio*, encontramos um Josefél Zanatas que acaba de sair da prisão, onde amargava por seus crimes, e que, dessa vez, ocupa seu espaço na favela, onde instala sua câmara de tortura e a câmara do cineasta. Igualmente ameaçadora. Aqui, encontra-se uma jornada do herói, adaptada ao contexto da macumba.

E que é precisamente nesta passagem, na transformação dos territórios da exclusão moral em território do oculto, que a abjeção adquire sua força vital e se vê reconfigurada: o bandido torna-se espírito do mal, mas também protetor desta gente pobre (DRAVET; CASTRO, 2014, p. 4).

Esta é a jornada de Exu, que Mojica percorre enquanto personagem, enquanto realizador. Pois, no *Encarnação do Demônio*, encontra-se um outro posicionamento do cineasta quanto à macumba. Mais atento à Umbanda e ao Candomblé enquanto manifestações culturais, embora o autor ainda seja avesso às religiões. É nesse entremeio, do chuta que é macumba do primeiro filme, até o santo bater e Mojica tornar-se um Exu Midiático que reside o processo de comunicação: a “iconofagia”. Que levaria Mojica à afirmação de que “a macumba é nossa”. Apropriando-se da palavra e por ela sendo apropriado.

Entre os ditos e os não-ditos, há também uma cena síntese em *Encarnação do Demônio* que expressa o posicionamento do cineasta quanto às religiões de matriz afro-ameríndias. Ainda na busca pelo filho, Zé do Caixão encontra o que parece ser a mulher ideal para gerá-lo, que, neste caso, é a filha de um terreiro. Neste, Zé do Caixão mata as tias da mulher enquanto a espera, pois aquelas ofereciam resistência à relação dos dois. Quando chega, ela se torna a própria Pombagira.

A Pomba-Gira é a versão feminina deste mesmo personagem (Exu). Acrescida de novas imagens de impureza. Ela é vista como prostituta, feiticeira, ao mesmo tempo, bela, sedutora e perigosa. A

ela se recorre quando de problemas sentimentais, afetivos, sexuais e de feminilidade (DRAVET; CASTRO, 2014, p. 3).

O que se segue é uma cena de sexo que atinge o auge quando do encontro carnal entre as duas entidades. Regada a uma chuva de sangue que inunda o terreiro, composta por enquadramentos que detalham o cenário destacando signos e sincretismo, e embalada por uma percussão que remete à musicalidade dos terreiros, Mojica, embora ainda cético, resume sua afirmação de que a macumba é nossa, apresentando-a toda. O terreiro é o espaço da cena e a macumba torna-se metáfora visual. Se antes o corpo de Cristo era consumido metaforicamente, agora o corpo de Exu pode ser consumido midiaticamente. E esse processo marca a transformação de Zé do Caixão ao longo das décadas.

Figura 2 - Encarnação do Demônio (2008).



Fonte: fotograma do filme

Para encerrar esta gira que se desenrola no carretel da película cinematográfica, analisa-se as aproximações entre a vida e a obra, indissociáveis, a partir do mito que reza a vez que “Exu não consegue vencer a morte” (PRANDI, 2018, p. 65).

Havia um ser que não temia Exu e este era Icu, a Morte. Icu ouvira falar de coisas terríveis que Exu tinha feito ao povo e perguntou por que Exu fazia isso sem ser reprimido. Todos diziam que ninguém era suficientemente corajoso para enfrentar Icu face a face. Icu disse que era ela quem devia lidar com Exu e enviou uma mensagem desafiando Exu para uma batalha. E Exu então respondeu: “eu não tenho medo de Icu. Vamos lutar” (PRANDI, 2018, p. 65).

Se a Morte não temia Exu, Zé do Caixão bailava com ela desde a década de 1960 no conjunto de sua obra. Mas, dessa vez, a gira seria outra. Das coisas terríveis perpetradas por Exu, bem sabemos que o protagonista da trilogia de filmes fizera tantas outras. Gargalhando na encruzilhada do Cinema Brasileiro. Desafiado por Icu, Exu ergue-se para a luta e Zé do Caixão armou-se com sua câmera para seu último longa-metragem. Onde a batalha final do coveiro é encenada.

Exu foi até seu amigo Orunmilá e contou-lhe sobre o desafio. Orunmilá perguntou: “Quem pode lutar com a Morte?”. Exu respondeu bravo: “Quem pode lutar com Exu?”. Exu pediu a Orunmilá que arranjasse o combate. E o dia do duelo chegou. Veio gente de toda parte para assistir ao duelo e a cidade ficou tomada de espectadores. Exu bradou seu grito de guerra provocando Icu. Então Icu avançou, segurando a espada e o escudo, e cantou provocando Exu. E a batalha começou (PRANDI, 2018, p. 65-66).

Segundo Prandi (2018), Orunmilá “é o conhecedor do destino dos homens, o que detém o saber do oráculo, o que ensina como resolver toda sorte de problemas e aflição” (p. 23). Exu parte na narrativa para um embate com a morte de seu personagem. Os espectadores ocuparam a casa de Cinema para presenciar a encenação da vida, enquanto Zé do Caixão bradava que “a macumba é nossa”! Assim, a batalha começou e na trama, Mojica encontra finalmente a “mulher perfeita”. É ela a própria Morte que carrega também a vida.

Exu golpeava forte com o porrete, várias vezes. Mas Icu era rápida e ágil. Tanto que Icu prendeu Exu. Icu jogou-o no chão e arrancou o porrete de sua mão. Icu ergueu o porrete sobre Exu para matá-lo. Então houve gritos de alarme na multidão. Orunmilá correu até o lugar da escaramuça e tomou o porrete de Icu, salvando o amigo da destruição. E foi porque Exu foi defendido por Orunmilá que ele não morreu. E é por causa disso

que os homens dizem: “Ninguém pode matar a Morte. Ninguém pode derrotar Icu” (PRANDI, 2018, p. 66).

Exu golpeia com seu porrete a Morte em uma cena onde o corpo caído é revigorado pelo sexo. Icu encontra Zé do Caixão, morto, e prende Exu sob suas pernas. Com a cruz cravada no peito o coveiro é a própria encruzilhada. Dessa vez, a “mulher perfeita” não é assassinada em algum dos muitos feminicídios cometidos na trilogia, ela não é estuprada pelo desejo machista. A Morte jogou Zé do Caixão a terra e retira-lhe do controle o porrete. “Ninguém pode matar a Morte. Ninguém pode derrotar Icu” (PRANDI, 2018, p. 66). Nem mesmo Exu, tampouco Zé do Caixão. Mas, da luta encarnada no sexo, a prole salvará o coveiro da destruição. E da morte se faz a vida.

Figura 3 - Encarnação do Demônio (2008).



Fonte: fotograma do filme

Zé do Caixão descansa em paz no seu reino da ficção enquanto sobem os créditos derradeiros que anunciam a chegada do rebento maldito. Infelizmente, Mojica também desencarnou no dia 19 de fevereiro de 2020, mas deixa seu legado na tela fantasmagórica com o “horror bárbaro e nosso” (FERREIRA, 2016, p. 84). Orunmilá, “conhecedor do destino dos homens, o que detém o saber do oráculo” (PRANDI, 2018, p. 23), guardião da história do Cinema

Brasileiro, não deixará o amigo ser retirado do monumento da nossa cinematografia. Ele adivinha a sorte do cineasta e anuncia para seus seguidores a imortalidade de sua arte. O oráculo risca os feitos do realizador nas linhas da memória de onde jamais serão apagados.

Considerações Finais

Em todos os gêneros, mesmo em seu gênero “cult, artístico, intelectual”, o cinema e, também, a televisão, revelam-se uma arte da memória [...] e participam da memória coletiva, histórica. São, também, parte da retórica da indústria e da cultura audiovisual. Ritualizam, em imagens agentes, visuais e sonoras, as imagens e locais que o espectador-fiel deve recordar ao cogitar o passado, o presente e o futuro de sua vida (ALMEIDA, 1999, p. 56).

Segundo Baitello Junior (2014), um dos fenômenos da contemporaneidade é a “iconofagia”, esta que é permeada por conceitos como a midiaticização, a globalização e o narcisismo, onde o que acontece é um processo em que a imagem sobrepõe-se sobre a realidade. Sobretudo, uma conjuntura alicerçada no que se vê, amplificada pelos meios de comunicação, como o cinema e a televisão. Logo, se para Oswald de Andrade “a vida é devoração pura”, a comunicação também o é.

Neste contexto, o autor propõe que há uma prática de “devorar imagens” que ocorre simultaneamente ao “ser devorado por elas”. Portanto, ao questionar “como se desenvolve uma cultura das imagens ao lado de uma cultura dos corpos [...] e como se comunicam, se inter-relacionam esses dois mundos, ou seja, que tipo de vínculo comunicativo se desenvolve entre eles” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 121), o que se percebe no processo de construção do personagem Zé do Caixão é uma relação de dependência comunicativa, onde o discurso de Mojica confunde-se com o de seu personagem. Ampara-se na imagem que o projeta no palco da comunicação, o próprio personagem atuando como suporte da memória. Dessa maneira, encontra-se na carreira de Mojica, um longo processo em que o autor cava significados no sincretismo brasileiro e, da escavação, retorna outro.

Neste sentido, Mojica apropria-se da figura mitológica intitulada Exu para construir um personagem, mesclando-o com outras imagens como Drácula e Nosferatu, ou é justamente o contrário a imagem de Exu apropria-se do corpo de Mojica enquanto mídia primária para converter-se em arquivo histórico, memória coletiva, transformando-se, ao colocar-se em evidência pela máquina cinematográfica. Afinal, a comunicação precisa do corpo para ser encenada, pois, segundo Baitello Junior (2014), “[...] então seriam as imagens criaturas dos corpos, produtos que aspiram a uma existência autônoma, que pretendem constituir-se em instância autárquica, independente de seus criadores, substitutivas dos mesmos?” (p. 123-124). Assim ao mirar o terreiro com o olhar cinematográfico, Mojica age na mediatização de tais imagens, devorando-as e sendo devorado por elas.

Neste caso, de acordo com Baitello Junior (2014), encontra-se na “iconofagia (impura)” onde corpos devoram imagens, ou seja, na prática de “uma alimentação que não possui a substância que requebrem os corpos para estarem alimentados” (p. 130), e na sua retroalimentação a partir da “antropofagia (impura)” onde as imagens devoram os corpos, o processo de criação de Zé do Caixão sob a benção de Exu que lhe dá o sopro da vida ao devorá-lo. Já que “alimentar-se de imagens significa alimentar imagens, conferindo-lhes substância, emprestando-lhes os corpos. Significa entrar dentro delas e transformar-se em personagem” (p. 130). Logo, “ao contrário de uma apropriação, trata-se aqui de uma expropriação de si mesmo” (p. 130).

Assim, encerra-se a análise, com saudações ao orixá que ora abriu e agora encerra este trabalho acadêmico. Saravá, Seu Caveira. E com ele, vem também Exu Sete Porteiras, Exu Pinga Fogo, Exu Poeira, Exu Morcego, Exu Capa Preta, etc. Saravá, Seu Sete Caveiras. Saravá, Seu Sete Pedras. Saravá, Exu Mirim. Olha quem vem lá, é Seu Zé. Zé do Caixão. Saravá, Seu Zé. Saravá, Exu da Mídia. Boa noite, Seu Exu Midiático. Estas linhas são dedicadas à memória de José Mojica Marins.

REFERÊNCIAS

À MEIA Noite Levarei Sua Alma. Direção: José Mojica Marins. Produção: Arildo Iruam, Geraldo Martins, Ilídio Martins. São Paulo (SP), Indústria Cinematográfica Apolo, 1964.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória.** Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura.** São Paulo: Paulus, 2014.

BARCINSKI, André. **Maldito: a biografia.** Rio de Janeiro: Darkside Books, 2015.

DRAVET, Florence. Umbanda, religiosidade popular e o princípio de ordem/desordem. In: CAMARGO, Hertz Wendell de (org.). **Umbanda, cultura e comunicação: olhares e encruzilhadas.** Curitiba: Syntagma Editores, 2019.

DRAVET, Florence; CASTRO, Gustavo de. **O imaginário do mal no cinema brasileiro: as figuras abjetas da sociedade e seu modo de circulação.** Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, E-Compós, Brasília, v. 17, n. 1, jan./abr. 2014.

ENCARNAÇÃO do Demônio. Direção: José Mojica Marins. Produção: Paulo Sacramento, Fabiano Gullane, Caio Gullane e Debora Ivanov. São Paulo (SP), Olhos de Cão, Gullane Filmes, 2008.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.



10

“Nosso Batuque será sua Herança”: Identidade e Luta Decolonial no Maracatu de Baque-Virado Pernambucano

Marcele Aires Franceschini¹
Raul Ribeiro²

As Nações de Maracatu: repressão e resistência

O título relacionado a esse breve estudo é parte da música “Malungo”, lançada por Nação Zumbi, no álbum CSNZ (1998), com as participações de Jorge Ben, Fred 04, Marcelo Falcão e Marcelo D2. Já sem Chico Science, precocemente morto aos 29 anos, em 1997, a banda traz a questão da herança do Maracatu como símbolo de resistência e riqueza cultural nordestina. A história das Nações de Maracatu de Baque-Virado em Pernambuco é referência não apenas estética/artística quanto religiosa e política no contexto da arte negra como forma de resistência ao sistema imposto pela colônia. Fanon, em *The Wretched of the World* (1963, p. 242), expressa: “Assim que o Negro chegar a um entendimento de si mesmo, e entender sobre o resto do mundo de um modo diferente, quando ele deixar nascer a esperança contra o universo racista, é certo que seu trompete soará mais e mais nítido e sua voz soará mais rouca”³.

Emprestando-se o pensamento de Fanon, como o Jazz, o Maracatu é uma grande esperança da voz negra contra o sistema racista

1 Doutorado em Literatura Brasileira (USP/2009) e Pós-Doutorado em Estudos Literários (UEL/2019). Professora adjunta (PLE/DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM), líder do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC) e coordenadora do Projeto de Extensão Outras Palavras (POP). Contato: maraires2@gmail.com

2 Formado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Maringá (UEM)..

3 Tradução própria do trecho ao português. Original em inglês: “As soon as the Negro comes to an understanding of himself, and understands the rest of the world differently, when he gives birth to hope and forces back the racist universe, it is clear that his trumpet sounds more clearly and his voice less hoarsely”.

dominante no Brasil. A manifestação do folgado envolve, historicamente, tópicos como diáspora, identidade, tradição, resistência e decolonialismo – lembrando-se que tais temáticas se movem orgânicas na cultura não-oficial vivenciada no país, sobretudo em Pernambuco, berço de inúmeras manifestações africanas e indígenas.

Em linhas gerais, existem dois tipos de Maracatu em Pernambuco: um denominado Orquestra, Rural ou Baque-Solto, cuja inerência se dá sobretudo no interior, em especial na região da Zona da Mata; e o outro conhecido como Nação ou Baque-Virado, representado com maior vigor em Recife e em Olinda (FRANCESCHINI, 2003, p. 47). Ambos os Maracatus tem origem afro-indo-brasileira. Esta pesquisa, no entanto, optou por trabalhar apenas com o Maracatu de Baque-Virado, ou Maracatu-Nação, dadas as complexidades e nuances dos ritmos, dos instrumentos, do cerimonial, das representações, das vestimentas, entre outros aspectos peculiares a cada um.

Historicamente, há registros do surgimento dos Maracatus Nação desde o século XVIII. Ainda assim, é notório que, como em outros folguedos e expressões de origem popular, não se pode elencar com precisão as primeiras Nações, visto que não existem registros sequenciais e completos das coroações das rainhas e dos reis do Congo tampouco de outros folguedos populares. Em *Maracatus-Nação e religiões afrodescendente: uma relação muito além do Carnaval*, lê-se:

[...] os registros documentais em torno dos maracatus são extremamente escassos, sobretudo nos cinquenta primeiros anos do século XX. Nesse sentido, torna-se difícil obter informações sobre o vestuário e os tipos de tecido que usavam para confeccionar as fantasias; os instrumentos e sua musicalidade; sobre a inserção social dos desfilantes, dentre outros aspectos. Assim, apesar da quase-inexistência de imagens e descrições etnográficas que possam nos fornecer dados sobre os maracatus, além de esparsa documentação referente aos anos de 1900 a 1930, afirmamos que é necessário levar em conta as constantes adaptações dos maracatuzeiros às transformações da vida cotidiana, sem imobilizar o maracatu em uma tradição na qual as pessoas são desprovidas da capacidade humana de criar e reinventar (LIMA, 2006, p. 170).

Reinventar a tradição: eis o espírito do Maracatu. Sobretudo porque o Maracatu Nação tem natureza de luta, desde os primeiros momentos inerentes ao Pan-Africanismo, centrado na ideia de ancestralidade, e à Negritude, que enxerga positividade na imanência negra. “O sentimento de que pertenciam a uma vasta comunidade, o orgulho da África, a luta não contra o sistema, mas contra os seus abusos é uma das marcas dos primeiros anos do pan-africanismo” (CARVALHO FILHO; NASCIMENTO, 2018, p. 23). Vale lembrar que no final do XIX surgiram debates de pensadores, a exemplo do abolicionista, orador e escritor Frederick Douglass; do sociólogo, historiador e ativista norte-americano W. E. B. Dubois; e do educador, escritor e diplomata da Libéria Edward Blyden. Tais nomes, aliados a outros intelectuais e ativistas da diáspora negra, buscaram construir conceitos em torno da temática “africanidade”. Por razões óbvias, os pensadores rechaçavam o argumento biológico/racista preponderante no naturalismo científico, tão em voga no período. Barbosa e Costa (2019, p. 7) observam que “não se tratava apenas de uma questão acadêmica. Era sobretudo política, visto que essa era uma das possibilidades de legitimação da luta negra contra o racismo e o colonialismo europeu e eurodescendente. Daí as ideias básicas que formariam o movimento pan-africanista”.

Ampliando-se a questão, o antropólogo e professor brasileiro-congolês Kabenguele Munanga, em *Negritude: usos e sentidos* (1988), defende que a ideia de “negritude” vingou somente quando o intelectual negro entendeu que tais conceitos e vigências tomariam corporeidade na negação do pensamento colonialista/embranquecido. As Nações de Maracatu pernambucanas construíram, ao longo de séculos, tais alicerces, com uma especificidade, todavia: os escravizados, os libertos e os africanos/afro-brasileiros afinados ao batuque, ao sentimento ancestral/diaspórico de “Nação” lutaram para que o folguedo sobrevivesse.

Complementando-se tal pensamento, hoje Munanga realiza um percurso muito interessante, calcado na analogia, para entender o amplo e mutante/plástico conceito de etnia:

Os chamados negros, brancos e amarelos estariam como as laranjeiras, mangueiras, bananeiras, etc. que produzem respectivamente laranjas, mangas e bananas produzindo também as culturas brancas, negras e amarelas? Sem dúvida, a etnia não é uma entidade estática. Ela tem uma história, isto é, uma origem e uma evolução no tempo e no espaço. Se olharmos atentamente a história de todos os povos, perceberemos que as etnias nascem e desaparecem na noite dos tempos. Visto deste ângulo, não seria errado falar de novas etnias ou etnias contemporâneas à condição que os que usam esses conceitos tomem o cuidado de defini-los primeiramente para evitar confusões com outros conceitos, etc. Não é isso que geralmente acontece com os usos dos conceitos de cultura “negra” e “branca” ou de etnia “negra”. Os idealizadores desses conceitos poderiam, no mínimo, definir os novos componentes e conteúdos desses conceitos no contexto da dinâmica contemporânea das relações raciais e interétnicas (MUNANGA, 2014, p. 14).

Nesse sentido, a Fundação Joaquim Nabuco, do Recife, possui uma das maiores bibliotecas, audiotecas e videotecas no país centrada na preservação da memória étnica dos povos e nações formadoras do Brasil. Especificamente sobre os Maracatus, tem o maior acervo, portanto, várias das fontes utilizadas no trabalho tem origem neste centro⁴. São centenas as Nações pernambucanas, entre elas, as mais conhecidas: Maracatu Nação Porto Rico, Nação Estrela Brilhante de Igarassú, Nação Estrela Brilhante de Recife, Nação Leão Coroado, Nação Elefante, Nação Cabinda Estrela, Nação do Maracatu Encanto do Pina, Maracatu Nação Pernambuco, entre outras.

Albino Oliveira, em estudo produzido à Fundação Joaquim Nabuco, resgata a memória de que o Maracatu Elefante é um dos mais antigos, fundado em 15 de novembro de 1800 pelo escravizado Manuel Santiago após sua insurreição contra a direção do Maracatu Brilhante. Santiago teria levado consigo vários membros do antigo grupo. O Elefante é até hoje conhecido como Maracatu “Dona Santa”, uma das mais famosas rainhas, que atuou no grupo de 1947 a 1962 (OLIVEIRA, 2011).

4 Pesquisa realizada entre 2001 e 2003 por Aires Franceschini.

Figura 1 - Dona Santa, paramentada como Rainha da Nação Elefante



Fonte: Fundação Joaquim Nabuco (acesso: Aires Franceschini, 2001).

Em síntese, no Brasil-Colônia, o Maracatu Nação é “reconhecido” a partir das festas em honra aos Reis Magos, instituídas pelos padres catequizadores, que impunham a fé cristã aos negros numa tentativa de subterfúgio à crença das diversas etnias africanas que aqui se multiplicavam. Somente no período carnavalesco o clero permitia que os escravizados manifestassem em público suas tradições e sua fé, celebrando a coroação do rei e da rainha. A coroação se dava através do cortejo real, carregado de reminiscências e memórias de tradição africana (NEGREIROS, 2017, p. 170).

No documentário *Maracatu: ritmos sagrados*, dirigido por Eugênia Maakaroun (2005), Mestre Afonso, do Maracatu Nação Leão Coroadado, expõe:

O Maracatu é uma crítica ao reinado, mostrando que você pode ter um rei negro; uma rainha negra, tem que ser negra. É uma homenagem à Igreja do Rosário dos Homens Pretos porque ela

era que acolhia os homens pretos para assistir [à] missa, se batizar, essas coisas todas. Então ele desfila em forma de procissão, certo? E a dança e o batuque vêm, é o que representa o Candomblé (*apud* MAAKAROUN, 2005).

Emilio Gennari, no livro *Em busca da liberdade: traços das lutas escravas no Brasil*, descreve inúmeras revoltas dos escravizados, como a de Palmares, a Balaiaada, a dos Malês, dentre outras eclodidas em distintas capitanias brasileiras. No início do século XIX o Haiti já era o primeiro dos países latino-americanos a conquistar a abolição da escravatura, e tal fato preocupava as autoridades brasileiras. O autor pontua que em 1807 o então governador da Bahia planejou a destruição sistemática dos quilombos e a repressão às expressões culturais de origem africana por entender que os batuques poderiam gerar rebeliões, além de unir escravizados de diferentes grupos étnicos e linguísticos (GENNARI, 2011, p. 39). Atenta a este fato, Negreiros complementa:

É importante mostrar que, apesar da beleza existente nas descrições ‘românticas’ dos registros sobre os maracatus, estes, em verdade, representavam uma ameaça para a elite branca, conservadora e escravagista, pois, em si, não era apenas uma festa, era um encontro que propiciava a reconstrução da identidade negra no que se referia às relações culturais e sociais (NEGREIROS, 2017, p. 172).

Em tais encontros, que proporcionavam “a reconstrução da identidade negra”, a “identidade” se validava como resultado do processo de socialização, que compreendia o resgate histórico/individual de cada sujeito, de modo que havia um reconhecimento mútuo, ou seja, reconhecia-se pelo olhar do outro. Hall, em seu aclamado *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), apresenta o conceito de “identidades culturais” como vieses identitários que surgem de nosso “pertencimento” a culturas étnicas, linguísticas e religiosas.

Castells (1999) relaciona o conceito de identidade a atores sociais, entendendo o processo de construção do significado com base em atributos culturais, ou em conjuntos de atributos culturais. Diz o autor: “As identidades somente assumem tal condição quando e se

os atores sociais se internalizam, construindo seu significado nessa internalização [...], pode-se dizer que as identidades organizam significados” (p. 22-23). Assim, os atores sociais responsáveis por guardar as memórias do Maracatu, num primeiro momento, são os batuqueiros e escravizados/ex-escravizados perseguidos por manifestarem suas crenças e ritos.

Em sua origem, durante as celebrações do Maracatu, “ao olhar do senhor de escravo, havia dificuldades em distinguir o que era de fato festa e o que constituía religião, e assim, um possível foco de resistência ou rebeldia que colocasse o sistema em risco” (LIMA, 2005, p. 114). Diante do olhar inquisidor, as festas obedeciam ao seguinte esquema: os batuques de diversão eram liberados, enquanto os de caráter religioso sofriam forte perseguição e proibição.

Medeiros, em *Maracatu Rural: luta de classes ou espetáculo?* (2003), expressa que “havia um clima de perseguição e repressão aos descendentes de escravos, com suas danças e músicas sendo consideradas grosseiras, violentas e bárbaras” (p. 120). Nesse cenário, sobretudo no final do século XIX a meados do XX, as Nações e os maracatuzeiros foram alvo de intensa perseguição policial, além de serem tratados com profundo preconceito. Contudo, houve resistência: alguns grupos conseguiram autorização policial para bater no Carnaval de Pernambuco – os praticantes das religiões de matriz africana “aproveitavam para realizar reconditamente suas práticas religiosas. Os terreiros, no entanto, não tinham autorização para funcionar em nenhum período, e a vigilância para com estes era rigorosa” (NEGREIROS, 2017, p. 172-173).

No Brasil escravista (séculos XVI a XIX) a figura do herege, do que reproduzia uma manifestação alheia ao cristianismo estava, necessariamente, ligada ao “inferno”. Levack (2006) estima que aproximadamente trinta e cinco mil hereges tenham sido executados entre 1450-1750 na Europa – sem contar o total das colônias ultramarinas – por bruxaria, pacto com o diabo, rituais profanos e até mesmo por lançar “mau-olhado”.

Diante do contexto medieval opressivo de religião salvaguardado pela metrópole, o Maracatu nasce na resistência de anos de perse-

guição aos não-cristãos. Koslinski (2011) salienta que o que haveria contribuído para a diminuição do número de nações de maracatu “não seria a suposta superioridade da raça branca ou a perda de sentido de existência da manifestação, uma vez que novos sentidos são atribuídos às práticas culturais no cotidiano”, contudo “toda uma ideologia que buscava inferiorizar e extinguir tais práticas que não condiziam com a imagem de civilização desejada na época” (p. 26).

De fato, até meados do século XX as manifestações religiosas de matriz afro-brasileira “eram tidas como práticas bárbaras, magias e superstições, além de serem criminalizadas pelo código civil como exercício ilegal da medicina, ou mesmo puro charlatanismo” (LIMA, 2006, p. 173). O estudioso pontua que no governo de Agamenon Magalhães (afiliado leal de Vargas) houve um forte recrudescimento no combate às práticas e costumes afrodescendentes, principalmente as de caráter religioso: “Com o Estado Novo (1937 a 1945), a repressão recrudescceu e quase todos os terreiros, fossem de xangô ou de Jurema, foram fechados. Novamente os terreiros buscaram a estratégia de se abrigar nos Maracatus” (LIMA, 2006, p. 175).

Sob esse viés, a ideia de “Nação”, nos Maracatus, não deixa de ser uma construção ressignificada, visto que há pouco material sobre as manifestações até os anos 1930. Koslinski (2011) pontua que entende por Nação “uma construção identitária bastante atual, com novos significados agregados, sobretudo o aspecto religioso, que nos dias de hoje é imprescindível e definidor de um maracatu que se queira legítimo e autêntico entre os seus congêneres” (p. 28).

No entanto, a repressão não destruiu os Maracatus – muito pelo contrário: a relação entre as religiões afrodescendentes e as Nações se fortaleceu no período de perseguição que se sucedeu no governo de Getúlio Vargas (LIMA, 2006, p. 176). Na década de 1940, com o fim do Estado Novo, começaram a ser excluídos das páginas policiais dos jornais pernambucanos os nomes “maracatuzeiros” (NEGREIROS, 2017, p. 170), substancialmente em razão do ativismo de artistas e pesquisadores da cultura brasileira, que buscavam processos de identidade em folguedos como o Reisado, o Toré, o Bumba-meu-Boi, o Samba, o Xangô e o Maracatu (FRANCESCHINI, 2003). Em

1942, Ascenso Ferreira, primeiro poeta modernista nordestino, publicou o artigo “O Maracatu” na revista de *Arquivos* da diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo da Prefeitura do Recife (ano 1, n. 1 e n. 2 nov.), com ilustrações de Lula Cardoso Ayres e registro musical de Capiba (FRANCESCHINI, 2003).

Figura 2 - Ascenso Ferreira pede a bênção à Dona Santa⁵, da Nação Elefante



Fonte: Fundação Joaquim Nabuco (acesso: Aires Franceschini, 2001).

Na década seguinte, o maestro Guerra-Peixe lançou *Maracatus no Recife* (1955), obra fruto de seus dedicados estudos sobre os maracatus de Baque-Solto e Baque-Virado. Especificamente essa obra diferenciava em grande parte de suas primeiras análises sobre os maracatus, visto que, como aponta pontua Guillen (2007, p. 248), “é produto de uma reflexão madura, pautada em muitas

5 Hoje o acervo do grupo da Rainha (instrumentos musicais, estandarte, vestuário da rainha, calungas, joias etc.) faz parte da exposição permanente do Museu do Homem do Nordeste (Fundação Joaquim Nabuco).

pesquisas, tanto bibliográfica quanto fruto de suas observações nos grupos, momentos em que anotava as músicas ou mesmo as gravava”. A autora ainda salienta que o Maestro “não temeu discordar de autoridades estabelecidas, a exemplo de Mario de Andrade e Oneyda Alvarenga”, contrapondo “seus argumentos em relação à etnologia da palavra maracatu, que ambos os autores remontavam a maracá, e sua origem indígena”. Sem dúvidas, por se tratar de uma manifestação afro-brasileira, “pareceu-lhe mais verossímil a observação de Gonçalves Fernandes, que associa maracatu ao vocábulo maracatucá (‘vamos debandar’), ressaltando características próprias dos batuqueiros (GUILLEN, 2007, p. 248).

Notadamente, em *Maracatus no Recife*, Guerra-Peixe informa que a primeira impressão ao ouvir o Maracatu Elefante era a de que “os tocadores de zabumba articulavam seus baques sem nenhuma obediência a qualquer disciplina rítmica” e que tal quebra de expectativa “desnorte[ava] o mais experimentado ouvido que o escuta pela primeira vez” (GUERRA-PEIXE, 1952, p. 26-28). Tal informação importa uma vez que demonstra como o Maracatu rompe com as regras clássicas de ritmo, assim como destoa do sentido musical organizado nos moldes ocidentais: “O maracatu autêntico (com o ritmo autêntico, digo) nunca foi dançado nos salões de baile e nem as orquestras faziam o seu verdadeiro ritmo” (GUERRA-PEIXE, 1952 *apud* GILLEN, 2007, p. 246).

Apesar de os estudos indicarem definições das mais variadas sobre os maracatus, fossem eles efetuados por Pereira da Costa, Ascenso Ferreira, Mario de Andrade e Oneyda Alvarenga, Guerra-Peixe, Pierre Verger ou Katarina Real, a característica que representa o folguedo é, acima de tudo, centrada em seus instrumentos, entre eles as caixas de guerra, o tarol, o gonguê, o ganzá, o abê e sobretudo as alfaías, o coração do batuque:

Figura 3 - Batuqueiros do Maracatu Elefante (Pierre Verger, 1947).



Fonte: Fundação Pierre Verger. Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/593-carnaval.html>. Acesso em: 21 set. 2018.

No século XX, um fator ainda preponderante à permanência do Maracatu-Nação foi a criação, na década de 1960, da Noite dos Tambores Silenciosos. Em 1961, por iniciativa do jornalista e sociólogo Paulo Viana, deu-se uma campanha para resgatar os ritos africanos – assim que a Noite dos Tambores Silenciosos passou a ser destaque no Carnaval de Recife (ANDRADE, 2009). Realizado inicialmente na noite de segunda-feira, no Pátio do Terço, em Recife, a cerimônia reunia as Nações pernambucanas para louvar a Virgem do Rosário. No entanto, a celebração se ampliou, ocorrendo também, na segunda-feira de Carnaval, nos Quatro Cantos, em Olinda. Em ambos os locais, após o desfile dos Maracatus, apagam-se as luzes e os tambores se silenciam para dar vez aos cultos aos espíritos ancestrais – denominados de “eguns” no Candomblé –, realizados pelo Rei e Rainha do Maracatu.

Figura 4 - Cerimônia dos Tambores Silenciosos, no Pátio do Terço, em Recife. Carnaval 2012.



Fonte: Ricardo B. Labastier/JC Imagem, 2012.

O ápice da cerimônia ocorre à meia-noite, quando os tambores pararam de tocar. No silêncio, o babalorixá entoia cânticos em ioruba para Iansã, orixá responsável pelo portal entre o mundo dos vivos e dos mortos. Não por acaso, em Recife o local escolhido é o Pátio do Terço, tendo em vista que foi casa de um dos primeiros terreiros nagôs de candomblé no Estado. O espaço é importante por seu alto teor histórico: além da venda de escravizados, lá homens e mulheres negras morreram açoitados pelos feitores coloniais.

De fato, o Maracatu apresenta seu valor de resistência uma vez que relê o passado, ressignificando-o, não deixando que os cultos e as memórias ancestrais se percam no tempo. No campo político, já na década de 1970, o apoio a diversos grupos da cultura afro-brasileira “também foi dado pelos militantes do Movimento Negro Unificado, que tomaram parte nos maracatus Elefante e Leão Coroado. A militância do MNU foi muito importante no sentido de repensar e valorizar a cultura afro brasileira” (KOSLINSKI, 2011, p. 29).

Lembrando-se que a fundação do MNU, em 1978, em São Paulo, deu-se com o intuito de “defender a comunidade Afro-Brasileira contra a secular exploração racial e desrespeito humano a que a comunidade é submetida” (GONZALES; HASENBALG, 1982, p. 43).

Na mesma época, Melo observa que no “Carnaval de Chumbo”, farsas como o Mela-mela (brincadeira em que um folião joga no outro água, talco, confete, entre outros produtos, incluindo-se até mesmo água sanitária) representavam “uma reinvenção do cotidiano” e que a “repressão policial era a confirmação e a legitimação dogmática de uma ordem construída a partir da redistribuição do espaço”, de modo que “enquanto os foliões ansiavam por driblar os termos do controle social [...], os policiais esquadrinhavam a potência do discurso do controle e da disciplina” (MELO, 2011, p. 50-51).

É válido recapitular tais episódios uma vez que o imaginário social reflete suas práticas, crenças, valores históricos e culturais por meio de processos de produção de sentido que circulam na ideologia dominante, que por sua vez permite e/ou controla os comportamentos, os papéis coletivos e identitários de cada um. Outrossim, entender o coletivo a partir de seu legado é dar espaço à história não-oficial das manifestações culturais e sociais de um povo. No caso do Maracatu pernambucano – seja ele de Baque-Solto ou Virado –, válida, empodera e representa “as relações afetivas que ligam passado e presente na dinâmica da História pelos rastros deixados por essas memórias repletas de valores, algumas ansiosas por encontrar seu espaço de fala, outras ainda retraídas devido a fatores como a repressão e a censura” (MELO, 2011, p. 289).

Igualmente, na década de 1990, o movimento Mangue Beat, com nomes como Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, D. J. Dolores, Eddie Original Olinda Style, Comadre Fulozinha, Sheik Tosado, Otto, Cordel do Fogo Encantado, entre outros, impulsionaram a preservação da memória afro-brasileira no que tange aos ritmos musicais, fundindo-se o Maracatu, o Coco, a Embolada, a Ciranda e o Catimbó ao som do rock. A própria lei nº 11.506, de 22 de dezembro de 1997, instituiu em Pernambuco o dia primeiro de agosto como Dia Estadual do Maracatu (ALEPE, 1997).

Outro ponto a ser abordado, como pondera Koslinski (2011, p. 30), é a contribuição ao atual cenário em que se encontram a cultura popular e os Maracatus-Nação do Recife, como a criação do Carnaval Multicultural do Recife, em 2001, durante o primeiro

mandato do prefeito João Paulo, do PT. Olinda seguiu o mesmo esquema, dispondo de uma amplíssima agenda carnavalesca⁶.

Atualmente existem mais de vinte e cinco nações de Maracatu filiadas à Federação Carnavalesca, que articuladas entre si, organizaram a Associação dos Maracatus-Nação de Pernambucanos (AMANPE), órgão que objetiva lutar pelos interesses das Nações junto às políticas públicas de cultura de Recife e Olinda. No site da associação⁷, há o mapeamento de distintas Nações de Baque-Virado. Podem ser também encontrados ícones que apresentam a história dos Maracatus, tanto com textos quanto com vídeos explicativos, além de sugestões de trabalhos acadêmicos sobre o folguedo. No entanto, o site Maracuteca⁸ traz uma maior quantidade de referências de estudos sobre o Maracatu de Baque-Virado.

O ritual, a dinâmica e a performance dos Maracatus de Nação ou Baque-virado

No que toca à preservação da identidade dos grupos de Baque-Virado, esse breve estudo visa explanar o cortejo em si, uma vez que salvaguardar os rituais, as vestimentas, os símbolos e as tradições do folguedo são provas vivas da resistência contra os valores ícones do poder colonial:

Vestidos com as roupas barrocas descartadas pelos portugueses, seus integrantes formavam a corte para o Rei e a Rainha. Reis e Rainhas no Maracatu-Nação tem seu cortejo composto por um séquito de personagens que representam, no geral, os Orixás e/ou entidades da Jurema Sagrada, além dos batuqueiros, do Caboclo Arreamar, o Porta Estandarte, as Damas do Paços com as calungas, as Damas de Paço, as Yabás (baianas) os casais nobres, os Príncipes e Princesas, o Porta-Pálio, entre outros [...], personagens centrais do cortejo, que possuem uma composição hierárquica [...]. No entanto, hoje é possível ver que algumas Nações de Maracatu têm uma composição variável, não rígida no que se refere ao séquito tradicional [...] (NEGREIROS, 2017, p. 175-176).

6 Cf. a programação carnavalesca do Carnaval Multicultural do Recife e de Olinda, respectivamente, no site das prefeituras municipais. Anualmente, as agendas são disponibilizadas a partir de janeiro.

7Cf. <https://maracatu.org.br/2017/11/01/amanpe-associacao-dos-maracatus-nacao-de-pernambuco/>.

8 Cf. <http://www.maracatuteca.com.br/historia-e-estudos/>

Em suma, ao longo dos séculos XVI ao XXI, o Maracatu sofreu inúmeras modificações em sua origem. No início, o cortejo surgiu reverenciando os orixás de modo tênue, visto que a Igreja permitia a manifestação desde que vinculada à fé católica – justamente por isso as primeiras expressões das Nações nasceram junto à Igreja dos Pretos do Rosário. Todavia, sobretudo com as manifestações a favor da cultura popular no Nordeste nos anos 1920, 1930, 1940 e 1950 (FRANCESCHINI, 2003), o Maracatu passa a se valer como genuína expressão coletiva de natureza afro-brasileira.

No entanto, o Maracatu vai muito além do folclore. Não é apenas conhecimento popular transmitido através das gerações, é, antes, a esconsa incitação ao religioso, a consagração da fé de um povo fustigado pela dor e pelo desprezo. É uma manifestação de fé que se transformou em manifestação cultural, por isso, tem seu valor folclórico, tem seu valor incomensurável como expressão cultural, mas, em sua essência, a fé se sobrepôs a todo e qualquer conceito de folclore ou expressão cultural. Era a expressão da fé de um povo que imprimiu na voz, nos batuques e no bailado toda dor da diáspora e a beleza do culto aos Orixás. (NEGREIROS, 2017, p. 182).

Muito além de ser descrito como simples folguedo, os rituais religiosos se tornaram ao longo dos séculos, manifestações de resistência da população negra. Os vínculos entre as religiões de matriz africana com as celebrações culturais ofereceram a asserção de identidades étnicas que por ventura poderiam se perder no trajeto Atlântico. Maracatu é, sem dúvidas, símbolo da voz de nações africanas, silenciadas por séculos no Brasil colonial. Assim que a parte religiosa é um dos elementos configuradores não apenas do cortejo, mas de toda essência do Maracatu, visto que, como concebe Paul Zumthor em “O rito e a ação”, capítulo disposto em *Introdução à poesia oral*, “as civilizações africanas consideram a palavra ritmada e cantada como poder de vida e de morte, lugar de emergência de toda invenção” (2010, p. 295). Para além dos conceitos ocidentais de Zumthor, Ngal (1977, p. 337) entende que a oralidade incorpora e se comunica com núcleos culturais, evocando “um sentido de pertencimento a uma história comum”⁹.

9 Trad. própria do trecho: “sense of belonging to a common history”.

Esse sentido de “pertencimento” é, por certo, uma das forças mais pulsantes na experiência ritualística/cultural do Maracatu, visto que, no Baque-Virado, distintas Nações comungam de uma “história comum” desde quando violentamente apartadas de seus lugares de origem. Assim que descrever cada um dos integrantes¹⁰ que compõe o cortejo do Maracatu-Nação é resgatar a herança em aberto de tradições ancestrais, a começar pelo Rei e pela Rainha. Primeiramente, deve-se informar o fato de que, no período da escravidão, as Rainhas e os Reis do Congo eram lideranças entre os cativos: “Destas organizações teriam surgido [...] encontros e rituais, originando-se manifestações populares como o Maracatu de Baque-Virado, que estabeleceu ao longo dos anos em diversos ‘agrupamentos’ uma forte ligação com a religiosidade do Candomblé ou Xangô Pernambucano” (SETTE, 1981, p. 72).

Nos dias de hoje, a tradição permanece. Como afirma a própria Rainha do Maracatu Nação Leão de Campina, Nadjá de Castro: “O trabalho social é importante não só no Maracatu. Se eu sou uma rainha atuante dentro da minha nação e uma liderança religiosa, eu também tenho que [me relacionar] com o trabalho social” (BRASIL, 2013, p. 138-139).

Mario Sette, em *Maxambombas e Maracatus* (1981), descreve a entrada triunfal dos Reis e das Rainhas

No fim da rua, por cima do povo, surdia o grande chapéu de sol vermelho, rodando, oscilando, curvando-se. E o batuque cada vez mais perto, mais perto. Dali a pouco desfilava o cortejo real dos negros. Vinha o rico estandarte com cores vivas e bordados a ouro. Seguiam-se as alas de mulheres ostentando turbantes, saias bem rodadas, corpetes enfeitados de vidrilhos. Traziam fetiches religiosos nas mãos. Depois o Rei e a Rainha, em trajes majestosos, debaixo da ampla umbrela de seda encarnada com franjas douradas. Empunhavam os cetros, vestiam longos mantos, e tinham cabeças coroadas (SETTE, 1981, p. 73).

10 Obviamente, descrever os instrumentos que compõem o Maracatu de Baque-Virado é importante, porém, por questões de contenção relacionadas ao capítulo, eles não entrarão nesse estudo.

Não por acaso a toada tradicional, cantada e adaptada por vários grupos seja:

Temos rei, temos rainha,
Temos nosso diretor.
Chama a dama do paço,
Que o maracatu já chegou (BRASIL, 2013, p. 08).

Sobre as rainhas, o *Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação*, publicado em 2013 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) dispõe de farta explicação, com textos e fotos de distintas soberanas e Nações. Leia-se:

Não há quem não tenha ouvido falar de Dona Santa ou de Dona Madalena, rainhas do Maracatu Elefante, exemplos de conduta e modelos de como deve ser uma rainha para todos. Também nos terreiros, em meio às giras de jurema, ou entre os cantos e danças aos orixás, conversa-se sobre o poder desses babalorixás e yalorixás, das demandas que tiveram de enfrentar, de como venceram as adversidades. A tradição entre os maracatus atesta mais do que sobrevivências de antigos costumes de negros e negras do passado, sinaliza que os maracatus-nação podem ser pensados como estratégias de luta, conquista de um povo (BRASIL, 2013, p. 39).

Notadamente a Rainha é um dos símbolos de maior poder no Maracatu. Sabendo-se que Maracatus-Nação tem origem nas representações dos Reis e das Rainhas do Congo, vale citar uma das principais rainhas africanas no período colonial, a mítica Nzinga Mbandi (1582-1663), a Rainha Ginga, líder de vastíssimo território no século XVIII. Grande parte dos escravizados que vieram ao Brasil são oriundos da região bantu – dominada por ela então. Exímia estrategista, ordenava ser chamada de “Rei”, *Ngola* – daí o significado do nome “Angola”. Temida pelos portugueses, conduziu seus exércitos até os 73 anos. Angola só seria tomada após sua morte, aos oitenta e um (MATA, 2014).

Filha do rei com uma escravizada, desde criança Ginga fora treinada ao manejo de armas e ao combate. Segundo o material pedagógico *Nzinga a Mbande*, produzido à série “Mulheres na história de África” (UNESCO, 2014), com apenas oito anos a menina teria

acompanhado o séquito do pai em uma batalha – parte dos aprendizados de guerra. Pantoja (*apud* MATA, 2014) observa a figura mítica da soberana do Ndongo no imaginário de seus contemporâneos: “As narrativas de tradição oral do povo mbundu descrevem a rainha Nzinga Mbandi como temida pelos seus súditos e inimigos, [...] vencedora das batalhas mais estupendas contra os europeus” (p. 115).

Convém tal abordagem uma vez que tanto as Rainhas quanto os Reis no Maracatu não são apenas “simples cópias” estereotipadas dos reis europeus – porém aludem ao universo africano. Relembre-se o fato de que a tradição se reproduz por meio de memórias, de modo que os maracatuzeiros(as) trabalham com a prática de salvaguardar e reproduzir a história, compartilhada não apenas via documentação, mas sobretudo via oral – seu meio mais potente, indubitavelmente. Se a poesia oral nasceu no seio dos eventos mais profanos e arcaicos, como é o caso da cultura africana, a oralidade está ligada ao próprio rito, ou à própria religiosidade. Tanto a Rainha quanto a Dama do Paço são responsáveis por guardar os mitos e tradições de matriz afro-brasileira que constituem o Maracatu:

A religiosidade dos maracatus nação também pode ser percebida através das práticas de suas lideranças como reis, rainhas, mestres de batuque ou presidentes, que são majoritariamente responsáveis pela realização das obrigações religiosas, como é o caso das rainhas Elda Viana, do Porto Rico, Nadja Cristina de Castro, do Leão da Campina, Gilvanice Conceição de Lima, do Aurora Africana, ou dos presidentes Amaro da Silva Vila Nova, do Gato Preto, Edmilson Lima do Nascimento, do Encanto do Dendê, e Clóvis Cosme dos Santos, do Encanto da Alegria. Essas pessoas possuem grande poder no grupo, uma vez que sua função sacerdotal agrega valor ao seu poder profano, estabelecendo hierarquia entre as pessoas que organizam o maracatu, legitimando muitas vezes suas ações. (BRASIL, 2013, p. 122).

Do ponto de vista espiritual, comprometimento semelhante também recai sobre a rainha. Ou seja, ela também deve cumprir obrigações e resguardos durante o carnaval. Convém ressaltar que algumas rainhas são também lideranças religiosas ligadas a algum terreiro, a exemplo de Nadja de Castro ou Nadja de Angola, do Maracatu Nação Leão da Campina; de Elda Viana ou Elda de Oxossi, da Nação Porto Rico; de Gilvanice Conceição ou Gilva de

Otopé, da Nação Aurora Africana, entre outras. Como Ialorixás, elas são conhecedoras dos segredos da religião e, por meio deles, acabam se tornando ainda mais preparadas para conduzir a nação [...] (BRASIL, 2013, p. 138).

Figura 5 - Casal Real do Maracatu Elefante



Fonte: Acervo Katarina Real (Fundação Joaquim Nabuco.
Acesso: Aires Franceschini, 2001).

Na sequência, importantes Rainhas do Maracatu pernambucano contemporâneo:

Figura 6 - Rainha Marivalda, do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife



Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5715/rainha-marivalda-do-maracatu-nacao-e-a-proxima-convidada-do-patrimonio-cultural-emcasa>. Acesso em: 03 jul. 2010.

Figura 7 - Rainha Ana Paula Ferreira, mais conhecida como “Chica”, do Nação Pernambuco



Fonte: https://webjornalismo.unicap.br/nobatuque/site/?page_id=131. Acesso em: 03 out. 2018.

Figura 8 - Rainha Elda Viana, do Maracatu Porto Rico



Fonte: <https://m.leiaja.com/cultura/2019/09/25/rainha-elda-da-nacao-porto-rico-e-homenageada-em-livro/>. Acesso em: 03 out. 2018.

Figura 9 - Rei e Rainha do Maracatu Nação Pernambuco



Fonte: <https://novaescola.org.br/conteudo/3106/o-maracatu>. Acesso em: 03 out. 2018.

Como disposto nas fotos, o casal real apresenta-se protegido pelo manto real e por pajens que conduzem o cortejo. Inclusive é comum que orixás ou entidades da jurema incorporem em alguns

personagens presentes no desfile, em especial as Rainhas e Princesas (BRASIL, 2013, p. 128). É fato que as obrigações religiosas são realizadas pelos Reis e Rainhas do Maracatu de Baque-Virado, tais como oferendas aos orixás, às entidades da Jurema – daí a influência indígena –, bem como às calungas e aos eguns. Entre as oferendas, encontram-se instrumentos e artefatos dos Maracatus-Nação como coroas, estandartes e pálios (capas) aos orixás (BRASIL, 2013, p. 128).

Recordando-se, os eguns são considerados espíritos dos antepassados. As oferendas aos eguns são largamente realizadas durante a Noite dos Tambores Silenciosos, como já observado. A cada ano, a cerimônia de louvação é conduzida por distintos Mestres, como do Maracatu Leão Coroado, do Maracatu Nação Camaleão, do Maracatu Nação Badia, do Maracatu Nação Axé da Lua, do Maracatu Nação de Luanda, do Maracatu Nação Maracambuco, do Maracatu Nação Pernambuco, do Maracatu Nação Estrela de Olinda, do Maracatu Nação Tigre, do Maracatu Estrela Brilhante, entre outros.

Quanto às Calungas, também conhecidas como Bonecas, apresentam-se como elementos sagrados do Candomblé. São figuras centrais dos cortejos. Sua etimologia vem do quimbundo “Kalunga”, que significa “Mar, abismo; termo também utilizado no sentido de morte, firmamento ou mundo dos mortos” (ALTUNA, 1985), o “intermediário entre as profundezas” (GIROTO, 1999, p. 148) – daí sua intrínseca ligação com a louvação aos ancestrais. A Calunga é representada por uma boneca de madeira, luxuosos ornamentos e roupas, simbolizando uma entidade ou Rainha morta. Sem sua presença, o Maracatu não sai (GUERRA-PEIXE, 1981). Em sua honra são cantadas, ainda dentro das sedes, as primeiras loas. Primeiramente a Calunga é retirada do altar pela Dama-do-paço, passando-a as mãos da Rainha, que a entrega à Baiana mais próxima e assim se sucede, até retornar novamente às mãos da soberana.

Eis algumas ilustres Calungas do Maracatu de Baque-Virado:

Figura 10 - Boneca e Dama-do-Paço do Maracatu Estrela Brilhante de Igarassú.



Fonte: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2013/11/kalunga.html>. Acesso em: 07 out. 2018.

Figura 11 - Sinhá Nana, em fevereiro de 2009, então a mais velha Dama-do-Paço de Pernambuco, com 102 anos.



Fonte: <https://almirantedoforte.com.br/page/10/>. Acesso em: 07 out. 2018.

Figura 12 - Calunga e Dama-do-Paço da Nação Estrela Dalva



Fonte: <http://inventariomaracatusnacao.blogspot.com/2012/03/maracatu-nacao-estrela-dalva.html>. Acesso em: 07 out. 2018.

Figura 13 - A menina Gil e a Calunga Dona Isabel, da Nação Leão Coroado



Fonte: <http://oblocovicosa.blogspot.com/2013/07/princesa-e-rainha.html>. Acesso em: 07 out. 2018.

Entre variados tipos de Calungas, eis o exemplo de loa direcionada à Dona Isabel:

Princesa Dona Isabel,
aonde vai?
Vou passear
Eu vou para Luanda
Vou quebrar Saramuná

Eu vou, eu vou
Eu vou para marchar
Eu vou para Luanda
Vou quebrar Saramuná (*apud* O BLOCO, 2013)

O teor melancólico da letra, num sentido de volta ao país original, deixa ecoar o clamor: “E vou para Luanda / Vou quebrar Saramuná”¹¹. Sobre os cantos nostálgicos, Zumthor explica que uma canção evocando a infância, o país perdido ou algum ser querido é capaz de provocar fortes relações de afetividade, daí sua universalidade (2010, p. 296). Sem dúvidas, os Maracatus-Nação trazem, por sua origem, um canto saudosista. Alceu Valença, na interpretação cantada do poema “Maracatu”, de Ascenso Ferreira (1927), deixa evidente a relação de distância entre a geografia imposta aos escravizados e sua terra natal:

Zabumbas de bombos,
estouros de bombas,
batuques de ingonos,
cantigas de banzo,
rangir de ganzás...

– Loanda, Loanda, aonde estou?
Loanda, Loanda, aonde estou? (*apud* FERREIRA, 1953).

Em carta a Mario de Andrade, Ferreira explica a letra: “Não sei se mandei lhe dizer, mas o Maracatu é um canto de exilados da Pátria.

11 Em tempo, o termo Saramuná dispõe de quatro significados: 1) requebro, dança; 2) coco comum no Nordeste; 3) reza forte, proteção contra o mal olhado; 4) viria da corruptela do nome do peixe Saramunete (GLOSSÁRIO MARACATU LUA NOVA, 2003).

Dahi o grito de expanto: ‘Loanda, Loanda, aonde estou eu’¹². O pernambucano ainda justifica em carta (8 jan. 1927) o método de ter escolhido “aonde” ao invés de “onde” em seu poema:

A grande questão alli é mais da idéia que da forma. O onde é que estava estragando tudo... Ora, o negro sente que Loanda não será mais vista por seus olhos ao mesmo tempo que sente ter de viver sempre nella sua imaginação. Dahi a necessidade de aonde que dá a idéia de demora, enquanto que outro dá idéia de breve estadia (FERREIRA, 1927).

Voltando-se à loa direcionada à Dona Isabel, Mestre Afonso Aguiar, do Maracatu Leão Coroado, explica que as Calungas representam os ascendentes africanos ou pessoas ligadas à história do próprio grupo. Especificamente o Leão Coroado possui duas bonecas: Dona Clara e Princesa Isabel – e ainda que seu nome esteja ligado a um membro da família real brasileira, em entrevista Mestre Afonso acredita que a calunga veio feita da África, sendo cultuada como um egun em seu terreiro (*apud* KUBRUSLY, 2007, p. 81-82). Ele completa: “Como o maracatu foi fundado na escravidão e ela assinou a ‘falsa’ abolição, muitas toadas fazem homenagem a ela” (O BLOCO, 2013).

Mestre Afonso ainda expõe que as Calungas podem ser caracterizadas em ambos os sexos, muito embora sejam quase sempre tratadas no feminino. Luz ressalta que, na tradição africana, “a máscara e o corpo do dançante não simulam ser, são: ancestral masculino e feminino, caos e força da energia cósmica controlada no espaço ritual, bruxa ou espírito benéfico [...] o outro sobrenatural se incorpora, mística do corpo e do rosto mascarado” (1983, p. 76). Além disso, outra similaridade – ou por que não dizer característica intrínseca – entre as Calungas e as máscaras rituais africanas é que estão “ligadas a rituais religiosos, de guerra, de fertilidade da terra e até mesmo de entretenimento” (FERREIRA, 2011). Ambas representações transcendem o plano terreno, comungando com o divino. Outro

12 As cartas aqui dispostas fazem parte da pesquisa de Mestrado de Aires Franceschini (USP, 2003) e foram pesquisadas junto ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP, entre 2001 e 2003. Observação: a pesquisadora manteve o português original da época.

aspecto pareado entre Calungas e máscaras africanas é o fato de serem esculpidas em madeira: “a sua confecção passa por rituais desde a escolha de quem vai confeccioná-la até o ritual de purificação pelo qual o escultor irá passar, para que possa a partir daí, nascer uma nova máscara em substituição de outra” (FERREIRA, 2011).

Ainda no que toca às obrigações às Calungas, apesar de todas as Nações de Maracatu as oferecerem, elas variam:

Alguns grupos consideram as calungas como representação de algum egum (espírito dos ancestrais), outros, como sendo orixás, um misto das duas coisas ou ainda como entidades da jurema, a exemplo das calungas Dona Jupira e Dona Laurinda, do Maracatu Nação Gato Preto, que representam duas caboclas. Desse modo, elas podem ser consideradas como um egum. Dona Brígida (Encanto da Alegria), por exemplo, recebe obrigação no quarto de balé, mas, ao mesmo tempo, representa o orixá Oxum. Essa dupla representação, por vezes, é atribuída ao fato de o egum representado pela boneca ter pertencido ao orixá em questão. Por outras vezes, esta relação não está clara. Existem calungas, por exemplo, como a Dona Inês, do Maracatu Nação Porto Rico, que é considerada um egum, mas que recebe obrigação no pegi de Iansã, orixá que ela representa. As calungas que são consideradas orixás geralmente possuem um otá, tipo de pedra considerada como elemento fundamental para a feitura de um orixá. Desse modo, todos os orixás (representados por louças, pedras, ferramentas etc.) assentados em seus pegis possuem um otá. No caso das calungas consideradas eguns, elas também recebem um fundamento dentro de si em sua primeira obrigação religiosa, ou seja, no ritual que vai tornar uma boneca de madeira ou de pano em uma calunga sagrada (BRASIL, 2013, p. 25-26).

Após a realização das obrigações, é vital a purificação das condutoras das bonecas, as Damas-do-Paço. Como as Calungas têm como razão principal trazer proteção ao grupo, o fundamental na função da Dama-do-Paço é ser de total confiança das lideranças do grupo, para que se garanta o cumprimento do resguardo. Em sua origem, eram senhoras mais velhas, pelo fato de não menstruarem, já que nos terreiros se acredita que, ao menstruar, a mulher está com o “corpo sujo”. Além disso, os Maracatus-Nação antigos entendiam que as mulheres mais velhas não mantinham vida sexual tão ativa

quanto as mais jovens (BRASIL, 2013, p. 25-26). Todavia, hoje algumas Nações têm se distanciado desse perfil, não mais entendendo a “menstruação” como sujeira tampouco o uso da jurema sagrada como impureza.

É comum nos rituais de matriz afro-brasileira a prática do resguardo. Nas cerimônias do Jarê, ou do Candomblé-de-Caboclo, por exemplo, devem ser evitados alimentos e práticas cujo efeito permita que se “abra o corpo” dos curadores, a ponto de se desfazer o trabalho. Entre os processos ritualísticos das celebrações africanas prevalece a noção de “corpo aberto” e “corpo fechado”, uma vez que o indivíduo continuamente interage com pessoas, espíritos e entidades que muitas vezes não são controláveis (RABELO, 1994, p. 51).

Passadas as apresentações dos “protagonistas” do Maracatu de Baque-Virado, descrevemos aqui novamente o cortejo a fim de que seus demais personagens sejam representados: um carro abre-alas vem seguido do estandarte da Nação e sua data de fundação, conduzido por um porta-estandarte trajado à Luís XV. Ele é o responsável, durante a performance, por reverenciar os jurados, as autoridades e o público em geral, abrindo caminho para os demais. Em seguida, vêm as Damas-do-Paço empunhando as Calungas. Como já observado, as Calungas e suas Damas condutoras simbolizam o axé do grupo (BRASIL, 2013, p. 19).

O Caboclo Arreamar (ou “Arreia-Mar”) também aparece entre os personagens que abrem o cortejo. Sua presença, como a Calunga, é obrigatória no cortejo, simbolizando a figura indígena do Caboclinho. Trata-se de um personagem masculino, com seu arco e flecha, denominado “preacas” e ostenta um cocar enfeitado de penas, principalmente as de pavão (id. *ibid.*). É ele quem executa passos que mesclam a dança do Caboclinho com a do Frevo, ritmados ao som do Maracatu. Em sua performance, manifesta coreografia semelhante aos passos de um “índio em pé de guerra” (BRASIL, 2013, p. 19).

Todo Maracatu-Nação tem Damas-de-Frente, que trazem consigo flores ou troféus conquistados em concursos anteriores, e que assim como os Porta Estandartes, seguem trajadas à moda da corte europeia (BRASIL, 2013, p. 19). A partir desse ponto, deve-se

observar que, durante o cortejo dos Maracatus de Baque-Virado, não é necessária a sequência rigorosa dos demais personagens, agrupados de acordo com a performance de cada grupo. Algumas Nações dispõem de uma ala de orixás, que dançam na avenida as performances associadas aos orixás; já outras preferem objetos relacionados aos terreiros de religiões afro-brasileiras, como champanhes e taças oferecidos aos orixás (BRASIL, 2013, p. 20).

Quanto às Yabás, ou Baianas escravas, acompanham o cortejo real nas laterais, trajando fantasias coloridos, em seda ou confeccionadas com chitão florido. No Candomblé, as Yabás, ou Mães Rainhas, são os orixás femininos, Senhoras das Águas, a exemplo de Iemanjá e Oxum. Em seu clássico *Iemanjá e Oxum* (2004), a pesquisadora cubana Lydia Cabrera enfatiza: “E agora esqueçamos Nossa Senhora, [...], Padroeira do Porto, em seu alvo santuário junto ao mar, para ouvir o que nos contaram de seu duplo africano, Iemanjá” (p. 29). Nos Maracatus-Nação, a principal diferença entre as Yabás e as Catirinas é que as “Baianas Ricas” usam “saías de armar”, que dão volume às fantasias, enquanto as das Catirinas são destituídas desse recurso (BRASIL, 2013, p. 20). Eis algumas representações:

Figura 14 - Yabás do Maracatu Nação do Recife.



Fonte: Antônio Cruz/ABr - Agência Brasil, 2008.

Dando-se sequência ao cortejo, os Lanceiros se apresentam como guardiões do casal real. Em geral trazem consigo uma lança e um escudo, além de fantasias que os caracterizam como soldados. Desde o início do século XXI tem havido uma gradativa sofisticação nas fantasias utilizadas por esses personagens, buscando assemelhá-los a guerreiros africanos em detrimento aos antigos, caracterizados como soldados romanos (BRASIL, 2013, p. 20).

Em sua essência, o cortejo dos personagens constituintes do Maracatu-Nação tem por objetivo apresentar e conduzir o rei e a rainha, anunciados, por sua vez, pelo conjunto de instrumentos percussivos, o batuque. Os desfiles de Maracatu de Baque-Virado se encerram com a ala dos escravos, que trazem instrumentos de trabalho tais como foices, enxadas e pás (BRASIL, 2013, p. 20). Os escravos, ao contrário de se exporem como figuras ‘subjugadas’, atuam como modelos que recordam os antepassados aqui trazidos, provenientes de distintas Nações africanas. Em cena, representam a “identidade atribuída do tráfico Atlântico, incorporada pelos grupos organizados nos cativeiros e servindo como ponto de referência tanto para o reforço de antigas fronteiras étnicas e territoriais, como para o estabelecimento de novas configurações identitárias, étnicas ou não” (SOARES, 2004, p. 308).

Medeiros (2003, p. 104) reflete que “o Carnaval possui uma dimensão extraordinária, de outro mundo, de outro espaço”, porém, aquém de sua “dimensão sagrada, ela é também política. Junto com o extraordinário, coexiste o banal que se encontra presente nos aparelhos de repressão”, de modo que o “Carnaval é uma festa que emerge no seio da sociedade de classes”. Esse pensamento pode ser estendido ao Maracatu, visto que além de sua esfera religiosa/mística possui caráter político, de resistência, na medida em que guarda símbolos, memórias, ritmos e ritos ressignificados das etnias africanas que aqui aportaram na trágica época da escravidão. Os povos africanos estabelecidos em Pernambuco e que deram origem às distintas Nações de Maracatu são expressões vivas de uma reação contra a sociedade colonial dominante, mantendo-se seculares e

sólidos por sua consciência identitária, pela luta em guardar sua rica história cultural e, sobretudo, por salvarem suas tradições ancestrais.

REFERÊNCIAS

ALEPE. **Lei nº 11.506, de 22 de dezembro de 1997** (Revogada pelo inciso XI do art. 426 da Lei nº 16.241, de 14 de dezembro de 2017.) Disponível em: <http://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?id=4973&tipo=TEXTTOATUALIZADO>. Acesso em: 2 jul. 2020.

ALTUNA, Raul R. de Asua. **Cultura Tradicional Banto**. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.

ANDRADE, Maria do Carmo. Noite dos Tambores Silenciosos. **Fundaj**, Recife, 23 jan. 2009. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=198. Acesso em: 23 jul. 2020.

BARBOSA, Muryatan S.; COSTA, Thayná G. dos Santos. Negritude e Pan-africanismo no pensamento social brasileiro: a trajetória de Ironides Rodrigues (1923-1987). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 34, n. 100, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092019000200512&script=sci_arttext. Acesso em: 18 jul. 2020.

BRASIL. IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu**. Brasília: Gov. Federal, 2013. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf. Acesso em: 22 jul. 2020.

CABRERA, Lydia. **Iemanjá e Oxum**. São Paulo: Edusp, 2004.

CARVALHO FILHO, Silvio de A.; NASCIMENTO, Washington S. Intelectuais das Áfricas: aproximações. In: CARVALHO FILHO, Silvio de A.; NASCIMENTO, Washington S. (org.). **Intelectuais das Áfricas**. Campinas: Pontes Editores, 2018, p. 17-35.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI. **“Malungo”**. CSNZ. Chaos/Sony Music, 1998.

FANON, Franz. **The Wretched of the Earth**. Pref. Jean-Paul Sartre. New York: Grove Press, 1963.

FERREIRA, Ascenso. O Maracatu. **Revista de Arquivos da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo da Prefeitura do Recife**, ano 1, n. 1 e n. 2, nov. 1942.

FERREIRA, Ascenso. **Poemas (1922-1953)**. Org. Souza Barros; prefácio de Sérgio Milliet, críticas de Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo e Roger Bastide; ilustrações de Suanê, Manuel Bandeira, Lula Cardoso Ayres e Carybé. Recife: Nery da Fonseca & Cia, 1953.

FERREIRA, Luzia Gomes. **As máscaras africanas e suas múltiplas faces**. Salvador: UFBA, 2011.

FRANCESCHINI, Marcele Aires. **Ascenso Ferreira e o Modernismo brasileiro**. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: USP, 2003.

GENNARI, Emilio. **Em busca da liberdade**: traços das lutas escravas no Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

GIROTO, Ismael. **O universo mágico-religioso negro-africano e afro-brasileiro**: Bantu e Nágô. 1999. 410f. Tese (Doutorado em Antropologia). USP, São Paulo, 1999.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, Col. 2 Pontos, v. 3, p. 43-51, 1982.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. São Paulo-Recife: Irmãos Vitale/Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.

GUILLEN, Isabel C. M. Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930–1950). **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 235-251, jan./jun. 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. São Paulo: DP&A, 2006.

KOSLINSKI, Anna Beatriz Z. “**A minha nação é nagô, a vocês eu vou apresentar**”: mito, simbolismo e identidade na Nação do Maracatu Porto Rico. 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia), UFPE, Recife, 2011.

KUBRUSLY, Clarisse Quintanilha. **A experiência etnográfica de Katarina Real (1927-2006)**: colecionando Maracatus em Recife. 2007. 154f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2007.

LEVACK, Brian P. **The Witch Hunt in Early Modern Europe**. 3 ed. London/ New York: Longman, 2006.

LIMA, Ivaldo M. de França. Maracatus-Nação e religiões afrodescendentes: uma relação muito além do carnaval. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 10, n. 3, 2006, p. 167-183. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3055/305526866010.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2020.

LIMA, Ivaldo M. de França. **Maracatus Nação**: ressignificando velhas histórias. Recife: Bagaço, 2005.

LUZ, Marco Aurélio. Cultura negra em tempos pós-modernos. 3 ed. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/39h/pdf/luz-9788523205317.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2020.

MAAKAROUN, Eugenia. **Maracatu**: Ritmos Sagrados, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j4RzlsP49Wc>. Acesso em: 18 jul. 2020.

MARACATU LUA NOVA. **Glossário**. Saramuná, 2003. Disponível em: <http://www.maracatuluanova.com.br>. Acesso em: 14 jul. 2020.

MATA, Inocência (org.). **A Rainha Nzinga Mbandi**: história, memória e mito. 2 ed. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

MEDEIROS, Roseana Borges. **Maracatu Rural**: luta de classes ou espetáculo? Um estudo das expressões de resistência, luta e passivação das classes subalternas. 2003. 332f. Tese (Doutorado em serviço social). UFPE, Recife, 2003.

MELO, Diogo Barreto. **Brincantes do silêncio**: a atuação do Estado Ditatorial no Carnaval do Recife (1968-75). 2011. 336f. Dissertação (Mestrado em História). UFRPE, Recife, 2011.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Niterói: Eduff, 2004.

NEGREIROS, Regina Coeli Araújo. o Maracatu Nação e sua relação com as religiões afro-brasileiras. **Diversidade Religiosa**, João Pessoa, v. 7, n. 1, p. 163-185, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/dr/article/view/32971/17661>. Acesso em: 4 jun. 2020.

NGAL, M. "Literary Creation and Oral Civilization", **New Literary History**, v. 8, n. 3, Spring 1977, p. 337-38.

O BLOCO. Princesa e Rainha!. Disponível em: <http://oblocovicosa.blogspot.com/2013/07/princesa-e-rainha.html>. Acesso em: 18 jul 2020.

OLIVEIRA, Albino. Maracatu Elefante. **Fundaj**, Recife, 01 mar. 2011. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=821&Itemid=1 Acesso em: 18 jul. 2020.

RABELO, Miriam Cristina. Religião, ritual e cura. *In*: ALVES, Paulo Cesar; MINAYO, Maria Cecília de Souza (eds.). **Saúde e doença**: um olhar antropológico. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1994.

SETTE, Mario. **Maxambombas e Maracatus**. 4 ed. Pref. Mário Mota. Recife: Secretaria de Educação e Cultura/ Fundação de Cultura Cidade do Recife. 1981.

SOARES, Mariza de Carvalho. A 'nação' que se tem e a 'terra' de onde se vem: categorias de inserção social de africanos no Império português, século XVIII. **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 2, n. 26, 2004, p. 303-330.

UNESCO. **Nzinga a Mbande**: Rainha do Ndongo e do Matamba. Paris: Unesco, 2014. Série Unesco Mulheres na história de África.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira *et al.* Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.



11

Condições de possibilidade de circulação de *fake news* no *Twitter*: análise de um caso sobre Marielle Franco

Renan Henrique Mozer da Silva¹

Jefferson Campos²

Introdução

As *fake news* podem ser conceituadas como a disseminação, por qualquer meio de comunicação, de notícias falsas, com objetivo de atrair a atenção para desinformar ou obter vantagem política ou econômica (BRAGA, 2018) e estão cada vez mais presentes nas mídias atuais. Podemos nos deparar com a presença delas em redes sociais como o *Twitter*, podendo confundir o leitor a respeito da veracidade do tema no qual a publicação se refere.

Desde o surgimento das redes sociais, em 1995, o leitor interessado em buscar informação ou interação, consegue não só ter mais acesso a publicações, como também se insere na cadeia produtiva da informação, pela possibilidade de comentar, interagir, compartilhar, ou seja, de dar a sua opinião nos mais diversos assuntos. Com tal facilidade, os leitores, além de atingirem o âmbito da interação em diferentes esferas comunicacionais, acabam atingindo também, a capacidade de publicar conteúdo sem uma prévia análise de liberação de publicação (a checagem da verdade do fato noticioso).

1 Bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário Metropolitano de Maringá (Unifamma) e Pós-Graduando em Comunicação Empresarial e Marketing Digital pelo Centro Universitário de Maringá (UniCesumar). E-mail: renanmozer2@gmail.com.

2 Mestre e Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM-Capes), docente no Centro Universitário Metropolitano de Maringá (Unifamma). E-mail: jeffersongustavocampos@gmail.com.

Com isso, muita informação é distorcida pelo fato de que inverdades podem ser disseminadas constantemente nas redes sociais, sendo veiculadas até mesmo em meios de comunicação de grande credibilidade, uma vez que o imediatismo visado pelas redes sociais diminui o espaço de tempo destinado para o trabalho ético do jornalista sobre a notícia.

A discussão do tema se faz necessária devido a grande quantidade de *fake news* que são compartilhadas principalmente pelas redes sociais, onde acabam prejudicando o andamento de certos casos, como por exemplo, o das investigações que apuram o assassinato da vereadora Marielle Franco. Morta aos 38 anos, em 14 de março de 2018, ao ser alvo de disparos de arma de fogo contra o carro onde estava. Junto dela, seu motorista, Anderson Pedro, também foi atingido pelos tiros, sendo também vítima dos disparos.

Devido às *fake news* compartilhadas, redes sociais como *Twitter* e *Facebook* tiveram o seu funcionamento bloqueado durante 24 horas com o objetivo de barrar a circulação de reportagens e notícias falsas sobre os acontecimentos que envolveram sua morte, o que dificultou as investigações policiais. Por isso, a escolha pelo caso Marielle é tomado como recorte temático tanto pela natureza acontecimental de sua morte, como pelo modo tal notícia se “desassocia” dos fatos por meio de enunciações diversas que operam os efeitos de verdade produzidos durante a circulação dessa informação na rede.

O estudo se torna relevante, pois no momento atual, principalmente no âmbito político, se faz necessário a prevenção da proliferação de *fake news*, para poder reduzir o número de notícias falsas. No caso de Marielle Franco, sua importância no cenário político e social do Rio de Janeiro intuitivo é mostrar a grande importância da vereadora e ativista, tanto no cenário político, quanto no social, e a sua verdadeira participação na política brasileira, pois, ao contrário do que as notícias falsas propõem, Marielle Franco defendeu a força da mulher na política brasileira, o posicionamento feminino nos âmbitos sociais, lutou contra a desigualdade do povo negro, da favela, dos LGBTQI+ e de todos que viviam alguma forma de opressão.

Diante dessas questões, propomos, neste estudo, que deriva de um trabalho de conclusão de curso em jornalismo, compreender as condições de possibilidade de circulação de *Fake news* sobre Marielle Franco no *Twitter* e sua propagabilidade em redes oficiais de informação jornalística.

Uma das hipóteses seria a grande necessidade do usuário das redes sociais em ser notado, pois, como as redes sociais criaram a demanda por compartilhamento, o engajamento nas redes tornou-se imprescindível para se ter notoriedade no meio de milhões de pessoas dentro de tais redes. Por esse motivo, aventamos a ideia de para que tenha tal destaque, o sujeito seria capaz de compartilhar notícias falsas, mas que seja do interesse dos leitores, fazendo com que a sua matéria ou *post* tenha uma maior visibilidade.

Da luta pelos direitos humanos aos tiros ensurdecedores: Marielle Franco

A militância, a busca pela igualdade e a força de mulher, negra, mãe e da favela veio à tona em meio a tantas reflexões sobre as vidas e condições das pessoas, em especial, a partir de 2018. Um fato fundador se deu quando Marielle Franco perdeu uma amiga, vítima de bala perdida em um confronto entre policiais e traficantes no complexo da Maré, bairro do Rio de Janeiro.

Trabalhou em diversas ações voluntárias dentro da favela para poder compartilhar com as outras pessoas a importância da igualdade, seja ela de gênero, raça, cor, etnia ou orientação sexual. Aos 19 anos de idade, foi mãe de menina, mais um impulso para a luta contra as diversas formas de afronta às minorias.

Marielle foi eleita vereadora em 2016 com 46.502 votos, tornando-se além de vereadora, presidenta da Comissão da Mulher da Câmara. Ela era conhecida pela forma como lutava pelos direitos das mulheres e da população preta e periférica, dedicando a sua vida para lutar contra as desigualdades sociais, principalmente quando se tratava de mulheres negras. Segundo o site mariellefranco.com,

para a vereadora, a política é fundamental para reduzir as desigualdades, e a luta tinha que ser cotidiana, de modo que a sobrevivência poderia ser a maior resistência. Marielle Franco orgulhava-se em dizer que era negra, mulher, mãe e “da favela”.

Como já dissemos, a data de 14 de março de 2018 foi o dia em que Marielle Franco foi covardemente assassinada no Estácio, região central do Rio de Janeiro. Os autores do disparo emparelharam o carro ao lado do veículo onde estava a vereadora, atirando contra ele, causando, além da morte da vereadora, a de seu motorista, Anderson Pedro Gomes de 39 anos.

O assassinato ocorreu minutos depois de a vereadora finalizar um debate com jovens negras promovido pelo Partido Socialismo e Liberdade (Psol), a qual era filiada. Segundo análise do Instituto Médico Legal do Rio de Janeiro, foram 13 tiros disparados contra o carro em que Marielle estava. O motorista, Anderson Pedro Gomes, foi atingido por pelo menos três tiros nas costas e Marielle, por três tiros na região da cabeça e um no pescoço.

A assessora de Marielle, que também estava no veículo, foi atingida apenas por estilhaços de vidro, espalhados conforme os tiros eram disparados pelos criminosos. Em entrevista a coletiva de imprensa, em geral, a Polícia Militar relatou que o carro estaria perseguindo a vereadora por pelo menos quatro quilômetros. A cena do crime foi periciada e nenhum bem foi levado ou retirado do local.

Nas investigações do caso, foram colhidas imagens de estabelecimentos próximos da cena do crime, para servirem de estudo em uma possível conclusão do crime. Segundo noticiário da Rede Globo, a munição pertencia a um lote que teria sido vendido para a Polícia Federal, notícia que foi confirmada pela Polícia Civil.

A munição utilizada pelos criminosos que mataram a vereadora Marielle Franco (PSOL) com tiros de uma pistola calibre 9mm é de um lote vendido para a Polícia Federal de Brasília em 2006. A Polícia Civil já descobriu que a munição é original – quer dizer, não foi recarregada. Isso porque a espoleta, que provoca o disparo da bala, é original (LEITÃO, 2018).

A morte pelo viés da mídia: como se tornou notícia

“Morte de Marielle Franco, em março, segue sem explicações” (terra.com.br, 11 dez 2018).

“Assassinato de Marielle Franco pode estar próximo de ser solucionado” (exame.abril.com.br, 12 jan 2019).

“14 meses sem justiça’, lembra viúva de Marielle Franco em rede social” (g1.globo.com, 14 mai 2019).

Mortes acontecem o tempo todo e em todos os lugares. Algumas se tornam notícia pelas características de quem e do como essa morte se tornou um fato. Além de Marielle Franco ser uma figura pública, a vereadora também estava em meios os quais muitos não compactuavam com os discursos disseminados. Sabemos que, há anos, o Brasil vive um momento no qual o discurso de ódio é um dos principais tópicos de discussão para com a mídia, no sentido de atingir pessoas pelo fato de não pensarem de forma semelhante.

Os fatos circulam nas redes sociais, jornais televisivos, impressos ou em sites de notícia, transformando as grandes causas em notícias virais. Ao analisarmos as notícias publicadas em grandes veículos de comunicação, podemos perceber que a maioria das publicações envolvem figuras públicas, o que facilita ainda mais a viralização da notícia.

A morte de Marielle Franco repercutiu pelos mais diversos meios de comunicação. Ressaltamos que se tratava de uma figura pública de grande apreço, cujas propostas políticas e sociais incomodavam a administração governamental federal, assim como nas outras esferas atuais, não se identifica com os projetos e propostas impostas por Marielle.

Desde a última análise, em 6 de outubro de 2019, na plataforma digital de pesquisas, Google, há 228 mil notícias relacionadas com o nome de “Marielle Franco”, número que consideramos relevante levando em consideração que a morte da vereadora ocorreu há menos de dois anos.

A noticiabilidade de um acontecimento sempre depende dos interesses e das necessidades das empresas jornalísticas e da

comunidade profissional dos jornalistas: se, por um lado, os critérios de relevância são flexíveis e variáveis quanto à mudança de certos parâmetros, por outro, são sempre considerados em relação à forma de operar do meio de comunicação que produz a informação. Não há um processo rigidamente fixado e uma avaliação esquematicamente pré-ordenada da noticiabilidade: suas margens de flexibilidade e de ajustamento induzem, portanto, a avançarmos na direção de uma hipótese sobre o caráter negociado dos processos de produção da informação (AGUIAR, 2006, p. 82).

Como vemos, o autor explica que a notícia tem a sua importância escorada nas necessidades que uma agência ou redação possui. Ainda, sustenta a tese de não haver um critério para mensuração da relevância de noticiabilidade, mas da flexibilidade da notícia, que se dá através da produção do conteúdo.

Sendo assim, os critérios de noticiabilidade se encaixam no que ocorreu com a vereadora Marielle Franco. Os fatores influenciadores, tais como a morte de uma figura pública, defensora dos direitos humanos e, também, por se tratar de uma mulher negra, da favela, que estava a todos os momentos incluída nos espaços que mais necessitavam da sua presença.

O *Twitter* como ferramenta de compartilhamento de milhões de usuários

As redes sociais são grandes geradoras de conteúdo. Antes, quando o acesso à mesma não era facilitado, por conta de conexão com internet, entre outros fatores, o acesso era mais restrito. As redes sociais permitem que os usuários que estão inseridos nelas, tenham a praticidade e agilidade de produzir conteúdo, seja em um âmbito mais pessoal ou até mesmo, a produção para diversos segmentos.

Hoje em dia, até menores de idade (menores de 18 anos) podem ter acesso a redes sociais, desde que sejam supervisionados pelos pais, comprovando essa condição no ato da inscrição do perfil na plataforma.

Diferente dos veículos de jornalismo de credibilidade, aqueles que possuem mais relevância nos dias atuais, as redes sociais não exigem tanta seriedade. Como qualquer usuário pode se engajar em

uma rede social, a proliferação de conteúdo, não exige, nas redes sociais, um compromisso com a verdade, pois [...]"

Enquanto as informações difundidas pelas redes sociais não precisam, necessariamente, ter um valor-notícia ou um compromisso social, como teoricamente, as jornalísticas (ou aquelas produzidas pelos veículos) precisam. Uma informação que circula em uma rede social, por exemplo, pode ter um forte caráter social. Assim, por exemplo, é comum circular nesses grupos piadas, jogos, comentários e outras informações que não são necessariamente enquadradas dentro dos valores notícia característicos do texto jornalístico (RECUERO, 2009, p. 12).

A rede social escolhida para ser analisada será o *Twitter*. A plataforma é uma rede social de grande porte utilizada para postagens, compartilhamentos e, também, como meio de circulação de notícias, acontecimentos e ocorrências. O acesso facilitado em se publicar algo é muito grande. Qualquer publicação, desde que não seja denunciada e/ou analisada pela equipe verificadora da rede, pode ser publicada e visualizada por todos os usuários. Nas palavras de Silveira (2015, p. 46), estudiosa do *Twitter*,

muitas pesquisas e análises recentes têm buscado meios de materializar essa dimensão quase incalculável de uma sociedade "interconectada e em rede", reforçando, também, o sentido de que estamos lidando com uma profusão gigantesca do arquivo de trocas de dados e documentos e, conseqüentemente, essas análises recaem na ênfase aos processos de "interação", cada vez mais quantificáveis e mapeáveis pelas práticas tecnocientíficas que se proliferam nos dias atuais.

No início de 2019, a rede social fez uma força tarefa para eliminar usuários *fakes* ou, até mesmo, usuários que não utilizavam mais a plataforma. Com o resultado, o número de usuários da rede social caiu, porém, ficaram apenas os que realmente utilizam o *Twitter*, somando um total de 330 milhões de pessoas (LUCESI, 2019).

A rede social é mais utilizada na prática de postagens, caracterizadas por imagens, hiperlinks, verbais e não verbais e escritas. A plataforma libera 280 caracteres por mensagem para o usuário fazer

a publicação. Ao se inserir na plataforma, o usuário pode fazer parte dos assuntos mais comentados no mundo todo, através da publicação que contenha a *hashtag*, simbolizada pelo símbolo #, popularmente conhecido como jogo da velha.

As *hashtags* são usadas para contribuir com um determinado assunto que os usuários estão falando, facilitando o acesso para tal, através de um click em cima da *hashtag* publicada. Elas ficam dispostas no canto esquerdo da tela na primeira página da rede social *Twitter*. Esse conjunto de *hashtags*, compõem um emaranhado de assuntos que estão sendo comentados no momento, chamados de *trending topics*, em português, assuntos do momento.

O algoritmo dos *trending topics* não funciona de forma apenas quantitativa. Outros fatores entram na composição da lista de termos. Não só a quantidade de menções em um determinado momento como também a variedade do conteúdo dos *tweets* em que há essas menções e o grau de novidade no sistema (não ter estado antes nos *trending topics*) são levados em consideração (ZAGO; BATISTA, 2011, p. 250).

As autoras explicam os *trending topics* na sua devida funcionalidade, são retratados fatores que mostram que os *trending topics* não são posicionados somente em quantidade de menções, mas, também, deve-se ao conteúdo o qual está sendo comentado no momento.

Como em toda rede social, o usuário tem o poder de se unir a outros usuários para defender os seus interesses ou compartilhar sobre diversos assuntos dentro de uma própria *hashtag* que segundo Silveira (2015, p. 45), as *hashtags* “[...] foram criadas para reorganizar os tuites sobre um mesmo tema/assunto e não por laços de afinidades pessoais, o que acaba estabelecendo uma relação singular dos sujeitos com o arquivo político que eles leem/escrevem/organizam [...]”. Sobre o funcionamento das *hashtags*, utilizadas no *Twitter*, a pesquisadora explica que os assuntos são separados através das *hashtags*, tendo como função uma possível reorganização dos tuítes por meio de um tema.

Outra ferramenta muito utilizada na rede social é o ‘*retweet*’. O *retweet* permite que o usuário replique a informação compartilhada

por um terceiro, que também está logado na plataforma. Essa ferramenta é encontrada em praticamente todas as redes sociais. No *facebook* (rede social), por exemplo, o ato é intitulado como ‘compartilhar’. Somente o *Twitter* utiliza essa ação nominando-a como ‘*retweet*’. Esse ato facilita a proliferação de notícias, *posts*, artigos de entretenimento, etc.

Com isso, discute-se se o *Twitter* constituiria uma espécie de potencialização da circulação jornalística, pois possui elementos e fatores que facilitam esse processo (como no caso de *replies* e *retweets*), potencializando o alcance da discussão sobre um determinado acontecimento para além dos canais tradicionais de distribuição de informações jornalísticas (ZAGO, 2011, p. 59).

Como explica Zago, as ferramentas que essa rede *Twitter* apresenta, facilita a experiência com a qual o usuário compartilha com mais rapidez aquilo que está sendo proposto no momento. Em sua tese, a autora cita o *retweet* como ferramenta de agilidade de compartilhamento de *posts*. Pela facilidade de acesso e utilização, a produção e a proliferação de notícias falsas, mais conhecidas atualmente como *fake news* se tornam assunto de debate necessário.

As fake news na era digital

Atualmente, as notícias falsas são mais conhecidas como *fake news* e podem ser encontradas em diversos meios de comunicação, como por exemplo, em redes sociais, canais televisivos, jornais impressos, etc.

A divulgação de notícias falsas ou mentirosas é fenômeno conhecido internacionalmente como “*fake news*” e pode ser conceituado como a disseminação, por qualquer meio de comunicação, de notícias sabidamente falsas com o intuito de atrair a atenção para desinformar ou obter vantagem política ou econômica (BRAGA, 2018).

O mesmo autor explica, ainda, que o compartilhamento de notícias que não condizem com a verdade tem como objetivo chamar a atenção do leitor para um assunto de interesse pessoal de quem compartilha e que isso pode ser resultado de um interesse político ou econômico.

Neste trabalho discutiremos as condições de propagação de *fake news* no *Twitter*, sobre o caso Marielle Franco³ a partir de usuários do *Twitter*. Ao nos depararmos com esse sujeito, não especializado na produção de informação e que assume, de modo geral, a posição daquele que, do cotidiano de sua vida encontra vazão para seus posicionamentos da web, o trataremos como “sujeitos ordinários”, conceito cunhado pela pesquisadora Juliana da Silveira, segundo a qual diz dos sujeitos somados em um conjunto de vozes anônimas que fazem circular pela rede um montante de discursos que julga ser a “fonte” do dizer. Nas palavras da autora:

Chamo de perfis ordinários (e de sujeitos ordinários) os perfis de sujeitos anônimos, de pessoas comuns, os perfis *fakes* e todos os demais que não estão relacionados a nenhuma figura pública reconhecida e que somam no conjunto anônimo de vozes que circulam na “rede” (SILVEIRA, 2015, p. 59).

Silveira (2015) trata como sujeitos ordinários aqueles que não possuem uma personalidade considerada figura pública. Esses sujeitos ordinários estão presentes em todas as redes sociais, compartilhando a todo momento notícias, sejam elas de caráter verdadeiro ou falso. Muitas vezes, esses sujeitos, que compartilham *fake news* podem estar engajados em proliferar informações falsas para conseguir persuadir os pensamentos de um terceiro, também usuário da rede social.

No caso do assassinato da vereadora Marielle Franco, muitas *fake news* foram compartilhadas e, com isso, muitas pessoas que ainda não conheciam o seu trabalho outras que discordavam da sua atuação enquanto vereadora encheram as redes sociais com discursos de ódio afetando a história de vida e o caráter da vereadora.

Não é à toa que o ódio biopolítico nas redes demonstre ter como alvo principal atingir os aspectos eminentemente biológicos dos sujeitos envolvidos: a cor da sua pele, seu caráter de gênero, a natureza de suas práticas sexuais, ou seja, suas divergências em relação a um padrão considerado o correto por aquele grupo em questão.

3 Caso da vereadora Marielle Franco, assassinada em 2018 no Rio de Janeiro.

A atuação do ódio biopolítico não abre espaço para a dúvida, a pluralidade e para a divergência: aquele com o qual eu não concordo deve ser silenciado, rejeitado ou eliminado. Essa estratégia muitas vezes lança mão da liberdade de expressão como condição para disseminar seu ódio biopolítico (DALMOLIN, 2017, s. p.).

Ao se tratar da morte da Vereadora Marielle Franco, precisamos comentar que a vereadora não foi a primeira a se tornar alvo de notícias falsas. Espalhadas durante a campanha de eleição do presidente Jair Bolsonaro, as *fake news* compartilhadas foram pivô na construção da massa de correligionários que levaram ao poder o atual presidente do Brasil.

As notícias falsas estavam a todo o momento sendo desvendadas nos veículos de comunicação. Muitas das *fake news* foram desmascaradas, mas até então, não sabemos se tudo o que estava sendo veiculado durante a campanha foi de caráter verdadeiro. Durante a campanha eleitoral do atual presidente, alguns temas foram os campeões de número de *fake news* espalhadas, como a questão da ‘ideologia de gênero’ e do ‘kit gay’.

Os eventos que explicitam os debates sobre o “kit gay”, a “ideologia de gênero” e a campanha de Jair Bolsonaro possuem um elemento em comum: a produção em massa das chamadas *Fake news* e a evidenciação de dimensões político-religiosas, utilizadas para estabelecer sujeitos subversivos que seriam os inimigos da “família tradicional brasileira” e que intentariam destruí-la por meio da homossexualização de crianças, da libertinagem sexual e outros elementos (MARANHÃO; COELHO; DIAS, 2018, p. 68).

Os autores comentam que as principais *fake news* compartilhadas durante a campanha do atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro visavam sustentar o discurso do candidato, que era baseado na preservação da “família tradicional brasileira”. E não podemos deixar de lembrar que os discursos pregados por Jair Bolsonaro iam totalmente na contramão com as práticas desenvolvidas pela então vereadora do Rio de Janeiro, Marielle Franco.

***Fake news* no caso Marielle: o *Twitter* como ferramenta de compartilhamento**

O objeto de estudo é uma reportagem publicada no site Gauchazh, portal de notícias do grupo RBS do Rio Grande do Sul. O portal desenvolve notícias diariamente, de segmentos diversos, como esporte, política, entretenimento e cultura. São encontrados no site também arquivos de *podcasts* e publicidades variadas.

Figura 1 - Captura de tela do portal Gauchazh, que ilustra a pagina inicial do site



Fonte: Gauchazh. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/>.

Acesso em: 15 nov. 2019.

A reportagem em análise é intitulada como “*Fake news* sobre Marielle seguem circulando nas redes sociais um mês após sua morte”⁴. A publicação foi postada no portal de notícias no dia 20/04/2018, pelos jornalistas Carlos Rollsing e Rodrigo Lopes, sem atualizações.

Figura 2 - Captura de tela do portal Gauchazh, ilustrando a reportagem de análise



Fonte: Gauchazh. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2018/04/fake-news-sobre-marielle-seguem-circulando-nas-redes-sociais-um-mes-apos-sua-morte-cjg8279s001sz01qlwaio4her.html>. Acesso em: 16 nov. 2019

Logo na linha fina, os jornalistas já citam que o que vai ser discutido na reportagem, são as *fake news* que circulam na rede social *Twitter* e ainda enfatizam que pelo menos 30 publicações falsas ainda continuam circulando entre *Twitter* e facebook e concluem que “Entre os multiplicadores dos boatos, estão médicos, políticos, empresários, estudantes, aposentados e pessoas que se declaram profissionais de comunicação, desde jornalistas até publicitários” (ROLLSING; LOPES, 2018, s. p.).

Duas *fake news* comentadas pelos autores são as de que Marielle tinha envolvimento com o traficante Marcinho VP e que tinha envolvimento criminoso com o Comando Vermelho (CV). Na sequência, os jornalistas noticiam como foi a morte da vereadora no estado do Rio de Janeiro, além de trazer à tona, algumas opiniões sobre o caso e as *fake news* compartilhadas naquele momento.

Apesar de a primeira *fake news* que a reportagem ilustra não ser a de Miranda Sá, começo a discussão por ela. Miranda Sá possui um blog o qual compartilha notícias para seus seguidores. Em suas redes sociais, disponibiliza o seu currículo. No *Twitter*, o influenciador se caracteriza como influenciador digital, mas seu currículo não apresenta formação em Jornalismo, apenas em Direito.

Figura 3 - Captura de tela da reportagem em análise, ilustrando a primeira *fake news*



"Geralmente, eu checo o noticiário que divulgo", afirmou à reportagem Miranda Sá, jornalista do Rio de Janeiro

Fonte: Gauchazh. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2018/04/fake-news-sobre-marielle-seguem-circulando-nas-redes-sociais-um-mes-apos-sua-morte-cjg8279s001sz01qlwaio4her.html>. Acesso em 16 nov. 2019.

Miranda Sá compartilhou uma notícia do portal de notícias G1, da Rede Globo, que retrata a necessidade de descobrir quem matou Marielle Franco. Na legenda de sua publicação, o “jornalista” usou da ironia para demonstrar que a morte de Marielle poderia ter sido resultado do casamento da vereadora com o traficante Marcinho VP, o que é *fake news*.

A primeira *fake news* disponibilizada na reportagem é a do analista político e econômico Leandro Cimino, que possui diversas contas em redes sociais e afins. Nelas, discute a política brasileira por um viés próprio. Como mostra a reportagem do portal, Leandro Cimino diz que Marielle engravidou aos 16 anos, foi ex-mulher de Marcinho VP, usuária de maconha, eleita pelo Comando Vermelho, defensora de facção rival do Acari. Diz também que exonerou funcionários. Ainda em tom de ironia, diz que ainda quem matou foi a polícia.

Figura 4 - Captura de tela da reportagem em análise, ilustrando a segunda *fake news*



Fonte: Gauchazh. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2018/04/fake-news-sobre-marielle-seguem-circulando-nas-redes-sociais-um-mes-apos-sua-morte-cjg8279s001sz01qlwaio4her.html>. Acesso em: 16 nov. 2019

O analista compartilhou a informação falsa e acabou influenciando aqueles que o seguem. Comprovo isto com a próxima publicação retratada pela reportagem do portal Gauchazh.

A próxima publicação apresentada pelo portal, o sujeito ordinário, conforme proposto por Juliana da Silveira, tal sujeito denominado em sua biografia da rede social como Carlos Augusto, 20 anos, estudante de agronomia, compartilhou a mesma publicação em que Leandro Cimino proliferou as *fake news* sobre o caso Marielle Franco.

Figura 5 - Captura de tela da reportagem em análise, ilustrando a terceira *fake news*



xFonte: Gauchazh. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2018/04/fake-news-sobre-marielle-seguem-circulando-nas-redes-sociais-um-mes-apos-sua-morte-cjg8279s001sz01qlwaio4her.html>. Acesso em: 16 nov. 2019

A reportagem da Gauchazh mostrou essas três publicações extraídas da rede social *Twitter*. Em todo o referencial, foi discutida a facilidade e a rapidez em se publicar algo. É exatamente isso que a análise mostra.

Quando uma figura pública, influenciadora em redes sociais, publica algo, a probabilidade de a publicação ser compartilhada por outras pessoas é muito grande, pois se torna uma publicação postada por uma pessoa a qual o sujeito tem alguma afinidade, seja pela pessoa em si, ou pelas publicações existentes naquele perfil, que condizem com os gostos do sujeito que o segue.

Meu interesse analítico recai, nesse caso, nos sujeitos ordinários, pois É, nesse sentido, um interesse em realizar uma escuta do que esses sujeitos ordinários dizem – e como interpretam e transformam – os discursos político-midiáticos tradicionais (SILVEIRA, 2015, p. 58).

Entendemos, a partir de Silveira (2015, p. 58), que “[...] é justamente a emergência desse tipo de perfil que produz, no meu entendimento, os deslocamentos que se observa hoje na relação entre a mídia, a política e o cidadão [...]”; ainda, que esses sujeitos ordinários, como proposto em sua tese, precisam de uma análise especial, pois pode haver um desencontro de informações quando as publicações são compartilhadas, no sentido de que a publicação pode se tratar de algo político – principalmente quando o assunto é político.

Como vimos, o sujeito ordinário, o “indignado”, como exposto, compartilhou a mensagem sem verificar se aquela era ou não uma notícia falsa. Mas os resultados foram vários sujeitos ordinários, infelizmente não identificados na reportagem em análise, compartilhando a *fake news* na rede social, sem verificar a veracidade da informação.

Considerações Finais

Os resultados demonstraram que, ao se inscreverem em posições sujeito politicamente antagônicas em relação à vereadora, muitos usuários do *Twitter* fizeram circular notícias falsas, através da replicação (retuíte) de sujeitos públicos não comprometidos com a

produção de informação baseada em fatos. Além disso, o uso dessas figuras públicas como sustentação dos dizeres demonstra um tipo de argumentação comum na rede, o atesta a hipótese de que o interesse na propagação da morte da vereadora por esses usuários do *Twitter* aponta para um modo de identificação com as políticas governamentais do Estado contra as quais Marielle lutou durante sua vida.

As notícias falsas compartilhadas têm um impulso maior quando são encontradas nos perfis de figuras públicas, como demonstramos. Tendo em vista o engajamento dos sujeitos ordinários na rede nesse modo de produzir informação, precisamos destacar a urgência do exercício ético no jornalismo, com foco na verificação de tudo o que está sendo compartilhado nos diferentes níveis de atuação desse profissional, pois, assim como grandes estudiosos do campo da Comunicação já afirmaram, a melhor notícia não é a que chega primeiro, mas sim a que chega com qualidade e compromisso com a verdade para o interlocutor.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Leonel Azevedo de. O jornalismo investigativo e seus critérios de noticiabilidade: notas introdutórias. *ALCEU*, v. 7, n. 13, p. 73-84, jul./dez. 2006. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Aguiar.pdf. Acesso em: 17 de nov. 2019.

BRAGA, Renê Moraes da Costa. A indústria das *fake news* e o discurso de ódio. In: PEREIRA, Rodolfo Viana (org.). **Direitos políticos, liberdade de expressão e discurso de ódio**: volume I. Belo Horizonte: Instituto para o Desenvolvimento Democrático, 2018. p. 203-220.

DALMOLIN, Aline. **A circulação do ódio biopolítico e da intolerância religiosa nas redes sociais**. Disponível em: http://www.midiaticom.org/pdf/GT_02_-_Midiaticom_da_Religioao_%E2%80%93B.pdf. Acesso em: 24 de out. 2019.

LEITÃO, Leslie. **Munição usada para matar Marielle é de lotes vendidos para a Polícia Federal**. G1, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/municao-usada-para-matar-marielle-e-de-lotes-vendidos-para-a-policia-federal.ghtml>. Acesso em: 06 out. 2019.

LUCHESI, Mariana. **Twitter resce em usuários ativos e aquece mercado investidor**. 23 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.consumidormoderno.com.br/2019/04/23/Twitter-cresce-usuarios-ativos/>. Acesso em: 18 nov. 2019.

MARANHÃO, Eduardo Meinberg de Albuquerque; COELHO, Fernanda Marina Feitosa; DIAS, Tainah Biela. “*Fake news* acima de tudo, *fake news* acima de todos”: Bolsonaro e o “kit gay”, “ideologia de gênero” e fim da “família tradicional”. In: Portal **Metodista**. v. 17, n. 2. 2018. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/9299>. Acesso em: 18 nov. 2019.

QUEM é Marielle? SITE MARIELLE FRANCO. Disponível em: <https://www.mariellefranco.com.br/>. Acesso em: 23 maio 2019.

RECUERO, Raquel. Redes Sociais na Internet, Difusão de Informação e Jornalismo: Elementos para discussão. In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; FIRMINO, Fernando (org.). **Metamorfoses jornalísticas 2: a reconfiguração da forma**. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2009, p. 1-269. Disponível em: <http://www.raquelrecuero.com/artigos/artigoredesjornalismorecuero.pdf>. Acesso em: 1 set. 2020.

ROLLSING, Carlos; LOPES, Rodrigo. *Fake news* sobre Marielle seguem circulando nas redes sociais um mês após sua morte. **GHZ Geral**. 20 abril de 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2018/04/fake-news-sobre-marielle-seguem-circulando-nas-redes-sociais-um-mes-apos-sua-morte-cjg8279s001sz01qlwaio4her.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.

SCHIMER, Leandra Cohen; DALMOLIN, Aline Roes. **Discurso de ódio biopolítico no caso Marielle Franco**. Disponível em: <https://publicacoeseventos.unijui.edu.br/index.php/conabipodihu/article/view/9294/7960>. Acesso em: 17 de nov. 2019.

SILVEIRA, Juliana da. **Rumor(es) e humor(es) na circulação de hashtags do discurso político ordinário no Twitter**. 2015. 211f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Paraná, 2015. p. 17-211.

ZAGO, Gabriela da Silva. **Recirculação jornalística no Twitter: filtro e comentários de notícias por interagentes como uma forma de potencialização da circulação**. 2011. 204 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) - Curso de Comunicação e Informação, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ZAGO, Gabriela da Silva; BATISTA, Jandré Corrêa. **Ativismo e agendamento nos tending topics do Twitter: o caso wikileaks**. Contemporanea: comunicação e cultura, Salvador, BA. v. 9, n. 2. 2008.



12

Reflexões sobre o negro na poesia musical erudita do Brasil no século XX: “Essa negra fulô”

Vandelir Camilo¹

Daniela Mesquita²

Introdução

Esta comunicação visa a apresentar o distanciamento e preconceito com que o negro é reconhecido dentro do processo histórico-cultural brasileiro. Para tanto, parte de um estudo do Brasil colonial e escravocrata, em que valores europeizados eram assimilados como universais, na busca por homogeneizar memórias e trajetórias diásporas de forma unívoca. Há, portanto, neste trabalho, uma perspectiva que visa, primeiramente, a desconstruir a imagem “cultural” e racista do negro como um bloco socialmente homogêneo e oprimido, posto que, conforme lembra-nos o doutor Teófilo Reis (2016), “o racismo apaga singularidades e subjetividades e desumaniza as pessoas negras, reduzindo-as a uma única coisa: uma massa negra. Despidas de sua humanidade, as pessoas negras passam a ser um todo homogêneo, sem distinções interiores”.

Assim sendo, busca-se, com esta comunicação, lançar mão de esforços para ventilar e apontar as ações, o poder e os estereótipos de uma classe dominante, branca³, que, através dos usos de uma estética e uma visão europeizada, buscaram *forjar* os sentimentos e atitudes dos negros escravizados no contexto histórico cultural brasileiro⁴.

3 O conceito de “branquitude” perpassa quaisquer feições fenóticas. A “branquitude” instaura-se no momento em que o indivíduo acredita que a sua cor “branca” lhe proporciona superioridade sobre as demais cores.

4 É preciso objetivar que este texto visa a desconstruir olhares eurocêntricos sobre o negro brasileiro no período escravocrata como o ser passivo e unívoco tão exaltado pela falaciosa

Dessa forma, parte-se da obviedade de que negros não representam uma massa monolítica, sendo necessário desconstruir essa “cultura” preestabelecida e provocar aquilo que o olhar antropológico entende como a alteridade. Ou seja, é preciso buscar a desconstrução da “cultura” do outro, evitando que se produzam fantasias, como por exemplo, a de que todos os negros viveram questões da mesma maneira, sem contradições, sem ambiguidades ou conflitos.

Em suma, buscamos escapar de uma narrativa falsa, que busca imprimir o mito da democracia racial – tão em voga durante meados do século XX. Por fim, buscaremos, ainda, avançar em questões que concernem aos sentidos simbólicos e políticos relacionados ao negro no contexto moderno brasileiro e estadunidense.

O antropólogo Kabengele Munanga (2018) sustenta que, para compreendermos as relações de racismo no Brasil, temos a necessidade de olhar as características históricas que o racismo assumiu. É um racismo que se constrói pela negação do próprio racismo, partindo do princípio de que “o problema está na cabeça da vítima, que é complexada”. Seguindo as premissas desse pesquisador e direcionando-as para nosso objeto de pesquisa, devemos observar que a construção sobre a imagem do negro pressupõe-se, antes de tudo, como de um ser errante, inserido no universo democrático racial brasileiro. A falácia elaborada sobre o mito democrático racial acaba por permitir que, muitas vezes, não negros assumam, por meios culturais (literatura, música, artes, etc.), a retórica de porta-vozes dessa população. O resultado é uma arte produzida por não negros: produto final e falsificador ancorado na ideia de um fraternalíssimo democrático racial.

O poema-canção “Essa negra fulô”, nosso objeto de estudo, é um bom exemplo de arte produzida sobre o negro, contendo um visível racismo. Suas visões estereotipadas buscam, justamente, justificar o negro como uma massa homogênea e como o ser errante do contexto social, conforme defendido. Ainda para os autores desta comunicação, o mais grave nesse poema-canção é a percepção de que a po-

mitologia relacionada à democracia racial brasileira, pela qual seríamos uma relação de três raças uniformizadas, ou seja, sem diferenças, sem embates e sem necessidades próprias.

lítica permitia e incentivava que poetas e compositores não negros assumissem lugares de fala como porta-vozes da cultura afro-brasileira, tal qual registram referenciais trabalho de importantes musicólogos brasileiros (ANDRADE, 1963; KIEFER, 1976; AZEVEDO, 1956; NEVES, [1981]; MARIZ, 1980). Dito isso, podemos observar, primeiramente, que o texto enfatiza a subalternidade, a sexualidade, a sensualidade e a promiscuidade da mulher negra como mera representação de uma identidade social feminina escrava.

Para ratificar nossas afirmações, retornemos novamente a Munanga, (2018), ao observar que o racismo no Brasil produz-se em uma situação etnocêntrica, em que os brasileiros acreditam ser o centro do mundo e acabam julgando o outro de uma forma negativa e preconcebida, da qual a matéria prima é conspurcar a etnia, o gênero, a religião e a raça do negro e da negra escravizados. De acordo com Munanga, é, justamente, a possibilidade de ações contrárias na literatura, nas artes e na educação que pode apontar o negro como protagonista da história do Brasil, ao apresentá-lo como um ser forte, inserido no injusto processo escravocrata brasileiro, como o “cérebro, resistente apesar do rolo compressor da escravidão, que deu sangue, deu cultura ao Brasil e, portanto, sem ele a história do Brasil não teria a configuração atual”.

Estudo de caso “essa negra fulô”

O poema foi lançado em 19[??] e republicado na coletânea *Poemas Negros*, reunidos em 1947, sendo ainda traduzido para diferentes línguas.

Essa negra Fulô

Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no bangüê dum meu avô
uma negra bonitinha,
chamada negra Fulô.
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!

(Era a fala da Sinhá chamando a negra Fulô)

Vem forrar a minha cama
vem pentear meus cabelos,
vem botoar meu vestido,
que eu estou cansada, Fulô!

Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô!
ficou logo pra mucama
pra vigiar a Sinhá,
pra engomar pro Sinhô!

Essa negra Fulô!

Essa negra Fulô!

“Era um dia uma princesa
que vivia num castelo,
que possuía um vestido,
com os peixinhos do mar.
Entrou na perna dum pato,
Saiu na perna dum pinto,
ô Rei-Sinhô me mandou
que tu contaste mais cinco”

Essa Negra Fulô.

Essa negra Fulô.

Ó Fulô! Ó Fulô
(Era a fala da Sinhá)
Vá botar para dormir
Esses meninos, Fulô!

Minha mãe me pentou,
minha madrasta me enterrou
pelos figos da figueira,
que o sabiá beliscou”

Essa Negra Fulô

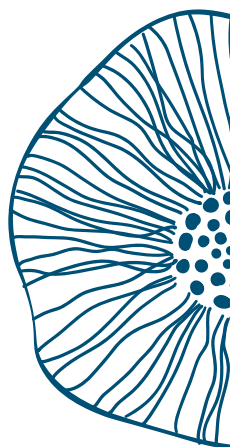
Essa negra Fulô

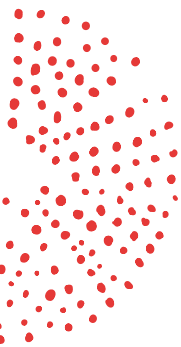
Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê meu terço de ouro
Que teu Sinhô me mandou?
Ah! Foi você que roubou!
Foi você negra Fulô!

Essa Negra Fulô

Essa negra Fulô

O Sinhô foi ver a negra,
levar couro do feitor.





A negra se despiu toda,
O Sinhô disse: “Fulô”!
(A vista se escureceu que nem a negra Fulô).

Essa Negra Fulô
Essa negra Fulô

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá chamando a negra Fulô)
Cadê meu frasco de cheiro,
Cadê meu cinto de broche,
Cadê meu lenço de rendas
que teu senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou!
Foi você, nega Fulô!

Essa Negra Fulô
Essa negra Fulô

O Sinhô foi açoiar,
sozinho, a negra Fulô
a negra tirou a saia
arrancou o “cabeção”
de dentro dele pulou
nuinha a negra Fulô.

Essa Negra Fulô
Essa negra Fulô

Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê teu Sinhô
Que nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
Foi você, negra Fulô?

Essa negra Fulô
Essa negra Fulô

O pesquisador e doutor Domício Proença Filho (2004) entende que Jorge de Lima, “na tentativa de dar voz aos negros [...] termina por falar *sobre* os negros” (grifos nossos). Se outros poemas do autor contêm referências religiosas, “Essa negra Fulô” imprime-se pela “beleza sedutora da mulher negra, mesmo na condição de escrava, mas, no caso, associada à imagem de ladra e destruidora de lares, por

força de sua sensualidade e de seu erotismo”. A pesquisadora Tassia do Nascimento (2010) vai ao encontro dessa leitura, observando a visão estereotipada sobre a mulher negra que está sempre a serviço de seu proprietário – “tira a saia”, “nuinha”, “tirou o cabeção” – para, na primeira oportunidade, substituir o açoite por seu objeto sexual.

Por outro lado, a doutora Suely Reis Pinheiro (2007), tendo como ângulo de pesquisa a literatura, identifica no poema-canção. “Essa negra Fulô” “resíduos” do gênero espanhol *picaresco* literário, apontando que o “comportamento malando do negro resulta de uma estrutura básica, onde o mais forte, o mais endinheirado, o de maior *status* sobrepujou e, ainda hoje, sobrepuja o mais fraco” (PINHEIRO, 2007). Há importantes trabalhos que, justamente, desconstroem essa imagem eurocêntrica, relacionando o negro escravizado à vítima do holocausto africano⁵. A pesquisadora avança, ainda, afirmando que “Essa negra Fulô” “sintetiza, através de um discurso, aparentemente *infantil* e *lúdico*, a vida da negra escrava na casa da senhora” (grifos nossos) e finaliza indicando Jorge de Lima com “um dos mais influentes autores da poesia nordestina”.

Proença Filho (2004) alimenta a discussão, bastante atual, relacionada às biografias oficiais, estudos e dissertações sobre Jorge de Lima que enfatizam unicamente sua origem nordestina em detrimento de sua ascendência negra:

Não apontam vinculação alguma com a ascendência negra, embora, como atestam os que os conheceram pessoalmente, eram evidentes em ambos traços físicos caracterizadores da mestiçagem. Curiosamente, costuma-se conceder ênfase à sua nordestinidade (FILHO, 2004, p. 385).

Figura 1 - Ilustração de Di Cavalcanti para o poema “Essa negra Fulô”, de Jorge de Lima

5 Adotaremos, nesta comunicação, uma visão africanista contemporânea, pela qual recentes pesquisadores compreendem o comércio de escravos como um dos maiores desastres da humanidade chamado de *Maafa*. Os pesquisadores africanos Marimba Ani (1994) e Mulana Karenga (2018) usam os termos *Holocausto Africano* ou *Holocausto da Escravidão* para se referir ao período supracitado.



Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/305330049715576689/>.
Acesso em: 2 set. 2020

Por fim, é importante citar o artigo do doutor Almir Aquino Correa (2003), que apresenta uma problematização a partir da metacrítica de pesquisadores, estrangeiros e brasileiros, sobre os poemas de Jorge de Lima, destacando-se as críticas ao poemacção “Essa negra Fulô”. Nesse referido trabalho, o autor assume uma postura coerente com a da poesia de Jorge de Lima – diga-se de passagem, como boa parte de pesquisadores do campo literário (AQUINO, 2003; CAMILO, 2013; PINHEIRO, 2007), os quais não depreendem a visão estereotipada sobre o negro na literatura brasileira. Especialmente no poema em questão, perde-se de vista, por exemplo, o lugar muitas vezes ocupado pela mulher negra: de objeto doméstico, sexual, ladra e vulgívaga, na medida em que rouba os objetos e o marido da casa da senhora. Aquino prossegue apontando as similaridades entre as narrativas de Jorge de Lima e de Gilberto Freyre, posto que ambos recorrem à constante visão do mito democrático racial, como se não houvesse racismo no país, embora

seu argumento venha a legitimizar o projeto modernista e elitista que sempre foi o de forjar a identidade do negro brasileiro. Assim, o autor sustenta seu argumento afirmando que “embora consistente com o momento modernista, [Jorge de Lima] mantém o sabor da convivência entre brancos e negros” (CORREA, 2003).

O pesquisador Vagner Camilo (2012) apresenta os estudos e posicionamentos de Earl E. Fitz, James H. Kennedy, Maria Luísa Nunes, Richard Preto-Rodas, que foram grandes entusiastas dos poemas de Jorge de Lima nos Estados Unidos. Esses americanos baseavam-se na ideia do mito da democracia racial, claramente influenciado por Gilberto Freyre. Por outro lado, contemporâneos desses autores já apresentavam contundentes críticas ao trabalho de Jorge de Lima e suas poesias “negras”. O ativista e advogado negro James Weldon Johnson (CAMILO, 2012) e o sociólogo afro-americano E. Franklin Frazier (CAMILO, 2012) contrapõem a visão eurocêntrica de seus contemporâneos e apresentam-se repreensíveis à poesia produzida por Jorge de Lima e ao mito da democracia racial, conforme veremos mais à frente.

James Kennedy, antropólogo norte-americano, foi um dos divulgadores da poesia de Jorge de Lima nos Estados Unidos, criando versões em inglês para seus poemas; é o autor da versão na língua inglesa de “Essa negra Fulô”. Kennedy compartilha do mito da democracia racial brasileira em seus estudos, infelizmente baseando-se no que ele tem de mais perverso, que é relativo à ideia desenvolvida pela elite intelectual, cultural e política brasileira a respeito do país, caracterizando-o pela tolerância das raças (branca, negra e indígena), que, unificadas e toleradas por si só, são ausentes de preconceitos, diferenças e discriminações raciais. Kennedy (1973) define “Essa negra Fulô” como uma visão sensual do negro na cultura brasileira e aponta Jorge de Lima como um poeta lírico e idealizado da inserção do negro na sociedade brasileira:

Jorge de Lima celebrates the black as no other Brazilian has been able to do; he does not merely describe social conditions, but the very soul of the

black: his life and passion, his yearnings, superstitions, religious syncretism, and mysterious spirit (1973, p. 18)⁶.

Earl F. Fitz apresentou diversos estudos relacionados à cultura afro-brasileira, especialmente sobre os trabalhos de Jorge de Lima e do poeta cubano Nicolás Guillén. Fitz (CAMILO, 2012) corrobora a visão pessimista, mas tolerável, sobre o papel da mulher negra, como objeto passivo e sexual na história do Brasil. O autor elege a poesia de Lima como “clamadora” do povo africano na civilização brasileira. Sem aporte significativo de pesquisa e somente pautado por um clima ideológico do período, Fitz afirma que “*Jorge de Lima evokes memories of deeply felt African Legacy*”⁷ (1976, p. 83).

Os trabalhos de Maria Luísa Nunes, Richard Preto-Rodas e Povina Cavalcanti (CAMILO, 2012) (esta, biógrafa de Jorge de Lima) pressupõem, primeiramente, que a raça não é um fator determinante da população brasileira. Para Nunes, “Jorge de Lima é poético” e está em total sintonia com a liberdade modernista. Ela argumenta a questão racial a partir do prisma democrático; entretanto, afirma que a cultura brasileira é, primordialmente, branca, mas democrática, possibilitando, por exemplo, o surgimento de um Machado de Assis. É preciso aprofundar algumas questões relativas à fala de Nunes no que tange à cultura brasileira ser primordialmente branca: a elite branca é a responsável não somente por “inventar” a cultura e a identidade social, a partir de uma visão eurocêntrica e unívoca racial, mas também por se autointitular como porta-voz das demais raças brasileiras. A autora ignora o próprio mito de embranquecimento de Machado de Assis, construído por contemporâneos seus e mantido, pelo menos, até meados dos anos 1980, com o objetivo de omitir a origem afro-brasileira do romancista⁸.

6 “Jorge de Lima celebra o negro como nenhum outro brasileiro foi capaz de fazer; ele não descreve meramente as condições sociais, mas a própria alma do negro: sua vida e paixão, seus anseios, superstições, sincretismo religioso e espírito misterioso” (tradução nossa).

7 “Jorge de Lima evoca memórias de um legado africano com profundo sentimento” (tradução nossa).

8 Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7177-a-polemica-tentativa-de-embranquecer-machado-de-assis>. Acesso em: 2 maio 2018.

Apesar do pouco espaço desta comunicação, é preciso ventilar e propor novas leituras relativas ao suposto “ativismo negro” de Jorge de Lima sobre a temática afro-brasileira. Em recente artigo, Vagner Camilo (2013) divulga missiva entre Jorge de Lima e o ilustrador Lasar Segall, na qual o poeta solicita ilustrações de negro para seu livro *Poemas Negros*. Ali, Jorge atesta, com todas as letras, o quanto estaria empenhado em pleitear a vaga de Pereira da Silva na Academia Brasileira de Letras (ABL) com a publicação do livro⁹. Camilo avança na discussão apresentando íntegra da correspondência:

Creio que V. já está ambientado com os poemas. Demais: o assunto deve ser apenas a representação do negro em todos os ambientes em que demorou desde sua vinda para o Brasil, isto é: o negro (quando digo o negro, digo negra também, não fazendo distinção de sexo) nos navios negreiros, milhares de cabindas, de guinês, de todas as tribos africanas apinhados nos porões dos veleiros; o negro nas senzalas; a negrinha bonitinha nas casas-grandes, um perigo de tentação para o branco português; o velho negro Pai-João; o negro rebelado refugiado nas serras guerreando o branco; a sereia negra que habita o mar; o negro feiticeiro; cenas de macumba; a negrinha penteando a sinhá branca nas redes; a negra vendedora de doces; a negra amamentando o menino branco; a negra contando histórias nos terreiros das casas brancas, etc., etc. (CAMILO, 2013).

O negro no contexto do nacionalismo musical à Brasileira e o Harlem Renaissance

Esta seção não visa a apresentar aspectos etnomusicológicos ou as relações entre texto-música das canções “Essa negra Fulô”; menos ainda a analisar as características do nacionalismo musical brasileiro orientado a partir de uma perspectiva eurocêntrica. Interessa mais o lugar de fato e de fala do negro naquele contexto sócio-musical. Nosso objetivo é, a partir de uma abordagem histórica, social e antropológica, compreender esse poema-canção como uma obra

⁹ Disponível em: Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana, 2013. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000100021. Acesso em: 2 maio 2018.

de arte, capaz de legitimar valores e impor identidades a partir do contexto social em que estava inserido. Nesse sentido, buscaremos, primeiramente, analisar qual era esse contexto social quando a peça foi composta. Busca-se, assim, iluminar como o nacionalismo dialogava com o movimento negro – o qual atuava de forma constante e pregressa no país entre o fim do século XVIII e o século XIX, buscando consolidar os direitos e a cultura negra, especialmente no Rio de Janeiro, então capital da República.

As manifestações sociais, culturais e religiosas dos negros ocorriam em diversos locais: nos subúrbios da cidade, onde os moradores tentavam constituir uma identidade social (SANTOS, 2011); nas favelas cariocas, com seus sambas retratando as fronteiras entre o morro e o asfalto (JUNIOR, 2011); e, muitas vezes, nas casas das “Tias Ciatas”¹⁰, espelhadas pela zona portuária do Centro da cidade, onde “os velhos ficavam na sala da frente cantando partido alto” e o pessoal que gostava de batucada da macumba ficava no terreiro¹¹. As casas das “tias”, as favelas cariocas e seus subúrbios são “lugares de memória”, como diria o historiador Pierre Nora (1993) cerne de uma identidade social da arte negra brasileira, foi onde os negros buscaram manter suas identidades sociais, suas práticas religiosas, artísticas e culturais, o que foi, certamente, percebido pela elite sem lhes dar primazia em suas narrativas. Enquanto isso, contemporaneamente ao movimento modernista brasileiro, na América do Norte, nos subúrbios de Manhattan, em Nova York, florescia um movimento artístico, cultural e literário formado, em grande parte, por negros e para negros no bairro Harlem.

Sendo assim, busca-se, primeiramente, deslocar o ângulo de pesquisa a partir dos simbolismos fabricados pelo nacionalismo musical brasileiro que pretendia, naquele momento, forjar uma identidade cultural brasileira para um contexto mais amplo:

10 Alguns artigos já desfazem o mito de uma figura unívoca como Tia Ciata, considerando que o Centro do Rio de Janeiro, no início do século, abrigava diversas “tias” que agrupavam, em torno de si, práticas identitárias afro-brasileiras. Cf. Velloso; CAVALCANTI, 2017. Ver ainda: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/trilogia-de-lira-neto-desmonta-mitos-sobre-os-primordios-do-samba-20933707>. Acesso em: 02 jun. 2018.

11 Disponível em: João da Baiana entrevista: <http://www.elfikurten.com.br/2016/04/joao-da-baiana-entrevista-memoria-viva.html>. Acesso em: 2 jun. 2018.

Essa preocupação em forjar linguagens caracteristicamente nacionais que reflitam a realidade de um povo e que, ao mesmo tempo, seja imediatamente compreensível por esse mesmo povo é, na verdade, a grande meta do nacionalismo (NEVES, 1981, p. 25).

A musicologia brasileira aponta os séculos XVIII e XIX como com uma intensa atividade artística e musical, em diferentes estados. Essa atividade foi exercida, em sua maior parte, por artistas e músicos negros e mulatos (AZEVEDO, 1956; NEVES, 1982; MARIZ, 1980). Negros escravizados, alforriados ou libertos eram contratados para abrilhantar as festividades religiosas católicas dos brancos ou serviam para diferentes serviços dos patriarcados locais, seja na mineração ou agropecuária¹². A música “Barroca mineira” é um bom exemplo dessa efervescência e agitação cultural, concomitante ao “holocausto africano”, quando se registrava a circulação de centenas de negros músicos em Minas Gerais¹³. Se, por um lado, esse apogeu musical permitiu o surgimento de uma escola de compositores e intérpretes formados por negros e mulatos, por outro lado, as últimas estimativas indicam mais de 1.700.000 (um milhão e setecentos mil)¹⁴ de negros retirados de suas terras, famílias e cultura, passando a viver como degradados e escravizados na nova terra, tendo que assimilar e, muitas vezes, abrilhantar a cultura,

12 A musicologia realizou referentes trabalhos que apresentam os impactos sociais e econômicos na vida de alguns negros músicos durante os séculos XVIII e XIX em estados como Bahia, Rio de Janeiro, Recife e Minas Gerais. Por outro lado, são poucos os trabalhos que apresentam os reais sentimentos, os interesses, os embates de negros escravizados ou alforriados como degradados, vivendo em outra cultura, outra terra e outra religião.

13 O estado de Minas Gerais foi, até o final do século XIX, o maior detentor de escravos do Brasil. Em 1819, havia na província 168.543 escravos, 15% da população escrava do país. Disponível em: https://revistadiscentepghis.files.wordpress.com/2009/05/ana-paula-rangel-tempos-e-epocas_dias-e-meses-de-casar-entre-escravos-e-forros.pdf. Acesso em: 2 jun. 2018.

14 Pesquisadores de universidades do Brasil, Estados Unidos e Inglaterra concluíram que o número de escravizados levados para o Brasil é maior do que se estimava. Segundo os dados, que podem ser encontrados no site www.slavevoyages.org, foram cerca de 1.700.000 (um milhão e setecentos mil) africanos trazidos, na condição de escravos, para a Bahia e não 1.200.000, como afirmavam estudiosos, a exemplo do escritor e fotógrafo Pierre Verger. Disponível em: <http://correionago.com.br/portal/africa-brasil-numero-de-escravizados-e-quase-o-dobro-do-estimado/>. Acesso em: 2 jun. 06/2018.

os costumes e a religião da elite católica brasileira como forma de “aproveitar brechas” do mundo à sua volta¹⁵.

Nesse período, ainda não se falava em nacionalismo, já que a música produzida por esses negros seguia muito de perto as influências de Haydn, Mozart e da Escola Vienense Clássica. A musicologia estabelece o século XVIII como *marco temporal* na música nacional brasileira, por passar a apresentar uma clara distinção entre a arte erudita, produzida na Igreja Católica, e a arte popular – a música profana, que vai, pouco a pouco, separando-se do tronco europeu e acusando a primazia de origem negra e indígena (NEVES, 1981, p. 25).

Durante o século XIX, o centro musical sai da Igreja e assume os teatros. É nesse cenário que a musicologia marca o advento do nacionalismo musical brasileiro. O compositor Carlos Gomes é considerado como o primeiro de orientação nacionalista (NEVES, 1981), uma vez que, em 1892, escreveu a *Serie Brasileira*: uma suíte em quatro partes que finaliza com uma sessão intitulada “Batuque”, tomada de danças afro-brasileiras. A obra foi definida por críticos como “sentimento de brasilidade” (NEVES, 1981). O musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo (1956) sintetizou esse momento da arte nacional com “a *Serie brasileira*, malgrado a singeleza, quicá a mediocridade da orquestração, fica sendo na música brasileira o marco inicial da orientação nacionalista” (AZEVEDO, 1956, p. 166). Fica muito claro que o nascimento do nacionalismo musical brasileiro surge a partir da subjetividade de um “sentimento brasileiro”, já forjado por um compositor clássico buscando fabricar aspectos melódicos da cultura afro-brasileira.

15 A tese eurocêntrica de que determinadas atividades profissionais, como por exemplo de músico podia-lhes garantir uma melhor situação social é desconstruída pelo historiador Sidney Chaloub (2017) no que ele chama de “precariedade estrutural da liberdade”. Além da alforria condicional, “o problema da liberdade no Brasil escravista foram as restrições constitucionais aos direitos políticos dos libertos, a interdição dos senhores à alfabetização de escravos e o acesso diminuto de libertos e negros livres em geral à instrução primária [...], a possibilidade de revogação de alforrias, as práticas de escravização ilegal de pessoas livres de cor” e “a conduta da polícia nas cidades de prender negros livres sob a alegação de suspeição de que fossem escravos fugidos”. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/especial/2017/07/07/Censo-de-1872-o-retrato-do-Brasil-da-escravid%C3%A3o>. Acesso em: 2 jun. 2018.

Após o golpe militar que derrubou o imperador D. Pedro II e seu gabinete em 15 de novembro de 1889, o nacionalismo musical brasileiro passou a marchar¹⁶ seus primeiros passos na antiga Capital do Império. Alguns compositores tiveram papel de destaque durante o governo que usurpou o poder do imperador, trabalhando em propagandas e símbolos do governo autocrata que revezava o poder (política do Café com leite) durante os primeiros trinta anos da primeira República¹⁷. Esses compositores, influenciados por uma clara inspiração impressionista, buscavam, timidamente, forjar influências da música negra e folclórica em suas composições (NEVES, 1982). O racismo científico que impregnou o Brasil na primeira República foi um projeto de governo, com todo aparato estatal e com apoio da elite econômica, social, cultural e musical brasileira, que, em seu corolário, buscava fabricar as diferenças hierárquicas biológicas na qual brancos ocupam posição de superioridade, colocando-se como os representantes das diversas culturas que habitam o país (SANTOS; SILVA, 2017).

Foi somente a partir de 1922, quando o movimento modernista de São Paulo eclodiu, formado por jovens artistas aristocráticos que se “revoltaram” contra o academismo reinante, que a busca por elementos artísticos que identificassem a arte nacional passou a se afastar do formalismo¹⁸. Nesse sentido, podemos afirmar que a preocupação essencial do nacionalismo musical brasileiro naquele momento era construir – fabricar, melhor seria – elementos de uma cultura com intuito de criar uma identidade estético-musical. “O racismo científico brasileiro espelha precisamente o paradoxo que vivia o país, premido, por um lado, pela condição de objeto do discurso etnológico europeu e, por outro, pelo desejo de produção de um discurso nacional, como sociedade histórica” (COSTA, 2006; GUIMARÃES, 1999; HOFBAUER, 2006; MUNANGA, 2004; SCHWARCZ, 1993; SKIDMORE, 2012; VENTURA, 1987).

Mário de Andrade, o grande líder do movimento brasileiro e mentor intelectual de jovens escritores e compositores brasileiros adeptos ao novo nacionalismo, insistia “sobre a necessidade histórica de produzir obras que refletissem as características da

raça” (NEVES, 1981). Em 1928, ele afirmava que a música nacional deveria passar por três fases distintas: “a da tese nacional, a da consciência nacional e da inconsciência nacional” (NEVES, 1981). A partir dessas colocações, o autor utilizou importantes colocações para manipular sua tese, insistindo na necessidade de pesquisas e estudos sobre manifestações folclóricas, trabalhos teóricos para compositores, processos de compor sobre determinados motivos, ritmos ou harmonias afro-brasileira. A importância de Mário de Andrade é indiscutível no contexto literário, social, musicológico e artístico brasileiro. Leticia Parkes (2015) lembra-nos que Mário de Andrade jamais foi um poeta autônomo e que a publicação de suas obras dependia do financiamento de uma parte importante de setores da elite nacional¹⁹.

É nesse contexto que surge a composição do poema-canção “Essa negra Fulô” para voz feminina (soprano) e acompanhamento de piano. A versão do compositor Lorenzo Fernandez, que musicou somente as partes finais do poema, foi estreada em 1924, em um concurso internacional de composição. A composição de Waldemar Henrique é de 1935 – diz-se que Jorge de Lima teria preferência por essa versão por utilizar o seu texto integralmente.

No Brasil, o movimento ativista negro²⁰ (surgido, pelo menos, em meados do século XIX, e atuante no período pós-abolicionista) não recebeu contribuição do movimento modernista no sentido de dar a primazia à presença do negro. Como vimos, o modernismo brasileiro tinha como objetivo fornecer subsídios para *forjar* a música e a cultural de negros e índios e, assim, constituir uma identidade brasileira bastante a gosto das elites brasileiras. Nesse sentido, podemos observar que o mito democrático racial, tão defendido por Gilberto Freyre e outros, foi atuante e definidor também no nacionalismo musical brasileiro, na medida em que negros e negras eram representados, interpretados e até estereotipados nesse contexto. Baseamos nossas

19 Disponível em: www.esquerdadiario.com.br. Acesso em: 2 maio 2018.

20 Entendemos por movimento negro ou social as reivindicações identitárias de diferentes agentes em um determinado grupo ou contexto social. Cf. Woodward (2005).

afirmativas no fato de que a escola nacionalista brasileira assumia-se como porta-voz de uma identidade afro-brasileira.

Por outro lado, ainda que de forma breve, é necessário apontar o movimento artístico literário e musical que eclodiu no Harlem, formado por negros, no período contemporâneo ao modernismo brasileiro. Muitos intelectuais negros norte-americanos já denunciavam a visão estereotipada do nacionalismo brasileiro em relação ao negro, tão exaltada por Gilberto Freyre. O advogado, negro, poeta e ativista James Johnson, (CAMILO, 2013b) importante figura do movimento “*New black*” do Harlem Renaissance, foi um dos primeiros a criticar publicamente o posicionamento de Freyre e sua visão eurocêntrica e paternalista²¹. Ao seu ver, a poesia norte-americana composta por negros revela um caráter real do negro em relação ao branco; as críticas norte-americanas surgiram, justamente, quando Jorge de Lima, lançou a versão em inglês de seus *Poemas Negros* com prefácio de Gilberto Freyre, que, por sua vez, buscava justificar seu posicionamento:

Não há felizmente no Brasil uma “poesia africana” como aquela, nos Estados Unidos, de que falam James Weldon Johnson e outros críticos: poesia crispada quase sempre em atitude de defesa ou de agressão; poesia quase sempre em dialeto meio cômico para os brancos, para os ouvidos dos brancos, mesmo quando mais amargos ou tristes os assuntos. O que há no Brasil é uma zona de poesia mais colorida pela influência do africano: um africano já muito dissolvido em brasileiro. Uma zona a que estão ligados, pela sua formação regional, alguns dos nossos escritores e poetas mais rigorosamente brancos e aristocráticos: os pernambucanos Joaquim Nabuco e Manuel Bandeira, por exemplo. O que mostra que não é o sangue que aguça sozinho nos poetas ou escritores a sensibilidade a assuntos com os quais eles podem identificar-se só pelo poder de empatia, só por transfusão de cultura. Ao contrário: o sangue às vezes faz que os mestiços se afastem dos assuntos africanos com excessos felinos de dissimulação e pudor. O caso de Machado de Assis (FREYRE *apud* LIMA, 1974, p. 157).

21 E. Franklin Frazier (1894-1962) foi um afro-americano, doutor em sociologia, especializado em famílias negras norte-americanas. Em visita ao Brasil, estabeleceu posições bastantes representativas em relação à visão de Gilberto Freyre, apontando que a solidariedade entre negros e mestiços nos Estados Unidos tendeu-se para criar uma rede de solidariedade, culminando com uma “*race conscious*”. Ao contrário do Brasil, onde não houve uma rede de solidariedade racial, vacilando para uma consciência da raça dos próprios negros.

Contrapondo-se novamente a visão do mito democrático racial, o advogado James Weldon Johnson (CAMILO, 2013) questiona Freyre: o renomado sociólogo Gilberto Freyre diz que “em nenhum país, porém, o descendente de africano tornou-se tão da terra como Brasil” (LIMA, 1974, p. 159). Ora, como poderia sentir-se próprio da terra aquele forçadamente exilado, a conviver com outras línguas? (CAMILO, 2013, p. 46).

Figura 2 - Artistas, escritores, músicos, e intelectuais negros no Harlem, EUA. Anos de 1920.



Fonte: Atlantablackstar. Disponível em: <http://atlantablackstar.com/2015/02/05/harlem-becomes-whiter-blacks-hold-memories-harlem-rennaissance/>. Acesso em: 2 set. 2020.

Infelizmente, pelo pouco tempo, não nos é possível realizar uma história comparada entre o lugar do negro na cultura modernista norte-americana e na brasileira, a partir de uma perspectiva escravocrata, histórica, cultural e de direitos civis dos negros em ambos contextos²². Contudo, é fundamental destacarmos que “houve um plano econômico, social, cultural de misturar todo mundo, para criar uma identidade única brasileira. O ônus disso foi silenciar o discur-

22 CARVALHO, 2002.

so racial e silenciar uma identidade negra no Brasil. Nesse balaio de identidade brasileira, não deu-se oportunidade à população negra”²³.

Não buscamos, com isso, falar em superioridades literárias ou musicais, mas apontar que, *grosso modo*, o nacionalismo musical brasileiro não representa, e sim *forja* uma cultura afro-brasileira. Enquanto isso, silencia o negro como artista, poeta ou intelectual (CAMILO, 2020). Registramos que, nem passando por um processo de metanoia, esses compositores e poetas puderam ser legitimados como porta-vozes de uma cultura afro-brasileira.

Finalizando, faz-se um pedido: para que pianistas e intérpretes revisem o lugar ocupado por todas as mulheres e homens negros escravizados na poesia e música de Jorge de Lima, Lorenzo Fernandez, Waldemar Henrique e outros no que concerne a quaisquer visões ultrapassadas relacionadas ao mito democrático racial.

Enfim, analisando o poema “Essa negra Fulô” e o seu contexto no movimento nacionalista brasileiro, fica a pergunta: Qual é, de fato, o objetivo desse movimento musical nacionalista brasileiro com o negro e sua cultura? Seria forjar a identidade e a cultura dessa população já tão estigmatizada pela elite/sociedade brasileira naquele contexto, buscando, somente, fabricar uma identidade nacional, ou ativar e criar um novo lugar para a presença, para os direitos e para a cultura do povo negro, dando voz, espaço e primazia a esses estigmatizados perante a sociedade?!

REFERÊNCIAS

ANI, Marimba. **An african-centered critique of european cultural thought and behavior**. Indianapolis: Europe Civilization, 1992.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Ed. Livraria Martins, 1963.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Ed. Livraria Martins, 1965.

23 Disponível em: <https://tab.uol.com.br/branquitude/>. Acesso em: 22 maio 2018.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa. **Música e músicos no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil. 1950.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Livraria José Olympio Editora. 1956.

BAIANA, João da. **Entrevista**. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/04/joao-da-baiana-entrevista-memoria-viva.html>. Acesso em: 2 jun. 2018.

BUTLER, Kim. **Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-abolition**, São Paulo and Salvador. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1998.

BUTLER, Kim. Negritude Nova no Brasil: Movimentos Pos Abolição No Contexto da Diáspora Africana. In: GOMES, Flávio; RODRIGUES, Petrônio. **O Negro no Brasil Pos-Abolição**. Rio de Janeiro: Editora Sumus, 2011.

CAMILO, Vandelir. **Necromemória**: Reflexões sobre um conceito. Ed Amazon, 2020. Disponível em: https://www.amazon.com.br/gp/product/B08B45HFTN?pf_rd_r=C2JRHHH04YQ6RBRJS7Z1&pf_rd_p=034d6159-4114-47a0-84d2-64347c8648d5. Acesso em: 14 jun. 2020.

CAMILO, Vagner. Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana. **Estudos Avançados**. v. 76, n. 26. São Paulo, 2012.

CAMILO, Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana. **Estudos Avançados**. v. 77, n. 27. São Paulo, 2013.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil. O longo Caminho**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CAVALCANTI, Nireu. **Pesquisador derruba mitos históricos da cultura negra do Rio**. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/pesquisador-derruba-mitos-historicos-da-cultura-negra-do-rio-21947953.html>. Acesso em: 4 jun. 2018.

CORREA, Almir Aquino. Jorge de Lima: poesia negra e a recepção crítica. **Terras Roxas e outras terras – Revista de Estudos Literários**. v. 3, 2003.

COSTA, Sérgio. O branco como meta: apontamentos sobre a difusão do racismo científico no Brasil pós-escravocrata. **Estudos Afro-Asiáticos**. v. 28, n. 1/3, p. 47-68. Rio de Janeiro, jan-dez 2006.

FISCHER, Luis Augusto. **A polemica tentativa de embranquecer Machado de Assis**. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7177-a-polemica-tentativa-de-embranquecer-machado-de-assis>. Acesso em: 2 maio 2018.

FITZ, Earl E. The Black Poetry of Nicolás Guillén and Jorge de Lima: A Comparative Study. In: **Revista de literatura Hispánica**, v. 1, n. 4, article 13, 1976.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A questão racial na política brasileira (os últimos quinze anos). **Tempo Social**. v. 13, n. 2, p. 121-142. São Paulo, nov. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702001000200007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 2 maio 2018.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1999.

HOFBAUER, Andreas. **Uma história de branqueamento ou o negro em questão**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

JUNIOR, Ramiro Lopes Bicca. Noel Rosa: na fronteira entre o morro e a cidade. In: Fênix – **Revista de História e Estudos Culturais**. Ano VIII, v. 8, n. 3, set./dez. 2011.

KARENGA, Mulana. **African Holocaust**. Disponível em: <http://africanholocaust.net/why-kwanzaa/karenga/>. Acesso em: 2 maio 2018.

KARENGA, Mulana. **[African Holocaust]**. 2000, vídeo, 3'43" Disponível em: <https://vimeo.com/7990617>. Acesso em: 2 maio 2018.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1976.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1980.

MUNANGA, Kabangele. **A educação colabora para a perpetuação do racismo**. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/a-educacao-colabora-para-a-perpetuacao-do-racismo/>. Acesso em: 22 jun. 2018.

MUNANGA, Kabangele. **O negro na sociedade brasileira: resistência, participação e contribuição**. Brasília, D. F.: Fundação Cultural Palmares, 2004.

MUNANGA, Kabangele. **A transformação do negro em ser errante**, Entrevista, 2018. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7169-a-transformacao-do-negro-em-ser-errante>. Acesso em: 22 jun. 2018.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira. Qual a Condição Social dos Negros no Brasil depois do Fim da Escravidão? O Pós-Abolição no Ensino de História. In: SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade (org.). **A República e a Questão do Negro no Brasil**. 1 ed. Rio de Janeiro: Museu da República, 2006, p. 11-2.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira. Caminhos de negros: vida, trabalho e desenvolvimento urbano no pós abolição (Nova Iguaçu, 1880-1980). In: XXVI

Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. **Anais** do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. São Paulo: Anpuh, 2011.

NASCIMENTO, Tássia. A outra negra fulô, de Oliveira Silveira “pra escando do bom Jorge de Lima. **Diálogo e Interação**, v. 2, 2010. Disponível em: <https://silos.tips/download/dialogo-e-interacao-volume-2-2009-issn-5>. Acesso em: 16 jun. 2018.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Contra-capa [1981], 2008.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história a problemática dos lugares**. Proj. Historia São Paulo. 10 de dez. 1993.

PINHEIRO, Suely Reis. Vozes da sedução, do picarismo e da negritude. **Hipanista**. Primeira revista eletrônica de los hispanistas de Brasil. Vol VIII. Nº 28. jan./fev./mar. 2007.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, apr. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017. Acesso em: 4 jun. 2018.

REIS, Teófilo. **Negros blogueiros**, 18 out. 2016. Disponível em: <http://negros.blogueiros.com.br/teofiloreis/2016/nao-precisamos-falar-sobre-o-holiday/>. Acesso em: 16 abr. 2018.

SANTOS, Carlos Alberto Ivanir dos ; RUBIM, Ricardo. **Caminhando a Gente se entende**. 2. ed. Rio de Janeiro: CIP Brasil Catalogação na Fonte, 2012. 112p.

SANTOS, Leonardo dos. Os subúrbios do Rio de Janeiro no início do século XX. **MNEME – Revista de Humanidades**, v. 12, n. 30, jul./dez. 2011.

SANTOS, Raquel Amorim dos; SILVA, Rosângela Maria de Nazare Barbosa. Racismo científico no Brasil pós-escravatura. **Revista Contemporânea de Educação**. v. 12, n. 25, set./dez. 2017.

SCHWARCZ, Lília K. Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

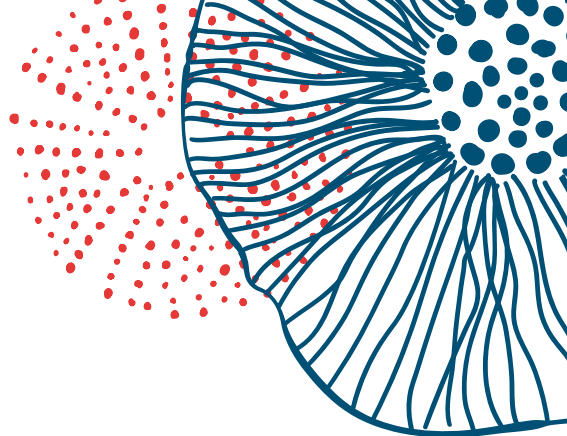
SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

VENTURA, Roberto. Estilo tropical: a natureza como pátria. **Ideologies & Literature New Series**, v. 2, n. 2, p. 145-158, 1987.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. SILVA, Thomaz T. da. (org.). 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.



ORGS



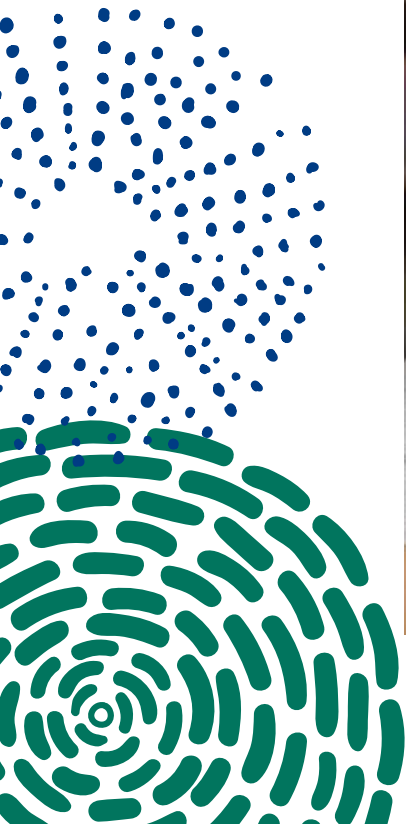
Marcele Aires Franceschini

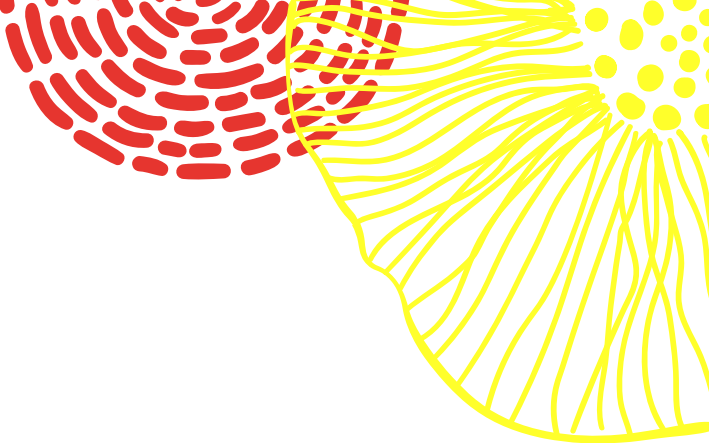
Possui Graduação em Jornalismo pela UEL (1998); Especialista em Literatura Brasileira – UEL (1999). Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada – USP (2003). Doutorado em Literatura Brasileira – USP (2009). Desde 2011, atua como docente na graduação do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Também é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá. Líder do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC/UEM) e do Programa de Extensão Outras Palavras (POP/UEM).



Jefferson Campos

Mestre e Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM-Capes). É pesquisador do Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM (GEDUEM/CNPq), do Grupo de Pesquisa e Extensão sobre Gêneros, Discursos e Comunicação na Amazônia Ocidental, da Universidade Federal de Rondônia (HIBISCUS/CNPq) e do Grupo de Pesquisa Linguagem e Racismo da Universidade Federal do Sul da Bahia (GPLR). São temas recorrentes de suas pesquisas: leitura, memória, esquecimento, museu, espaço virtual, biopolítica, decolonialidade, negritude, gênero e sexualidade. Atualmente, é professor dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e de Pedagogia no Centro Universitário Metropolitano de Maringá (UNIFAMMA).





Hertz Wendell de Camargo

Doutor em Estudos da Linguagem (Universidade Estadual de Londrina - UEL). Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Universidade Estadual de Campinas - Unicamp). Professor do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor do programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR). Coordenador do SINAPSE - Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura, do curso de Publicidade e Propaganda. Líder do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. São temas recorrentes de sua pesquisa: Mitologia, Imagem, Consumo, Antropologia do Consumo, Neurociência do Consumo, Imaginário, Imaginário Religioso.



The background is a dark blue field filled with various abstract patterns. These include several concentric circles in a teal color, some of which are filled with small dots or radial lines. There are also solid teal circles and a large, textured red circle in the center. The word "AUTORES" is written in a bold, yellow, sans-serif font across the middle of the image, with the letters partially overlapping the red circle and the teal patterns.

AUTORES

Autores

Caio Vitor Marques Miranda

Possui mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2006) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2015). Atualmente é professor titular da Universidade Estadual do Norte do Paraná, campus Cornélio Procopio. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente no seguinte tema: literatura infanto-juvenil, literatura contemporânea.

Carolina Montebelo Barcelos

Possui Bacharelado em Artes Cênicas – Teoria do Teatro pela PUC-Rio (2004). Especialista em Arte, Cultura e Pensamento (2007), Mestra em Estudos de Literatura (2012) e Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (2016), todos pela PUC-Rio. Atua como professora e pesquisadora de Teatro e também realiza pesquisas sobre literatura brasileira contemporânea. Como dramaturga e poeta, representou Portugal em diversos certames literários e teatrais internacionais.

Daniela Beny Polito Moraes

Professora de Teatro graduada pela UFAL, especialista em Antropologia (PPGAS/UFAL), mestra em Artes Cênicas (PPGARC/UFRN) e doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), atuou como professora de Artes na SEDUC/AL, professora substituta de Artes no IFRN e IFAL, e com experiência em docência em diversas instituições como SESC/AL, SESI/AL, SECULT/AL, UNEAL, UFAL e em programas como PRONATEC. É vice-coordenadora do NEABI IFAL/Campus Santana do Ipanema. Autora do livro “Oju Omim Omorewá – O Afoxé dança para Iansã”. É atriz, dramaturga, encenadora e produtora da Invisível Companhia de Teatro (Maceió/AL), colaboradora da rede Magdalenas 3ª Geração (vincu-

lada à rede internacional The Magdalena's Project) e colaboradora da associação Patacuri – Cultura, Formação e Comunicação Afroameríndia (Maceió/AL). Iá-Criadeira do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás em processo de consagração como Mãe-de-santo (Maceió/AL). Desenvolve pesquisas nas áreas de Dramaturgia dos Orixás, Antropologia da Performance, Estudos da Performance e Antropologia Teatral.

Daniela Mesquita

Mestra em Canto (PROMUS UFRJ), compositora, libretista e cantora do coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Eduardo Martins Zimmermann Camargo

Roteirista, produtor e diretor, possui graduação em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, na UFPR, atua no setor cultural onde estreou com o premiado curta-metragem “Palhaços Anônimos” (2015), realizou o documentário “Fora da Caixa” (2017), premiado no Brasil, na Argentina e na Bolívia, o curta de ficção “Luto” (2017), premiado Melhor Filme no FAM (SC), e o curta de animação “Vivi Lobo e o Quarto Mágico” (2019), que recebeu 10 prêmios nacionais e internacionais. É produtor da animação “Apneia” (2019), premiada Melhor Curta Brasileiro no Festival de Gramado (RS), que recebeu o Prêmio da Crítica no Anima Mundi (RJ) e o Prêmio Canal Brasil de Curtas no Cine PE (PE).

Fernanda Favaro Bortoletto

Graduanda do Curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês pela UEM (Turma 2016). Membro do Grupo de Estudos em Multiculturalismo e Pós-Colonialismo (UEM).

Giovani Giroto

Possui Licenciatura em Filosofia pela UEM (2014), Especialista em Docência no Ensino Superior pela FACION (2016), Mestre em Educação pela UEM (2020), Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UEM (Turma 2020). Bolsista CAPES,

Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação Social em Saúde (UEM) e Membro do Projeto de Extensão “A inserção dos migrantes em território maringaense” (UEM). Membro do Comitê de Migração e Refúgio da ARAS/Cáritas em Maringá. Tem experiência na área da Educação, Educação Social, Processos Migratórios, Migração haitiana para o Brasil e Inclusão e Acolhimento de migrantes em instituições educacionais brasileiras.

Hertz Wendell de Camargo

Doutor em Estudos da Linguagem (Universidade Estadual de Londrina - UEL). Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Universidade Estadual de Campinas - Unicamp). Professor do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor do programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR). Coordenador do SINAPSE - Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura, do curso de Publicidade e Propaganda. Líder do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. São temas recorrentes de sua pesquisa: Mitologia, Imagem, Consumo, Antropologia do Consumo, Neurociência do Consumo, Imaginário, Imaginário Religioso.

Jefferson Campos

Mestre e Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM-Capes). É pesquisador do Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM (GEDUEM/CNPq), do Grupo de Pesquisa e Extensão sobre Gêneros, Discursos e Comunicação na Amazônia Ocidental, da Universidade Federal de Rondônia (HIBISCUS/CNPq) e do Grupo de Pesquisa Linguagem e Racismo da Universidade Federal do Sul da Bahia (GPLR). São temas recorrentes de suas pesquisas: leitura, memória, esquecimento, museu, espaço virtual, biopolítica, decolonialidade, negritude, gênero e sexualidade. Atualmente, é professor dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e de Pedagogia no Centro Universitário Metropolitano de Maringá (UNIFAMMA).

João Gabriel Pereira Nobre de Paula

Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) 2013, Mestrado em Estudos Literários também pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) 2015. Atualmente, apresenta-se na condição de doutorando do PPG-Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) Campus São José do Rio Preto, etapa iniciada no ano de 2019. Atuou como professor auxiliar de Língua Portuguesa e Redação no Colégio Platão, no município de Maringá-PR, entre os anos de 2017 e 2018. Atuou também como corretor de redação em concursos admissionais e vestibulares e mais recentemente, como monitor de Língua Portuguesa no Colégio CERP, no município de São José do Rio Preto (2020).

Juliana dos Santos Barbosa

Graduada em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas (UEL, 1997), Especialista em Comunicação Organizacional (UEL, 1999), Mestra em Estudos da Linguagem (UEL, 2007), Doutora em Estudos da Linguagem (UEL, 2013), Pós-Doutorado em Estudos da Linguagem (UEL, 2015). Docente desde 2002 em cursos de graduação e pós-graduação, atuando em atividades de ensino, pesquisa e extensão. Integrante do Grupo de Pesquisa DIALE (Diálogos Linguísticos: ensino e saberes) da UENP. Além da experiência na área acadêmica, tem mais de 20 anos de experiência como gestora de comunicação e produtora cultural.

Lucas Toledo de Andrade

Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Concluiu o Mestrado em Letras (Estudos Literários) (2016) e a Especialização em Literatura Brasileira (2014) pela Universidade Estadual de Londrina. É graduado em Letras Anglo-portuguesas e respectivas Literaturas (2012) pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP/CCP), campus de Cornélio Procopio. Atualmente, integra o corpo docente do Curso de Letras (Português; Português-Inglês) da Universidade Pitágoras Unopar (UNOPAR) e da Universidade Anhanguera

Uniderp (UNIDERP), ministrando disciplinas da área de Literatura. Além disso, atua na rede privada, na Educação Básica, como Professor de Língua Portuguesa.

Marcele Aires Franceschini

Possui Graduação em Jornalismo pela UEL (1998); Especialista em Literatura Brasileira – UEL (1999); Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada – USP (2003); Doutorado em Literatura Brasileira – USP (2009). Desde 2011, atua como docente na graduação do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Também é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá. Líder do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC/UEM) e do Programa de Extensão Outras Palavras (POP/UEM).

Maria Aparecida de Fátima Miguel

Possui mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2006) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2015). Atualmente é professora titular da Universidade Estadual do Norte do Paraná, campus Cornélio Procopio. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente no seguinte tema: literatura infanto-juvenil literatura contemporânea. Os seus interesses de investigação situam-se na articulação entre as Neurociências e as Humanidades, nos Estudos de Cinema e nos Estudos de Música Pop-Rock. Tem feito várias comunicações e publicado diversos trabalhos nessas áreas.

Raul Bezerra

Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Maringá (2018), ator, performer, com passagens em grupos de Maracatu-Nação (Maringá e Porto Alegre).

Renan Henrique Mozer da Silva

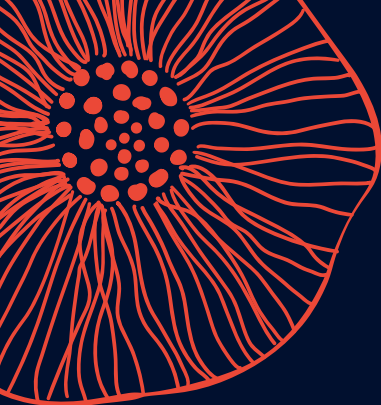
Bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário Metropolitano de Maringá (Unifamma) e Pós-graduado em Comunicação Empresarial e Marketing Digital pelo Centro Universitário de Maringá (UniCesumar).

Samuel Douglas Farias Costa

Graduado em Ciências Sociais com habilitação em licenciatura plena (2012) e bacharelado (2013) pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Especialista em História, Arte e Cultura pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos (PPGAS/UFSCar). Atua como professor da Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso (SEDUC/MT) e pesquisador do Laboratório de Pesquisa em Antropologia (LAPA/UEM). Tem experiência com docência na área de ciências sociais e pesquisa em antropologia social. Os principais temas em que trabalha são: teoria antropológica, populações indígenas, cinema, cidades, instituições e educação.

Vandelir Camilo Neves Deolindo Mário

Bacharel em Música pelo CBM, Historiador. Atuou como músico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Mestre em História Política, Bens Culturais/CPDOC - FGV. Integrou o laboratório de Pesquisa, Acervo, Memória e Informação cadastro no LAMI CPDOC FGV RJ, e o laboratório História e Catolicismo no IFCS. Atualmente, participa do Laboratório de Pesquisa - O lugar do trauma nas fraturas de memória da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Desenvolve pesquisas transdisciplinares com ênfase no campo da Memória Social, especialmente os lugares de memória, os Memoriais nacionais e internacionais, e os interesses que envolvem sua produção, usos e tratamentos em contextos diversos. Atualmente, realiza investigações relacionadas produção de intelectuais negros; relações étnico-raciais, atuando principalmente nos seguintes temas: racismo e memória social; racismo e historiografia, raça e gênero e apagamentos de memória.





SYNTAGMA