



Expediente

Editor

Wilson do Nascimento Barbosa, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Edição & Revisão

Apoena Canuto Cosenza, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Duarte Luciano Antunes, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP, Brasil

Daniilo Luiz Marques, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP

Eduardo Januário, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Eva Aparecida dos Santos, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Flávio Thales Ribeiro Francisco, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Gabriel dos Santos Rocha, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Helena Wokim Moreno, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Márcia de Paiva Fernandes, Programa de Ciência Política - Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil

Maria Rosa Dória Ribeiro, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e

Ciências Humanas, Brasil

Renata Ribeiro Francisco, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Thiago Sapede, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Conselho Editorial

Alexandre Vieira Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Alexsander Lemos de Almeida Gebara, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Ana Mônica Henriques Lopes, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Carlos Moreira Henriques Serrano, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Irinéia M. Franco dos Santos, Universidade Federal de Alagoas, Brasil

Kabenguelê Munanga, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Leila Maria Gonçalves Leite Hernandez, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Maria Cristina Cortez Wissenbach, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Brasil

Marina de Mello e Souza, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Marina Gusmão de Mendonça, Fundação Armando Álvares Penteado, Brasil

Mônica Lima e Souza, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Muryatan Santana Barbosa, Universidade Federal do ABC, Brasil

Nkolo Foé, Université de Yaoundé, Ecole Normale Supérieure, Camarões

Rodrigo Bonciani, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Brasil

Ronilda Iyakemi Ribeiro, Universidade de São Paulo. Instituto de Psicologia, Brasil

Sebastião Vargas Ferreira Netto, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Valdemir Donizette Zamparoni, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Wilson do Nascimento Barbosa, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Autor Corporativo

Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano X, NºXX, Dezembro/2017

NEACP – Núcleo de Estudos de África, Colonialidade e Cultura Política

Sankofa - Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana

Publicação semestral do NEACP – Núcleo de Estudos de África, Colonialidade e Cultura

Política.

Departamento de História (USP). Av. Professor Lineu Prestes, 338. Cidade Universitária. Sala M-4. São Paulo – SP – CEP 05508-900. Telefone: (011) 3091-8599.

<http://sites.google.com/site/revistasankofa>

revistasankofa@gmail.com

<http://site.google.com/site/neacpusp>

neacp.usp@hotmail.com

Orientação para Autores:

Os textos enviados para publicação devem obedecer às seguintes normas:

1. Artigos: mínimo de quinze, máximo de trinta páginas, em Times New Roman, corpo 12, entrelinha 1,5.
2. Resenhas: mínimo de duas, máximo de seis páginas, em Times New Roman, corpo 12, entrelinha 1,5.
3. Entrevistas: mínimo de duas, máximo de dez páginas, em Times New Roman, corpo 12, entrelinha 1,5.
4. Documentação: mínimo de dez, máximo de vinte páginas, em Times New Roman, corpo 12, entrelinha 1,5.
5. As citações, notas de referência e indicações bibliográficas devem seguir as normas atualizadas ABNT.
6. Os artigos devem vir acompanhados com resumo e palavras-chave em português e em língua estrangeira.
7. Todos os artigos devem vir acompanhados de bibliografia ou referências bibliográficas.
8. Serão aceitos artigos em espanhol ou inglês, acompanhados de resumo e palavras-chave em português.

Os textos devem ser enviados em formato doc ou rtf para o endereço eletrônico:

revistasankofa@gmail.com.

Juntamente com os mesmos, deverá ser encaminhado um resumo de até dez linhas sobre a qualificação acadêmica e profissional do(s) autor(es).

Aguardamos a vossa participação.

Os Editores.

FICHA CATALOGRÁFICA

SANKOFA - Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana/Núcleo de Estudos de África, Colonialidade e Cultura Política – Número XXI, Ano XI, Setembro. São Paulo, NEACP, 2018.
<http://sites.google.com/site/revistasankofa>

Semestral

1. História da África. 2. Diáspora Africana

Sumário

Sobre a Sankofa.....	5
EDITORIAL.....	6
AS TESSITURAS DA LIBERDADE NO PERNAMBUCO OITOCENTISTA (RECIFE: 1883 E 1884).....	8
LÍVIA NATÁLIA: <i>ABÉBÉ OMIN</i> - POESIA E RELIGIOSIDADE AFRO-BRASILEIRA BANHADA NAS ÁGUAS DE OXUM.....	33
“ <i>TURILA KOTA NDUNJE JA KOTA JAVULA</i> ”: SUJEITOS E SABERES NO NZO NKISE NZAZI	51
A EXPERIÊNCIA URBANA PÓS-COLONIAL NO CINEMA DE SOULEYMANE CISSÉ.....	73
ENGAJAMENTO E CRÍTICA SOCIAL AO RACISMO NA SOCIEDADE ESTADUNIDENSE NO DOCUMENTÁRIO “ <i>EU NÃO SOU SEU NEGRO</i> ”	90

Sobre a Sankofa

O conceito de Sankofa (Sanko = voltar; fa = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Em Akan “se wo were fi na wosan kofa a yenki” que pode ser traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Como um símbolo Adinkra, Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro. Também se apresenta como um desenho similar ao coração ocidental. Os Ashantes de Gana usam os símbolos Adinkra para representar provérbios ou ideias filosóficas. Sankofa ensinaria a possibilidade de voltar atrás, às nossas raízes, para poder realizar nosso potencial para avançar.

Sankofa é, assim, uma realização do eu, individual e coletivo. O que quer que seja que tenha sido perdido, esquecido, renunciado ou privado, pode ser reclamado, reavivado, preservado ou perpetuado. Ele representa os conceitos de auto-identidade e redefinição. Simboliza uma compreensão do destino individual e da identidade coletiva do grupo cultural. É parte do conhecimento dos povos africanos, expressando a busca de sabedoria em aprender com o passado para entender o presente e moldar o futuro.

Deste saber africano, Sankofa molda uma visão projetiva aos povos milenares e aqueles desterritorializados pela modernidade colonial do “Ocidente”. Admite a necessidade de recuperar o que foi esquecido ou renegado. Traz aqui, ao primeiro plano, a importância do estudo da história e culturas africanas e afro-americanas, como lições alternativas de conhecimento e vivências para a contemporaneidade. Desvela, assim, desde a experiência africana e diaspórica, uma abertura para a heterogeneidade real do saber humano, para que nos possamos observar o mundo de formas diferentes. Em suma, perceber os nossos problemas de outros modos e com outros saberes. Em tempos de homogeneização, esta é a maior riqueza que um povo pode possuir.

EDITORIAL

Aos leitores e pesquisadores interessados em história e outros estudos sobre a África e a diáspora africana, entregamos mais uma edição da *Sankofa*, com quatro artigos e uma resenha. Os textos foram produzidos por autores de diferentes instituições de ensino e pesquisa, e trazem temas diversos.

O artigo de José Bento Rosa da Silva, *As tessituras da liberdade no Pernambuco oitocentista (Recife: 1883 e 1884)*, investiga dois processos cíveis envolvendo africanos e crioulos na cidade do Recife, nos anos de 1883 e 1884. No primeiro processo analisado, uma escravizada reivindica sua liberdade, a partir do argumento de que era africana livre, pois que desembarcara no Império do Brasil após a Lei de 7 de novembro de 1831. O processo revela que outros africanos desembarcaram com ela no mesmo navio negreiro na região do Cabo de Santo Agostinho. Esses malungos – companheiros de barco – foram as testemunhas no processo movido contra a senhora de uma africana chamada Maria, corroborando a tese de que esta era uma mulher livre. O segundo processo, trata-se de uma mãe brigando na justiça contra a reescravização de sua filha, que teria o direito à liberdade por haver sido abandonada por sua senhora, em virtude de estar doente. Amparada na Lei de 28 de setembro de 1871, ela busca o direito à liberdade da filha.

Cristian Sales em *Lívia Natália: Abébé Omin* analisa poesias selecionadas em duas coletâneas *Água Negra* (2011) e *Correntezas e outros estudos marinhos* (2015), da escritora baiana Lívia Natália, e evidencia como a produção literária afro-brasileira de autoria feminina incorpora elementos e crenças ligadas às religiões afro-brasileiras. Nos versos de Lívia Natália, percebemos a devoção da voz poética à deusa das águas doces, o orixá feminino Oxum, entidade yorubá que representa a beleza, a feminilidade, a fertilidade, o amor e a maternidade. Além disso, é através do abébé omin, um leque dourado em forma circular, usado por Oxum, que o discurso poético encontra na religiosidade afro-brasileira uma ferramenta de preservação das tradições, saberes e valores trazidos/herdados de África. São poesias que expressam a força criativa da literatura afro-brasileira de autoria feminina ancorada na religiosidade, forjando modos de resistências contemporâneas para uma coletividade.

Religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras, são abordadas no artigo “*Turila Kota Nduje Já Kota Javula*” de Janaína Gonçalves Hasselmann, Roberta Barros Meira e Maria Luiza Schwarz. As autoras escrevem a história dos saberes e das memórias que envolvem o candomblé

angola, condensando o patrimônio, reunindo o natural e o cultural, investindo na transmissão e na recepção de conhecimentos produzidos por uma experiência de séculos. Assim, o trabalho compõe-se principalmente da análise de sentidos, que, por sua vez, são acionados por meio de saberes tradicionais. Uma parte da discussão centra-se no reconhecimento dos saberes como técnicas que envolvem processos de ensino-aprendizagem. Igualmente, busca-se trazer para o centro da discussão a formação de uma identidade. Nesse sentido, considera-se que os saberes são dotados de referências culturais e se situam em uma cosmovisão. Procura-se trazer a lume um pouco da pedagogia dos saberes tradicionais, constituintes da identidade religiosa do candomblé angola, detalhando um estudo de caso realizado em uma comunidade de terreiro, o Nzo Nkise Nzazi, situado no município de Araquari (SC). Mediante as narrativas orais dos agentes que mobilizam determinados saberes para a manutenção de seu sistema de crenças, tenta-se apontar uma reflexão a despeito dos diferentes saberes e seus modos de percepção dos mundos físico e espiritual.

Esta edição da *Sankofa* também traz textos dedicados à produção cinematográfica. *A experiência urbana pós-colonial no cinema de Souleymane Cissé* de Cesar de Siqueira Castanha analisa os primeiros filmes do cineasta maliano Souleymane Cissé — *A garota* (1975), *Baara* (1978), *O vento* (1982) — a partir de como este apresenta a experiência urbana pós-colonial em Mali. O texto procura se contrapor à classificação de um Terceiro Cinema e suas implicações categóricas sem deixar de reconhecer a influência de mediações com o cinema ocidental e do contexto pós-colonial na forma filmica. Busca-se entender como o cinema de Cissé traduz formalmente a coletividade urbana de Mali sem recorrer ao nacionalismo sugerido pelos teóricos de um Terceiro Cinema.

Por fim, uma abordagem sobre cinema, literatura e relações raciais na resenha *Engajamento e Crítica social ao Racismo na Sociedade estadunidense no documentário “Eu não sou seu negro”* de Michel Gomes da Rocha. Trata-se de uma análise do filme do cineasta haitiano Raoul Peck. A produção se debruça sobre um projeto inacabado do romancista, ensaísta, dramaturgo, poeta e crítico social estadunidense James Baldwin. A narrativa possui uma montagem cinematográfica em capítulos e três níveis, são eles: a escrita de *Lembre-se desta casa* (livro que inspira o roteiro do documentário apresentado através de narrador Over), o engajamento de Baldwin para além de suas obras, em falas públicas, e o contexto atual como materialização do diagnóstico dado pelo crítico.

Boa leitura!

AS TESSITURAS DA LIBERDADE NO PERNAMBUCO OITOCENTISTA (RECIFE: 1883 E 1884)

José Bento Rosa da Silva¹

Resumo

O artigo investiga dois processos cíveis envolvendo africanos e crioulos na cidade do Recife, nos anos de 1883 e 1884. No primeiro processo analisado, uma escravizada reivindica sua liberdade, a partir do argumento de que era africana livre, pois que desembarcara no Império do Brasil após a Lei de 7 de novembro de 1831. O processo revela que outros africanos desembarcaram com ela no mesmo navio negreiro na região do Cabo de Santo Agostinho. Esses malungos – companheiros de barco – foram as testemunhas no processo movido contra a senhora de Maria, corroborando a tese de que era uma africana livre. O segundo processo é emblemático, trata-se de uma mãe brigando na justiça contra a reescravização de sua filha, que teria o direito à liberdade por haver sido abandonada por sua senhora, em virtude de estar doente. Amparada na Lei de 28 de setembro de 1871, ela busca o direito à liberdade da filha.

Palavras-Chave: liberdade; lei, africanos; processos.

Résumé

L'article examine deux affaires civiles impliquant des africains et des créoles dans la ville de Recife, dans les années 1883 et 1884. Dans le premier processus analysé, une femme esclave réclame sa liberté de l'argument qu'elle était africaine libre, puisqu'elle avait atterri dans l'Empire du Brésil après la Loi du 7 novembre 1831. Le processus révèle que d'autres africains ont débarqué avec elle sur le même navire négrier dans la région de Cabo de Santo Agostinho. Ces malungos – camarades de bord – étaient les témoins du procès intenté contre la dame de Marie, corroborant la thèse selon laquelle elle était une africaine libre. Le second cas est emblématique, c'est une mère qui se bat au tribunal contre le changement de marque de sa fille, qui aurait le droit à la liberté parce qu'elle a été abandonnée par sa maîtresse, parce qu'elle était malade. Soutenue par la Loi du 28 septembre 1871, elle cherche le droit de la fille à la liberté.

Mots-clés: liberté; loi; africains; procès.

¹Possui graduação em História pela Fundação do Pólo Regional do Vale do Itajaí (1985), mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994) e doutorado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (2001). Atualmente é professor associado da Universidade Federal de Pernambuco. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da África. Vinculado ao Centro De Estudos Africanos da Universidade do Porto (Portugal- 2002/2016) como investigador doutorado. Estágio pós-doutoral na Université Jean Jures - Mirail I [Toulouse- 2014-2015]. Vice-coord. do Instituto de Estudos da Africa na Universidade Federal de Pernambuco [2016-2017]. Vice-coord. do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da Universidade Federal de Pernambuco [NEAB]. Membro do Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas da Universidade Federal de Santa Catarina [NUER-UFSC].

Que noite mais funda, calunga
No porão de um navio negreiro
Que viagem mais longa, candonga
Ouvindo o batuque das ondas
Compasso de um coração de pássaro
No fundo do cativoiro

Roberto Mendes – Mاسsemba

Liberdade – essa palavra que o sonho humano alimenta:
que não há ninguém que explique, e ninguém que não entenda!

Cecília Meireles –Romanceiro da Inconfidência

1. As Leis de 1831 e 1871 e as ações de liberdade: à guisa de introdução

A Lei de 7 de novembro de 1831 ficou conhecida popularmente como “Lei Para Inglês Ver”, pois, segundo essa interpretação, ela não teria saído do papel, qual seja, não havia sido cumprida. Mas do que se tratava esta lei e qual sua eficácia no contexto do conturbado período da regência no Brasil Imperial?

Segundo Moura (2004), a referida lei foi promulgada no período da regência exercida por Lima e Silva, Bráulio Muniz e Costa Carvalho, quando era ministro da Justiça o padre Diogo Feijó. Essa lei foi, na verdade, a tentativa de fazer cumprir o tratado assinado com a Inglaterra em 1826 e ratificado em 1827, segundo o qual o Brasil deveria proibir definitivamente o tráfico de escravizados da África. Nesse sentido, os africanos desembarcados no Império do Brasil, após esta lei, seriam considerados africanos livres e o tráfico se tornaria contrabando. Moura (2004) afirma categoricamente que a lei jamais foi cumprida, apesar de estabelecer as seguintes penas para os traficantes: pena corporal, multa de trezentos mil réis por cabeça de escravizados, responsabilidade pelos custos com a repatriação dos contrabandeados (MOURA, 2004).

A lei continha nove artigos, mas importam aqui o preâmbulo e o artigo primeiro:

A Regência em nome do Imperador o Senhor D. Pedro II faz saber á todos os Súditos do Império, que a Assembléia Geral decretou e ela sancionou a Lei seguinte:

Artigo 1º. Todos os escravos, que entrarem no território ou portos do Brasil, vindos de fora, ficam livres. Excetua-se:

1. Os escravos matriculados no serviço de embarcações pertencentes ao país onde a escravidão é permitida, enquanto empregados no serviço das mesmas embarcações. 2. Os que fugirem do território ou embarcações estrangeiras, os quais serão entregues aos senhores que os reclamarem, e reexportados para fora do Brasil. Para os casos de exceção n. 1, na visita da entrada se lavrará termo do número de escravos, com as declarações necessárias para verificar a identidade dos mesmos, e se fiscalizará na visita da saída se a embarcação leva aqueles com que entrou. Os escravos, que forem achados, depois da saída da embarcação, serão apreendidos e retidos até serem reexportados. (BRASIL, 1831).

Os jornais denunciaram inúmeros casos de contrabando de africanos após esta lei ter sido sancionada. Muitos processos cíveis de ação de liberdade também tiveram como escopo a mencionada lei. Portanto, mesmo que a medida legal não tenha sustado o tráfico, ela serviu como base para as reivindicações de liberdade dos proponentes das ações, como foi o caso de Maria, uma das personagens de nossa investigação.

A Lei de 28 de setembro de 1871, conhecida como Lei do Ventre Livre, também abriu possibilidades para a liberdade, malgrado a precariedade dessa almejada condição de liberto. É o que veremos também neste artigo, quando duas libertas disputavam a posse de uma parda.

2. Maria – africana – e seus malungos: em face da lei

Corria o ano de 1884, no mês de outubro, mais precisamente no dia 6, na cidade do Recife, o escrivão Felicíssimo D’Azevedo Mello autuou a seguinte petição:

Ilmo. Excelentíssimo Senhor Doutor Juiz de Direito do Cível.

Maria, africana, de idade de 50 anos, poucos mais ou menos, achando-se em poder de Rita Maria da Conceição, residente nesta cidade, como cativa, querendo tratar de seus direitos, visto ser livre em face da lei, vem requerer a Vossa Excelência, se digne nomear um curador afim de defender os direitos da suplicante.

Nestes termos, pede deferimento [...]

Recife, 6 de outubro de 1884. (MJP; CR; processo cível; caixa 1161; ano 1884; folha 2).

Maria não sabia ler nem escrever, por isso, quem peticionou a seu pedido (a rogo) foi Francisco Augusto de Miranda. Pouco sabemos sobre esse senhor, mas, com certeza, ele tinha

algum interesse na liberdade de Maria. Seria um abolicionista? É importante lembrar-se do impacto do movimento abolicionista da vizinha capitania do Ceará na capital da província de Pernambuco. Foi justamente no ano de 1884, mais precisamente a 25 de março, que se deu a abolição da escravidão naquela província. Os jornais do Recife registram manifestações de apoio pelas ruas do Recife. No Teatro Santa Isabel, foram apresentados recitais de música e poesia (SANTOS, 2015). Não por acaso, foi no mesmo outubro de 1884 que se fundou no Recife o clube abolicionista denominado: Clube do Cupim.

Adelino Antônio de Luna Freire Júnior foi nomeado para curador de Maria, já no dia seguinte. Como de praxe, seguindo os ritos jurídicos, fez o juramento devido. Em seguida, o curador solicitou ao juiz de direito da vara civil do Recife que Maria ficasse à disposição do Depositário Geral na forma da lei. No dia 9 de maio, foi cumprido o mandado de depósito:

Termo de depósito.

Recife, no escritório do depósito geral, o capitão Manoel Antônio², onde fomos vindos, nós [folhas 06v] oficiais do juízo abaixo assinado, em virtude do mandado retro, depositamos a preta Maria [escrava] de que trata o mesmo mandado, em mãos e poder do dito depositário geral, quem da dita escrava ficou de posse na forma da lei, e para constar lavramos este termo em que assinamos com o depositário. (MJP; CR; processo cível; Caixa 1161; ano 1884; folhas 06-06v).

Foi marcada a primeira audiência para o dia 8 de novembro do mesmo ano de 1884. A acusada não compareceu à audiência, deixando “a ver navios” as autoridades: o juiz de direito do cível, Joaquim da Costa Ribeiro; o juiz de órfãos, Adelino Antônio de Lima Freire Júnior; e o escrivão, Felicíssimo D’Azevedo de Melo.

Dona Rita Maria da Conceição, a proprietária de Maria, já dava a causa por perdida, segundo o oficial de justiça, Pedro de Alcântara:

Certifico que nesta cidade citei a suplicada dona Rita Maria da Conceição por todo conteúdo na petição retro, da que ficou entendida, e nesta ocasião a suplicada me declarou que nada se opunha sobre a liberdade da referida escrava, pois que já a considerava livre.

²O capitão Manoel Antônio Gonçalves foi nomeado para o cargo de Depositário Geral da comarca de Recife em 6 de julho de 1881, conforme registro do *Diario de Pernambuco*: “Serviço Particular do Diario pelo telégrafo terrestre. Rio de Janeiro, 5 de julho, às 3 e 25 minutos da tarde, recebido às 4 horas e 35 minutos, para depositário geral da comarca do Recife, em Pernambuco, foi nomeado o capitão Manoel Antônio Gonçalves”. (DIARIO DE PERNAMBUCO, 6 de julho de 1881).

O referido é verdade, e dou fé.

Recife, 4 de novembro de 1884

Oficial de justiça – Pedro de Alcântara.

(MJP; CR; processo cível; caixa 1161; ano 1884; folha 08v).

O curador de Maria requereu que “em vista da sua declaração, seja passada a carta de liberdade a sua curatelada”. Apesar da declaração de Maria Rita da Conceição e do requerimento de Adelino Antônio de Luna Freire Júnior em favor da suplicante, o processo não foi encerrado, ele estendeu-se até julho do ano seguinte.

Entre as testemunhas arroladas em defesa da liberdade de Maria, estavam três africanos que conseguiram alcançar suas liberdades em virtude da lei de 7 de novembro de 1831. Eram: Joaquim, Narciso e José de Mattos. Segundo seus depoimentos, vieram no mesmo barco em que Maria fora embarcada compulsoriamente; todos originários do Congo. Do rol das testemunhas nos chamou a atenção José de Mattos, pelo fato de ter um sobrenome – era raro escravizados com nomes compostos (nome e sobrenome), pois, no processo de tráfico, seus nomes africanos eram suprimidos e outros lhes eram atribuídos na hora do batismo. Eram identificados pelo local de origem, ou pela suposta etnia. No caso, os três eram congos. Não conseguimos saber muito mais sobre este José de Mattos, pois no processo não consta seu depoimento.

As testemunhas foram ouvidas no dia 13 de junho de 1885. Joaquim Congo, de 50 anos de idade, “pouco mais ou menos”, solteiro, africano, morador na cidade do Recife, na localidade de Santana das Salinas. Sua profissão era de caiador, não sabia ler nem escrever. Ele disse que:

[...] conhece a preta africana, de nome Maria, e sabe que foi ela importada para este Império e Província, há quarenta e tantos anos, que sabe disto por ter sido ele também importado de parceria com a mesma Maria e por esse mesmo motivo já foi ele, testemunha, julgado livre por haver provado, [disse] que Maria foi batizada [folhas 013v] de parceria com ele, testemunha, na Vila do Cabo para onde foram todos conduzidos. (MJP; CR; processo cível; caixa 1161; ano 1884; folhas 013-013v.).

O depoimento de Joaquim é revelador: foram batizados na capela da Vila do Cabo de Santo Agostinho. Isso indica que, apesar do tráfico ilegal, havia no mínimo convivência da Igreja Católica, preocupada em batizar. Talvez até tenham denunciado, mas a preocupação primeira era com a alma dos cativos. Nesse sentido, estavam seguindo as orientações das instituições às quais pertenciam (VAINFAS, 1986). É certo que foi com o batizado que a africana se “metamorfoseou” em Maria.

Sabe-se lá que nome ela tinha antes.

Na Vila de Santo Agostinho, havia um porto, até hoje conhecido como “Porto de Galinhas”. A denominação era uma senha que indicava a chegada de escravizados clandestinamente: “chegou galinha de angola no porto”. Os jornais denunciavam as suspeitas de desembarques clandestinos nessa localidade. Malgrado as denúncias, as autoridades, em sua maioria, faziam vistas grossas. Um dos casos mais escandalosos foi o desembarque de Sirinhaém que repercutiu por meses nos jornais locais (FERNANDES, 2010). Até os religiosos do Carmo foram acusados de escravizar africanos livres desembarcados ilegalmente nesse caso (DIARIO DE PERNAMBUCO, 27 out. 1855).

A segunda testemunha ouvida foi Narciso Congo, de 56 anos de idade, solteiro. Embora declarar-se congo, diante do escrivão, anota que era natural da costa africana; portanto, vê-se que as categorias congo e costa da África eram muito genéricas. Ele era morador da freguesia do Recife, tendo como profissão carregador de água. Não sabia ler nem escrever. Seu depoimento revelou mais acerca de Maria e do cotidiano dos africanos desembarcados após a lei de 7 de novembro de 1871, a situação dos denominados africanos livres:

Sendo inquirido, disse que esteve em casa de dona Rita da Conceição, que Maria é africana e veio para esta terra com ele, testemunha, e outros pretos, desembarcando à noite no Porto de Galinhas, seguindo depois para a Vila do Cabo onde foram todos batizados de uma só vez [folhas: 014]; que isto teve lugar há quarenta anos, mais ou menos, que Maria quando aqui desembarcou era menina, que ele testemunha dias depois de ter ido para o Cabo, pode fugir com um outro parceiro, que fora pegado aqui no Recife pela polícia e mandado para o Arsenal da Marinha, onde esteve até antes da guerra do Paraguai, e que por isto sabe que Maria veio para esta terra depois que o governo proibiu que os africanos aqui desembarcassem, tanto que muitos de seus parceiros foram pegados pela polícia na ocasião do desembarque. (MJP; CR; processo cível; caixa. 1161; ano 1884; folhas 013v-014).

Após o desembarque clandestino em Porto de Galinhas, o destino reservou aos malungos desencontros, mas também encontros, como foi o caso de Maria e Narciso, mesmo antes de estarem juntos na sala das audiências para provarem a liberdade de Maria. Narciso disse que havia visitado Maria na casa de Rita Maria da Conceição, sua senhora. Isso indica que talvez ele já estivesse em liberdade, visto que se libertara antes dela. E mais, lembra muito bem de Maria menina, embora oficialmente a diferença de um para com o outro fosse apenas de seis anos. Talvez tenha sido nessas visitas que combinaram que ele, Narciso, pudesse testemunhar em favor dela, que ainda residia sob o jugo da escravidão. Escravizados e libertos constituíam redes de solidariedade, neste caso, as

redes foram tecidas já no porão do navio, ouvindo as ondas do mar, em meio às longas noites de travessia da calunga grande.

A Guerra do Paraguai foi um dos suportes da memória do depoente, e não foi por acaso; aquela “maldita guerra” sorveu o sangue de muitos africanos escravizados, bem como dos crioulos na mesma escravidão (CHIAVENATO, 1987). Dessa forma, a guerra acabou sendo um divisor de águas na memória de alguns escravizados, como parece ter sido o caso de Narciso, que havia fugido, mas que fora capturado e levado para o Arsenal da Marinha do Recife, onde ficara sob a “tutela” do Império do Brasil, na condição similar a de outros escravizados, mas na categoria de africano livre. Talvez tenha assistido alguns parceiros de Arsenal serem enviados para os campos de batalha da Guerra do Paraguai. Uma guerra que não era deles, mas que ficou na memória dos seus contemporâneos que contaram para os que vieram depois. Dessa forma, a guerra constituiu-se um lugar de memória.

O depoimento de Narciso fez com que perguntássemos pelas condições dos africanos livres no Arsenal da Marinha no Recife. O periódico *Diario de Pernambuco* nos possibilitou ver em que condições ficaram os africanos livres sob a “guarda” dessa instituição.

2.1. O Arsenal da Marinha do Recife e os africanos livres

O cotidiano dos africanos livres no Arsenal da Marinha foi também evidenciado por diversas notas do *Diario*: nascimentos, mortes naturais, acidentes, brigas, etc. “Consta-nos que no dia 26 deu-se um conflito entre alguns africanos livres que se acham recolhidos no arsenal da marinha do que resultou ficar um muito mordido, e outro com uma lesão na cabeça” (DIARIO DE PERNAMBUCO, 28 de janeiro de 1856). O jornal registrou outra desavença entre africanos livres no Arsenal da Marinha, embora não tenha mencionado os motivos, mas dessa desavença resultou a prisão de João III, por haver este ferido a também africana livre, Porcina, que estava a serviço da Casa dos Expostos (DIARIO DE PERNAMBUCO, 20 de maio de 1861).

Para além dos conflitos, havia os momentos de “indisciplina coletiva, que podemos acompanhar na notícia veiculada um dia após o natal do ano de 1860: “Pelas 6 ½ [seis e meia] horas da tarde de 23 do corrente, diversos africanos livres do arsenal da marinha, andando a passeio, embriagaram-se, e neste estado, armados de paus e calabrotos, acometeram a várias pessoas, as

quais foram distribuindo pancadas e calabrotadas [sic] a torto e direito” (DIARIO DE PERNAMBUCO, 26 de dezembro de 1856). Não foi registrada a prisão dos mesmos; tampouco sabe-se se essa “turnê” pelas ruas do Recife fazia parte do regimento interno do Arsenal, ou se foi uma saída sorrateira, posto que não era um dia de semana.

Era função do inspetor do Arsenal da Marinha comunicar as ocorrências ao curador dos africanos livres: visando cumprir o que lhe era de obrigação, o inspetor remeteu ao curador dos africanos livres um ofício, comunicando do desaparecimento no mar do corpo de Carlos II, “por haver [ele] caído da nova barca de escavação ao mar pelas 7 horas da manhã do dia 18 de junho [...] posto que seu cadáver não tenha aparecido” (DIARIO DE PERNAMBUCO, 27 de junho de 1861).

Um relatório do cirurgião da enfermaria do Arsenal da Marinha, Joaquim José Alves de Albuquerque, relativo ao ano de 1861, mostra que para aquele ano foram atendidos 101 africanos livres. As moléstias mais atendidas foram: “úlceras (18); contusões (10); bronquites e ferimentos (8); abscessos (6); vítimas de castigos e sífilis constitucional (5); reumatismo articular e erisipela (4), bexiga, diarreia e reumatismo muscular (3): anemia, angina, boubão sífilítico, hemeralopia, oftalmia e paralisia ophatalgia, cólica, (2): cophalalgia, cólica, condelomas, inflamação no pênis, epilepsia, fratura no braço, febre inflamatória, gangrena, otite, plurondina, parto, e tubérculos pulmonares (1)” (DIARIO DE PERNAMBUCO, 13 de janeiro de 1862).

O índice de mortalidade dos africanos livres era alto. Segundo uma nota de jornal do ano de 1856, morriam em média de três a quatro por dia, fato ironizado pelo autor da matéria, caracterizando-o como uma grande epidemia: “Segundo mostram as relações de mortalidade, desaparecem diariamente de três a quatro africanos livres por dia. Serão eles dos que estão prestando serviço aos particulares? Se são, daqui a pouco não existe um só. Grande epidemia!” (DIARIO DE PERNAMBUCO, 15 de março de 1856).

O Arsenal da Marinha também era lugar de nascimento de filhos de africanos livres. Seriam essas crianças consideradas livres? Qual seria o destino do filho da africana livre, Joanna, que veio à luz no Arsenal da Marinha, conforme nota oficial (DIARIO DE PERNAMBUCO, 28 de julho de 1854) do inspetor do Arsenal ao curador dos africanos livres? Ofício de igual teor, mas com mais detalhes sobre o nascimento da filha de Benvinda, africana livre ao serviço da Santa Casa de Misericórdia de Olinda:

[...] ao juiz dos feitos da Fazenda, inteirando-o de haver o provedor da Santa Casa de Misericórdia de Olinda, participado que a africana livre Benvinda, que se acha ao serviço do respectivo hospital, dera a luz no dia 25 de agosto

último, uma criança do sexo feminino, de cor preta, a qual já foi batizada com o nome de Luiza. Também se comunicou ao curador dos africanos livres. (DIARIO DE PERNAMBUCO, 22 de setembro de 1854).

Importante notar que o ofício registra o rito do batismo da recém-nascida, o que nem sempre acontecia aos africanos livres, sobretudo quando os navios de contrabando eram apreendidos, razão da preocupação do bispo Dom João da Purificação Marques Perdigão. Visando sanar este desleixo, o referido bispo publicou no *Diario de Pernambuco*, na edição do dia 15 de setembro de 1856, uma circular, que também foi remetida à direção do hospital de caridade, uma semana após sua publicação no *Diario*. O teor era o seguinte:

Tendo nós na devida consideração a recepção do sacramento do batismo que deve ser administrado aos africanos livres apreendidos em diversos lugares e épocas, para que possam adquirir direito à própria salvação, e constando-nos que alguns ditos africanos existem no estado de pagãos por tempo considerável [...] solicitamos da religiosidade de todos aqueles que presidem aos estabelecimentos públicos, onde residem os mencionados africanos, para que quanto antes façam instruir na doutrina cristã e batizar todos os que ainda não gozaram a ventura de receber o sacramento.

Narciso mencionou as fugas a partir da Vila do Cabo de Santo Agostinho, onde o desembarque clandestino era realizado à noite. Se a noite ajudava os traficantes, ajudava também os escravizados, que, mesmo sem conhecer a região, quando possível, fugiam de seus algozes, juntando-se com os que já haviam se constituído como “ladinos”, como o caso de João Francisco, noticiado na coluna “escravos fugidos”, do jornal *Diario de Pernambuco*, na edição de 13 de julho de 1881:

João Francisco, preto, 47 anos de idade, baixo, cabeça grande, rosto curto, boca grande, traz barba no queixo, anda curvado e tem um caroço nas costas do lado direito, contador de histórias, entende alguma coisa do ofício de carapina, desconfia-se que estes dois últimos escravos andem juntos para o lado da praia, Porto de Galinhas.

No depoimento de Narciso, bem como no de Joaquim, vê-se a presença de um representante da Igreja Católica, preocupada com a salvação das almas dos gentios africanos, afinal, ainda que em condições de ilegais, era preciso cuidar dessas almas, antes que elas se perdessem na vastidão do território, quem sabe aquilombando-se nos sertões, ou perdendo-se nos muquifos dos centros urbanos, tais como da cidade do Recife, que se constituíam uma dor de cabeça para os capitães do

mato, chefes de quarteirões e demais autoridades.

2.2. Africanos livres escravizados e reescravizados

Maria e seus parceiros não foram os únicos africanos que entraram no Brasil após a lei de 7 de novembro de 1831; muitos outros passaram por esse processo. Nos jornais encontramos denúncias de envolvimento de algumas autoridades no tráfico ilegal, bem como de conivência. Até mesmo o Convento do Carmo foi citado. A ação de liberdade de Maria, africana, foi a ponta de *iceberg*, pois nos levou a outros casos no Recife oitocentista.

As denúncias de redução dos africanos livres à condição de escravizados perpassam várias edições. As décadas de trinta, cinquenta e sessenta foram as que mais registraram denúncias. Nem mesmo as instituições religiosas escapavam. Numa edição do ano de 1856, foi denunciado que no engenho dos religiosos do Carmo foram apreendidos dez africanos livres. O engenho estava arrendado a José Carlos de Mendonça. Geralmente estavam “disponíveis” para o comércio, quando um navio era aprisionado. Antes de serem recolhidos pelas autoridades, eram negociados na calada da noite. Há várias denúncias de sumiço de africanos livres apreendidos. O caso mais famoso foi o do aprisionamento de navio em Sirinhaém no ano de 1855, quando desapareceram sessenta dos aprisionados (DIARIO DE PERNAMBUCO, 27 de outubro de 1855).

Quanto ao caso dos africanos livres na propriedade dos religiosos do Carmo, o provincial da ordem religiosa veio a público esclarecer que o engenho Santo Elias estava arrendado ao senhor José Carlos de Mendonça e Vasconcelos. A redação do *Diario de Pernambuco* veio em defesa dos religiosos: “Evidentemente dever-se-á concluir deste anúncio, que os religiosos jamais poderão ser acusados de irresponsáveis por aqueles africanos encontrados em seu engenho, por estar arrendado ao senhor José Carlos” (DIARIO DE PERNAMBUCO, 14 de maio de 1856).

Um leitor do *Diario*, que se apresentou com o pseudônimo Protheo, perguntou por que não eram divulgadas, “aos quatro ventos” nos jornais, as apreensões de africanos. Corriam-se boatos de apreensões, mas, segundo Protheo, havia uma espécie de cortina de fumaça que impedia a visualização das apreensões. E pergunta mais: estariam sendo esses africanos livres repatriados para suas regiões de origem? Sem subterfúgios, denuncia que eles eram vendidos abertamente na cidade do Recife, no meio de outros produtos nacionais e/ou importados:

[...] Sabe-se muito bem que se tem feito algumas apreensões de africanos importados, mas já se viu alguma vez mencionar isso nas partes policiais?

[...] Tem esses africanos sido transportados ao seu país, conforme o estipulado e nos tratado? [...] Às vezes se dão varejos em casas particulares (como há pouco mais de um mês na rua da praia e apreenderam-se cinco, foi isto participado? [...] Na rua direita eles apareciam na varanda entre macacos, passarinhos, esteiras e canudos de cachimbos. Qual foi o resultado? (DIARIO DE PERNAMBUCO, 16 de novembro de 1837).

Embora Protheo tenha feita a denúncia acerca do “silenciamento” das apreensões da importação ilegal dos africanos, ou melhor, disse que, quando se faziam, era a varejo, quando se sabia que a importação era em atacado, nas páginas do *Diario*, encontramos extratos de depoimentos feitos no Tribunal do Júri que revelaram alguns envolvidos. Esses extratos geralmente eram publicados a pedido de algum envolvido que, se dizendo inocente, buscava evidenciar a população que seu envolvimento não passava de calúnias a ele imputadas. E mais, muitas vezes os acusados eram absolvidos, outras vezes sequer eram denunciados, afinal sabiam que não ia dar em nada, conforme uma denúncia na edição de número 70 do *Diario de Pernambuco*, publicada numa quarta-feira, 27 de março de 1833, apenas dois anos após a lei de 7 de novembro que colocava o tráfico de africanos na ilegalidade:

Ao norte de Goiana desembarcaram aproximadamente trezentos e tantos africanos do contrabandista Gabriel Cambado, genro de João Cego, porém ninguém se quer propor a denunciar ao governo, para que não aconteça o mesmo que tem acontecido com os de Silva & Cia., que se não sabe o que pretender o senhor ouvidor com um sumário tão delongado, salvo se é para dar tempo a que se reúnam estes a aqueles. Nota bem: os africanos apreendidos ao dito Silva já estão outra vez em seu poder, e não se sabe porque atenção.

Há também uma denúncia de furto de africanos livres vindos de Olinda, no ano de 1833. Segundo a nota, foram apreendidos trinta africanos novos pelo ouvidor Ângelo do Nascimento Crespo, mas que todos foram furtados, em uma noite, na casa onde estavam depositados (DIARIO DE PERNAMBUCO, 26 de junho de 1833). Em outros casos, havia autoridades envolvidas no tráfico ilegal, era “voz pública”, como se dizia na época, e quando todos já sabiam, os jornais noticiavam com uma certa “normalidade”. No caso mencionado, já haviam se passado vinte anos da lei de 1831: “É público que os grandes desembarques de africanos, que se tem efetuado na costa de Pernambuco e Alagoas são protegidos pelo doutor Jacintho de Mendonça, delegado do termo de Porto Calvo [...]” (DIARIO DE PERNAMBUCO, 12 de junho de 1851).

Havia no *Diario de Pernambuco*, na década de trinta, uma seção denominada

“Correspondências”, onde os leitores, geralmente com pseudônimos, dirigiam-se aos senhores redatores e faziam suas críticas, denúncias, reclamos, etc. Um certo Anjo Gabriel dirigiu-se aos redatores para fazer denúncia do tráfico e uso dos africanos livres como escravos. De uma forma irônica, ressaltando, inclusive, o uso de nova terminologia para os africanos livres: colonos africanos. Foi mais longe, dizendo que, com a proibição do tráfico, o preço dos africanos subiu e que até os africanos doentes eram comercializados por um preço absurdo.

No processo de ação de liberdade de Maria, não foi possível saber o “preço” de mercado dos envolvidos, até porque, no caso de Maria, sua pretensa proprietária disse reconhecer a sua condição de livre. Também não sabemos se Rita Maria da Conceição foi a única dona de Maria. Mas uma coisa é certa, desde a infância que ela vivia na condição de escravizada, mesmo legitimamente sendo uma africana livre. Agora tratava-se de provar legalmente sua condição de livre.

3. Em defesa da filha

No dia 4 de setembro de 1883, na cidade do Recife, Isabel da Costa Maria dos Prazeres, africana liberta, de idade desconhecida, fez uma petição ao excelentíssimo juiz do cível em favor de sua filha, de cor parda, Francisca Maria dos Prazeres, com 20 anos, mais ou menos. Na ocasião, ela solicitava um curador para sua filha, que estava em vias de ser reescravizada pela crioula liberta, Luíza Maria da Costa.

No passado, Isabel vendera sua filha para Luíza. Tendo a filha adoecido por duas vezes, foi despejada por sua senhora, que não queria gastar com a enfermidade da escravizada. Nesse sentido, a alforria era também uma forma de os senhores se livrarem dos escravos indesejados, seja em virtude de crimes cometidos, ou como neste caso, por não querer (ou não poder) arcar com a enfermidade da escravizada. Essa prática constituía-se como crime previsto no artigo 6º, parágrafo 4º, da Lei de 28 de setembro de 1871, conhecida como Lei do Ventre Livre:

Art. 6º Serão declarados libertos:

[...]

§ 4º Os escravos abandonados por seus senhores. Se estes os abandonarem por invalidos, serão obrigados a alimentar-os, salvo o caso de penuria, sendo os alimentos taxados pelo Juiz de Orphãos.

A leitura dessa petição inicialmente pode causar estranhamento aos “desavisados” que não compreendem a dinâmica e as contradições da sociedade escravista moderna, levando-os a se

perguntarem: “como pode uma mãe vender sua filha como escrava?” Nesse caso, faz-se necessário questionarmos: em que condições Isabel vendera sua filha? Ela, tão liberta quanto Luíza, não teria condições de sustentar-se juntamente com a filha? Estaria Luíza em melhor condição do que mãe e filha? E mais: por que vender a filha justamente para uma egressa do cativeiro (liberta) e não para uma pessoa livre? Afinal, as condições dos libertos não eram tão seguras como se pode imaginar. A vida dos libertos consistia numa precariedade constante, a todo o momento deveriam provar sua condição de libertos (OLIVEIRA, 1988). Aliás, essa realidade foi retratada “na sétima arte” recentemente³. Estamos nos referindo ao filme de Steve McQueen, *12 Anos De Escravidão*, produzido no ano de 2014. Na verdade, foi uma versão de uma história verídica, ocorrida na América do Norte no século XIX.

Nem precisamos recorrer à literatura ou à cinematografia da América do Norte para constarmos essa realidade; no Brasil, sobretudo no período do comércio interno de escravizados, não foram poucos libertos do Nordeste que foram vendidos como escravos para o Sudeste e Sul, conforme constatou Luana Teixeira, em sua tese de doutoramento sobre o comércio de escravizados a partir de Alagoas (TEIXEIRA, 2016).

Outra possibilidade de interpretar a atitude da mãe ao vender a filha pode ser a busca por segurança para a mesma, uma prática existente no continente africano, antes da chegada dos estrangeiros naquelas terras, como evidenciam estudos historiográficos (DEL PRIORE, 2004; MELLASSOUX, 1995). É verdade que era outro o contexto, mas não nos esqueçamos de que Isabel viera daquele continente, podendo ter trazido essa prática para a conjuntura adversa. E mais: quando sentiu que a filha não estava sendo protegida pela sua senhora diante da doença, tratou logo de defendê-la.

Isabel, ao que nos parece, não queria que sua filha fosse mais uma nas estatísticas dos reescravizados, por isso solicitou ao juiz cível um curador para defendê-la. Essa atitude manifestada na petição não estaria motivada por algum abolicionista de plantão? Em que medida ela sabia dos seus direitos? Teria ela consciência de todos os artigos, parágrafos e incisos da lei de 28 de setembro de 1871, a denominada Lei do Ventre Livre?

Deve-se apenas atribuir aos escravizados a incapacidade de agirem por si mesmos? Ou seja, por estarem tão “coisificados” pela escravidão, não conseguiriam enxergar ou conhecer seus

³A numeração das artes refere-se ao hábito de estabelecer números para designar determinadas manifestações artísticas. O termo “sétima arte”, usado para designar o cinema, foi estabelecido por Ricciotto Canudo no “Manifesto das Sete Artes”, em 1912, publicado apenas em 1923. A numeração das demais artes: 1ª Arte - Música (som); 2ª Arte - Dança (movimento); 3ª Arte - Pintura (cor); 4ª Arte - Escultura (volume); 5ª Arte - Teatro (representação); 6ª Arte - Literatura (palavra). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Numera%C3%A7%C3%A3o_das_artes>. Acesso /em: 26 jul. 2016.

direitos, como se estivessem em um outro mundo: sem ouvir, sem pensar, sem apreender o que lhes ocorria ao redor? Em suma, como se fossem coisas? (REIS, SILVA, 1999; SLENES, 1999). Na verdade, pensar assim é reproduzir uma perspectiva historiográfica na qual os escravizados eram vistos como “coisas” (GORENDER, 1990), incapazes juridicamente, – como preconizava a legislação do sistema escravista –, embora fossem sujeitos.

Com o abandono de Francisca por parte de Luiza, a doente fora recolhida no Hospital Dom Pedro II, pela caridade pública, conforme dizem as testemunhas. O curador Francelino Bernardo Quintino, buscando dirimir dúvidas, solicitou ao diretor do Hospital Pedro II documento acerca do período de internação de Francisca, bem como a condição social da mesma:

Isabel da Costa Maria dos Prazeres, africana liberta, a bem do seu direito, precisa que vossa excelência digne mandar dar-lhe por certidão, se a paciente filha da suplicante, de vinte anos de idade, de nome Francisca Maria dos Prazeres, deu entrada no Hospital Pedro II em janeiro de 1882, como escrava, liberta ou livre, em termo que merece fé, para que a suplicante possa usar a mesma como lhe convier, em favor da mesma sua filha.

A rogo da suplicante.

Bacharel Francelino Bernardo Quintino (MJP; CR; processo cível; caixa 1176; ano 1883; folhas 03v).

O Hospital Pedro II, na época, era uma referência na capital da província pernambucana e fora inaugurado no ano de 1861. Antes de sua inauguração, foi promovido um baile em homenagem ao Imperador Pedro II, pela ocasião de sua passagem pelo Recife. A princípio atendia apenas os portadores de deficiências mentais. O hospital ficou por muitos anos sob a administração das irmãs de caridade da Santa Casa de Misericórdia, instituição que, não apenas no Recife, mas em muitas cidades brasileiras, se preocupou com a assistência médica para os menos favorecidos (BARBOSA, 2008). Talvez tenha sido nesse período que Francisca fora atendida pela caridade pública, conforme disseram as testemunhas. E mais: no documento em resposta à petição do curador de Isabel, o escrivão o identifica como Hospital de Misericórdia.

A resposta à petição foi redigida no mesmo dia 25 de agosto do corrente ano, pelo escrivão Pedro Souza, com o seguinte teor:

Certifico em vista do respeitável despacho supra, que em 26 de janeiro de 1882 entrou para o Hospital Pedro II, Francisca Maria dos Prazeres, natural

desta província, parda, com 19 anos de idade, donde saiu curada [rasura] não constando nada sobre, se livre, escrava ou liberta.

Secretaria da Santa Casa de Misericórdia.

Recife, 25 de agosto de 1883.

O escrivão – Pedro Souza (MJP; CR; processo cível; caixa 1176; ano 1883; folhas 03v-04).

Chamamos a atenção dos acadêmicos para as revelações que as peças processuais acima nos apresentaram. Primeiramente não é possível, através delas, saber quanto tempo Francisca Maria dos Prazeres ficara internada no Pedro II, mas se depreende que na época ela tinha 19 anos de idade, no ano anterior ao início do processo. Era parda, provavelmente filha de um pai não africano; talvez um crioulo liberto ou livre, ou de um branco livre. Se bem que a categoria pardo(a) era carregada de ambiguidades, conforme as pesquisas de Jocélio Teles dos Santos (2005). Aliás, uma categoria polêmica até os dias atuais, que ganhou mais repercussão diante das políticas afirmativas do governo federal, no contexto étnico-racial.

A condição social de Francisca também não foi registrada no ato da internação, talvez por desleixo, pois, numa sociedade de estamentos, as classificações (tanto raciais, quanto sociais) eram preocupações das instituições, tais como as Casas de Misericórdia. Uma coisa é certa, ela era uma adulta e, segundo as testemunhas, era escrava da liberta Luíza Maria da Costa.

Em posse do documento expedido pelo escrivão do Hospital Pedro II, o bacharel Francelino Bernardo Quintino, requereu ao juiz a guarda de Francisca na condição de sua curatelada, mas o juiz argumentou que:

Para a manutenção requerida às folhas 05, é mister provar a posse da liberdade, e se o caso é de abandono da escrava, e como se diz na mesma petição, é mister provar também o fato alegado, para confirmar a liberdade à suplicante.

Em qualquer das hipóteses que justifiquem o suplicante o descrito que tem como citação da suplicada.

Recife, 2 de setembro de 1883.

Ribas (MJP; CR; processo cível; caixa 1176; ano 1883; folha 07).

As respostas à resolução do excelentíssimo juiz cabiam ao curador de Francisca juntamente com o auxílio da progenitora da mesma, que não a queria sob o “julgo” de Luíza, por esta comportar-se como uma má senhora, ao ponto de, na hora da doença, abandonar a sua escravizada

Francisca. Essa realidade era, como se dizia, “voz pública” nas ruas do Recife oitocentista, sobretudo no meio dos abolicionistas, em tempos do aguerrido Tobias Barreto⁴. Então era preciso alocar as testemunhas em prol da justa causa, qual seja; a manutenção da liberdade de Francisca Maria dos Prazeres.

Francelino Bernardo Quintino, no exercício da defesa de sua cliente, tratou de “municiar-se” de todas as provas contra aquela que se dizia senhora de Francisca, mas que, no entanto, deixara-a “na rua da amargura”, quando da sua enfermidade. E mais, não só levantou a prova do abandono, como solicitou que o juiz anexasse o mesmo documento no processo em curso, no dia 24 de setembro do corrente ano:

O bacharel Francelino Bernardo Quintino, tendo sido honrado por Vossa Excelência com a nomeação de curador da guarda de Francisca, há mais de um ano abandonada por sua senhora, Luiza Maria da Costa, e vivendo na companhia de sua mãe Isabel da Costa Maria dos Prazeres como que são livres, sem contestação de pessoa alguma, tanto que nessa qualidade, tratou-a no Hospital Pedro II em janeiro de 1882, como se vê de uma certidão que existe no cartório do excelentíssimo Major Cunha, aconteceu agora sua intitulada senhora querer escravizá-la, e como a curatelada da suplicante que livremente defendeu-se dessa pretensa escravidão, requer respeitosamente a Vossa Excelência digne mandar passar mandado de manutenção em favor da mesma, sendo intimada a sua dita senhora.

Pede a Vossa Excelência deferimento.
Recife, 19 de setembro de 1883 (MJP; CR; processo cível; caixa 1176; ano 1883; folhas [ilegível]).

O documento, que se “metamorfoseara” numa peça processual em defesa de Francisca, traz mais elementos para a análise: segundo o mesmo, fazia já um ano que Francisca havia sido curada e vivia sob o teto de sua mãe, como se livre fosse, sem nenhuma contestação de quem quer que fosse. Talvez a sua pretensa dona, Luiza, não soubesse da recuperação da sua “ex-escrava”, mas, ao tomar conhecimento, logo reivindicara a posse da mesma. Dessa forma, só restava o testemunho público para provar efetivamente o abandono de Francisca por aquela que, agora, se dizia sua proprietária.

Não sabemos da enfermidade de Francisca, mas os hospitais na época tratavam “de um tudo”, aliás, mais do que tratar, era um lugar onde os desvalidos encontravam acolhida, alguns ficavam à espera da morte, sob a caridade e orações das irmãs religiosas (sobre o nascimento dos hospitais, ver FOUCAULT, 1979). No caso específico do Pedro II, nos primeiros tempos, acolheu

⁴Sobre o envolvimento de Tobias Barreto com os processos cíveis de liberdade, ver: MJP; CR; processo cível; caixa 1161, ano 1882.

em sua maioria os doentes mentais.

Era necessário ainda saber quem pagou as despesas hospitalares. Novamente o curador recorreu à direção do Pedro II para certificar-se legalmente sobre quem custeara o tratamento de Francisca, se bem que o que se dizia é que havia sido a caridade pública. Mas o que nos chama a atenção no documento lavrado pela direção do hospital é a condição da paciente, pois “presumia-se que ela fosse liberta”:

O bacharel Francelino Bernardo Quintino, nomeado pelo excelentíssimo Dr. Juiz de direito do civil, curador da parda Francisca Maria dos Prazeres, que deu entrada no Hospital Pedro II em janeiro de 1882, litigando em juízo a liberdade da mesma, precisa a bem dos direitos da curatelada, que vossa excelência digne mandar certificar-lhe se quando a curatelada suplicante teve naquele Hospital, foi tratada as expensas da Santa Casa, ou de quem e qual a pessoa que a mandou tratar?

Em termo que faço fé.

Recife, 20 de setembro de 1883

Francelino Bernardo Quintino (MJP; CR; processo cível; caixa 1176; ano 1883; folha 06).

Passados dois dias, o já conhecido, Pedro Souza, secretário do Pedro II, respondeu a solicitação feita pelo bacharel, da forma seguinte:

[...] Certifico, em virtude do respeitável despacho supra que, Francisca Maria dos Prazeres foi tratada no Hospital Pedro II por caridade, **por presumir que era livre.**

Santa Casa do Pedro II.

Recife, 22 de setembro de 1883.

Pedro de Souza (MJP; CR; processo cível; caixa 1176; ano 1883; folha 06; grifo nosso).

O processo continha muitas rasuras, mas conseguimos obter alguns dados sobre as testemunhas: a primeira foi Tertuliano Rego Pinheiro, solteiro, com trinta e quatro anos de idade, natural da província, profissão artista; a segunda, João Batista Pessoa, 50 anos de idade, natural da província; a terceira, Máximo Francisco de Assis, branco, casado... Os demais dados são os comuns na identificação das testemunhas, conforme estabelecido no Código do Processo Criminal do Império.

A julgar pelo desfecho do processo, as testemunhas corroboraram as denúncias feitas contra Luísa Maria da Costa, pelo curador, Francelino Bernardo Quintino, que, através da documentação referida acima, provou que Luísa, que reivindicava a posse da parda Francisca Maria dos Prazeres, filha da africana liberta, Isabel da Costa Maria dos Prazeres, a abandonara quando se encontrava doente. Também é patente que Isabel foi quem tomou a iniciativa de abrir o processo em defesa da filha; afinal, não era por acaso que o nome da escrava abandonada era exatamente o sobrenome da mãe (Maria dos Prazeres). Quanto ao pai nada sabemos, talvez ele fosse branco, a julgar pela cor atribuída à Maria dos Prazeres (parda), se bem que a categoria cor, no decorrer da Colônia e Império do Brasil, era muito “fugidia”, como já dissemos anteriormente.

A sentença final, proferida pelo juiz, Joaquim Costa Ribeiro, no dia 1º de fevereiro de 1884, nos revela, dentre outras coisas, que Maria dos Prazeres após a sua cura, a partir da “generosidade pública”, ficou vivendo “como se livre fosse” sem a mínima interferência daquela que se dizia sua proprietária. Portanto, houve efetivamente o abandono por parte de Luísa Maria da Costa. E mais, o fato de morarem ambas na mesma cidade caracterizou um agravante ao descaso por parte da proprietária. Amparado nas leis vigentes, o juiz deu o veredicto final: Francisca Maria dos Prazeres estava liberta. Mas em que consistia a vida de uma liberta no Brasil oitocentista? Na falta de uma documentação que pudesse nos apontar o cotidiano da agora (legalmente) liberta, Maria dos Prazeres, nos resta conjecturar a partir de outras experiências. Mas, antes disso, vejamos o despacho do meritíssimo juiz, após os cinco longos meses que durou a ação de liberdade:

[...] Vistos estes autos de ação de liberdade, em que é autora a parda Francisca, filha da africana liberta de nome Isabel e representada por seu curador, neste processo contra a ré Luíza Maria da Costa, que tendo esta possuída a autora como sua escrava, e quando adoecido, a ré em lugar de incumbir do tratamento e curativo como lhe cumpria, colocou-a para fora de sua casa, e expos à caridade pública, dizendo a ela que fosse viver como pudesse; que nestas condições foi a autora ter no hospital Pedro II, onde por caridade esteve recolhida como livre, e saindo curada, continuou a viver como livre, não constando eu a ré empregasse as diligências precisas para chama-la a seu poder, apesar de ser a residência de ambas nesta cidade, e de haver corrido mais de um ano que se deu o abandono, porque a 26 de janeiro de 1882, entrou a autora para o hospital, como se vê das folhas 03 e 06.

Julgo, portanto, a ação procedente para declarar, como declara, livre a autora, porque sendo escrava foi abandonada por sua senhora nas condições do artigo 76 do Regulamento 5135 de 13 de setembro de 1872⁵, e tem a seu

⁵“Considera-se abandonado o escravo cujo senhor, residindo no lugar, e sendo conhecido, não o mantém em sujeição, e

favor o disposto no Artigo 6, parágrafo 4 da Lei de 28 de setembro de 1871⁶, e de conformidade com o Artigo 75, parágrafo 4 do citado Regulamento⁷, mando que passa-se a carta de liberdade.

Recife, 1 de fevereiro de 1884.

Joaquim Costa Ribeiro (MJP/CR; processo cível; caixa 1176; ano 1883; folhas 15-15v).

Ao longo do processo, a ré Luísa Maria da Costa foi intimada a prestar depoimento, não comparecendo em nenhuma das audiências. Isso demonstra, em nossa opinião, que ela já havia dado o caso como perdido; talvez não esperasse que Isabel, a mãe de Francisca Maria dos Prazeres tomasse a iniciativa de defender a filha, que já constava com a idade de 20 anos. O sentimento de maternidade, somado ao de justiça, não deixou que a africana liberta deixasse sua filha sob o julgo de quem a desprezara na hora que ela mais necessitava. Sua filha era sim uma escravizada, tinha seus deveres frente à sua senhora, mas também tinha direitos. Ao que nos parece, tanto a mãe quanto a filha estavam cientes de seus direitos e deveres; caso não estivessem, não entrariam com o processo contra Luísa Maria da Costa.

3.1. As possíveis trajetórias da liberta

O processo de ação de liberdade movido contra a parda, liberta, Isabel Maria da Costa em favor da também parda, Francisca Maria dos Prazeres, filha da africana liberta, Isabel da Costa Maria dos Prazeres, não nos oferece pistas sobre o cotidiano da ex-escrava após receber a carta de liberdade, no entanto, há estudos que indicam as condições dos libertos de uma forma geral (nossas principais referências serão Maria Inês Cortês de Oliveira, Mary Karasch e Kátia Mattoso). Vamos aqui, inserir Maria dos Prazeres dentro deste contexto.

Ainda que estivesse liberta, Prazeres, como os demais libertos, carregava o estigma de ter vivido na condição de escravizada, portanto, a todo instante, tinha que provar sua liberdade, sobretudo no espaço urbano, onde circulavam as forças de repressão e de vigilância (chefe de quartirão, delegados, subdelegados, etc.). Estava ausente a figura do feitor, mas nem por isso os escravizados – e mesmo os libertos – estavam longe da vigilância. Sem contar os que, desejando um escravizado, pudessem lançar mão de algum artifício para reescravizar libertos que perambulavam

não manifesta querer mantê-lo sob sua autoridade. [...]” (BRASIL, Decreto 5135 de 13 de novembro de 1872).

6“§ 4.º Os escravos abandonados por seus senhores. Se êstes os abandonarem por inválidos, serão obrigados a alimentá-los, salvo o caso de penúria, sendo os alimentos taxados pelo juiz de órfãos”.

7“§ 4º Os escravos abandonados por seus senhores receberão igualmente do juízo, que julgar o abandono, as suas cartas”.

pelas vilas, vendendo-os para outras províncias. O clima de suspeição era uma constante, conforme relata Maria Inês Cortês de Oliveira (1988, p. 11): “encarregava-se a sociedade escravista de modo a perpetuar no ex-escravo as marcas de sua antiga condição servil. Mas os estigmas do cativo iam muito além do aspecto jurídico, determinando mesmo as próprias condições de vida do liberto”. A autora elenca algumas proibições aos libertos, tais como: interdição à locomoção noturna, ao porte de armas, vedadas as dignidades eclesiásticas... E mais, as limitações eram hierarquizadas, sendo os mais prejudicados os africanos libertos, se comparados com os crioulos libertos. Soma-se a isso a questão de gênero, ou seja, as mulheres eram ainda mais vitimizadas. A mesma autora mostra que na sociedade escravista, sobretudo no meio urbano, as possibilidades de liberdade recaíam mais sobre as mulheres do que aos homens (sobre essa questão, ver também: KARASCH, 2000 e MATTOSO, 1982).

As possibilidades de trabalho não eram fáceis para os libertos, numa sociedade onde os escravizados, seus descendentes e os libertos carregavam as marcas dos “filhos de Cam”, qual seja, o fardo da cor. Libertar-se, lembra-nos Oliveira (1988, p. 21), “não significava apenas adquirir novo estatuto legal, mais do que isto, significava sobreviver às próprias custas”. No caso de Prazeres, não sabemos se de fato havia se reestabelecido totalmente da doença que a vitimara. Aliás, tampouco sabemos qual a doença que a vitimara, no entanto, sabemos que uma das causas mais comuns de morte dos escravizados, segundo Mary Karasch (2000), eram as doenças parasitárias e infecciosas, como a tuberculose. Outra mazela que acompanhava os libertos era o alcoolismo.

Quanto à ocupação ou ocupações exercidas por Maria dos Prazeres, é possível que tenha se dedicado a trabalhos domésticos e atividades correlatas à escravidão no meio urbano. É possível que ela tenha continuado vivendo com a mãe que a libertara das garras de Luísa da Costa; esta era uma das vantagens dos libertos, não corriam mais o risco de terem a família “destroçada” através da venda de seus membros (KARASCH, 2000).

O fato de tanto Luísa quanto Isabel terem o mesmo sobrenome não significa que eram parentes. Isabel, talvez por ter sido trazida da Costa da Mina, e Luísa pode ter acrescentado este sobrenome por ter sido escrava de algum senhor com o nome de família (sobrenome) da Costa. Não era incomum os libertos “assumirem” o sobrenome dos antigos senhores, como tivemos oportunidade de constatar em pesquisas anteriores. Isso poderia significar uma proteção, o sobrenome como um “capital simbólico” (SILVA, 2008).

Não bastava ser liberto, era preciso aparentar-se liberto, portanto, comprar um par de sapatos era um dos pré-requisitos; e até mesmo possuir escravos. A própria Francisca Prazeres foi comprada

por uma liberta. “A vida de cativo ensinara ao liberto que ser livre era ser senhor e ser senhor era possuir escravos” (OLIVEIRA, 1988, p. 35). Alguns libertos conseguiram adquirir alguns bens: Luísa comprara Prazeres (embora não tenha tido capacidade para mantê-la, razão pela qual perdera no processo). Não temos informações sobre os bens da africana liberta, Isabel, mãe de Prazeres, mas sabemos que outro africano liberto, Joaquim da Silva Cunha, construiu um patrimônio avaliado em quatrocentos mil réis, a saber: “Uma pequena casa térrea, número dez, sita na Rua da Esperança, freguesia da Boa Vista, com portas, janelas, duas salas, um quarto, cozinha externa, quintal grande, murado no fundo, em aberto dos lados, tendo o solo foreiro e oitões singelos, reforçados por pilares à vista” (MJP; CR; processo cível; inventário de um africano; caixa 1223; ano 1867; folhas 13).

Maria dos Prazeres, com 20 ou 21 anos de idade, apesar de ter passado por uma internação no Hospital Pedro II, talvez estivesse nos pré-requisitos anunciados pelos jornais, conforme registrou Karasch (2000, p. 472): “o mais comum eram anúncios de libertas, tais como ‘pretende-se alugar uma mulher mulata, liberta e dotada de todas as boas qualidades, que a tornam capaz de cuidar do arranjo de qualquer casa’”. O certo é que Prazeres estava inserida no contexto do mundo dos libertos, com seus outros. Consultando os processos cíveis do período compreendido entre as décadas de 70 e 80 do século XIX, sobretudo aos anos próximos à abolição formal da escravidão, encontramos várias ações de liberdade, inclusive de africanos, reivindicando sua liberdade em virtude da Lei de 7 de novembro de 1831, denominada por uma certa historiografia brasileira como: “lei pra inglês ver”⁸. Essa expressão sugere que foi uma lei inócua, mas, na verdade, houve sim, africanos que, tomando conhecimento dos seus direitos, reivindicaram suas liberdades a partir dela⁹

Embora os processos de liberdade que consultamos estivessem na Comarca do Recife, muitos deles referiam-se a vilas ou freguesias do entorno da capital da província. Identificamos muitos oriundos de Escada e Itambé. Não quantificamos, mas evidências apontam para um grande movimento oriundo dessas duas localidades. É possível que o destino dos libertos fosse engrossar o mundo dos libertos da cidade do Recife; portanto, Maria dos Prazeres era uma entre muitas que perambulavam pelas ruas do Recife, correndo todos os riscos possíveis e imagináveis de ser reescravizada. Não podemos falar muito mais sobre ela, uma vez que as pistas são escassas... Parece-nos que a vimos sumindo, virando a curva em uma das ruas ou becos da cidade. Ruas e becos

⁸“LEI PARA INGLÊS VER. Termo como ficou conhecida a lei de 7 de novembro de 1831, promulgada na Regência, então exercida por Lima e Silva, Bráulio Muniz e Costa Carvalho, sendo ministro da justiça o padre Diogo Feijó. A lei era precisa: declarava livres todos os escravos que, vindos de fora entrassem em território brasileiro”. (MOURA, 2004, p. 240).

⁹Maria, africana, foi uma das que, em 1884 entrou com uma ação de liberdade, justificando que fora importada como escravizada para o império do Brasil, após a lei de 1831. Teve como testemunhas outros libertos que foram “companheiros de barco” e que já haviam conquistado suas liberdades em virtude da referida lei. (MJP; CR; processo cível; ação de liberdade de Maria, africana; caixa 1161; anos 1882-1885).

que ainda guardam “marcas” do passado escravista, tal como a denominada Rua das Creoulas, no bairro das Graças, indicando que, no passado, elas viviam nas imediações, entre tensões e solidariedades¹⁰. Enfim, faziam a vida da melhor maneira possível.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Virgínia. *Hospital Pedro II*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 26 de novembro de 2008. (Atualizado em 14 de setembro de 2009). Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

BRASIL. *Código do Processo Criminal do Império*. 2. ed. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diário. 1857.

BRASIL. Império. *Decreto 5135 de 13 de novembro de 1872*. Ementa: Approva o regulamento geral para a execução da lei nº 2040 de 28 de setembro de 1871. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-5135-13-novembro-1872-551577-publicacaooriginal-68112-pe.html>>. Acesso em: 25 set. 2016.

BRASIL. Império. *Lei de 7 de novembro de 1831*. Ementa: Declara livres todos os escravos vindos de fôra do Imperio, e impõe penas aos importadores dos mesmos escravos. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-37659-7-novembro-1831-564776-publicacaooriginal-88704-pl.html>. Acesso em: 25 set. 2016.

BRASIL. Império. *Lei nº 2.040 de 28 de setembro de 1871*. Ementa: Declara de condição livre os filhos de mulher escrava que nascerem desde a data desta lei, libertos os escravos da Nação e outros, e providencia sobre a criação e tratamento daquelles filhos menores e sobre a libertação annaul de escravos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM2040.htm>. Acesso em: 25 set. 2016.

CHIAVENATO, Júlio José. *O negro no Brasil: da senzala à guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DEL PRIORE, Mary; PINTO, Renato. *Ancestrais: uma introdução à História da África Atlântica*.

10A denominação Ruas das Creoulas chamou-nos a atenção desde o primeiro momento que a identificamos, ao chegar no Recife. Deixou de ser curiosidade e passou a ser inquietação. Revistamos o Recife do XIX através das notícias do *Diario de Pernambuco* por uma década (1880 a 1889). Registramos 70 ocorrências das mais diversas: “No dia 7 do corrente, ausentou-se da casa da sua senhora a escrava Cosma, de 25 anos de idade, pouco mais ou menos, alta, cheia do corpo, tem uma bellinde no olho direito e uma cicatriz na nuca, proveniente de um caustico de coita roxa, o que é de supor que mais fará uso, costuma andar pelas ruas da Boa Vista: roga-se as autoridades policiaes e capitais de campo apprhensão da mesma e levar à Capunga, n. 47, Rua das Creoulas, que serão recompensados (DIARIO DE PERNAMBUCO, 12 de maio de 1870); “Recosa-se de uma ama para casa de pouca família, preferindo-se escrava: na Capunga, Rua das Creoulas, n. 35 (DIARIO DE PERNAMBUCO, 22 de julho de 1879); “Acidente; Ante-hontem, às 10 horas da noite, o trem de Caxangá, ao passar pela rua das Creoulas na freguesia das Graças, camagou o indivíduo de nome Plácido, de cor preta, livre, de 30 anos de idade (DIARIO DE PERNAMBUCO, 27 de abril de 1887); “Precisa-se de uma ama para cuidar de crianças, na rua das Creoulas (Capunga) (DIARIO DE PERNAMBUCO, 11 de janeiro de 1888).

Rio de Janeiro: Campus, 2004.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1833. 27 mar.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1833. 26 jun.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1837. 16 nov.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1851. 12 jun.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1854. 28 jul.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1854. 22 set.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1855. 27 out.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1856. 28 jan.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1856. 15 mar.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1856. 14 maio.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1856. 15 set.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1856. 26 dez.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1861. 20 maio.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1861. 27 jun.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1862. 13 jan.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1870. 12 maio.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1879. 22 jul.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1881. 6 jul.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1881. 13 jul.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1887. 27 abr.

DIARIO DE PERNAMBUCO. 1888. 11 jan.

FERNANDES, Cyra Luciana Ribeiro de Oliveira. *Os africanos livres em Pernambuco (1831-1861)*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.

FILME 12 Anos De Escravidão. Diretor: Steve McQueen. Lançado em 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Biblioteca Nacional Digital*. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>>. Acesso em: 29 maio 2017.

GORENDER, Jacob. Violência, consenso e contratualidade. In: _____. *A Escravidão Reabilitada*. São Paulo: Ática, 1990.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. SP: brasiliense, 1982.

MELLASSOUX, Claude. *Antropologia da escravidão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). COMARCA DO RECIFE (CR). Processo Cível; caixa 1161; ano: 1884; Folhas: 02.

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). COMARCA DO RECIFE (CR). Processo Cível; caixa 1176; ano 1883; folhas 15-15vv.

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). COMARCA DO RECIFE (CR). Processo Cível; ação de liberdade de Maria, africana; caixa 1161; anos 1882-1885.

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). COMARCA DO RECIFE (CR). Processo Cível; caixa 1161, ano 1882.

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). COMARCA DO RECIFE (CR). Processo Cível; caixa 1161; ano 1884; folha 2.

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). Processo Cível; caixa 1161; ano 1884; folhas 06-06v).

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). Processo Cível; caixa 1176; ano 1883; folha 06.

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). Processo Cível; caixa 1176; ano 1883; folha 07.

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). Processo Cível; caixa 1176; ano 1883; folhas [ilegível].

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). Processo Cível; caixa 1176; ano 1883; folhas 03v.

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). Processo Cível; caixa 1176; ano 1883; folhas 03v-04.

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). Processo Cível; caixa 1161; ano 1884; folhas 013v-014.

MEMORIAL DA JUSTIÇA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (MPJ). Processo Cível; inventário de um africano; caixa 1223; ano 1867; folha 13.

- MOURA, Clovis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.
- OLIVEIRA, Maria Inês Cortês de. *O liberto: o seu mundo e os outros*. Salvador: Corrupio, 1988.
- REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e Conflito*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. Pretos disfarçados a branco pouco claro: classificações raciais no Brasil dos séculos XVIII e XIX. *Afro-Ásia*, v. 32, 2005. p. 115-137.
- SANTOS, Maria Emília Vasconcelos dos. O 25 de março de 1884 e a luta pela libertação dos escravos em Pernambuco. *Clio, Revista de Pesquisa Histórica*, n. 33.2. (2015). Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24503/0>>. Acesso em: 20 out. 2016.
- SILVA, José Bento Rosa da. *Caetanos & Caetanos: tradição oral e História (em preto & branco)*. Itajaí: Editora do autor, 2008.
- SLENES, R. *Na Senzala uma Flor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- TEIXEIRA, Luana. *Comércio Interprovincial de escravos em Alagoas no Segundo Reinado*. [Tese de Doutorado – Recife: CFCH, Programa de Pós-Graduação em História, 2016.
- VAINFAS, Ronaldo. *Ideologia e escravidão: os letrados e a sociedade escravista no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- WIKIPÉDIA. *Numeração das artes*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Numera%C3%A7%C3%A3o_das_artes>. Acesso em: 26 jul. 2016.

LÍVIA NATÁLIA: *ABÉBÉ OMIN* - POESIA E RELIGIOSIDADE AFRO-BRASILEIRA BANHADA NAS ÁGUAS DE OXUM

LÍVIA NATÁLIA: *ABÉBÉ OMIN* POETRY AND AFRO-BRAZILIAN RELIGIOUSNESS IN THE WATERS OF OXUM

Cristian Sales¹¹

RESUMO

A partir da análise de poesias selecionadas em duas coletâneas, *Água Negra* (2011) e *Correntezas e outros estudos marinhos* (2015), da escritora baiana Lívia Natália, o objetivo do nosso estudo é evidenciar como a produção literária afro-brasileira de autoria feminina incorpora elementos e crenças ligados às religiões afro-brasileiras. Nos versos de Lívia Natália, percebemos a devoção da voz poética à deusa das águas doces, o orixá feminino Oxum, entidade yorubá que representa a beleza, a feminilidade, a fertilidade, o amor e a maternidade. Além disso, é através do *abébé omin*, um leque dourado em forma circular, usado por Oxum, que o discurso poético encontra na religiosidade afro-brasileira uma ferramenta de preservação das tradições, dos saberes e dos valores trazidos/herdados de África. São poesias que expressam a força criativa da literatura afro-brasileira de autoria feminina ancorada na religiosidade, forjando modos de resistências contemporâneas para uma coletividade. Para tanto, recorremos às seguintes referências teóricas: Carneiro e Cury (1993), Oliveira (2003), Gomes (2004), Souza (2013), entre outros.

Palavras-chave: Literatura Afro-Brasileira Contemporânea. Poesia Afro-Brasileira. Religiosidade Afro-Brasileira. Literatura Afro-Brasileira Contemporânea

INTRODUÇÃO

Abebé Omin

Dança violenta e bela na crista de minha alma.
Uma voz de água doce sussurra
nos meus ouvidos
numa língua outra,
de uma maternidade feita de ouro e mistério.
Pisa no meu juízo com seus pés de peixes,
naufrágios
e profundezas
[...]
Lava meus pés com seus cabelos de água,
lava meu ventre,
minhas mãos...
Se põe inteira ante mim

11 Professora da Universidade Federal de Alagoas-UFAL, doutoranda em Literatura e Cultura-UFBA. Mestre em Estudo de Linguagens-UNEB. Pesquisa escritoras e intelectuais negras brasileiras e caribenhas. Escreve para Coluna Levantes Literários do Portal Correio Nagô. Participou como avaliadora da série literária Cadernos Negros (1978).

na proporção exata e necessária,
preenchendo tudo com seu castanho cristalino.
[...]”¹². (SOUZA, 2011, p. 35)

Na “lagoa funda e branda” chamada de Abaeté¹³, de águas turvas e negras, envolta em mistérios e encantos, busco evocar as forças e as energias ancestrais para produzir esse estudo sobre a escritora negra contemporânea Livia Natália. É nessa Lagoa, arrodada por um longo véu de areia branca, que ouço “uma voz de água doce” sussurrar nos meus ouvidos “numa língua outra”: poesia negra feminina de *abébé* nas mãos (SOUZA, 2011, p. 35).

Dito isto, para que eu “caminhe... agora e sempre”, não ousou usar as palavras-rituais ou começar minhas reflexões sem antes reverenciá-la: *Osun Ora yèyé Ó! Àgò*. Logo, ao evocar as bênçãos de mamãe Osun como fio condutor desse tecido discursivo de matizes dourados, neste texto-experimento que entrego como oferenda, sob o fluxo de suas águas doces e sagradas, recorro ao *abébé* enquanto signo-imagem, um instrumento litúrgico de ligação com o mundo ancestral inspirado nas *Àyabás*¹⁴. Significante polissêmico que utilizo como uma das ferramentas para interpretar as poesias de Livia Natália.

A fim de delimitar meu campo compreensivo, o *abébé* delinea-se como um ato criativo-interpretativo decorrente das leituras que faço a partir de duas antologias da escritora baiana Livia Natália: *Água Negra* (2011) e *Correntezas e outros estudos marinhos* (2015). Presença marcante da religiosidade afro-brasileira. Poemas feitos das águas de *Osun*. Águas-correntezas que se movem, removem e agitam-se em um eterno bailado, às vezes quase imperceptível, marcando um ritmo do encontro com a terra. Águas que espelham o balanço do mundo, dançam e ondulam-se livremente com o vento...

Abébé Omin é uma expressão yorubá que significa espelho de água. É um espelho-leque de forma circular que simboliza Osun (quando de latão e tendo uma estrela no centro, batida ou vazada). Na mitologia yorubá, Osun é um orixá feminino que “habita as águas doces, condição indispensável para a fertilidade da terra e produção de seus frutos, donde decorre sua profunda ligação”, por exemplo, com “a gestação”¹⁵. (CARNEIRO e CURY, 1993, p. 23). Entre os símbolos

12 Poema publicado livro *Água Negra*, de Livia Natália (2011).

13 O nome *Abaeté* tem origem tupi (*abá-etê*) e significa homem forte, ilustre, homem de bem (O Tupi na Geografia Nacional). Está inserida no Parque Metropolitano do Abaeté, em Itapuã, criado em 6 de agosto de 1980, pelo decreto municipal nº 5.969, alterado pelo decreto estadual nº 2.540 de 18 de outubro de 1993. Disponível em: <<https://soteropolitanosdeitapua.wordpress.com/2007/11/19/lendas-do-abaete/>>. Acesso em 12 de abr 2017.

14 Segundo Mãe Stella de Azevedo Santos (2010, p. 167), *Áyaba* é um termo honorífico dado às divindades femininas de cultura Yorubá. Título dado às nossas Mães-rainhas, entre elas, Oxum. Ver o livro *Meu tempo é agora*.

15 Extraídos do livro *Mulher Negra*, edição comemorativa organizada pelo Geledés Instituto da Mulher Negra, publicado originalmente em 1993. A série Cadernos Geledés consiste em um conjunto de publicações, resultado da

rituais dessa divindade feminina está o *abébé*, que simboliza a sua relação com a beleza, a faceirice, qualidade que são próprias das filhas de Osun. “Sua cor é o amarelo-ouro, e gosta de adornos dourados. Quando dança, espalha o ouro e espelha-se no seu *abebé*”, sendo seus movimentos muito exultantes. (CARNEIRO e CURY, 1993, p. 24).

O espelho-leque se liga às práticas simbólico-culturais presentes nas poesias de Livia Natália. É um modo de escrever para e sobre as águas de Osun. É uma sintaxe inovadora de devoção da voz lírica à deusa das águas doces, ao orixá feminino Osun, que representa, entre outros arquétipos, a feminilidade, a fertilidade, o amor e a maternidade. É uma forma de escrita para reverenciar Osun, a presença da ancestralidade que carrega muitos *orís* (cabeças). *Orísá* de toda uma cidade: “homem, menino, menina, mulher”¹⁶.

Por outro lado, interpreto o *abébé* como um instrumento de luta importante que tem sido utilizado por escritoras negras para afirmar sua resistência frente todas as formas de desigualdade (gênero, raça e classe). Nele, espelham-se alegrias, lágrimas, conquistas, anseios, desejos, valores, crenças, bem como as idealizações individuais e coletivas ao dar sentido a uma significação social instituída por essa ferramenta ancestral.

O *Abébé Omin* integra um vasto campo lexical fecundado na aquosa negrura de arquétipos, *orikis* e saudações que desaguam um rio de palavras para mãe das águas doces. No espelho-leque, vejo refletido um ato de comunicação que adquire valor político-artístico, estético-político e conduz às nossas práticas sociais no interior das comunidades nas quais, nós, mulheres negras, estamos inseridas. Isso nos possibilita ações de pensar e agir coletivamente.

Nas antologias *Água Negra* e *Correntezas e outros estudos marinhos*, os versos são feitos com muita doçura e elegância na proporção exata e necessária: [...] “Sou a Água eternamente translúcida. Precipício denso de onde estes peixes bebem... um silêncio delicado”, afirma a voz literária. (SOUZA, 2015, p. 31). Poemas feitos em transe...! “Dança violenta e bela na crista de minha alma. Uma voz de água doce sussurra”. (SOUZA, 2011, p. 35).

Neles, Osun se põe inteira: incorpora, vive, dança, pisa, lava o nosso ventre... Abençoa o nosso *Oris* (cabeças) e as mãos de quem escreve. Mãos de negras mulheres herdeiras da ancestralidade africana... Nas obras mencionadas, encontro poesias de uma potência lírica forjada em águas sagradas de um rio que corre de si a si ... Águas e pedras cantantes. É poesia que brota da

ação política do Geledés Instituto da Mulher Negra. Nele, refiro-me ao artigo intitulado *O Poder Feminino no Culto aos Orixás*.

16 Faço referência à composição de Gerônimo *É D'Oxum!*

terra, avança o céu, penetra nas profundezas dos rios, das cachoeiras e das marés. Inaugura um ciclo de palavras úmidas e únicas. É poesia negra feminina de *abébé* nas mãos.

2 LN: uma de nossas Ìyálóòdes¹⁷

Osun Janáina

Descobri que, para mim,
ser mulher basta.
Para puxar véus,
levantar saias
pintar as unhas de vermelho feroz –
mesmo que seja só para depois dizer: para.
(SOUZA, 2011, p. 31, grifo nosso)

Baiana de Salvador, Livia Natália ou Livia Natália Maria de Souza Santos, nascida em 25 de dezembro de 1979, *Omo òrìsà* de *Òsun* e de *Odé*, no Terreiro Ilê Asé Obanan¹⁸, de fundamento Ketu, além de ser poeta, possui mestrado (2005) e doutorado (2008) em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia, na qual também é professora adjunta de teoria literária (2010). Ela pertence a uma geração de escritoras e poetisas que se autoafirma como mulheres negras em seus discursos. Em diferentes gêneros literários (contos, poesias e romances), essas vozes evidenciam um sujeito da enunciação que se quer mulher negra. Para tanto, constroem uma “dicção estética de suas escritas que passa pelo estabelecimento de prioridades éticas e políticas que constam na agenda do dia de muitas mulheres negras brasileiras”. (SOUZA, 2011, p. 112).

[...] Escrevo sobre maternidade, escrevo sobre escrita... O próprio processo de escrita me interessa muito... Escrevo sobre violência. Escrevo sobre vários temas. Mas todos os temas nascem de um lugar de fala... do meu lugar de fala enquanto mulher negra. (LÍVIA NATÁLIA, 2017)¹⁹.

Livia Natália se apossa da escrita e de seus recursos disponíveis de *abébé* nas mãos. Escrita literária que evidencia o engendramento de maneiras particulares de enfrentar as contingências da

17 Osun é chamada de Ìyálóòde (Iaodê) título conferido à pessoa que ocupa o lugar mais importante entre todas as mulheres da cidade. Ela é a rainha de todos os rios e exerce seu poder sobre a água doce, sem a qual a vida na terra seria impossível (VERGER, 1997, p. 67). A Ìyálóòde é uma mãe poderosa, mãe forte. A partir daqui, vou me referir ao nome da poeta de forma abreviada: LN.

18 Livia Natália é uma das *Egbomes* do Ilê Axé Opô Aganjú, já tendo feito a sua obrigação de sete anos (odu ejé). Segundo Mãe Stella de Oxossi, *egbon* “é o mais velho, mais maduro”. (SANTOS, 2010, p. 172). Ver o livro *Meu tempo é agora*.

19 Ver entrevista concedida pela poeta ao GELBC. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QyRFuV7siqo>/acesso em 10 de abril de 2017>.

vida no contexto afro-diaspórico em diferentes lugares, conforme colocam Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (2003). Reverbera o empoderamento das mulheres negras regido pela força das Àyabás, filhas de Osun, Yemonjá, Naná, Oyá, Ewá e Obá. Deusas do amor e da guerra. Mães-rainhas presentes em muitos *odus* (destinos) e donas de muitos *orís* (cabeças):

Alvorada Negra

[...]

Não há portas que calem este meu voar
Meu corpo é todo périplo,
é Atlântico,
se mergulha nas sendas dos ventos
que cantam numa língua esquecida
Para sempre serei pássaro:
para isso nasci.

[...]

Agora, em todo canto,
Meu canto.

E minhas asas cortam o silêncio
com sua faca macia.

No alto do céu já desfeito de cor

cintila meu bando:

Asas-irmãs se espetam nas nuvens

Eu lhes aprendo o vôo

pois que a palavra é nosso fundo
e único mistério partilhado.

(SOUZA, 2015, p. 76-77, grifo nosso)

No poema *Alvorada Negra*, além de relembrar as dolorosas travessias feitas no Atlântico negro por nossxs ancestrais nos porões dos navios, das vidas negras tragadas pelas ondas-lágrimas, a voz lírica se recorda das trajetórias que precisaram ser reconstituídas na afro-diáspora. O sujeito poético elege uma linhagem literária para si formada por escritoras negras, homenageando as suas mais velhas, chamadas de asas-irmãs.

Não há receio no escuro do meu dorso
e o meu olhar se trança no vazio
das ondas onde o mar se despedaça.

Houve um porto triste
uma África de nunca mais.

Houve a lâmina dos navios sangrando os mares.

Asas-irmãs se espetam nas nuvens

Eu lhes aprendo o vôo

pois que a palavra é nosso fundo
e único mistério partilhado. (SOUZA, 2015, p.76-77)

“Asas-irmãs se espetam nas nuvens”. Eu lhes aprendo a luta, a rebeldia e a resistência. “Eu lhes aprendo o vôo”... Eu lhes aprendo o canto e o grito em busca da tão sonhada liberdade. Eu incorporo aos meus versos feitos de águas-lembranças gerações e gerações por meio da fala e da

escuta. “[...] Não há portas que calem este meu voar... [...] Para sempre serei pássaro: para isso nasci... e minhas asas cortam o silêncio com sua faca macia” (SOUZA, 2015, p.76-77). A minha poesia se constitui de um legado construído por mulheres negras ancestrais, afirma a voz poética. Não há somente dor e sofrimento. Há alegria nesse meu voar. Voar em bando! Eu lhes aprendo o voo e cumpro o que está em meu *Odu* (destino): ser mulher- pássaro... ser mulher-peixe... ser poeta...

Assim, na perspectiva de respeitar suas antecessoras e dar sustentação a uma continuidade que ela enxerga no espelho-leque das águas-tempos, nas imagens refletidas no *abébé*, Livia Natália dedica seus versos às escritoras negras Geni Guimaraes, Conceição Evaristo e Odete Semedo (Guiné-Bissau), nomes já consagrados pela literatura negra no Brasil e pela literatura africana na contemporaneidade.

Para Heloísa Toller Gomes (2004, p.13), “a escrita (da mulher) negra é construtora de pontes”. Pontes “entre o passado e o presente, pois tem traduzido, atualizado e transmutado” saberes e experiências corporais de mulheres através das gerações. Laços entre autoras de diferentes idiomas e nacionalidades que possuem a “paixão do narrar” e poetizar suas respectivas vivências afro-diaspóricas através da palavra. Ou seja, na capacidade que tem a palavra de intervir e rasurar sob a proteção das águas. Promover lindos encontros e reencontros sob o fluxo das águas de Osun e Yemonjá. (GOMES, 2004, p.13).

Todavia, ainda estão implícitas entre os versos “outras asas-irmãs” que, nessa *Alvorada negra*, constituem um coro de vozes-mulheres, as quais, “em todo canto”, voam juntas. São elas: Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Lia Vieira, Cristiane Sobral e tantas outras trajetórias igualmente importantes (SOUZA, 2015, p.76-77). Cantam a negritude em seus percursos criativos, enredam-se pelos caminhos da memória do rio-mar, assim como Livia Natália.

Desde a sua estreia, a poeta baiana Livia Natália já publicou três antologias individuais: *Água Negra* (2011), *Correntezas e outros estudos marinhos* (2015), *Água Negra e Outras águas* (2016), *Dia bonito pra chover* (2017) e *Sobejos do Mar* (2017). Participou ainda da coletânea poética *Ogums Toques Negros* (2014) e da coleção intitulada *É agora como nunca: antologia incompleta da poesia contemporânea brasileira*, organizada pela cantora e professora Adriana Calcanhotto (2017), que reúne quarenta e um escritoras nascidas de 1970 a 1990, publicação da Companhia das Letras. Conquistou prêmio de melhor livro de poesia em 2017 com *Dia bonito pra chover*, conferido pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes).

Premiado pelo Concurso Literário do Banco Capital (2011), o livro *Água Negra* possui vinte e

nove poemas distribuídos em três seções nomeadas de *Odu Omim*, expressão da língua nigeriana Yorubá que significa “o destino das águas”, composta de catorze poemas, dentre os quais o poema homônimo *Água Negra*; seção com nove poesias; e, finalmente, *Desaguar*, seção constituída de seis poesias. No tecer das composições, as águas são o grande tema dessa antologia, que faz referência ao orixá feminino Osun. Sobre essa coletânea, a poeta, escritora e professora baiana Ângela Vilma diz que:

[...] Feliz de quem escuta as águas negras, à beira do rio, à beira do mar.[...] a beleza de um canto, como quem perscruta, escuta um búzio; grande búzio que é o livro de Livia: nele o mundo ressoa, com seus símbolos vivos e mortos, as infâncias guardadas e doloridas, os mantos femininos descobertos, os barcos paternos, todos os ritos da vida habitados na palavra mágica. Nele, a poetisa sensível murmura para nós o segredo de nossa sobrevivência, ao nos revelar o lugar onde a poesia nos leva para que possamos saber da “memória de luz” das estrelas. (VILMA, 2011, p. 1).

Por outro lado, na antologia *Correntezas e outros estudos marinhos* (2015), publicada pela Ogum's Toques Negros Editora, prefaciada por Conceição Evaristo com posfácio do poeta negro José Carlos Limeira (1951-2016)²⁰ e dividida em três partes (*Vaga*, *Maresia* e *Sargaço*) são apresentados sessenta e dois poemas. Em *Correntezas*, a lírica negra se espalha em cada parte que corresponde aos “estudos marinhos” da poeta Livia Natália. A primeira seção, intitulada *Vaga*, possui dezessete poemas; *Maresia*, dezenove poemas; e, por fim, *Sargaço*, com vinte e sete poemas. Fazendo o seu discurso fluir como as águas dos mares, dos rios, das cachoeiras e da lagoa negra, entre tempos e deslocamentos, mitos e ritos ancestrais africanos, o sujeito poético celebra a sabedoria que permeia a força da sonoridade de cada palavra-verso.

No espelho-leque de Osun, ao frescor dos encontros com suas raízes, o eu lírico exalta o seu pertencimento étnico-racial, evoca a sua ancestralidade negro-africana e compartilha as nuances de sua condição enquanto mulher negra, conforme leio em *Água Negra* as seguintes poesias: *Ori*, *Osun Janáina*, *Asé*, *Correntezas*, *Corpo* e *Oriki para Osun*, entre outras. Já em *Correntezas e outros estudos marinhos*, tais elementos inventivos são mencionados nos poemas: *Sina*, *Estudo Marinho*, *Orixá didé*, *Riografias*, *Poema ebó*, *Onde o espelho?*, *OutrÁfricas*, entre outros²¹.

20 José Carlos Limeira Marinho Santos nasceu em Salvador-BA, foi militante do Movimento Negro brasileiro, integrou a direção de diversas entidades como o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), do qual foi vice-presidente cultural –, fundou o primeiro Bloco Afro Cultural do Rio de Janeiro, o Afro Axé Terê Babá, e o GENS – Grupo de Escritores Negros de Salvador. Sua última obra impressa, *Encantadas*, foi editada e publicada pela Ogum's Toques em 2015.

21 Para composição desse texto-experimento, no último penúltimo desse estudo, vou enfatizar tais aspectos, consciente de que as obras de Livia Natália merecem um estudo sobre todos os seus poemas. Por isso, vou eleger algumas poesias para desenvolver uma análise literária seguidora dos caminhos sugeridos pelas águas abençoadas pelas divindades femininas.

Além das temáticas citadas, impregnada de muita sutileza e simbolismos ligados às águas, espalhando sua poção mágica, a voz lírica extrapola as experiências da vida cotidiana ao retalhar a realidade em acontecimentos circunscritos em seu mundo subjetivo (em um fluxo e refluxo de correntes marinhas) nas poesias *Cotidiano*, *Buscâncias*, *Cotidiano II*, *Oração*, *Assombro*, *Consolação e Poeminhas de amor sem enfeite nenhum*, entre outras.

Há versos destinados às relações familiares, especialmente feitos para a sua mãe, a quem dedica a antologia *Correntezas*. Mãe, amparo psíquico no qual o colo, o acolhimento e o vínculo instauram uma posição de um ser do outro, como extensão uma da outra em *Espelho*: “cada vez mais eu reconheço nela uma mulher como eu”²². (SOUZA, 2011, p. 25). Mãe suficientemente boa: *As mãos de minha mãe, Esquecimentos e Da morte absoluta*²³: “[...] as mãos de minha mãe, cada vez mais idosas, guardam, em suas linhas, o segredo do nosso destino... e gestam frutos de um futuro sempre feliz, sempre feminino” (SOUZA, 2015, p. 21).

Com originalidade, partindo de uma proposta estética sofisticada, nas poesias de Livia Natália os ritmos e as melodias dão os contornos a uma lírica negra das águas que, de *abébé* nas mãos, questiona as desigualdades sociais, o racismo, o sexismo e a violência cometida contra a população negra em *Quadrilha*: “[...] Quando João morreu, assassinado pela PM, Maria guardou todos os seus sapatos”²⁴. (SOUZA, 2015, p. 137).

Vicejam ainda sentimentos que se escorrem e se misturam, tais como: amor, solidão, desilusão amorosa, abandono, perdas afetivas, carências, afetividade da mulher negra etc. “As pontes não são felizes, pousam tristes sobre o caminho impossível”, mas curam feridas (SOUZA, 2015, p. 143). Os poemas de Livia Natália são “escritos com a tinta da vida e o sangue dos dias”²⁵ (SOUZA, 2015, p. 79). “Tudo é desejo e cintilância”... Sentidos como flores delicadas, cujos gestos repousam suavemente em outras águas-mundos. Parafraseando a poeta, lubrificam o sexo e os afetos... [...] Há neles desejos de língua... A voz sedutora desagua desejos incontidos de fêmea:

Mas quando seu corpo ressona nos lençóis
onde o espero
é meu o seu silêncio
e a calma do depois
É no meu corpo que escreves
sua narrativa primeira

22 Trecho do poema *Espelho* publicado na antologia *Água Negra*, 2011, página 25.

23 Os referidos poemas integram a antologia *Correntezas e outros estudos marinhos*, respectivamente nas páginas 21, 29 e 95.

24 Em 2016, o poema *Quadrilha*, de Livia Natália, integrante do projeto *Poesia nas Ruas*, aprovado pelo Fundo de Cultura do Estado da Bahia, foi censurado pelo governo e deixou de ser veiculado. Os versos de Livia foram estampados em *outdoors* na cidade de Ilhéus, sul da Bahia. O texto recebeu críticas de deputados e da Associação dos Policiais e Bombeiros Militares do Estado da Bahia (Aspra), e o *outdoor* foi removido.

25 Cito fragmentos do poema intitulado *Do Desejo* publicado da antologia *Correntezas e outros estudos marinhos*.

e definitiva.
(SOUZA, 2011, p. 21)

[...] Meu homem é muito bonito: seu corpo é negro e esguio, diz. Seus cabelos perfumosos dançam no seu dorso largo... e sua boca castanha e absoluta”. [...] Primaveras no lençol... “Só desabrocha nos lábios de meu bem”. (SOUZA, 2015, p. 83).

Os versos de Livia Natália possuem uma potência de múltiplos afetos que se espriam no aquoso e liquefeito terreno/território de emoções, sensações e devoções a orisá Osun. É extraordinária a qualidade de sua linguagem que desce às profundidades abissais dos rios, mares e cachoeiras, traz à superfície a densidade de seus segredos sempre férteis em significados. Assim, gota a gota... Eu bebo e encanto-me com as palavras feiticeiras. No movimento de vidas-moléculas, vidas-correntezas ao mesmo tempo... Neles, o eu lírico é mulher e menina, deusa-rainha, mãe e filha, donas de todos os dengos, segurando o *abebé*.

3 POESIA BANHADA NAS ÁGUAS DE OXUM

Abebé Omin

Dança bruta e verdadeira no chão de minha alma,
prepara meu corpo para ser sua morada:
vomito quizilas e fico de novo límpida e casta.
Lava meus pés com seus cabelos de água,
lava meu ventre,
minhas mãos...
Se põe inteira ante mim
na proporção exata e necessária,
preenchendo tudo com seu castanho cristalino.
A mim tudo deu e tudo dará,
e entrego dourada e rubra minha cabeça a teus pés,
para que aqui caminhe,
habite,
deite
e viva,
agora e sempre,
dentro desta lagoa funda e branda,
neste rio que corre de mim a mim.
(SOUZA, 2011, p. 35)

A dança de *Osun* lembra “o comportamento de uma mulher vaidosa e sedutora que vai ao rio se banhar, enfeita-se com colares, agita os braços para fazer tilintar seus braceletes, abana-se graciosamente e contempla-se com satisfação” em um *abebé*, segundo Verger (1997, p. 70). No poema *Abebé Omin*, o verbo dançar simboliza ação dos versos feitos em transe. Imortalizam o

momento da chegada do orísá e o transe da filha de Osun que desce no corpo fictício da voz poética: “prepara meu corpo para ser sua morada” e entrega “dourada e rubra minha cabeça a teus pés”. Movimento de entrega total à energia ancestral: “[...] para que aqui caminhe, habite, deite e viva, agora e sempre” (SOUZA, 2011, p. 35). Dança e movimento que se faz também com o leque ritual dourado nas mãos:

ORISA DIDÊ

Arranca as percatas de seu cavalo
e nele galopa com os pés no chão.
Solta um grito que se espeta no alto

e,
repetido,
saúda a terra com a majestade de sua presença.

Dança sem a calma das horas,
pois seus braços se erguem para fora do tempo.

Caminha com sua carne de mito
e, quando vai, não parte.

Apenas se banha em seu próprio mistério. (SOUZA, 2015, p. 41)

Detentora de um lirismo inconfundível e pujante, os versos de Livia Natália são colhidos nas águas e dunas da Lagoa Abaeté, onde a escritora se criou e foi “alimentada por Iemanjá”, tornando-se também mulher-peixe²⁶. Orisá Didé faz referência ao momento em que, no candomblé, a divindade das águas se manifesta e o orísá toma posse de seu “cavalo”, do corpo da filha Omo-orisá de Osun. “Caminha com sua carne de mito” que “apenas se banha em seu próprio mistério” (SOUZA, 2015, p. 41).

Regida por essa força mítico-ritual, com passos miúdos e certos, o eu feminino dança e marca graciosamente o significado de cada verso ao ritmo do *ijexá* e ao som dos atabaques “numa língua outra”, pois sabe o que espera evocar em sua escrita traduzida como escrita herança ou como²⁷:

[...] como boa filha de Osun, me criei nas dunas no Abaeté e, alimentada por Iemanjá, muito me banhei na poética praia de Itapuã [...] Ser poeta e contista é a minha missão afetiva primordial, e isto me faz atenta às inutilidades de mundo [...] quando criança não tinha grandes narrativas a contar na volta das férias, então inventava. Nasce aí a ficcionista. A poeta vem desde sempre, descosendo o mundo. E é esta intimidade com as palavras que atravessa as Oficinas de Criação literária que ministro e meu ser e estar no mundo²⁸.

26 Ver depoimento concedido no <<http://outrasaguas.blogspot.com.br/p/quem-sou-eu.html/>>. Acessado em 10 abr. 2017.

27 Os atabaques desempenham um duplo papel, essencial nas cerimônias: o de chamar os orixás no início do ritual, e, quando os transe de possessão se realizarem, o de transmitir as mensagens dos deuses (VERGER, 1997, p. 37).

28 Entrevista concedida por Livia Natália disponível no *blog* “outrasaguas”. Acesso em: 12 abr. 2017.

No contexto da atual literatura negra brasileira feita por mulheres, seus poemas constam do panteão dos mais belos²⁹, pois combinam força com sensibilidade, potência com delicadeza, influência da tradição com desobediência total. Em um fluxo íntimo de relação com a deusa yorubana, senhora das águas, por isso, a voz lírica agradece à potência de sua escrita ao sagrado no transe das palavras: “[...] A mim tudo deu e tudo dará”... entrego dourada e rubra minha cabeça a teus pés, para que aqui caminhe” (SOUZA, 2011, p. 35).

Retornando aos gestos de abertura, no poema-devoção, *abébé omin* é o elemento religioso que alimenta a fé nos orixás e, especialmente, na Orísá Osun³⁰. Nele, cultuam-se outras formas de viver em sociedade, distanciadas dos padrões hegemônicos orientados por uma cultura ocidental judaico-cristã. Por outro lado, situam-se na perspectiva da cosmovisão africana de valores e crenças outras, conforme propõe Eduardo Oliveira (2003).

Essa cosmovisão africana se funda na vivência e no reconhecimento da presença da ancestralidade e, por que não, em uma abebelidade³¹. No *abébé* que quase tudo é possível de enxergar e, nele, inspiro-me, noto que a abebelidade é uma condição de ser Osun, evidenciá-la como dona do *ori* (cabeça) ou mesmo para quem não é desse orixá. É um estado de ser assumido explícita ou implicitamente por quem escreve. É um estado de se identificar com seus arquétipos ou sua condição de pertencimento identitário: “[...] o Rio, prenhe de suas negruras, / ainda perfuma a noite, a juba, o silêncio / das correntezas. / O Rio, inolvidável, deixa até nas pedras / o seu rastro” (SOUZA, 2015, p. 45, grifo nosso).

A abebelidade é um modo de agir-pensar, de viver e reverenciar a senhora das águas doces, uma potência criativa cuja presença se espalha na escrita de mulheres negras: “[...] Dentro da água há um espaço sempre preenchido onde dança uma mulher castanha e bela. [...] No fundo, mais que limo e pedra, / há pulseiras vivas e perfumes feitos de puro mistério” (SOUZA, 2011, p. 29). As águas, pulseiras e o perfume formam um campo lexical que lembra uma vaidosa e bela Osun, arquétipo de certa “feminilidade elegante”, segundo Pierre Verger (1997), sempre coberta em ouro e bálsamo.

29 Faço referência ao panteão africano formado pelos orixás, por divindades provenientes da religião Yorubá, que saiu da Nigéria e difundiu-se em diversos lugares do mundo.

30 Deusa do amor, terceira esposa de Xangô quando vivia na terra, dizem ter sido sua preferida. Muito vaidosa e de temperamento voluptuoso, Oxum usou de todas as artimanhas para prendê-lo, tanto que, por meio de sutilezas, fez a sua rival, Obá, cortar a orelha e cozinhá-la, dizendo-lhe que com isso o agradaria. Sua cor é o amarelo-ouro e gosta de adornos dourados.

31 É nas poesias de Livia de Natália e de Mel Adún que bebo essa palavra-conceito. Reflito sobre esse conceito em minha tese (em andamento). Cito as poesias *Aguada, Oin, Vou-me embora pra Oshogbo*, entre outras de autoria de Mel Adún na coletânea poética *Ogum's Toques Negros* (2014). A abebelidade deriva da palavra *abebé*, mas sofre influência do signo “ancestralidade”.

Dentro da perspectiva de tomar o *abébé* como um gesto criativo-interpretativo, essa ferramenta pode funcionar para exaltar a nossa beleza, estimular a nossa vaidade e gostar de nossos corpos negros femininos. Para Carneiro e Cury (1993, p. 19), essa visão mítica da mulher que estou propondo, inspirada em *Osun*, constitui-se em um importante elemento para reafirmar a identidade feminina negra, pois é um instrumento poderoso de empoderamento estético e político:

Onde espelhos?

Para minhas irmãs negras

Este cabelo que lhe vai liso sobre a carapinha, é simulacro infeliz do que não és...

[...]

abafando o preto encaracolado...

[...] Este cabelo requeimado e grotesco

sepulta o que em ti há de mais belo.

A dobra também é uma forma de Ser. (SOUZA, 2015, p. 113)

OutÁfricas

O Negrume de minha pele
não dói na Ponta dos meus dedos,
não dói entre minhas pernas,
nem nos joelhos.
Não dói quando meu cabelo se dobra
em cachos crespos,
não dói.

Esta cor que fala antes de mim,
que chega alastrando-se
e a tudo contamina
com seu cheiro salobro de outrÁfricas,
em mim não dói.

Ela dói no outro.
Arde, violenta seus olhos,
fere, na carne grossa do medo,
a brecha macia que sabe
do vermelho-irmão de todo sangue. (SOUZA, 2015, p. 35)

Entre os sabores, dissabores e odores do mundo aquático, os versos de LN resgatam a nossa autoestima. Do movimento, o encontro do rio e do mar, nossos corpos femininos surgem revestidos de uma negrura com cauda de peixe. Neles, reside o pulsar de nossos dias. Ao valorizar as nossas raízes, nosso corpo, nosso cabelo e nossa pele são exaltados como símbolos da identidade negra feminina, signos de relevo mais intenso de nossa negritude, elementos políticos de autoafirmação.

Em outra leitura possível, a escritora negra baiana Hildália Fernandes (2017), acredita que isso é uma característica da literatura *abébé*³². Referindo-se em particular às narrativas, ela afirma

32 A autora fez a sua estreia na literatura negra com o conto *Usina de sonho*, publicado na série literária *Cadernos Negros* (1978), volume 36, em 2014. Nela, referindo-se à escritora afro-americana Toni Morrison, Hildália pensa o termo “literatura *abébé*” em entrevista concedida para o projeto Literatura Inteira.

que o *abébé* é uma ferramenta a ser utilizada pelas “mulheres negras na diáspora”. Nelas, “as nossas imagens são refletidas”. Podemos encontrar umas as outras. O espelho-leque dourado pode nos ajudar a “inverter/reverter certos estigmas”, curar feridas e cicatrizes herdadas do escravismo.

Se a civilização ocidental propõe às mulheres negras um estereótipo calcado na docilidade e submissão, por outro lado as mulheres de Osun (filhas) e aquelas que se identificam com seus arquétipos (mas que não são filhas) recusam esses estigmas. As filhas de Osun também são guerreiras, gostam de enfrentamentos e embates. Não fogem das batalhas e das disputas: “dentro dessa água doce cabe a violência das tormentas”. (SOUZA, 2011, p. 29). Osun é bela, meiga e faceira; porém, também é sensual, esperta, traiçoeira e feminista negra. Ela encanta os homens e os submete, segundo leio em: [...] “As senhas do meu corpo / Falo nenhum devassa” (SOUZA, 2011, p. 57).

Para a escritora, jornalista e poeta Mel Adún (2011, p. 10), oferecendo pistas sobre a abebelidade, do *abébé* enquanto signo criativo-celebrativo, “toda vez uma mulher negra fala por si mesma em uma obra”, é um gesto de empoderamento de outras mulheres. É escrita que traz consigo e compartilha a experiência da coletividade feita na comunhão de nossos afetos, crenças, memórias e histórias individuais. Essa escrita que dá “voz a milhares de outras mulheres, negras ou não”.

Poesia negra de *abébé* nas mãos:

Descobri que, para mim,
ser mulher basta.
Para puxar véus,
levantar saias
pintar as unhas de vermelho feroz –
mesmo que seja só para depois dizer: para. (SOUZA, 2011, p. 31)

Segundo Mel Adún, a escrita *abébé* “surge de saia rodada, feminina e afiada”. (ADÚN, 2011, p. 10). Assim como Osun, ela carrega uma *abébé* e um ofã, baila tanto ao som do agueré quanto ijexá. Reverencia sua abebelidade. Chamo a abebelidade de um conjunto de signos e aspectos semânticos ligados às águas que, de alguma forma, lembram ou possuem ligação com o *orisá* Osun. A abebelidade é uma condição de ser-agir-pensar daquelas que constroem e enfeitam seus próprios espelhos-corpos de múltiplos matizes de dourado.

Nessa forma de escrita poética, as águas de Osun serão sempre abundantes. Rainha de todos os rios. O *abébé* guia as mulheres negras “por céus estrelados e nos deságua no colo de Orixás Omi”. Como todo rio, seguimos o curso e quando necessário traçamos novos caminhos, como faz Livia Natália. (ADÚN, 2011, p. 10).

Sob nomes distintos, características diversas umas das outras, Osun possui muitas qualidades. Das mulheres que são símbolos do charme e da beleza. Voluptuosas e sensuais. Das mulheres negras vaidosas, faceiras e maternais. Das mulheres negras transgressoras, fêmeas-ferozes e insubmissas, assim como também das femininas feministas negras, confirma a voz poética: “[...] Para puxar véus, levantar saias pintar as unhas de vermelho feroz” e, no ímpeto de romper as tradições e amarras, “mesmo que seja só para depois dizer: para” (SOUZA, 2011, p. 31).

Com seus encantos, Osun é capaz de gerar a vida ou secar tudo, da terra ao ventre. Ela é a grande feiticeira. Ser feiticeira também embute uma relação de poder que desperta, ao mesmo tempo, prazer e medo, pois confunde, seduz e encanta os homens. Por outro lado, a ira de Osun “pode provocar o desencadeamento de contrários a suas qualidades” (CARNEIRO e CURY, 1993, p. 23).

Para Conceição Evaristo (2015, p. 15), “a poesia de Livia Natália apresenta um teor celebrativo de uma memória ancestral e histórica negra”. Os versos “relembra traços da teogonia africana dos povos nagôs que sobrevivem entre nós”. É uma voz lírica que coloca *asé* na escrita das mulheres negras repleta de palavras que já nascem protegidas:

Asé

[...] Sou uma árvore de tronco grosso.
Minha raiz é forte,
nodosa, originária,
betumosa como a noite.
O sangue,
ejé que corre caudaloso,
lava o mundo e alimenta.
o ventre poderoso de meus Orixás.
A cada um deles dou de comer
um grânulo vivo do que
sou com uma fé escura. (SOUZA, 2011, p. 33)

(Borrão na escrita do deus de olhos docemente azuis).
(SOUZA, 2011, p. 33, grifo nosso)

A palavra *asé* significa, em yorubá, energia vital. “Tudo que se movimenta tem *asé*, os animais e as plantas”, segundo Reginaldo Prandi (2011). O *asé* assenta-se em um movimento de resistência e promove a re-existência negra na diáspora nas poesias de Livia Natália. Sua energia engendra outras possibilidades de leitura do real e do sensível. Conforme já enfatizei, os versos oferecem uma interpretação da realidade que desafia o universalismo europeu e sua visão limitada do sagrado e do humano:

Minha fé é negra

e minha alma enegrece a terra
no ilá
que de minha boca escapa.
Sou uma árvore negra de raiz nodosa.
Sou um rio de profundidade limosa e calma.
Sou a seta e seu alcance antes do grito.
E mais o fogo, o sal das águas, a tempestade
e o ferro das armas.
E ainda luto em horas de sol obtuso
nas encruzilhadas
(SOUZA, 2011, p. 33, grifo nosso)

No poema, o eu lírico celebra a sua fé negra fundada na ancestralidade, ou seja, na abebelidade que se contrapõe, mais uma vez, à visão de mundo ocidental. Sua fé em Osun e no ventre poderoso de seus *orisás*. “A cada um deles dou de comer um grânulo vivo do que sou com uma fé escura”. Evoca um verdadeiro *xirê* protetivo para os seus caminhos: “[...] Sou a seta e seu alcance antes do grito (*Odé*). E mais o fogo (*Sangô*), o sal das águas (*Yemonjá*), a tempestade (*Oyá*) e o ferro das armas (*Ogun*)”. Nas encruzilhadas, ela elege Exu, que surge como mensageiro e tradutor de luxuosas suas palavras.

Ainda na chave da interpretação da poesia, *Ejé* e *ilá* são palavras em Yorubá que significam sangue e voz (grito do orixá). O sangue é considerado vital para *asé*: “O sangue, é o ejé que corre caudaloso, lava o mundo e alimenta”. O sangue é a cor da vida. Quanto ao *ilá*, pode ser a natureza falando, um som de pássaro ou um grito de guerra, o grito do *orisá* quando vem à terra que, diz a voz lírica, “[...] de minha boca escapa”.

A presença do *asé* de Osun é celebrada repetidas vezes pela voz poética: “Sou uma árvore de tronco grosso. Minha raiz é forte, nodosa, originária, betumosa como a noite”. “[...] Sou uma árvore negra de raiz nodosa”. A árvore é um dos símbolos fundamentais das religiões de matriz africana. Os velhos baobás africanos de troncos enormes suscitam a impressão de serem testemunhas dos tempos imemoriais. Na cosmovisão africana, a árvore surge como o princípio da conexão entre o mundo sobrenatural e o mundo material, princípio de conexão, sustentáculo da tradição, origem e fundamento.

A epistemologia do *abébé* tem como fio condutor esse *asé*. *Asé* que movimenta a vida que existe em nós, nos animais e nos vegetais. No *asé*, encontramos um vasto campo de produção do conhecimento situado nesse mundo e para além dele. É um espaço produtivo de nascimento de ideias e epistême que bebo nas poesias de Lívia Natália e em muitas outras escritoras negras. Nelas, é Osun quem orienta o *asé* e a construção desses outros saberes. Saberes que são fundamentados em seus arquétipos, *orikis* e *itans*.

Outro ponto a ser destacado diz respeito à busca por uma autodefinição, autoidentificação com os atributos que lembram a deusa das águas: “[...] Sou um rio de profundidade limosa e calma” (SOUZA, 2011, p. 33). Essa autoidentificação com os arquétipos da senhora dos rios é o que chamo nesse texto-experimento de abebelidade: “[...] meu corpo um rio pedregoso... esconde o cheiro de maresias” (SOUZA, 2011, p. 55).

4 NO LEQUE-DOURADO...OS RIOS NÃO SE CALAM!

Osun é vida pulsante nas poesias de LN. Nelas, os rios de águas doces, negras, lodosas e profundas nunca se calam. Águas de variadas temperaturas que reviram tudo. Ora são águas calmas e pacientes... Ora são correntes oceânicas insubmissas. Rios que também escondem correntezas perigosas e segredos. Águas que irrigam a nossa abebelidade. A abebelidade é uma linguagem estética e política com cores, texturas, gestualidades, sonoridades, movimentos corporais e cheiros inspirados em Osun. É um modo de escrever, pensar-agir e reverenciar a nossa ancestralidade ao promover a circulação do axé, da força que dinamiza a vida para que esse mundo não se acabe através da tradição litúrgica negro-africana. Livia Natália traz também essa missão em seu *Odu* (destino). No espelho-leque, re-existimos belas, sedutoras e vaidosas. No leque dourado de Osun que o eu lírico segura com devoção, podemos exaltar o nosso pertencimento étnico-racial, professar a nossa fé nos *orisás* e compartilhar as nuances de nossa condição enquanto mulheres negras, sendo filhas da senhora das águas ou não. O *abébé* é uma ferramenta de interpretação singular. Por isso, os rios não se calam, “mas há quem não saiba que ele é fundo” (SOUZA, 2011, p. 73).

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADÚN, Mel. Prefácio. In: SOUZA, Livia Maria Natália de. *Água Negra*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2011.

ADÚN, Mel. *Vou-me embora pra Oshogbo*. Organização de Guellwaar Adún, Mel Adún e Alex Ratts. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2014, 146-156.

CARNEIRO, Sueli e Cury, Cristiane Abdon. O poder feminino no culto aos orixás. In: *Mulher Negra*. Caderno IV. Edição comemorativa Instituto Geledés da mulher negra, São Paulo: Instituto Geledés, 1993, p. 19-35.

CORDEIRO, Hildália Fernandes Cunha. A poesia negra feminina de Livia Natália:

“escrevivências” de terreiro. In: *Seminário internacional acolhendo as línguas africanas – Siala. Africanias, Imagens e Linguagens*, 2012, Salvador/BA. Salvador: Universidade do Estado da Bahia – UNEB, 2012.

DJOKIC, Aline. *Oxum, Oyá e os Espelhos*. Blogueiras Negras. 10 fev. 2017. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/>>. Acessado em 19 abr. 2017.

EVARISTO, Conceição. Lembranças das águas primordiais. In: NATÁLIA, Livia. *Correntezas e outros estudos marinhos*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015. p. 13-17.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. *O caminho das águas na poesia de Livia Natália*. São Leopoldo. v. 20 n. 2, p. 103-111, jul./dez. 2015.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade de dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.

GOMES, Heloísa Toller. Visíveis e Invisíveis Grades: Vozes de Mulheres na Escrita Afrodescendente Contemporânea. In: *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia: EDUFU, vol. 12, nº15, p. 13-26, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão Africana no Brasil – Elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR, 2003.

PRANDI, Reginaldo. Axé, corpo e almas: concepção de saúde e doença segundo o candomblé. In: Paulo BLOISE (Org.). *Saúde integral: a medicina do corpo, da mente e o papel da espiritualidade*. São Paulo: Editora Senac, 2011, v. 1, p. 277-294.

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

SALES, Cristian Souza de. *Da persistência de um esquecimento... a resistência de nossa*. Disponível em: <<http://correionago.com.br/portal/da-persistencia-de-um-esquecimento-a-resistencia-de-nossa-escrita/>>. Acessado em abr. 2017.

SOUZA, Livia Maria Natália de. A lírica menor: por uma teoria da literatura das Literaturas de Língua Portuguesa. In: *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. José Henrique de Freitas Santos e Ricardo Riso (Organizadores). Rio de Janeiro: Kitabu Editora, 2013, p. 89-102.

_____. *Água Negra e outras águas*. Salvador: Caramurê, 2016.

_____. *Água negra*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2011.

_____. *Algumas questões sobre a formação da escritora e do escritor negro contemporâneo*. edição 15ª *Revista Inventário*: Salvador: UFBA, 2016.

_____. *Correntezas e outros estudos marinhos*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.

_____. Freudiana. In: *É agora como nunca: antologia incompleta da poesia contemporânea brasileira*. Organizadora Adriana Calcanhoto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Intelectuais Negras e Racismo Institucional: um corpo fora de lugar. In: *Leitura e literatura do centro às margens: entre vozes, livros e redes*. Elizabeth Gonzaga de Lima, Luciana Sacramento Moreno Gonçalves e Verbena Maria Rocha Cordeiro (Organizadora). Minas Gerais: Pontes Editores, 2016.

_____. Múltiplas paragens do corpo intelectual: poéticas da diferença em Mel Adún, Ana Paula Tavares e Esmeralda Ribeiro. In: *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Organizadores José Henrique de Freitas Santos e Ricardo Riso. Rio de Janeiro: Kitabu Editora, 2013.

_____. *Poéticas da diferença: a representação de si na lírica afro-feminina*. Amarino Queiroz, Maria Nazaré Mota de Lima, Roland Walter (Organizadores). Número temático: Literatura, cultura e memória negra. A Cor das Letras — UEFS, n. 12, 2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. 5ª edição. Tradução Maria Aparecida Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1997.

VILMA, Ângela. Orelha do livro. Água Negra. In: NATÁLIA, Livia. *Água negra*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2011.

Professora da Universidade Federal de Alagoas-UFAL, doutoranda em Literatura e Cultura-UFBA. Mestre em Estudo de Linguagens - UNEB. Pesquisa escritoras e intelectuais negras brasileiras e caribenhas. Escreve para Coluna Levantes Literários do Portal Correio Nagô. Participou como avaliadora da série literária Cadernos Negros (1978).

“TURILA KOTA NDUNJE JA KOTA JAVULA”³³: SUJEITOS E SABERES NO NZO NKISE NZAZI³⁴

Autoras: HASSELMANN, Janaína Gonçalves; MEIRA, Roberta Barros; SCHWARZ, Maria Luiza³⁵.

Resumo:

Escrever a história dos saberes e das memórias que envolvem o candomblé angola é condensar o patrimônio, reunindo o natural e o cultural em uma narrativa ímpar que investe, acima de tudo, na transmissão e na recepção de conhecimentos produzidos por uma experiência de séculos. Assim, o trabalho compõe-se principalmente da análise de sentidos, que, por sua vez, são possíveis de acionamento por meio de saberes tradicionais. Uma parte da discussão está centrada no reconhecimento dos saberes como técnicas que envolvem processos de ensino-aprendizagem. Igualmente, busca-se trazer para o centro da discussão a formação de uma identidade. Nesse sentido, considera-se que os saberes são dotados de referências culturais e se situam em uma cosmovisão. Procura-se trazer a lume um pouco dessa pedagogia dos saberes tradicionais, constituintes da identidade religiosa do candomblé angola, detalhando um estudo de caso realizado em uma comunidade de terreiro, o Nzo Nkise Nzazi, situado no município de Araquari (SC). Mediante as narrativas orais dos agentes que mobilizam determinados saberes para a manutenção de seu sistema de crenças, tenta-se apontar uma reflexão a despeito dos diferentes saberes e seus modos de percepção dos mundos físico e espiritual.

Palavras-chave: saberes; narrativas; candomblé angola; patrimônio.

Abstract:

Writing the history of the knowledges and memories that surround the candomblé angola is to condense the patrimony, bringing along the natural and the cultural in a unique narrative that invests, above all, in the transmission and reception of knowledge produced by an experience of centuries. Thus, the work is composed mainly of the analysis of meanings, which, on its turn, are

33 O provérbio, em língua quimbundo, comumente falado nos candomblés de modalidade angola, tem como correspondência em língua portuguesa: “Aconselha-te com o velho, o saber do velho é grande”. Disponível em: <<http://linguakimbundu.xpg.uol.com.br/ditpop.html>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

34 Em língua quimbundo, diz respeito ao sistema de crenças do candomblé angola. Seu significado próximo ao português seria “Casa da Força Raios” (SILVA, 2017).

35 Janaína Gonçalves Hasselmann Graduada em História pela Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE (2007). É mestranda do curso de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Univille (2016), com bolsa de pesquisa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Faz parte da diretoria da ACCAIA - “Associação de Caridade e Culto Afro Abassa de Inkisse Nzazi” cujo escopo visa a promoção de cursos de formação para professores com ênfase em Africanidades e História Indígena; Maria Luiza Schwarz Licenciada em Geografia pela Universidade da Região de Joinville, possui doutorado em Geografia Humana e Ambiental pela Université de Montréal, Pós-doutorado em Geografia Humana pela mesma universidade. Foi professora adjunta da Universidade Federal de Campina Grande, Campus Cajazeiras (CFP) de julho de 2010 até fevereiro 2014. Atualmente é professora colaboradora do Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da UNIVILLE, bolsista PNPd-CAPES. Sua pesquisa atual remete ao conhecimento popular e tradicional sobre as hortas e jardins na região de Joinville e sobre os valores para com a biodiversidade na região. Colabora em projetos sobre Indicação Geográfica e Desenvolvimento Territorial. Participa do Grupo de Pesquisa GESTAR: Território, Trabalho e Cidadania (Universidade Federal da Paraíba); Roberta Barros Meira Bacharel e licenciada em História pela Universidade Federal Fluminense, mestrado e doutorado em História Econômica pela Universidade de São Paulo. Docente do Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade e do Departamento de História da Universidade da Região de Joinville - Univille. Tem experiência na área de História do Brasil, com estudos no campo do patrimônio ambiental e políticas agrícolas.

possible to trigger through traditional knowledge. Part of the discussion is centered on the recognition of knowledge as techniques that involve teaching-learning processes. The text also seeks to bring to the center of the discussion the formation of an identity. In this sense, it is considered that knowledge is endowed with cultural references and situated within a worldview. It intends to highlight some of this pedagogy of traditional knowledge, constituents of the religious identity of candomblé angola, detailing a case study carried out in a community of the terreiro Nzo Nkise Nzazi, located in the municipality of Araquari, Santa Catarina, Brazil. Finally, through the oral narratives of the agents who mobilize certain knowledge to maintain their belief system, we look for pointing out a reflection in spite of the different knowledges and their modes of perception of the physical and spiritual worlds.

Keywords: knowledge; narratives; candomblé angola; patrimony.

INTRODUÇÃO

Em linhas gerais, o candomblé³⁶, religião de culto aos ancestrais, é demarcado por três nações originárias de distintos grupos africanos, dos quais derivam seus repertórios religiosos. A nação nagô/queto tem sua gênese nos povos iorubás, da Nigéria. A nação jeje é oriunda dos fon do Benin, e a nação congo/angola – popularmente conhecida como angola – provém dos bantos da África Central (PREVITALLI, 2006, p. 3). Desse modo, falamos de vários candomblés de diferentes nações³⁷ que se espalharam pelo Brasil. Assim, interessa, neste trabalho, avaliar os saberes tradicionais que se exercem na cotidianidade de um candomblé de modalidade angola por meio da participação do elenco de sacerdotes que integram o Nzo Nkise Nzazi, terreiro este circunscrito na cidade de Araquari, Santa Catarina, há 15 anos, sob a autoridade religiosa de Arildo José Silva, cuja designação religiosa responde por Tata Kelaue³⁸.

Vale salientar que o caráter dessa escolha se deu pelo maior apagamento da história ligada ao candomblé de modalidade angola no Brasil. Percebemos que no universo mítico-mágico afrorreligioso tatas, inquices, nzazes não são capazes de mobilizar nossas memórias tanto quanto babalorixás, orixás e xangôs nos são acessíveis. Mesmo que não tenhamos a compreensão de seus significados, esses últimos soam-nos mais habituais. Logo, falar de saberes tradicionais de um candomblé de modalidade angola é um exercício que demanda tratar de apagamentos e preconceitos, mesmo em sistemas religiosos configurados mediante o processo de diáspora sofrido pelos africanos e seus descendentes.

36 Etimologicamente, a palavra *candomblé* parece ter se originado de um termo da nação bantu, *candombe*, traduzido como “dança, batuque” (BARROS, 2013, p. 30).

37 “O termo nação é sinônimo de raiz, ou seja, pertencer a uma nação é uma maneira de valorizar e transmitir os fundamentos de sua ascendência, revivendo assim, as origens africanas (DANTAS, 1998, p. 30).

38 Tata de Nkise corresponde à autoridade máxima sacerdotal dentro de um terreiro de candomblé angola. Kelaue diz respeito à *digina* (nome de iniciação ritual) recebida pelo senhor Arildo José da Silva de quando de sua iniciação (SILVA, 2017).

Por certo tempo, convencionou-se denominar de candomblé o conjunto de crenças alusivas ao culto de orixás³⁹, no qual circunscreve o corpo doutrinário da nação nagô (também referida como quetu ou alaketu). Essa razão, historicamente construída, é eivada de significados que dizem respeito a um suposto ideal de pureza nas religiões de matriz africana, em que se buscavam elementos que declarassem uma relação mais próxima com a África. Dessa maneira, os candomblés de verve queto/nagô seriam detentores dessa proximidade “intocada”.

Essa característica despertou interesse de acadêmicos e também do conjunto da sociedade. Prandi (2005), por exemplo, reconhece o *status* dos candomblés de origem nação quetu nagô em relação às demais quando se refere a eles como de prestígio, de muitas fontes escritas e de uma etnografia produzida sobre o culto dos orixás da Nigéria e do Benin. Para o mencionado autor, além de o culto aos orixás dispor de uma afamada produção etnográfica, ele gozaria de uma publicidade criada em seu entorno, produzindo assim modelos legitimamente puros da religião para aquelas de criação mais recente ou de origem da *memória perdida*⁴⁰ (PRANDI, 1991, grifo nosso).

Essa posição de subalternidade imposta ao candomblé angola, que parte da sugestão para se adotar modelos mais “autênticos” perante a “memória perdida”, não é fruto de estudos isolados, como no caso da obra de Reginaldo Prandi⁴¹. Edson Carneiro, outro renomado autor, alega que “foi a mítica pobríssima dos negros bantos⁴² que se fusionando com a mítica igualmente pobre do selvagem ameríndio, que produziu os chamados candomblés de caboclo⁴³ na Bahia” (CARNEIRO,

39 “O orixá, seria em princípio, um ancestral divinizado, que em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza [...]. O poder asé do ancestral-orixá teria, após sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada” (VERGER, 2002, p. 18).

40 Refere-se a candomblés de caboclo e candomblé de nação angola.

41 Além de Prandi, recorremos aqui a uma breve historiografia sobre o tema, considerando os autores mais influentes no que diz respeito a estudos acerca do culto dos orixás. Em comparação à estrutura nagô de culto e aos negros bantos, Nina Rodrigues (1988, p. 216) assevera: “Decorrido meio século após a total extinção do tráfico, o fetichismo africano constituído em culto apenas se reduz ao da mitologia jeje-iorubana. Angolas, guruncis, minas, haussás, etc., que conservam suas divindades africanas [...] em que as suas divindades ou fetiches particulares recebem, ao lado dos orixás iorubanos e dos santos católicos, um culto externo mais ou menos copiado das práticas nagôs”. Arthur Ramos também recorre ao mesmo entendimento a despeito dos negros bantos, no entanto escreveu um capítulo de nome “Sobre as culturas bantu”, em sua obra intitulada *Introdução à antropologia brasileira* (RAMOS, 1961). Edson Carneiro, por sua vez, refere-se aos candomblés angola no livro *Candomblés da Bahia*: “Pode-se dizer que, na Bahia, os negros bantos esqueceram os seus próprios orixás” (CARNEIRO, 1991, p. 134). E, quando escreve sobre a formação dos candomblés de caboclo, diz: “Foi a mítica pobríssima dos negros bantos que, fusionando-se com a mítica igualmente pobre do selvagem ameríndio, produziu os chamados candomblés de caboclo na Bahia” (CARNEIRO, 1991, p. 62).

42 Os bantos constituíram o grupo africano trazido em maior quantidade ao país, visto que seu tráfico teve início em fins do século XVI, minorando na década de 90 do século XVII, tendo seu cessamento no século XIX (SWETT, 2007, p. 35). Desse modo, o referendado grupo foi o que mais significativa influência exerceu na cultura brasileira (SILVA, 2005, p. 28).

43 “Reduzir a figura do caboclo ao índio primordial seria falso. De fato, o termo genérico de caboclo agrupa todas as figuras ancestrais que não são de origem negro africana. O caboclo é, ao mesmo tempo, um ancestral genérico, representante da autoctonia, e um ancestral singular, particular para o médium ao qual convive. [...] O caboclo ocupa um lugar especial na comunicação entre vivos, mortos e seres do além” (TALL, 2012, p. 79-93).

1991, p. 62). Essa forma de conceber tanto os candomblés de caboclo⁴⁴ quanto os candomblés de modalidade angola, originária dos povos bantos e ameríndios, advém de um pensamento inaugurado por Nina Rodrigues (1988). As duas modalidades de candomblé eram concebidas por ele ora como inferior, ora como arremedo dos nagôs:

Decorrido meio século após a total extinção do tráfico, o fetichismo africano constituído em culto apenas se reduz ao da mitologia jeje-iorubana. Angolas, guruncis, minas, haussás, etc., que conservam suas divindades africanas, da mesma sorte que os negros crioulos, mulatos e caboclos fetichistas, possuem todos, à moda dos nagôs, terreiros e candomblés em que as suas divindades ou fetiches particulares recebem, ao lado dos orixás iorubanos e dos santos católicos, um culto externo mais ou menos copiado das práticas nagôs (RODRIGUES, 1988, p. 216).

Outro intelectual expoente a respeito de religiosidades de matriz africana, Arthur Ramos (1961, p. 361) escreveu, para além de correções sobre o trabalho de Nina Rodrigues, que os candomblés de modalidade angola seriam “sobrevivências religiosas e mágicas de origens bantu existiam deturpadas e transformadas” em oposição à mitologia jeje-iorubaiana, esta considerada estruturada.

O desdobramento dessas visões seria a formação de um hiato que se apresenta entre o “candomblé dos orixás” no tocante a outras expressões religiosas – também tributárias dos povos africanos –, mas que trazem em seu bojo o culto aos inquices⁴⁵, cosmovisão particular dos bantos com sua singular forma de reconfiguração de crenças em conjunto com os conhecimentos ameríndios. Esse encontro entre povos bantos e ameríndios posteriormente veio forjar o universo mito-mágico do candomblé angola, em que se estabeleceu o “demérito” da mistura ante a suposta pureza nagô ou as alterações na tradição (HOFBAUER, 2011).

Dantas (1998) problematiza essa questão da mistura buscando como pavimento a ideologia da pureza, que pressupõe a existência de um estado original, uma espécie de gueto cultural intocado por elementos estranhos. Esse estado original de pureza diz respeito à crença na existência de um acervo original de bens simbólicos, uma continuidade da tradição da África e da fidelidade ao continente, requisitos para a “marca dos puros”. Essa pureza nos nagôs expressa-se no culto

44 Segundo Ramos (1951, p. 138), “há uma modalidade de sincretismo religioso que só agora vem tomando grande incremento, o que prova que a sua aparição é relativamente recente. É o chamado ‘candomblé de caboclo’, na Bahia, ou ‘linha de caboclo’, no Rio de Janeiro”.

45 Uma prova disso é o fato de, no início da cristianização do Congo, os catequistas, buscando uma analogia com a cosmogonia banto, terem nomeado as imagens dos santos de inquices. Estes eram objetos mágicos, retirados da natureza, dotados de poderes místicos, usados pelos africanos em seus rituais (PEREIRA, 2007, p. 174).

exclusivo aos orixás, enquanto o candomblé angola conjuga inquices e caboclos⁴⁶, ou seja, contraiu “elementos estranhos”.

Apesar de os candomblés, de maneira geral, preservarem traços de povos originários, podemos afirmar que essa África mítica é resultante do intercâmbio de sujeitos escravizados de diferentes etnias. À vista disso, concordamos com Hall (2003, p. 31), quando ele afirma: “Sabemos que o termo ‘África’ é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situa-se no tráfico de escravos”.

Acionamos o entendimento de Raul Lody (1995, p. 2) para “nação” quando nos referimos a dimensões simbólicas que permeiam as identidades das religiosidades de matriz africana, aqui dinamizadas e interpretadas em concentrações etnoculturais chamadas nações. Dizemos com isso que a história dos povos africanos, igualmente, se constrói nos candomblés. Embora seja difícil encontrarmos a origem de muitos dos descendentes de africanos, há um local de fala que remete a uma realidade compartilhada gerada pela escravidão africana.

Ora, o Nzo Nkise Nzazi traz em sua configuração uma cosmovisão tributária da interação entre diferentes etnias africanas aglutinadas no grande grupo étnico-linguístico, “os bantos”, e no encontro entre povos (ameríndios). No mais, o estudo possibilita identificar a construção de saberes tradicionais que são na mesma medida produto e processo de uma relação atávica entre natureza e ancestralidade⁴⁷.

Consideramos salutar esclarecer que nosso trabalho com o Nzo Nkise Nzazi teve como base principal para a coleta de dados a metodologia da história oral. Isso se deu por duas razões. A primeira diz respeito ao desinteresse das fontes oficiais pela experiência popular a partir de testemunhos provenientes de suas próprias lideranças (ALBERTI, 2013); a segunda, em função de os terreiros terem se organizado politicamente numa esfera hierárquica, até mesmo de produção, manutenção e transmissão de saberes. Ademais, nossos principais agentes são suas lideranças. Esses sujeitos são aqueles que possuem, por princípios religiosos, a autoridade de saber e de ensinar, pois são eles os responsáveis diretos pela manipulação de ervas, banhos, chás, infusões, cortes de animais, entre outros.

46 Suas características de autoctonia, ancestralidade, sabedoria ecológica e de grande teimosia fazem deles um intermediário privilegiado nas relações humanas com as forças do além (TALL, 2012, p. 79).

47 “A ancestralidade é o que estrutura a visão de mundo presente nas religiões de matriz africana. Sem o princípio de senioridade, as organizações sociais das comunidades de terreiro estariam esfaceladas. Sem a ancestralidade não haveria tradição” (OLIVEIRA, 2006, p. 118).

Até então restrita à comunidade afetiva, as memórias de minorias geralmente necessitam de frestas nas relações sociais e de uma atmosfera favorável para se revelarem. Pollak (1989) denominou esse tipo de memória de subterrânea. Por causa de um quadro inoportuno, em que os discursos vigentes são deletérios a determinados grupos, as memórias são compartilhadas somente no interior de grupos sociais, sejam eles a família, associações ou núcleos religiosos. Essas memórias podem se expressar mediante novos horizontes de expectativas. Nesse caso, entendemos que as memórias vinculadas às identidades dos grupos podem trazer à tona conhecimentos e valorativas objetivando a salvaguarda e a preservação de bens culturais. Para preservar, especialmente considerando o caso brasileiro e os mecanismos do Estado⁴⁸ em relação à preservação, é preciso conhecer os modos de fazer, de criar, de viver as diferentes técnicas artísticas e tecnológicas dos grupos sociais.

Partindo do princípio de que o Nzo Nkise Nzazi se vincula a uma nação, conforme apontado neste trabalho, os depoimentos dos seus membros acionam memórias que não são exclusivas ao *nzo* nem as suas individualidades. Muito pelo contrário. Seus depoentes, ao falar de suas práticas, aludem à herança ancestral de um *candomblé* que cultua *inquices* e encantados da natureza⁴⁹, que possui um corpo doutrinário comum a outros *nzos*, por forjar uma grande nação, aglutinadora de vários grupos étnicos.

Esclarecemos ainda um fator preponderante acerca da construção deste trabalho: a ausência de uma pesquisa sistemática a respeito do *candomblé* angola e de seu culto a *inquices*, tal qual ocorre com o *candomblé* dos *orixás* (nação *queto/nagô*), em que a variedade de fontes e análises é consolidada. Esse estreitamento é ainda maior nas produções acadêmicas do Sul do Brasil.

“Ô NZAZI MANHANGOLÊ, MANHANGOLÁ!”⁵⁰: O NZO E SEUS SUJEITOS

O fragmento do subtítulo compõe uma *zuela*⁵¹ para saudação do *inquice* Nzazi, para o qual o zelador do Nzo Nkise Nzazi, Tata Kelaue, fora iniciado⁵². É o *inquice* ao qual o sacerdote da casa

48 O Decreto n.º 3.551, de 4 de agosto de 2000, instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e consolidou o Inventário Nacional de Referências Culturais (INCR), com base no novo conceito constitucional de patrimônio cultural (BRASIL, 2000).

49 Em seus estudos sobre encantados da natureza em região pantaneira, Leite (2003) afirma: “Os seres encantados fazem parte da vida, dos medos, dos episódios, da memória, das paisagens e da cultura da região. O termo básico e recorrente que define toda a percepção e elaboração que se movimenta no interior do imaginário da população pantaneira na relação com os mitos e os espaços é o termo: encantado. Não há reinos no sentido tradicional do termo, ou no sentido em que se aplique talvez a boa parte dos contos de fada: reis, rainhas, princesas, príncipes encantados. Há mundos submersos, sobrenaturais que se misturam com o mundo natural, social e cultural. Ainda que os seres e os espaços sejam encantados, o reino é o da natureza e o da cultura”.

50 Fragmento da cantiga devotada a Nzazi, o *inquice* regente do Nzo Nkise Nzazi (ADOLFO, 2010, p. 100).

51 Espécie de cantiga votiva.

52 Processo de renascimento com seu *inquice*. É a primeira obrigação confirmada com o *inquice*.

foi preparado que denomina o terreiro de candomblé. A adoção de nomes relativos às deidades patronais que respondem pela vida espiritual de adeptos as suas casas é muito recorrente nas religiosidades de matriz africana (BARROS, 2016, p. 43).

O Nzo Nkise Nzazi apresenta-se como um terreiro de candomblé de modalidade angola e conta com 15 anos de atuação na comunidade de Araquari. No seu corpo hierárquico, encontra-se o Tata Kelaue, zelador e liderança do *nzo*. Para auxiliá-lo na administração dos afazeres espirituais e funcionais, exercem suas respectivas funções *tatas cambonos*⁵³, *makotas*⁵⁴, *muzenzas iniciados*⁵⁵ e *muzenzas iniciantes*⁵⁶. No processo de colhimento de entrevistas e conversas mais informais, o *nzo* computava 15 integrantes. Destes, seis compõem o quadro de autoridades sacerdotais.

Em nosso diálogo acerca da história do *nzo*, Tata Kelaue pontua:

Eu tenho uma raiz. Nós somos *massanganga* de Kariolé e nosso axé raiz, mas nosso axé é *axê* Beiru. Isso lá na Bahia, que é Miguel Arcanjo. Rufino do Beiru. Os mais conhecidos. Então, eu venho dessa raiz. De *massanganga* de Kariolé, que antigamente se chamava muxicongo, mas se perdeu muitos fundamentos. Desse muxicongo saíram várias vertentes. Nós nos transformamos pelo primeiro da raiz, do axé Beiru, que é o bairro propriamente dito de Salvador. Que era do nego Beiru. Era um bairro todo. O primeiro foi nego Beiru, que era dono e iniciou Miguel Arcanjo, que iniciou Rufino, que iniciou Meirinho da Oxum, que é a minha raiz. São meus ancestrais dentro dessa raiz, de onde venho. Como eu costumo dizer: Nós temos nome e sobrenome. Então nós temos o primeiro da raiz até chegar meu pai, até chegar a mim (SILVA, 2017).

Pela narrativa de Tata Kelaue, podemos observar que a história do *nzo* está intimamente ligada à trajetória de outras pessoas eminentes. É uma relação com o passado que aufere legitimidade à história de sua casa e a sua própria. Segundo Prandi (2005, p. 32), esse passado remoto, de narrativa mítica, é coletivo e fala do povo como um todo. Passado de geração a geração por meio da oralidade, é ele que dá o sentido geral da vida. Notamos aqui a relação de continuidade, de evocação dos mais velhos, considerados sujeitos notáveis, e os encargos ancestrais a eles imbuídos. Aliás, a tônica dominante em todas as narrativas alude ao passado, não marcadamente cronológico, ao que foi “deixado”, até “chegar” a Tata Kelaue. Sendo assim, seguimos nossas entrevistas reconhecendo e respeitando que as noções de história, tempo, autoridade e saber são diferentes para os grupos tributários da cosmovisão africana.

53 *Status* de pai no candomblé, porém eles não recebem inquices nem entidades.

54 São as mães no candomblé. Não recebem inquices nem entidades.

55 Com feitura, obrigação.

56 Sem feitura, obrigação.

NA MINHA ALDEIA TEM CABOCLO GUERREIRO, TEM SEU REI DAS ERVAS NO ANDARAÍ!⁵⁷: OS SABERES

A nossa Bíblia taí, a natureza. E tem que saber ler. Eu tenho que saber o que ela está mostrando pra mim. Ali tem fundamento, tem o que aconteceu desde o começo do mundo. O que fala quando vai se dar uma tempestade, quando que vai acabar a água. Não precisa alguém escrever. Se eu tirar isso aqui, então vai fazer mais calor. O vento vai derrubar minha telha, porque aquilo não está me defendendo, eu tirei. Então tudo é você saber ler. Não precisamos ter uma Bíblia. Candomblé angola precisa ter conhecimento (SILVA, 2017).

Quando falamos em tradição nos sistemas religiosos de matriz africana, referimo-nos a saberes herdados e transmitidos pela oralidade. A narrativa de Tata Kelaue a respeito de como se organizam os saberes em um candomblé angola é corolário a esse argumento. Essa tradição não se refere à herança da estrutura físico-espacial das instituições nativas africanas, mas a valores e princípios organizados mediante uma diáspora (OLIVEIRA, 2006, p. 85). Verifica-se em sua narrativa, *a priori* sobre saberes, a demarcação da diferença, aspecto característico do princípio da identidade, que se constrói em relação à alteridade. É diante da diferença do outro que a minha diferença aparece (OLIVEIRA, 2006, p. 85). “A nossa Bíblia taí. [...] Não precisamos ter uma Bíblia” (SILVA, 2017).

Então, quando pensamos na perspectiva de herança, devemos considerar a produção dessa cultura na história de um povo, cujo tratamento dispensado a sua crença constantemente se desvalorizou em função de seus testemunhos, passados de geração em geração, se pautarem na oralidade. Todo saber no candomblé é transmitido pela oralidade; não existem cursos, preleções ou ensinamentos que não se expressem por intermédio da palavra. Embora o senso comum acredite que a oralidade esteja relacionada à ausência de escrita, é salutar compreender que a oralidade faz parte de uma cosmovisão⁵⁸. Segundo Hampaté Bâ (1980, p. 181),

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos a tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo ao longo dos séculos. Essa herança ainda não

57 Fragmento de *zuela* relativa aos saberes mágicos de caboclos, entidades que se apresentam em avatares de índios e boiadeiros detentores de saberes sobretudo medicinais.

58 Cosmovisão, além de significar uma visão ou concepção de mundo, expressa também uma atitude perante a ele. Portanto, não é uma mera abstração, já que a imagem que o homem forma do mundo possui um fator de orientação e uma qualidade modeladora e transformadora da própria conduta humana. Implícito em toda cosmovisão há um caminho de ação e realização (CREMA, 2015, p. 17).

se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários de quem se pode dizer são a memória viva da África.

No Brasil, com a reconfiguração dos sistemas de crença dos povos africanos, a oralidade ainda mantém seu *status* dentro dos terreiros. Embora pululem no mercado literário desde dicionários de língua quimbundo e iorubá a obras que ensinem a desenvolver trabalhos de abertura de caminhos e rituais de limpeza, conhecidos por ebós⁵⁹, os saberes são sempre vivenciados no conjunto e obedecem ao tempo de cada um, que geralmente é o tempo das iniciações e suas obrigações na religião.

Ainda sobre a narrativa de Tata Kelaue sobre os saberes e a demarcação da diferença, podemos perceber a trajetória que perfaz a memória em seu constante movimento de vaivém. Elementos do presente são sempre incorporados ao passado. Nesse caso, o local de origem da memória parte de um mal-estar que acontece no presente⁶⁰. Isto é, ao falar da organização dos saberes no espaço do *nzo*, Tata Kelaue aciona um sinal distintivo de sua religião: “A nossa Bíblia taí, a natureza” (SILVA, 2017).

O saber no candomblé angola, conforme relata Tata Kelaue, também é “lido”, mediante ensinamentos que outros – os ancestrais – deixaram. Outro elemento constituinte dos saberes no candomblé angola é o das relações entre todos os seres vivos, num processo sistêmico e holístico da vida.

Compreendemos também por meio dessa narrativa e de todas as outras que compuseram nosso trabalho que os saberes não se resumem à instrumentalização de técnicas. É salutar reconhecer que esses saberes são edificados por componentes históricos, geográficos, medicinais, culturais, mas, sobretudo, espirituais e mágicos⁶¹. Para Tata Kelaue (2017),

Muitos vêm só pra tomar um banho. Só pra pegar uma energia. Vou pra tal lugar, queria pegar uma energia. Tem coisas que você ensina. Coisas simples

59 “O sentido de fazer ebó tem uma grande amplitude, porque ele faz parte de rituais que permitem o fortalecimento da vida espiritual, como também faz parte dos rituais que ajudam [a] afastar forças negativas, que trazem instabilidade” (BARROS, 2016, p. 95).

60 O episódio mais recente de reificação das religiões de matriz africana deu-se em resposta a uma ação do Ministério Público Federal que solicitava a retirada de vídeos no canal YouTube por entender que seus conteúdos feriam as práticas religiosas de matriz africana. À época (março de 2014), o juiz Eugênio Rosa de Araújo, da 17.^a Vara Federal do Rio de Janeiro, afirmou em sentença que “ambas manifestações de religiosidade não contêm os traços necessários de uma religião a saber, um texto base (corão, bíblia etc.) ausência de estrutura hierárquica e ausência de um Deus a ser venerado”. Mais informações disponíveis em: <<https://allisoncosta.jusbrasil.com.br/artigos/188967916/violacao-a-liberdade-de-crenca-religiosa>>. Acesso em: 27 jul. 2017.

61 Para Hampaté Bâ (1980, p. 186), a palavra *magia* é tomada no mau sentido, enquanto na África designa unicamente o controle das forças.

you teach. Other elements, no. There are things that you have that you can manipulate with your energy. That you need for one thing or another, for balance of itself. There are baths that I have that I have to macerate, I have to talk, I have to pick up this thing from the iniquity and put my energy. I have to choose the herbs that will serve for this person. There are leaves that I cannot put for the whole world. There are leaves that are specific for one. And there are leaves that can be mixed for the whole world to take a bath. Because, if I give a leaf for a person, I can unbalance. Because the person is already unbalanced, and I give any leaf for this person, including toxic, I unbalance her even more, the energy of her. But even the toxic can be used. This is us manipulating. This is what I cannot teach for this person who comes. Only for the person who starts, for her to know how to take care of the other out there.

Trabalhar com saberes tradicionais numa perspectiva religiosa e cosmogônica implica o entendimento de que muitos relatos são indicativos sobre suas práticas. Nada é descritivo como em um relatório de dados. Cunha (2007), problematizando o conhecimento tradicional, refere-se a vários regimes de saberes, com seus processos particulares e protocolos. Por sua vez, os membros do Nzo Nkise Nzazi reconhecem o que é qualificado como conhecimento em nossa sociedade e criam para si uma teia protetora e autodefensiva (ALBERTI, 2013) em seus testemunhos, de modo a não falar de fundamentos mágicos que circundam os saberes. Fala-se em manipulação de energias, mas não de seus métodos.

No caso do Nzo Nkise Nzazi, há toda uma acuidade dos seus adeptos em não compartilhar conhecimentos muito específicos, a fim de resguardar tanto seu conhecimento quanto a lógica da manipulação de forças. Na fala de Tata Kelaue, percebemos que seus conhecimentos sobre folhas e ervas repousam numa relação que é orgânica a sua condição religiosa e mágica no candomblé. Por isso, sua explicação incide na separação do que pode ser ensinado a terceiros e o que precisa ser manipulado: “Há coisas que se ensina; outras, sua energia particular, conectada a seu iniquice” (SILVA, 2017). Estão conjugados nesses saberes os conhecimentos prático, empírico, mas também o espiritual. Para Rocha (2009), essa percepção dos mitos enquanto experiência no tempo vivido aproxima todas as esferas para além das relações entre seres humanos, animais e vegetais, circunscrevendo-se assim os espíritos e o sobrenatural de forma coerente e integrada.

De acordo com Eliade (1992), todo o cosmos pode ser a manifestação do sagrado para povos pré-modernos. *Pari passu*, o homem moderno percebe a dessacralização do ambiente. Ou seja, o mundo torna-se homogêneo, com uma finalidade utilitarista. Mediante a exposição de Rocha (2009), podemos perceber que para os sujeitos que professam religiões de matriz africana toda a natureza pode ser sacralizada e, por isso, manipulada pela ação de seu iniquice, conforme a narrativa

de Tata Kelaue. Tudo pode ser uma manifestação do sagrado, pois ela saiu das mãos das deidades.

Por essa ótica, fica patente a definição do sagrado para esses grupos sociais, os quais mantêm na natureza sua religião com a criação por meio do contato com elementos que servem de conexão entre o mundo visível e o mundo invisível. O próprio corpo humano torna-se ponte entre os mundos, portanto um elemento sagrado, quando o preparo de banhos, ervas e beberagem necessita da mão de Tata Kelaue, este consagrado a um inquite, revelando saberes que se arvoram em diferentes vieses, formando um todo.

Numa perspectiva histórica, esses saberes medicinais relacionam-se com a rota do comércio escravo. Segundo Albuquerque (2002), certa variedade de plantas utilizadas hoje nos rituais afro-brasileiros tem suas raízes intimamente ligadas aos costumes tradicionais dos africanos e gradualmente foram assimiladas pelos brasileiros. Para Verger (1995), no candomblé a coisa mais importante é a questão das folhas, das plantas usadas no momento em que se faz a iniciação. A natureza está sempre presente na cerimônia. Antes de se fazer a cerimônia, toma-se banho de certas plantas para ter esse axé, essa força que está dentro das plantas. Embora se tenha o registro da farmacopeia africana, poucos são os trabalhos, em língua portuguesa, que trazem a lume a ligação entre propriedades terapêuticas e a manipulação mágico-espiritual que as envolve.

Inserida no âmbito dos saberes tradicionais, está a confecção das oferendas votivas, que também se apropriam de ervas, plantas, sementes e raízes. Sobre a relação que o candomblé angola mantém com outros espaços além de seus muros, mais especificamente no que tange aos espaços destinados às oferendas, Tata Kelaue fez o seguinte relato:

A gente tem que se inserir no todo. A encruzilhada tá pra mim como o mar está. Como a mata tá, como meu espaço tá, onde eu estou pisando está. Esse elemental, esse inquite, ele está nas matas, está na encruzilhada, está comigo, está aqui dentro, está aqui no meio da nossa conversa. Eu preciso desses espaços. O espaço é como um todo. Nós vivemos de um todo. [...] Eu não posso levar um material que não se dissolva. E esse elemental vai nos cobrar. [...] A terra vai comer, essa comida vai adubar a terra. Pássaros vão comer, bichos rasteiros vão comer, o que vive na natureza vai comer e se apossar daquele alimento. Tudo é uma troca na verdade. Eu estou dando pra um elemental, estou indo buscar aquela força, mas estou dando pra um todo, pra que árvore frutífera dê vida, dê alimentos aos pássaros. Tudo é uma troca. Eu coloco o líquido ou no potinho de barro, ou no cuité, mas nunca em coisa que não se dissolva. Tem folhas na mata que você manipula. Até faço um copo natural, faço um buraco, coloco as folhas e despejo o líquido, pra se misturar as energias. É esses saberes que vêm lá de trás, quem tá fazendo errado aqui na frente ou não aprendeu ou tá se desvirtuando, porque o capital, né? Porque tem que comprar. Toda vez que eu vou na cachoeira,

eu tenho que deixar o ciclo da água correr, não posso impedir. Quando chego na mata, eu peço licença antes pra entrar, seja Cabila, Mutakalambo, Catendê, sejam os caboclos. Muitas vezes é uma folha só, não precisa arrancar o pé. Porque tudo tem dono (SILVA, 2017).

Um dos conflitos expressivos no campo das regulações dos espaços, sobretudo refratários às práticas ritualísticas dos adeptos de religiões de matriz africana em geral, diz respeito ao uso e aos problemas causados ao meio ambiente. Diferentemente de alguns sistemas religiosos, normalmente as religiões de matriz africana possuem uma relação atávica com o meio ambiente; o culto extrapola seus próprios muros ou espaços edificadas. Lembramos que, no caso do candomblé angola, tributário da cosmovisão banta, o sujeito, os elementos e os espaços configuram um todo coerente e integrado (ROCHA, 2009).

Gerson Machado (2014), ao propor uma reflexão a despeito das trajetórias e estratégias das religiões de matriz africana e sua relação com a cidade de Joinville, Santa Catarina, também levanta essa problemática da sacralização de espaços “extramuros” como a ampliação de local do culto, não restrito à sede litúrgica. Assim, o autor trabalha com o conceito de “territórios descontínuos”⁶² de Rêgo (2006), para a compreensão dos diversos rituais que excedem o represamento das práticas ao espaço que sedia os ritos em Joinville.

Na narrativa de Tata Kelaue se observa a necessidade visceral de uso e manipulação de vários espaços: encruzilhadas, mar, mata, o próprio *nzo*, sem a hierarquização deles. Em sua fala, esses espaços e elementos constituem um todo. Para Hampaté Bâ (1980), esse todo faz alusão à vasta unidade cósmica, em que tudo se liga, tudo é solidário, tendo em vista que esses grupos tributários da cosmovisão africana postulam uma visão religiosa do mundo sobre todas as coisas. Não por acaso, mas de forma preconceituosa, Luciano Gallet⁶³ (1934), folclorista, referiu-se ao fetichismo dos negros bantos, que deram origem ao candomblé angola, como “meros adoradores de pedras lascadas”.

Ao analisar o conteúdo da narrativa de Tata Kelaue, reportamo-nos ao exemplo dado por Meneses (2012) sobre a anciã que, imersa em oração no interior de uma catedral, é admoestada por um guia turístico dizendo que ela está perturbando a visita dos turistas. Notamos que certos sujeitos, muito embora forjem sua identidade por intermédio do hábito, não são reconhecidos. Para

62 São considerados territórios descontínuos do candomblé os ambientes rituais complementares, aqueles pertencentes à área interna dos terreiros, podendo ser mata, rio, lago ou até mesmo o mar. Ao serem vistos como evocativos do espaço físico, são entendidos como espaços úteis e reservados aos rituais (RÊGO, 2006, p. 72).

63 Falando sobre os cambindas e bantos, Gallet (1934, p. 58) escreve: “Considerados pelos outros, inferiores, imitadores e ignorantes. Desconhecem até o próprio idioma, complicado e difícil, e o misturam com termos portugueses. Adoram as pedras, os paralelepípedos e as lascas de pedra”.

o autor, o uso que a velhinha faz do bem cultural é qualificadamente existencial, por oposição ao “uso cultural” dos turistas. Segundo o autor, ela poderia ser reconhecida como o protótipo do habitante: no sentido de “habitar”, possuir, manter relações com alguma coisa, apropriar-se, diferentemente dos visitantes, que não possuem ligação orgânica com os lugares.

A fala de Tata Kelaue também ressalta não apenas o uso do lugar, mas a ligação entre o espaço físico e o religioso, em que se trocam energias. Ou seja, não se trata apenas de um lugar qualquer para depositar oferendas. Há todo um cuidado com o ambiente que revela saberes no trato com os alimentos votivos, com os animais que o consomem, com as árvores. Observa-se ainda que é dos próprios espaços donde se extraem os recursos para a confecção dos artefatos que esses atores conduzem a oferenda. Os copos confeccionados de coco (cuité) ou folhas para recebimento de oferendas de consistência líquida dão indícios dessa relação orgânica com o meio ambiente.

Outro depoimento selecionado para este trabalho foi o do Cambono⁶⁴ Rafael Hasselmann, suspenso por Matamba⁶⁵. Sobre o procedimento e encaminhamento das oferendas em espaços para além da sede do culto, Rafael relata:

Não se leva pra natureza nada artificial, pois é algo morto, não existe troca de energia. E vou dar um exemplo que eu gosto muito, porque é da cabocla Jupira, e eu gosto muito dos caboclos. A força desse ancestral brasileiro me dá segurança que eu participo desse lugar. [...] Então se deu início ao preparo dos alimentos que iriam compor a oferenda para [a] cabocla. Foi assado o peixe na folha de bananeira, foram lavadas as frutas, acompanhamos o Tata Kelaue, a muzenza, que é o cavalo da cabocla Jupira, eu e o Tata pocó Geraldo. Fomos à mata, pedimos licença, permissão pra entrar, e fomos ao pé de uma árvore grande, na qual preparamos a mesa para arriar a oferenda. Esse chão antes de arriar é feito a mesa, que são folhas de bananeira. As frutas e o peixe foram postas em cima da mesa. [...] Nessa energia quem veio receber foi a própria cabocla Jupira. [...] É uma força que você sente a energia, você se sente bem, porque está toda a força da natureza ali. Tudo aquilo, o verde, o balançar das folhas, aquela mesa bonita, nossa energia também, a presença da Jupira. E sabemos que ela não está sozinha, porque todos os caboclos estão ali. Essas coisas ainda me arrepiam (HASSELMANN, 2017).

Embora haja uma abertura nas relações sociais para que certas memórias e esclarecimentos venham à tona, é incontestável a necessidade dos sujeitos desse trabalho de declarar já no início do nosso diálogo vivências ou singularidades que demarquem diferenças. Na fala do Cambono Rafael reside a preocupação em afirmar aquilo que se sabe ser o discurso hegemônico: o mal-uso dos

64 Braço direito do tata de inquite, ou Tata Kelaue.

65 Divindade correspondente aos ventos e às tempestades.

espaços pelos religiosos de matriz africana conforme representado nas grandes mídias, por exemplo. Aqui também temos um indicativo de como os saberes se exercem perante a eminência de uma entidade do *nzo*, a cabocla Jupira. A manifestação desse encantado ocorre mediante a conexão entre oferendas, sujeitos e espaços.

Nessa narrativa, em termos práticos se tem uma pequena amostra de como os trabalhos e as oferendas são importantes para evocar as entidades que integram um sistema de crenças que faz sentido a uma comunidade.

A narrativa também traz a lume a importância dos caboclos que participam do panteão do *candomblé* angola. Por determinado tempo, o culto ao caboclo foi considerado por intelectuais como objeto de desprezo por representar a mistura entre negros bantos e indígenas, diferentemente dos *candomblés* de origem *jeje-nagô*, que conservavam uma pretensa pureza da África. “O culto a caboclo nos *candomblés* é uma temática que, até hoje, se reveste de mistério e até mesmo certo silenciamento por parte de seus integrantes” (CARNEIRO, 1991, p. 62). Na primeira metade do século XX, foi considerado por Carneiro (1991, p. 62) como “um processo sincrético afro-ameríndio”, ou, no caso da interpretação de Querino (1938, p. 1.170), “uma variante do *candomblé jeje-nagô* que incorporou elementos indígenas”. Esses pensamentos contribuíram para estabelecer uma dicotomia entre os *candomblés* de tradição africana – a saber, os “impermeáveis” *candomblés jeje-nagôs* – e os *candomblés* de origem bantu – Angola e Congo –, “mais propensos às ‘influências externas’ do que os primeiros” (MENDES, 2014, p. 122).

A oferenda para o caboclo relatada pelo Cambono Rafael demonstra-se excepcionalmente relevante para o cotidiano dessas comunidades que reconhecem na experiência citada a construção de sua própria identidade. Assim, o conceito de identidade para análise das narrativas tem como fundamentação teórica a reflexão de Gomes (2005). Ela se refere a um modo de ser no mundo e com os outros. A autora relaciona os fatores que incidem em sua construção que dizem respeito a referências civilizatórias, práticas festivas e comportamentais, rituais e alimentação. Para o Cambono Rafael, ritual, oferenda e troca de energias com os caboclos revelam um pouco da sua identidade no grupo.

No *candomblé* angola, várias dimensões são envolvidas na construção de sua identidade, incluindo a natureza. Até porque o sentido de natureza, nessa concepção, não aparta o homem, nem mesmo “os que se foram” e que se tornaram encantados da natureza, como o caso dos caboclos. Sobre essa concepção holística de natureza, Pelizzoli (2013) chama a atenção para um antigo conceito de *Anima Mundi* para explicar que a natureza, para certos povos, não se reduz a estados de

alma; a natureza seria nosso corpo também, cuja energia não é nossa, e sim resultante de processos familiares/antepassados e de gerações futuras.

Reiteramos que os saberes no candomblé angola se constituem por conhecimentos botânicos, alimentares, medicinais, históricos, culturais e espirituais. A fala mencionada exemplifica como são conjugados todos os saberes, que não são tomados de forma isolada. Para o candomblé angola, o olhar para o mundo pressupõe um todo interligado que funciona em conjunto.

A cosmologia dessas religiões é a principal fonte de inspiração para a preservação de rios, riachos, montanhas, entre outros espaços verdes, uma vez que considera esses espaços como de evocação da força ancestral. No caso do candomblé angola, do qual se trata esta pesquisa, cada inquice é particular detentor de um campo natural, como já dito, sendo este imaculável.

Delphim (2010), ao propor um novo olhar sobre as paisagens, destaca o conteúdo da Carta do Espírito dos Lugares, do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos), que diz respeito ao reconhecimento “da importância das dimensões intangíveis do patrimônio e o valor espiritual dos lugares” (DELPHIM, 2010, p. 32). Segundo ele, paisagens não são somente lugares, e sim fontes de inspiração para “diferentes estados de espíritos” em que a preservação das paisagens ocorre em função de práticas sociais e espirituais, assegurando assim a conservação de aspectos físicos, naturais e visuais. Segundo o autor, “as pessoas mais simples acreditam que certos lugares são habitados por criaturas fantásticas” (DELPHIM, 2010, p. 31). Em vista disso, por exemplo, a carta da Icomos possui em sua declaração um “conjunto de medidas tomadas por órgãos patrimoniais” (DELPHIM, 2010, p. 31) que consideram para a preservação de lugares os valores considerados intangíveis, como “memória, crença, conhecimento tradicional, formas de ligação ao lugar e as comunidades locais guardiãs desses valores em consenso com a Convenção do Patrimônio Mundial de 1972” (DELPHIM, 2010, p. 31).

Dessa forma, como na percepção de Delphim (2010) acerca de paisagens dotadas de valores espirituais, não podemos deixar de dizer que na concepção banta os lugares são de domínio dos inquices, que canalizam suas forças em matas, rios, cachoeiras, estradas, ervas.

É FOLHA DE UNGIRA⁶⁶!

O relato a seguir alude às formas de transmissão de saberes no candomblé angola. Tata Kelaue esclarece-nos que alguns ensinamentos são repassados em sua raiz, *massanganga* de Kariolé:

66 Nos candomblés de nação angola, segundo Tata Kelaue, folha de Ungira é o nome atribuído a *cannabis sativa*. Ungira, segundo ele, é um encantado da natureza, senhor do caminho, das encruzilhadas e do movimento.

Vem passando a maneira de *zuelar* pro inquite. Isso vem de geração pra geração. Os *angoricis*, que são as rezas, isso foi aprendido lá de Miguel Arcanjo até passar pra mim. E muitas coisas desde o processo iniciático é passado pelo meu inquite, meu caboclo. E claro que pode ser diferente, mas o objetivo é igual. [...] Quer ver uma folha que é manipulada sobre a terra e hoje a homeopatia está usando e tem uma briga aí? A *cannabis*. *Cannabis* é uma folha de Ungira. Ungira já passava o poder curativo pros nossos ancestrais. [...] É folha de Ungira! Vem de África, vem do índio (SILVA, 2017).

Destarte, tomamos nota que o conhecimento nem sempre ocorre pela via da linhagem⁶⁷; há saberes cujo veículo está relacionado à ligação com o divino. Consoante ao que vimos percebendo neste trabalho por meio das narrativas orais, os saberes em um candomblé não são um apanhado de processos de ensino-aprendizagem baseados na racionalidade técnica. Cunha (2007), ao refletir sobre as diferenças entre conhecimento científico e conhecimento tradicional, versa acerca do utilitarismo que o conhecimento científico imputa ao conhecimento tradicional. Segundo a autora, a ciência moderna hegemônica usa conceitos, e a ciência tradicional, percepções. É a lógica do conceito em contraste com a lógica das qualidades sensíveis (CUNHA, 2007). A autora enfatiza que os protocolos dos sistemas de conhecimento tradicional têm suas próprias regras de atribuição de conhecimentos, que podem ou não ser coletivos, esotéricos ou exotéricos. Independentemente dos axiomas científicos e das validades do conhecimento, é importante reconhecer que tais saberes implicam as memórias e a formação da identidade de um grupo social.

Quanto ao uso de ervas consideradas tóxicas ou não, Tata Kelaue explica que há um processo de manipulação em que se evocam as forças ancestrais, representadas em sua fala por Katendê⁶⁸ e Nsumbu⁶⁹, por serem os inquires responsáveis pela transformação dessa energia. Ele frisa ainda que o uso da *cannabis* não se dá pela recreação, mas pelo seu valor terapêutico.

E muito foi meu próprio caboclo, meu próprio Ungira, que explicou o que fazer, para que se comunique com o divino, não para uso recreativo. Na forma *in natura* de se fazer um chá, uma beberagem, um banho. [...] Essa folha é-nos passado pelos nossos avós, mas também pelos nossos encantados. A gente sabe a porção que tem que dar, porque foi testado lá atrás. Nós sabemos usar e temos a energia dos inquires e dos encantados. Você tem que manipular ela. Vem de África, vem do indígena. [...] Essa

67 Com as reconfigurações diaspóricas, a linhagem nos candomblés compõe-se pela família espiritual, e não mais pelo familiar patrilinear ou matrilinear.

68 Inquite dono das folhas (LOPES, 2005, p. 243).

69 Inquite dono da cura e da doença (LOPES, 2005, p. 243).

força é Katendê! Esse elemental chamado Katendê é pra ele que nós pedimos, auxiliado por Nsumbu, pra fazer a cura. A gente sabe porque está dando, não interfere nos remédios alopáticos (SILVA, 2017).

Por algum tempo o uso de substâncias tóxicas nos terreiros de candomblé foi reduzido à indolência. Conforme Dória (1986, p. 5), em Alagoas, por exemplo, a maconha era utilizada “nos sambas e batuques, que são danças aprendidas dos pretos africanos”. Heitor Péres (1958, p. 68), ao localizar os sujeitos que fazem uso da maconha, indica-nos finalidades ritualísticas, cosmogônicas e religiosas também. Para o autor, os estados nordestinos contavam com uma “maior influência africana” e predominavam “magia e misticismo” nos rituais. O “ambiente do vício” era composto do “coro dos companheiros”, que entoavam os “cânticos negros” com “*religiosidade*” (PÉRES, 1958, p. 68, grifo nosso). Em investigações históricas, buscando-se a origem da maconha no Brasil, “aporta-se” em Angola, que, segundo Mott (1986, p. 124), era “terra de muita maconha”. Ainda de acordo com o autor, o hábito de consumir maconha dava-se pelo pó torrado, marcando presença em casas de culto afro-brasileiras. A planta no estado de pó provavelmente também ficou conhecida como fumo de Angola posteriormente.

Mais tarde, Verger (1995) elencou a *Cannabis sativa* L. como uma erva partícipe dos cultos religiosos. Na língua iorubá respondia pelo nome de *igbó*, e seu nome vulgar lista como maconha ou cânhamo-verdadeiro. Esse estudo apresenta uma série de 400 receitas separadas por “objetivos” da maconha em cultos afro-brasileiros: uso medicinal – analgésico, anestésico, cicatrizante, entre outros –, alusivo à contração da gravidez e ao nascimento e relacionado às divindades, além de orós⁷⁰, para uso benéfico, maléfico ou de proteção contra mazelas. Para Verger (1995, p. 419), “alguns estimulantes produzem uma energia poderosa, que por ser exagerada altera o equilíbrio das pessoas e pode levar à loucura. Babalaôs e curandeiros têm receitas para provocá-la e curá-la”.

É salutar reconhecer na fala de Tata Kelaue a importância da história oral como forma de ouvir as histórias e memórias de grupos sociais excluídos ou destituídos de seu conjunto de valores, até mesmo como ferramenta valiosa na direção da negociação de identidades que lhes foram impostas. Se, por um longo período da história dos africanos trazidos ao Brasil, a discussão em torno de seus “aparentes” costumes se pautou pela indolência e vício, no tempo hodierno podemos fazer uso de testemunhos diretos e entender os significados que são atribuídos a práticas consideradas marginais. Para além dos significados, compreendemos que essas narrativas podem se inserir entre os bens patrimoniais a serem preservados pela comunidade e contar com a salvaguarda do Estado brasileiro.

70 Trabalhos espirituais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Exploramos aqui algumas dimensões que permeiam os saberes que se exercem em um terreiro de candomblé angola. Buscamos compreender certas particularidades desses saberes que compõem o conjunto de bens patrimoniais do candomblé angola por meio das narrativas de seus agentes.

O candomblé angola, bem como a umbanda, o candomblé de caboclo, entre outras manifestações religiosas, por se distanciar do padrão exemplar “nagô”, foi considerado desinteressante como campo de estudo. No caso específico do candomblé angola, além de a mística banta ter sido taxada como “pobríssima”, seu corpo ritual foi percebido, nesses trabalhos, como “mais ou menos copiados da prática nagô” (RODRIGUES, 1988, p. 216).

Por intermédio de uma visão de tradição que não comporta nem mesmo a adaptação que os grupos étnicos tidos como “puros” também sofreram, verificamos o desinteresse por esses grupos e, conseqüentemente, a falta de entendimento acerca da dinâmica de seus patrimônios. Não podemos negar na construção desse imaginário o protagonismo dos intelectuais afeitos aos africanismos, que cristalizaram processos culturais mediados pela ideia de pureza. Essa ideia, por sua vez, está arraigada na ideia de poder, visto que nesse sistema religioso classificar os terreiros em puro e misturado é também uma forma de demarcar o espaço de cada um, imputando, desse modo, legitimidade e hegemonia conforme uma classificação hierárquica.

Ao trazer a lume determinadas narrativas de seus protagonistas, encontramos elementos comuns a outras nações de candomblé. Concomitantemente, tivemos a compreensão de algumas de suas particularidades, como a deferência à presença de caboclos, seja na narrativa de Tata Kelaue, seja na narrativa de Tata Cambono Rafael; ambas deixaram clara a importância que essa entidade possui na construção do seu processo de pertença ao grupo.

Pelo que entendemos das narrativas, especialmente a do Tata Kelaue, seus saberes não são restritos ao seu grupo afetivo. Muito embora exista um corpo doutrinário cujo saber tem uma autoridade e respeite os processos iniciáticos no interior da comunidade, muitos de seus saberes são compartilhados com membros de outras comunidades que venham solicitar-lhe auxílio. O saber a despeito das plantas e ervas medicinais, bem como seu manuseio, conforme seu relato, é socializado em muitos casos com sujeitos não pertencentes à religião.

O nosso trabalho teve como objetivo trazer para o campo patrimonial as especificidades dos saberes de um candomblé de modalidade angola, que no seu conjunto formam o patrimônio de seus

filiados. Esperamos contribuir com outros estudos numa ruptura com a lógica denunciada por Giroto (1999), na qual historiadores e antropólogos insistem em concentrar suas atividades intelectuais exclusivamente quanto aos candomblés de tradição jeje-nagô⁷¹. A manipulação da natureza, também recorrente nos relatos, faz referência a aspectos mito-mágicos desse tipo de saber. Não pretendemos nesta investigação trabalhar as validações dos conhecimentos científicos, mas sim redimensioná-los nos debates sobre os patrimônios salvaguardados pelo Estado, ou somente pelas comunidades dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Entendemos a vulnerabilidade em que se encontram alguns desses patrimônios, que são ricos em história, memória e saberes, mas ao mesmo tempo resistem em meio a perseguições, intolerâncias, ameaças de toda ordem, seja pelos indivíduos que compõem a sociedade, seja por intermédio de canais do Estado. A cosmologia dessas religiões tem como principal fonte de inspiração os espaços verdes, considerando-os espaços de evocação da força ancestral. Cada inque é particular detentor de um campo natural, sendo este imaculável.

Para os adeptos dessas religiões, tudo é sagrado; não somente o templo físico, de concreto ou madeira, mas tudo o que diz respeito à natureza. A mata, especialmente, é catalizadora de moio, a força vital, que movimenta as pessoas. É da mata que se retiram folhas, raízes e sementes, para a elaboração de infusos, chás, garrafadas, abrindo cura para doenças espirituais e da carne.

Desse modo, acreditamos que os saberes tradicionais do candomblé angola trazem elementos importantes para as discussões sobre a preservação de um patrimônio ambiental não oficial fortemente sombreado, e seus atores constroem uma rede de solidariedade e préstimos à sociedade envolvente, seja na socialização de saberes, seja no entendimento da preservação do meio ambiente.

REFERÊNCIAS

- ADOLFO, Sérgio Paulo. **Nkissi Tata Dias Nguzu**: estudos sobre o candomblé congo-angola. Londrina: Eduel, 2010.
- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- ALBUQUERQUE, Ulysses Paulino de. Introdução. In: _____. **Atualidades em etnobiologia e etnoecologia**. Recife: Sociedade Brasileira de Etnobiologia e Etnoecologia, 2002.
- BARROS, Flávio Bezerra. **Do Ver-o-Peso aos terreiros de candomblé: um estudo sobre as**

⁷¹Declara o autor: “Uma correção se faz necessária: os intelectuais continuam, com poucas exceções, a produzir o desvio antropológico de privilegiar somente a contribuição jeje-nagô, influenciando sacerdotes e adeptos” (GIROTO, 1999, p. 313).

- dimensões humanas da biodiversidade em Belém do Pará.** Projeto de Pesquisa. PROPESP/Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.
- BARROS, Marcelo. **O candomblé bem explicado:** nações bantu, iorubá e fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- BRASIL. Decreto n.º 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Seção 1, 2, 7 ago. 2000.
- CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia.** 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CREMA, Roberto. **Introdução à visão holística.** São Paulo: Summus, 2015.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Relações e Dissensões entre saberes tradicionais e saber científico. **Revista USP**, São Paulo, n. 75, p. 76-84, set./nov. 2007.
- DANTAS, Beatriz Goiás. Repensando a pureza nagô. **Religião e Sociedade**, v. 8, jul. 1998.
- DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. O espírito da paisagem. **Revista Brasileira de Horticultura Ornamental**, v. 16, n. 1, p. 31-33, 2010.
- DÓRIA, R. Os fumadores de maconha: efeitos e males do vício. In: HENMAN, Anthony; PESSOA JR., Osvaldo (Orgs.). **Diamba sarabamba.** São Paulo: Ground, 1986.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore.** Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.
- GIROTO, Ismael. **O universo mágico – religioso negro-africano e afro brasileiro: bantu e nagô.** Tese (Doutorado)–Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. **Educação Anti-racista:** caminhos abertos pela Lei federal n.º 10.639/03. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Continuada e Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 39-62.
- HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaide la Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África I.** Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática/Unesco, 1980.
- HASSELMANN, Rafael L. **Rafael L. Hasselmann:** depoimento [27 jan. 2017]. Entrevistadora: Janaína G. Hasselmann. São Francisco do Sul, 27 jan. 2017.
- HOFBAUER, Andreas. Dominação e contrapoder: o candomblé no fogo cruzado entre construções

e desconstruções de diferença e significado. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, jan.-jul. 2011.

LEITE, Mário Cezar Silva. **Águas encantadas de Chacororé: natureza, cultura, paisagens e mitos do Pantanal**. Cuiabá: Cathedral-Unicen Publicações, 2003.

LODY, Raul. **O povo de santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos**. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

LOPES, Nei. **Kitábu: o livro do saber e dos espíritos negro-africanos**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

MACHADO, Gerson. **Os atabaques da Manchester: subjetividades, trajetórias e identidades afro-religiosas em Joinville/SC (1980-2000)**. Itajaí: Casa Aberta, 2014.

MENDES, Andrea. Candomblé angola e o culto ao caboclo. De como João da Pedra Preta se tornou o Rei Nagô. **Periferia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, jul.-dez. 2014.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. *In: FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL: SISTEMA NACIONAL DE PATRIMÔNIO CULTURAL: DESAFIOS, ESTRATÉGIAS E EXPERIÊNCIAS PARA UMA NOVA GESTÃO*, 1., 2009, Ouro Preto. **Anais...** Brasília: Iphan, 2012. 404 p. p. 25-39.

MOTT, Luiz. **A maconha na história do Brasil**. *In: HENMAN, Anthony; PESSOA JR., Osvaldo (Orgs.). Diamba Sarabamba: coletânea de textos brasileiros sobre a maconha*. São Paulo: Ground, 1986.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil**. 2. ed. Curitiba: Gráfica Popular, 2006.

PELIZZOLI, Marcelo Luiz. **Ética e meio ambiente para uma sociedade sustentável**. Petrópolis: Vozes, 2013.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. **À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

PÉRES, Heitor. “Diambismo”. *In: BRASIL. Ministério da Saúde. Serviço Nacional de Educação Sanitária. Maconha: coletânea de trabalhos brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do IBGE, 1958. p. 67-73.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, São Paulo, n. 3, 1989.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo: Schwarcz, 2005.

PREVITALI, Ivete Miranda. **Candomblé: agora é Angola**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)–Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

QUERINO, Manuel. **Costumes africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

RAMOS, Arthur. **Introdução à antropologia brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1961. (Obras Completas, v. 1).

_____. **O negro brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1951. (Coleção Brasileira).

RÊGO, Jussara. Territórios do candomblé: a desterritorialização dos terreiros na Região Metropolitana de Salvador, Bahia. **GeoTextos**, v. 2, n. 2, 2006.

ROCHA, Gilmar. **A consciência ecocossmológica na perspectiva ameríndia e no imaginário religioso afro-brasileiro**. São Paulo: Paulinas, 2009.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. 7. ed. Brasília: Editora da UnB, 1988.

SILVA, Arildo José. **Arildo José Silva**: depoimento [18 abr. 2017]. Entrevistadora: Janaína G. Hasselmann. Araquari, 18 abr. 2017.

SILVA, Vagner. **Candomblé e umbanda**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SWETT, James H. **Recriar África**: cultura, parentesco e religião no mundo afro-português (1441-1770). Lisboa: Edições 70, 2007.

TALL, EK. O papel do caboclo no candomblé baiano. *In*: CARVALHO, Maria Rosário de; CARVALHO, Ana Magda (Orgs.). **Índios e caboclos**: a história recontada. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 79-93.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Ewé**: o uso das plantas na sociedade ioruba. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

A EXPERIÊNCIA URBANA PÓS-COLONIAL NO CINEMA DE SOULEYMANE CISSÉ

Cesar de Siqueira Castanha⁷²

Resumo

Este artigo procura analisar os primeiros filmes do cineasta maliano Souleymane Cissé — *A garota* (1975), *Baara* (1978), *O vento* (1982) — a partir de como este apresenta a experiência urbana pós-colonial em Mali. O texto procura se contrapor à classificação de um Terceiro Cinema e suas implicações categóricas sem deixar de reconhecer a influência de mediações com o cinema ocidental e do contexto pós-colonial na forma filmica. Busca-se entender como o cinema de Cissé traduz formalmente a coletividade urbana de Mali sem recorrer ao nacionalismo sugerido pelos teóricos de um Terceiro Cinema.

Palavras-chave: Cinema africano. Pós-colonialismo. Terceiro Cinema. Souleymane Cissé. Experiência urbana.

Abstract

This article intends to analyze the first films of Malian filmmaker Souleymane Cissé — *Den muso* (1975), *Baara* (1978), *Finye* (1982) — through the way in which Mali's post-colonial urban experience is presented by him. The text intends to oppose against the classification of a Third Cinema and its categorical implications notwithstanding recognizing the influence of mediations from the Occident based cinema and the post-colonial context in film form. It seeks to understand how Cissé's cinema translates in form the urban collectivity of Mali without resorting to the nationalism suggested by theorists of a Third Cinema.

Key-words: African cinema. Post-colonialism. Third Cinema. Souleymane Cissé. Urban experience.

Introdução

Na introdução do livro *African filmmaking north and south of the Sahara*, Roy Armes afirma que a experiência do cinema em África é “fundamentalmente pós-colonial” (2006, p. 3). Ele localiza, assim, o primeiro cinema africano na década de 1960, período no qual a maior parte dos países cuja produção cinematográfica o livro discute (aqueles ao norte do continente e as colônias francesas da África ocidental e equatorial, ao sul do Sahara — Mali está incluído no segundo grupo)

⁷²Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco e Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-CAC/UFPE) e crítico do cinema nos sites Cineplayers e Milos Morpha.

conquista sua independência.

Dessa maneira, o surgimento do cinema africano é contemporâneo aos diversos movimentos estéticos de reconstrução da linguagem cinematográfica, reconhecidos em termos bastante sugestivos como *nouvelle vague*, na França, cinema novo, no Brasil, e os “novos cinemas” alemão e estadunidense. Nesses quatro movimentos, no entanto, apresentam-se nas novas expressões cinematográficas autorais algumas tensões com as tradições da linguagem em cada local que, evidentemente, estão ausentes do primeiro cinema africano por sua condição de “primeiro”.

Isso não significa que o primeiro cinema africano não tenha convergências ou deixe de estabelecer diálogos com esse movimento mundial de ruptura. O primeiro cinema africano — deixo claro que minhas referências para tal são os filmes de Souleymane Cissé (Mali), Ousmane Sembene (Senegal), Sarah Maldoror (Angola) e Djibril Diop Mambéty (Senegal) — não repete as experiências de descoberta da imagem em movimento do primeiro cinema europeu (aquele de 1895 a 1915), nem as tentativas de aproximação de uma linguagem literária burguesa do cinema clássico americano. Quando Armes afirma que este é um cinema fundamentalmente pós-colonial, ele não se refere apenas a um contexto social de surgimento, mas também a uma postura estética e ideológica, que se aproximam sim daquelas dos movimentos de novo cinema.

Tomemos, assim, o exemplo do cinema novo brasileiro. Paulo Marcondes F. Soares entende o cinema não apenas brasileiro mas de toda a América Latina da década de 1960 como parte de um movimento “autóctone, em diálogo e em oposição ao que pudesse ser identificado como um cinema hegemônico”, constituindo a “afirmação de um cinema nacional”, que “só poderia se dar a partir de uma posição anticolonialista radical” (2014, p. 94-95). Esse tipo de posicionamento militante anticolonial está presente também no primeiro cinema africano, que está muito claramente interessado na experiência de africanos na África e fora dela e também engajado em problemáticas políticas locais e em um discurso anticolonial.

Armes afirma que os primeiros cineastas africanos eram “com frequência fortemente influenciados pelo pensamento marxista” (2006, p. 6) e envolvidos com as ambiguidades do processo pós-colonial, como, por exemplo, a “independência política dentro de uma estrutura social colonial” e “uma cultura administrativa bilíngue” (IDEM, p. 8). Armes acrescenta que esses cineastas, com “suas graduações universitárias (frequentemente a nível de pós-graduação e doutorado) e seu treinamento técnico estrangeiro” (IDEM, p. 8), fazem parte de uma pequena elite

ascendente.

Souleymane Cissé, de Mali, é parte desse grupo de cineastas. Nos anos 1960, como outros cineastas africanos — Ousmane Sembene e Sarah Maldoror entre eles — estudou cinema em Moscou, recebendo uma bolsa escolar integral da União Soviética (UKADIKE, 2002, p. 19). No livro *Questioning African cinema: conversations with filmmakers*, Nwachuckwu Frank Ukadike assim apresenta os primeiros trabalhos de Cissé:

Em 1969, Cissé retornou a Mali e foi contratado para trabalhar como diretor de cinema pelo *Sévice Cinématographique du Ministère de l'Information du Mali* (SCINFOMA), onde ele produziu mais de 30 reportagens e vários filmes documentários lidando com as problemáticas de Mali [...] Com o financiamento que recebeu do Ministério Francês de Cooperação, Cissé foi capaz de fazer seu primeiro longa-metragem, *Den muso* (*A garota*, 1975). Este filme é o primeiro filme maliano a ser proscrito; não foi liberado até quatro anos depois de ter sido feito, devido a emaranhados legais. Este primeiro longa é imbuído de emoção criativa e complexidade estilística, e os próximos longas-metragens de Cissé, *Baara* (1978), *Finyé* (*O vento*, 1982) e *Yeelen* (*A luz*, 1987) confirmaram seu domínio das convenções cinematográficas. Realmente, todos os filmes mencionados acima cativaram o público de todo o mundo. De fato, *Baara* teve um sucesso popular imenso em África e na Europa, tornando-se o primeiro filme africano exibido, em 1982, na televisão francesa de horário nobre (id., p. 19-20).

Este artigo pretende analisar os três primeiros longa-metragens de Souleymane Cissé — *A garota*, *Baara* e *O vento* — para entender como ele apresenta a experiência urbana cotidiana de Mali, refletindo acerca do contexto pós-colonial. O objetivo é entender como Cissé integra as problemáticas políticas locais e o seu posicionamento marxista e anticolonial à experiência cotidiana dos seus personagens em uma forma filmica específica.

Para isso, é preciso nos aprofundarmos no contexto dessa experiência urbana, reconhecendo um “enorme crescimento em urbanização, com exigências totalmente diferentes para homens e mulheres e para o relacionamento entre eles”, como parte do processo de independência (ARMES, 2006, p. 12). É necessário pensar também como o cinema opera formalmente ao apresentar essa experiência em sua especificidade.

Neste momento, devo assumir que me oponho a uma ideia de que esse primeiro cinema de Cissé seria “didático” em sua investida marxista, uma crítica que Cissé tem enfrentado e que é exposta por Ukadike na entrevista que este conduz com o cineasta. Ukadike o pergunta: “Seu estilo avançou pelos anos. Por que você se afastou dos filmes didáticos para fazer filmes explorando

possibilidades artísticas em sua completude?” (2002, p. 21). Trabalho a partir da hipótese de que esses três primeiros longas-metragens não são artisticamente limitados pela exposição de problemáticas urbanas e que é preciso refletir sobre o modo como o reconhecimento de um contexto sociopolítico e construções estéticas autorais estão integrados.

Os filmes

Este trabalho chama atenção para os filmes *A garota*, *Baara* e *O vento*, os três primeiros longa-metragens de Cissé e, como também já foi dito, obras que se voltam para a experiência urbana pós-colonial de Mali. O país conquistou sua independência como República do Mali em 1960, elegendo o socialista Modibo Keita como primeiro presidente. Em 1968, um golpe militar derruba Keita, dando início ao regime de Moussa Traoré, que vai até 1991 e encontra considerável resistência de movimentos estudantis. Os três filmes analisados aqui foram produzidos durante o regime de Traoré.

A garota, o primeiro dos três filmes, começa com cenas de trabalho, primeiro em uma construção e depois em uma pequena fábrica, essas cenas são intercaladas por uma observação do cotidiano doméstico de uma família que, logo saberemos, é a família do proprietário dessa fábrica, ou seja, uma família da elite local. Mas as cenas dos trabalhadores são alternadas especificamente com cenas das mulheres dessa família, a esposa e as duas filhas, uma delas muda, desse proprietário. A centralidade da figura desse homem para aquele espaço social fica já então muito evidente. Em uma das primeiras cenas, um de seus funcionários o confronta quanto aos baixos salários pagos, demitindo-se. Esse mesmo antigo funcionário termina por se relacionar com Ténin, a filha do proprietário, e a estupra. Grávida, a garota é rejeitada pelo pai, mata o antigo namorado e depois se suicida. Toda a tragédia do filme, cada um desses eventos e experiências de violência e sofrimento, parece estar relacionada à influência cruel dessa figura de poder masculina e paterna.

Baara também começa com uma sequência de trabalho, dessa vez o cotidiano do jovem carregador Balla enquanto este percorre a cidade de serviço em serviço. Mas a maior parte da trama se desenvolve a partir de um de seus clientes, o engenheiro Balla Traoré, que assume uma posição de gerência em uma fábrica e é simpático às demandas dos trabalhadores. Sua aproximação aos trabalhadores acaba custando sua vida. Mais uma vez, o ator Balla Moussa Keita interpreta a autoridade masculina local agora na figura do chefe de Traoré e dono da fábrica, aquele que articula o assassinato do engenheiro. Há também no filme a personagem M’Batoma, esposa de Traoré, uma

mulher que, tendo estudado, resiste à função de dona de casa que lhe foi imposta quando decidiu acompanhar o marido.

Já *O vento* se volta para a experiência dos estudantes de segundo grau de Mali quando uma importante prova se aproxima, uma etapa crucial para a disputa por bolsas de estudo. A pressão é tamanha que os jovens tomam pílulas para se manterem acordados e poderem se preparar para a avaliação. Uma das principais personagens do filme é Batrou, filha adolescente do governador do lugar (novamente, interpretado por Balla Moussa Keita), que se relaciona amorosamente com Bah, um rapaz órfão da classe trabalhadora cujos pais foram revolucionários mortos na resistência ao golpe de 1968. Esse garoto foi criado pelos avós, e a tradição religiosa mágica local está presente no filme na figura do avô, que se opõe ao poder político representado pelo governador. Esse conjunto de conflitos e as relações entre os personagens encontram seu clímax na greve dos estudantes e na violenta repressão do Estado.

Os três filmes acompanham o dia a dia de um amplo quadro de personagens. E Cissé está sempre muito atento ao tipo de relação que se estabelece entre eles, portanto confrontos familiares são frequentemente trazidos adiante. Em *O vento*, por exemplo, a amizade entre Agna, a terceira e mais jovem das esposas do governador Sangaré, e Batrou é muito importante para que as duas possam articular momentos de autonomia do controle do governador.

A construção de cena de Cissé eventualmente também se volta para as conversas triviais de personagens secundários, como os assuntos banais das mulheres que trabalham com o chefe da fábrica em *Baara* e as negociações na feira no mesmo filme. Os personagens também experimentam momentos de ociosidade nos filmes, deitam-se para ouvir músicas, vão ao cinema e se permitem distrair de diversas maneiras. A cena montada por Cissé, também, permite-se distrair na observação do cotidiano desses personagens.

Ao discutir o cinema de Cissé, Armes defende que esses três primeiros longa-metragens “oferecem retratos ricos em detalhes de seus cenários e trazem adiante os aspectos físicos da vida, quer seja o movimento dos trabalhadores nas fábricas em *Baara* ou os estudantes fumando ganja em *O vento*” (2006, p. 78). Para o autor, os personagens de Cissé, em seus conflitos de geração e solidariedade resistente, “refletem completamente as ambiguidades de seu tempo” (IDEM, Ibidem).

Terceiro Cinema

No seu *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio Sales Gomes afirma que “o cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixarão de ser” (1996, p. 85). O autor esclarece essa posição ao descrever o caso do cinema hindu. Diz ele que, apesar da impressionante quantidade de filmes produzidos na Índia — uma indústria que se desenvolveu desde o período da colonização do país pela Inglaterra —, esse cinema é constituído por “ideias, imagens e estilo já fabricados pelos ocupantes para consumo dos ocupados” (IDEM, p. 86). Gomes acrescenta que “os cineastas hindus que depois da independência procuram reagir contra a tradição coagulada pela manipulação do ocupante, voltam-se necessariamente para temas e ritmos inspirados pelo cinema estrangeiro” (1996, p. 86-87).

Apesar de a produção de filmes africanos não ter se desenvolvido durante o período colonial, o cinema alcançou o continente ao mesmo tempo que se espalhou pelo ocidente, “havia exibições em Cairo e Alexandria desde 1896, em Tunis e Fez em 1897, Dakar em 1900 e Lagos em 1903” (ARMES, 2006, p. 21). Essa expansão, inicialmente motivada pelos resultados comerciais da tecnologia, mostrou-se uma possível ferramenta para a manutenção ideológica do sistema colonial. O cinema teve então o papel de “fornecer justificativa cultural e ideológica para dominação política e exploração econômica” (BOUGHEDIR, 1981, p. 101 apud ARMES, 2006, p. 21).

No contexto pós-colonial, quando os filmes começam a ser produzidos no continente por cineastas locais, não apenas a tecnologia para essa produção é ocidental como “o prestígio das existentes aplicações ocidentais dessa tecnologia não falharam em impressionar os cineastas africanos emergentes” (ARMES, 2006, p. 8). Nesse sentido, mesmo que a formação da indústria de cinema em África tenha sido totalmente diferente da Índia, a experiência com o cinema de ambos se assemelha, principalmente no momento pós-colonial.

Em *Guide to African cinema*, Sharon A. Russell apresenta a teoria crítica para o cinema de Terceiro Mundo — ou Terceiro Cinema — de Paul Willemen e Teshome H. Gabriel em termos semelhantes. Segundo Russell, Willemen divide o desenvolvimento do cinema em países do chamado Terceiro Mundo em três etapas. A primeira dessas seria uma “tentativa de traduzir as qualidades que fazem filmes bem-sucedidos em Hollywood na sua própria produção” (RUSSELL, 1998, p. 7), visando então o entretenimento e escapismo. A segunda etapa, a do “confronto”,

estabeleceria uma identidade nacional em oposição ao colonialismo, em que cineastas locais idealizariam uma cultura do passado para opor às distorções modernas (IDEM, Ibidem). E a terceira fase é definida por Gabriel como “combativa”, e o autor estaria “preocupado com o impacto ideológico de um cinema e estilo que priorizam ideologia a personagem” (IDEM, Ibidem).

Não há dúvidas de que existem exemplos o bastante para sustentar a categorização de Willemen e Gabriel, como exposta por Russell. Da mesma maneira, é importante lembrar que o apego a uma cultura do passado para sustentar uma identidade nacional define um dos principais gêneros de Hollywood, o faroeste, e que esse tipo de narrativa saudosista, apegada a momentos do passado que localizem aquela comunidade como nação, segue sendo produzida — nos EUA e também na Europa ocidental — em filmes de guerra, dramas históricos e gêneros afins⁷³.

Numa outra perspectiva, a noção de unidade de um Terceiro Cinema ou mesmo Terceiro Mundo precisa ser problematizada. É certo que a produção cinematográfica mencionada até aqui — africana, hindu e brasileira — é mediada por tecnologias, padrões estéticos e expectativas da indústria do cinema do chamado Primeiro Mundo. Mas até que ponto podemos atenuar as especificidades de cada uma dessas experiências e, para além disso, as especificidades da experiência de cada cineasta em relação àquela de seu conterrâneo?

Em uma resposta ao texto *Third World Literature in the era of multinational capital*, de Fredric Jameson, Aijaz Ahmad lamenta pela “punição que cai sobre a cabeça de um intelectual asiático, africano, árabe [...] que é imediatamente levado ao esplendor solitário de um representante — de uma raça, um continente, uma civilização, até mesmo do ‘Terceiro Mundo’” (AHMAD, 2002, p. 86). Ahmad deixa muito clara sua desconfiança na validade teórica da categorização de três mundos, de que Jameson se utiliza para entender a literatura de um Terceiro Mundo em termos da experiência colonial. Ahmad então conclui que, para Jameson, “a categoria política que necessariamente se deduz dessa ênfase exclusiva é a de ‘nação’” (IDEM, p. 86).

Podemos perceber que a leitura que determina o nacionalismo como ideologia e a alegoria nacional como metatexto para toda a literatura do Terceiro Mundo se assemelha à categorização histórica do Terceiro Cinema trazida por Russell, especialmente à descrição da segunda etapa, em que se buscaria uma identidade nacional para se opor ao colonialismo. Há uma grande diferença

⁷³Neste ano, a série *The Crown*, sobre a juventude da rainha Elizabeth II, foi aclamada com dois globos de ouro, prêmio concedido pela imprensa estrangeira em Hollywood. Outro seriado televisivo, a fantasia *Game of Thrones*, que reúne elementos de mitos de formação europeus para emular uma narrativa medieval, é um contínuo sucesso de público e crítica.

entre reconhecer as mediações com o cinema cânone europeu/hollywoodiano e certa problemática na relação com essa indústria, como fazem Gomes e Armes, e impor uma leitura generalista não apenas para a produção literária/cinematográfica de um continente, mas de todo um “Terceiro Mundo”, como Jameson, Willemen e Gabriel.

A conclusão dessa segunda investida, como aponta Ahmad, tem a categoria de Terceiro Mundo “definida puramente em termos de uma experiência de fenômenos inseridos externamente” (IDEM, p. 87). É possível, no entanto, limitar a esses termos o cinema do indiano Satyajit Ray, por exemplo, tão interessado no modo distintivo como cada um de seus personagens se relaciona com a cultura de seu país? Lógico, o contexto da experiência colonial está presente em seus filmes, mas, nesse sentido, como sua obra se diferenciaria das narrativas de trauma e luto causados pela Segunda Guerra Mundial, como o filme japonês *Era uma vez em Tóquio* (dir. Yasujirô Ozu, 1954) e até mesmo o estado-unidense *Os melhores anos de nossas vidas* (dir. William Wyler, 1946)? Referindo-se à produção literária da Índia a partir de 1930, Ahmad diz:

O realismo crítico tornou-se a forma fundamental de narratividade daí em diante, por cerca de duas décadas. “Nação” foi certamente uma categoria usada nessa narrativa, especialmente na não-ficção, e havia um sentido explícito de sociabilidade e coletividade, mas as categorias que se utilizavam para aquele sentido de coletividade eram complexas e diversas, pois o que o realismo crítico exigia era que uma crítica dos outros (anticolonialismo) fosse conduzida na perspectiva de uma crítica ainda mais abrangente, multifacetada de nós mesmos: nossas estruturas de classe, nossas ideologias familiares, nosso tratamento dos corpos e sexualidades, nossos idealismos, nossos silêncios (idem, p. 103).

A descrição de Ahmad para o realismo crítico indiano está mais próxima dos primeiros filmes de Souleymane Cissé que qualquer uma das fases da categorização exposta por Russell. O cineasta, em seus filmes, reconhece a influência do colonialismo nas contradições da experiência urbana de Mali — e não poderia representar o conflito entre os estudantes e o regime militar sem fazê-lo —, mas essa experiência é observada principalmente a partir das relações de gênero e classe e da dinâmica familiar.

É verdade que a mediação do cinema europeu e os contemporâneos movimentos de “nova onda” no cinema mundial agem sobre o cinema de Cissé. Não se pode esquecer, também, que o cineasta, como outros do primeiro cinema africano, teve sua formação em Moscou. Mas é necessário que igualmente se note as particularidades formais que compartilha com outros cineastas africanos de sua geração.

O teórico do cinema Tahar Cheriaa aponta, por exemplo, que, diferente do cinema ocidental e da importância que este dá ao papel indivíduo responsável apenas por ele mesmo, “o principal personagem do cinema africano é sempre o grupo, a coletividade” (CHERIAA, 1984, p. 109 apud ARMES, 2006, p. 16). Outro exemplo é a representação do tempo no cinema africano que lida com questões urbanas e reconhece “a modernidade e tradição não como estados temporais sucessivos, mas situações contemporâneas coexistentes e interrelacionadas” (ARMES, 2006, p. 12). Assim, não podemos entender o cinema africano ou o cinema de Cissé meramente como o resultado de uma série de influências externas.

A experiência urbana no cinema de Souleymane Cissé

Para Armes, “o cinema africano tende no geral a ser um cinema de problemas urbanos” (idem, p. 13). Nos filmes de Souleymane Cissé, as ambiguidades do momento pós-colonial surgem no espaço urbano, no conflito entre gerações e na relação dos personagens mais velhos com as instituições. Os fluxos de migrantes do campo fizeram os valores tradicionais muito presentes na experiência da cidade (IDEM, Ibidem), uma situação a que Cissé se refere diretamente em seus filmes, principalmente em *O vento*, em que a tradição religiosa de Mali não é posta como mera caracterização de um contexto social, mas apresentada como uma força mágica de resistência à autoridade institucional e ao Estado militar.

Mesmo em *A garota e Baara*, filmes mais pragmáticos e distantes dos simbolismos de *O vento*, a tradição marca a experiência urbana na materialidade dos tecidos, no movimento dos *griots* (aqueles com o compromisso de transmitir as histórias da tradição oral), nos cantos e nas pregações públicas. Os sons da cidade formam um conjunto de músicas e conversas na língua bambara, uma variante das línguas mandinga falada por 80% da população de Mali (SKATTUM, 2010, p. 250). Armes aponta que a escolha da língua no cinema africano é também uma estratégia de distribuição, fazendo o filme acessível à população local e ao público ocidental através de legendas, “com a língua local acrescentando aquele toque de alteridade tão valorizado no circuito *art house*” (ARMES, 2006, p. 7). Dessa maneira, o modo de se apresentar a tradição surge como escolha estética e também uma escolha relativa à condição do cinema como indústria, que leva em consideração circunstâncias de distribuição e consumo da obra.

A abordagem da tradição é uma opção estética/industrial específica, e não um artifício alegórico generalizado. Assim, em 1987, quando Cissé lança *A luz*, seu quarto longa-metragem, um

filme de fantasia inspirado pela tradição bambara e um marco do cinema africano, vencendo o Prêmio do Júri em Cannes, ele se junta a um grupo de cineastas africanos dessa geração que buscam uma maior expressão das práticas religiosas tradicionais de África, mas essa investida se contrapõe a uma certa hostilidade dos cineastas da primeira geração do cinema africano, em sua maioria de formação marxista, em relação à religião, “vista como mera superstição” (IDEM, p. 6). Nos seus primeiros filmes, o reconhecimento das práticas religiosas locais já era muito central na construção do espaço urbano de Mali por Cissé. Diferentemente, por exemplo, dos filmes de Ousmane Sembene e da experiência urbana em *Sambizanga* (dir. Sarah Maldoror, 1972), em que a tradição religiosa ou não é apresentada ou, como em alguns filmes de Sembene, é tratada a partir de um comentário irônico/crítico.

A experiência pós-colonial ao sul do Sahara é marcada também pela saída dos colonos brancos e permanência das desigualdades sociais, “com as antigas instalações brancas agora habitadas pela nova elite nativa dominante” (ARMES, 2006, p. 13). Essa circunstância é central nesse momento do cinema de Cissé. Os três filmes apresentam esse espaço da elite local, representada geralmente por um homem, interpretado sempre por Balla Moussa Keita, e sua família. A constituição da família, no entanto, não é a mesma. Ela é monogâmica em *A garota* e *Baara* e poligâmica em *O vento*; em *A garota*, também, a autoridade paterna masculina parece estar mais envolvida com a religião do que nos outros filmes. A dinâmica doméstica/familiar, no entanto, não muda muito a cada filme, há sempre um senso de solidariedade entre as mulheres da família e uma articulação delas para subverter aquela autoridade. Em um momento de *O vento*, por exemplo, duas das esposas do governador Sangaré (Moussa Keita) fingem uma briga para acobertar Batrou, a filha adolescente do governador.

Outro aspecto da conjuntura social que surge nesses filmes, principalmente em *Baara*, é a migração de homens jovens para o espaço urbano, que “não era vista como fuga, mas como uma progressão de melhora de vida” (OLIVIER, 1991, p. 283 apud ARMES, 2006, p. 14)⁷⁴. Em *Baara*, os dois protagonistas, embora façam parte de diferentes classes sociais — algo que eles parecem identificar também pelo nome de cada um, como brincam na cena em que se apresentam —, estão ambos se adaptando a uma nova vida na cidade. Balla Dioraké, o carregador, está se ajustando às exigências burocráticas da vida urbana, trabalhando em uma função não regularizada e sendo preso

⁷⁴Roy Armes cita essa observação de Roland Olivier como uma “visão indevidamente otimista”, mas entende que “as sociedades africanas lidaram surpreendentemente bem com o êxodo rural”, mantendo laços afetivos e financeiros entre as famílias no campo e na cidade, evitando assim grandes lacunas sociais entre as duas regiões (ARMES, 2006, p. 14).

por não carregar identificação. Quando Balla Trouré, o engenheiro, oferece-lhe um emprego regular, Dioraké volta para o quarto que compartilha com vários outros garotos da sua idade, enquanto alguns deles estão dançando, e sua novidade é tratada pelos colegas como a fantasia de um mentiroso.

O rapaz de *A garota* também parece ser um desses jovens. Ele vive em uma cabana, com fotos e gravuras coladas por toda a parede interna do lugar. A sua relação com as garotas sugerem algum descompromisso com o que poderia ser entendido como costume tradicional. De qualquer maneira, seu comportamento ainda é autoritário e violento, como é o dos personagens de Moussa Keita. Em *O vento*, por outro lado, a relação entre o casal adolescente, Bah e Batrou, preconiza uma mudança mais segura nas interações entre homens e mulheres. O afeto dos dois um pelo outro é marcado por respeito mútuo e um vínculo de maior igualdade.

Implicações da experiência na forma filmica

Como já foi dito, os primeiros filmes de Souleymane Cissé sofreram críticas por serem demasiadamente didáticos na sua exposição dos problemas sociais urbanos de Mali. Na entrevista conduzida por Ukadike, quando este insiste em perguntar sobre uma evolução do estilo do diretor em *A luz*, Cissé deixa claro que as diferenças na estrutura de cada filme emanam dos temas e das culturas que estão sendo apresentadas. Sobre sua experiência com *A luz*, ele diz que:

certos elementos e códigos ressoando de uma cultura em particular podem influenciar forma e estilo filmico. Eu tinha um fascínio particular com a cultura que eu estava descobrindo, o que também significou para mim olhar intensamente para ser capaz de interpretar o que estava acontecendo. Também me permitiu encontrar o dispositivo criativo que eu achava apropriado na disseminação desta importante informação. Como eu já disse antes, foi essa descoberta que me forçou a revelar, e nessa revelação o conteúdo ditou a forma e a estratégia com a qual moldar o estilo do filme (em UKADIKE, 2002, p. 22).

Cissé defende, nessa resposta, que *A luz* não é especialmente diferente do seus filmes anteriores, mas que cada filme “tem sua própria identidade e personalidade”, por isso “cada filme representa uma certa história” e “um filme não pode se assemelhar ao outro, assim como pessoas diferentes não podem ser a mesma”, como conclui ao fim (IDEM, Ibidem). Assim, o diretor deixa claro que as escolhas formais de seu filme são para ele o resultado da sua observação de um contexto cultural da necessidade de revelar o que foi observado a partir das especificidades de cada

história.

Evidentemente, é perigoso conceber que a história ou a cultura se revela por si mesma, sem nenhuma mediação ideológica daquele que conta a história ou que apresenta a cultura. Não acredito que a resposta de Cissé siga por esse caminho de ingenuidade. Mas o papel de mediação do olhar apresentado sobre o objeto — a experiência de olhar como ponto de vista e a de escrever/filmar como representação a partir desse lugar — está realmente oculto em sua fala, e acredito que seria um bom complemento a ela. Se cada contexto exige sua própria forma, não se trata de uma única forma definitiva, mas uma especificidade formal simplesmente, que seria alcançada a partir do olhar também específico do observador.

Assim, a forma é definida por um contexto de objeto e também por uma posição de olhar, trazendo adiante as sugestões ideológicas desse olhar. Desse modo, as mediações a esse olhar têm também implicações na forma filmica. Se Cissé reconhece a dependência em relação à Europa para “processar filmes, fazer trabalho de pós-produção e às vezes importar técnicos de câmera e som” (IDEM, p. 20), por exemplo, ele atesta também essas implicações formais de uma relação de proximidade com o mercado europeu, como já foi sugerido anteriormente neste artigo.

O rótulo de cineasta político e didático imposto a Cissé — que o autor questiona alegando que “o artista deveria ter liberdade para experimentar com tema, conteúdo e estratégia narrativa” (IDEM, p. 21) — corre o risco de ignorar o papel dessas mediações, do olhar de Cissé e da especificidade de suas histórias para a construção de uma forma filmica. Experiência e contexto são descartados da crítica enquanto se utiliza preceitos pré-determinados para a análise dos filmes, resultando em generalizações como a ideia de um Terceiro Cinema em busca de uma alegoria nacional.

Em um trecho que me parece condescendente e reducionista, Russell afirma que “o Terceiro Cinema é baseado em conexões entre cultura e mudança social e é oposto à manipulação emocional de Hollywood ou à experimentação do cinema de arte” (1998, p. 3). O que significa dizer que o Terceiro Cinema é oposto “à experimentação do cinema de arte”? A que cinema e que experimentação a autora se refere? Podemos realmente descartar a experimentação com a linguagem no caso dos primeiros filmes de Cissé, parte desse Terceiro Cinema? A exaltação de *A luz* como resultado de uma nova linguagem menos didática pode insinuar que sim.

Se não pela experimentação com a linguagem, como, então, por que determinação de

“clareza e facilidade de leitura” que marcam o Terceiro Cinema (IDEM, *Ibidem*) podemos interpretar alguns momentos desses primeiros filmes de Cissé? Em *A garota*, por exemplo, quando, debruçada sobre um álbum de família, a protagonista começa a fantasiar com esses registros e os produtos de sua fantasia ganham forma na própria imagem do filme, sem nenhuma distinção diegética da “realidade”. Em *O vento*, também, um filme aparentemente realista em sua construção diegética em que a magia cumpre um papel fundamental para a conclusão da narrativa. A determinação crítica de um Terceiro Cinema, parece-me, define essas escolhas formais como simbolismos a que os autores recorrem para alcançar a almejada alegoria nacional.

Aqui, interesse-me em observar como a forma do cinema de Cissé está fortemente relacionada à experiência urbana cotidiana de seus personagens. Pode-se perceber essa relação desde a escolha por uma protagonista muda em *A garota*, que se comunica e nos comunica o seu contexto a partir de sua observação silenciosa, seu olhar para a situação que a cerca. As ambiguidades do momento pós-colonial, inclusive de seu lugar social como filha mulher de um homem da elite nativa, são apresentadas pelo seu olhar a partir de sua experiência subjetiva.

Na categorização exposta por Russell, a autora apresenta a preocupação de Gabriel com uma terceira fase do Terceiro Cinema em que “as necessidades do povo governam a organização da indústria e os temas e estilos dos filmes que serão produzidos” e com “um estilo que traz adiante ideologia sobre personagem” (RUSSELL, 1998, p. 7). O que não se pode deixar de perceber no cinema de Cissé, no entanto, é que o estilo é totalmente definido pela experiência desses personagens, uma experiência que é construída a partir de relações com seu contexto. A centralidade de um olhar ideológico é então inevitável à observação dessa experiência. Rejeitar essa centralidade do aspecto ideológico na experiência do cotidiano de uma garota adolescente da elite de Mali, de estudantes que se preparam para a greve e de um engenheiro que assume uma nova posição entre os trabalhadores de uma fábrica, não seria, de modo algum, uma escolha menos ideológica.

Tomemos como exemplo a sequência de *A garota* em que Ténin é expulsa pelo seu pai, Malamine Diaby, por estar grávida. Há uma série de eventos que seguem a expulsão de Ténin. Primeiro, Diaby se reúne com seus irmãos e declara que nenhum deles deve acolher Ténin. É uma cena longa, cada um dos homens tem seu momento de fala que deve ser respeitado, e todos discordam da decisão de Malamine Diaby. Depois, o personagem procura seu pai, que também rejeita sua decisão. Neste momento, Ténin se aproxima, voltando para a casa do avô, e é vista por seu pai, que corre atrás dela. Na perseguição, Ténin escapa pela multidão, e Diaby sucumbe a um

tipo de vertigem, desmaiando e sendo amparado pelas pessoas que estão na rua. A experiência subjetiva de Diaby é aqui trazida adiante, levada em consideração pelo filme. Ele não é uma mera figura de antagonismo político, mas um personagem. E, como personagem, o modo como lida com o sofrimento de ver como sua responsabilidade rejeitar Ténin e depois a sensação de fragilidade por ter sua autoridade recusada por outros membros de sua família interessam à construção de cena de Cissé.

Outro exemplo possível é como Cissé, em *Baara*, acompanha a personagem da esposa de Balla Trouré. Ela é primeiro definida pelo incômodo com sua posição doméstica, e nós observamos o desconforto com que vive seu ócio. Quando se depara com o assassinato de seu companheiro, o seu desespero não reflete apenas a injustiça da morte de Balla, mas seu próprio contexto de insatisfação com a mudança, a dor de ter se afastado da sua família. “Nós mudamos de acordo com o lugar”, ela mesmo afirma antes. E agora é confrontada, sem esperança, com os duros frutos dessa mudança. A sua presença na sequência final desvia da indignação dos trabalhadores, acrescentando um outro significado, um tanto menos militante, àquela cena. Nessa cena, também podemos observar com clareza como se configura a coletividade do cinema de Cissé em oposição à uniformidade de uma ideal como “nação”.

Construções da experiência coletiva

A relação dos personagens com as suas circunstâncias no cinema de Cissé não é uma relação de determinismo. Os personagens são agentes ativos desse contexto, responsáveis por si mesmos, pelas pessoas próximas a eles e pela sociedade como um todo. Há nisso um princípio de solidariedade que é realmente muito valorizado pelo cinema de Cissé, mas também um reconhecimento do comprometimento daqueles personagens uns com os outros e com o espaço em que habitam. Por isso os seus filmes se voltam para um quadro tão amplo de personagens, e a ação sempre se desenvolve a partir de uma variedade de relações entre esses sujeitos.

Apesar do interesse dos filmes pela experiência subjetiva de cada personagem, a responsabilidade deles com a experiência urbana coletiva está sempre muito evidente. No momento da comoção dos trabalhadores pelo assassinato de Balla Trouré em *Baara*, é possível observar Balla Diaraké quando este se depara pela primeira vez com a presença da esposa do engenheiro na cena. O plano é aberto, e há uma grande movimentação no quadro, mas é o olhar exasperado de Balla que está no centro da ação. Rejeitando, até aquele momento, envolver-se na mobilização (ele havia

hesitado até mesmo em participar da reunião dos trabalhadores convocada por Balla Trouaré), parece que ele se localiza pela primeira vez como parte daquele momento.



Figura 1 - Balla se depara com a esposa do engenheiro em Baara

A experiência coletiva do cinema de Cissé não se resolve pelo nacionalismo, como poderia supor a teoria do Terceiro Cinema. O coletivo que o diretor apresenta é formado a partir de fragmentos de uma série de experiências urbanas. A crítica aos primeiros filmes de Cissé e sua classificação dentro de uma categorização do suposto Terceiro Cinema pode ser reconhecida dentro da mesma contradição que *Inocência Mata*, a partir de Mía Couto, aponta para o entendimento das literaturas africanas como literaturas nacionais apesar de seu fundamento “no lugar de conflitos e ambiguidades” (COUTO, 2009, 186-187 apud MATA, 2013, p. 110).

Evidentemente, há proximidades entre o cinema de Cissé e outros cinemas africanos e pós-coloniais e inclusive aos movimentos contemporâneos ao primeiro cinema africano nas metrópoles. Sigo o entendimento de Mata — quando a autora se refere às proximidades da literatura em língua portuguesa —, para quem “essa interlocução, essa dinâmica dialógica entre espaços, paisagens, personagens e vivências mergulha suas raízes nos tempos difíceis do colonial-fascismo em que a palavra literária era subsidiária da acção contestária” (IDEM, p. 111). A questão do cinema de Cissé é que ele não apenas participa dessa interlocução de contestação ao regime colonial fascista, mas também traz esse dialogismo adiante como princípio da experiência urbana de seus filmes.

Cissé busca “a corporização dos desígnios de uma voz coletiva contra o mesmo poder opressor” (IDEM, *Ibidem*) — o que Mata entende como projeto editorial das literaturas africanas — na variedade das experiências urbanas pós-coloniais. Então o diretor recorre às mulheres, aos trabalhadores, aos estudantes, a diferentes gerações, à tradição mágica, reconhecendo nesse

conjunto de experiências um corpo coletivo marcado pela diversidade. O espaço que surge dessa multiplicidade de olhares não poderia jamais funcionar como uma afirmação nacionalista ou estar a serviço de uma única perspectiva ideológica.

O que acho mais interessante na sequência final de *Baara* é a constatação que nem mesmo a tragédia daquele momento se resolve em uma mesma dor e indignação. A angústia da esposa, a aflição de Balla Diaraké e a fúria dos trabalhadores se encontram brevemente quando o corpo é revelado à viúva, mas são expressões que partem de lugares diferentes e sofrimentos distintos. Essa diferença foi apresentada de forma mais acentuada durante o filme pela oposição entre os xarás, os dois Balla, o engenheiro e o carregador. Na última imagem do filme, no que parece uma sequência de sonho, os dois caminham juntos entre ruínas não identificadas. Há uma certa aparência de manifesto nessa imagem final, mas pelo quê? Cissé, dito tão didático e pragmático em sua exposição dos problemas sociais de Mali, apresenta essa imagem sem a ler. Se o diretor alega buscar no seu tema e personagens a forma de seus filmes, eventualmente será confrontado pela forma do sonho e do delírio — e, nelas, imagens que não esperam por uma leitura.

Considerações finais

Este artigo buscou analisar os três primeiros longa-metragens do maliano Souleymane Cissé a partir de como este apresenta a experiência urbana pós-colonial. Investigou-se na forma do cinema de Cissé um modo de operar a coletividade da experiência urbana que se oponha a uma expectativa de alegoria nacional e nacionalismo por onde o chamado Terceiro Cinema tem sido identificado. Segue-se questionando a validade teórica da noção de um Terceiro Cinema, especialmente da categorização desse cinema em fases determinadas.

Localizar o cinema de Cissé de modo independente das classificações de um Terceiro Cinema é crucial para se contrapor a um discurso que trata os primeiros filmes do diretor como obras didáticas, em que se representa as problemáticas sociais de Mali, mas que recusa experimentações do cinema de arte. Procurou-se problematizar essa ideia limitada de “experimentação” que constitui um “cinema de arte” através de uma breve análise de como Cissé traduz formalmente as experiências pós-coloniais em Mali.

Rebater a identificação de um Terceiro Cinema não significa descartar a centralidade da experiência urbana pós-colonial para o cinema de Cissé nem deixar de reconhecer proximidades de

um posicionamento ideológico no primeiro cinema africano e também nos movimentos contemporâneos em outros continentes. Mas apenas reconhecer a particularidade de cada movimento, cineasta ou filme no gesto de traduzir a experiência e a ideologia em forma fílmica.

O Mali pós-colonial de Cissé não está dado por um didatismo do diretor. Ele é uma construção de olhares e considerações sobre aquele momento do país, mas uma construção que parte das sensibilidades urbanas, do movimento das pessoas nas ruas, dos sons da cidade, da textura dos tecidos que tocam o corpo dos personagens, dos sonhos, crenças e lembranças. O Mali de Cissé não é um mero espelho para refletir os problemas urbanos da situação pós-colonial, por mais que estes sejam reconhecidos por ela. O Mali de Cissé é *mise-en-scène*.

Referência bibliográfica

- AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002. 287 p.
- ARMES, Roy. *African filmmaking north and south of the Sahara*. Edinburgh: MPG Books, 2006. 226 p.
- Baara*. [Filme]. Direção de Souleymane Cissé. Mali, 1978. 90 min. color. son.
- Den muso*. [Filme]. Direção de Souleymane Cissé. Mali, 1975. 88 min. color. son.
- Finye*. [Filme]. Direção de Souleymane Cissé. Mali, 1982. 100 min. color. son.
- GOMES, Paulo E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 111 p.
- MATA, Inocência. Literatura-mundo em português: encruzilhadas em África. *1616: anuario de literatura comparada*, 3 (2013), p. 103-118.
- RUSSELL, Sharon A. *Guide to African cinema*. Westport: Greenwood Press, 1998. 203 p.
- SKATTUM, Ingse. L'introduction des langues nationales dans le systeme educatif au Mali: objectives et consequences. *Journal of language contact*, Oslo, 2010. p 247-270.
- SOARES, Paulo M. F. Exílio e diáspora nas personagens de ficção Paulo Martins (*Terra em transe*) e Paco (*Terra estrangeira*). *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, jan.-abr. 2014. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/16187> >. Acesso em: 28 de julho de 2017.
- UKADIKE, Nwachukwu F. *Questioning African cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 321 p.

ENGAJAMENTO E CRÍTICA SOCIAL AO RACISMO NA SOCIEDADE ESTADUNIDENSE NO DOCUMENTÁRIO “EU NÃO SOU SEU NEGRO”.

Michel Gomes da Rocha⁷⁵

Resumo: A resenha crítica analisa o documentário “*Eu não sou seu negro*”, que possui direção do cineasta haitiano Raoul Peck. A produção se debruça sobre um projeto inacabado do romancista, ensaísta, dramaturgo, poeta e crítico social estadunidense James Baldwin. A narrativa possui uma montagem cinematográfica em capítulos e três níveis, são eles: a escrita de *Lembre-se desta casa* (livro que inspira o roteiro do documentário apresentado através de narrador Over), o engajamento de Baldwin para além de suas obras, em falas públicas, e o contexto atual como materialização do diagnóstico dado pelo crítico.

Palavras-chave: James Baldwin; Crítica ao Racismo; Engajamento.

Engagement and Social Critique of Racism in the US Society in the documentary “*I am not your Negro*”.

Abstract: The critical review analyzes the documentary “*I am not your negro*” with direction of the Haitian filmmaker Raoul Peck. The production focuses on an unfinished project of the American novelist, essayist, playwright, poet and social critic James Baldwin. The narrative has a cinematographic montage in chapters and three levels, they are: the writing of *Remember this house* (book that inspires the script of the film presented through narrator Over), the engagement of Baldwin beyond his works, in speech and the current context as a materialization of the diagnosis given by the critic.

Keywords: James Baldwin; Critique of Racism; Engagement.

Em junho de 1979, o aclamado escritor James Baldwin⁷⁶ se empenhou em um projeto complexo, contar a história dos Estados Unidos de forma peculiar, através da história de vida de três amigos, grandes nomes do movimento pelos direitos civis que foram assassinados; Medgar Evers (1925-1963), Martin Luther King Jr. (1929-1968) e Malcolm X (1925-1965). O escrito, ainda em

75 Doutorando em História Econômica na FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) Processo: 2018/0322-9. É também Mestre em História Social pela USP, bem como possui Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: michelrocha@usp.br.

76 James Arthur Baldwin (2/08/1924 – Nova Iorque; 1/12/1987 – Saint-Paul de Vence) foi um romancista, ensaísta, dramaturgo, poeta e crítico social estadunidense que possui extensa obra, escrita entre a década de 1950 até sua morte em fins dos anos 1980. São elas: *Go Tell it on the Mountain* (1953); *Stranger in the Village* (1953); *The Amen Corner* (1954); *Notes of a Native Son* (1955); *Giovanni's room* (1956); *Sonny's Blues* (1957); *Nobody Knows My Name: More Notes of a Native Son* (1961); *Another Country* (1962); *The Fire Next Time* (1963); *Blues for Mister Charlie* (1964); *Going to Meet the Man* (1965); *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (1968); *A Rap on Race* (1971); *No Name in the Street* (1972); *A Dialogue* (1973); *If Beale Street Could Talk* (1974); *The Devil Finds Work* (1976); *Just Above My Head* (1979); *The Evidence of Things Not Seen* (1985); *The Price of the Ticket* (1985). Bem como o texto não encerrado *Remember this house*, objeto de nossa análise em sua versão cinematográfica.

forma incipiente, foi chamado de “*Lembrem-se desta casa*” (*Remember this house*), e que devido a complicações de uma doença que levou Baldwin a morte não foi encerrado, sendo confiado ao amigo Raoul Peck, que torna o escrito com suas intenções (dar visibilidade as experiências vividas pelos negros na América), bem como a história de vida de Baldwin, sua percepção e militância em torno destas questões, como o roteiro de *Eu não sou seu negro*⁷⁷.

Raoul Peck é um cineasta e ativista político haitiano nascido em 1953 que possui produção em curta e longa metragens, foi ministro da cultura no Haiti entre 1996-97, e possui obras que tocam em questões como racismo, crítica a colonialidade e desigualdade social. Obras como *Canto do Haiti* (1988) e *Assassinato em Pacot* (2014) dão luz a questões de sua terra natal. *Lumumba* (2000) representa o empenho de Patrice Lumumba para alcançar a independência do Congo em relação à Bélgica nos anos 1960, trata-se de um segundo esforço de Peck ao representar a trajetória do militante realizada anteriormente em *Lumumba, a morte do profeta* (1990). Em *Abril Sangrento* (2005) Peck narra a história de Augustin, um soldado que viveu o genocídio em Ruanda. Mais recentemente, Peck dirigiu uma narrativa onde reconstitui a trajetória do *Jovem Karl Marx* (2017). Neste sentido, a direção de Peck constitui-se como local de fala de sua militância ao problematizar questões em torno da história de vida de negros, bem como da desigualdade, seja ela social ou racial.

“*Eu não sou seu negro*” possui narrador *Over*⁷⁸ (voz de Samuel L. Jackson) e uma montagem cinematográfica em capítulos e três níveis, são eles: a narrativa de *Lembrem-se desta casa*, a percepção de mundo de Baldwin e experiências de vida que forjaram sua ideia de negritude, junto à conjuntura do país reconstituída para situar seu pensamento e a respectiva trajetória de seus amigos (descrita por Baldwin); a militância de Baldwin representada em suas falas na televisão, bem como em Universidades dos Estados Unidos; e por último, o contexto atual de recrudescimento que nos fornece a ideia de permanência de alguns prognósticos fornecidos por Baldwin.

Com um plano (cena) em montagem de cinema fragmentário⁷⁹ (produção que se utiliza do corpus de imagem de outras obras, como uso de imagens documentais de época, nestes termos, de material já existente), de uma entrevista no *The Dick Cavett Show* em 1968 (momento em que houve significativa repressão em torno dos movimentos por direitos civis e os três amigos de

77 Recebeu indicações em várias premiações, no Oscar de 2017 na categoria de melhor documentário.

78 Narrador *Over* significa que o sujeito que narra não encena a narrativa. Existem ainda os narradores *On*: aquele que encena e ao ter fala a câmera o capta, bem como o *Off* que ao ter fala não está sendo captado no plano.

79 A técnica é também conhecida como *Found Footage*, bem como “filme de compilação”, este ultimo termo cunhado pelo crítico Jay Leyda.

Balwin já estavam mortos), o entrevistador indaga Baldwin sobre os progressos vividos pelos negros nos Estados Unidos, por estarem presentes em espaços como a política, no campo esportivo, em propagandas publicitárias, questionando, assim, se não há esperança de dias melhores. Baldwin sorri, pelo tom colocado por Cavett ao se referir as propagandas encenadas por negros, espaço antes inexistente. Rebate, utilizando como referência a linguagem para tratar do negro enquanto sujeito, alegando ser sua preocupação o tema do negro nesse país e seu futuro. Em um contra-plano (corte com apresentação de nova cena), visualizamos imagens do presente (Ferguson 2014), de levantes onde a comunidade negra protesta por visibilidade e respeito, fotografias objetivas são justapostas, e em uma espécie de travelling (aproximação) capta e destaca o sofrimento de jovens detidos em protestos, com uma polícia recrudescida. Em um dos cartazes entoam o lema de um dos movimentos sociais mais notáveis da atualidade: Vidas Negras importam (Black Lives Matter).⁸⁰

Nesse movimento, em um novo plano, Peck traz a composição do que seria o prelúdio de *Lembre-se desta casa*, onde Baldwin envia uma carta a Jay Acton da Agência literária Spartan e narra sua percepção em torno do momento, seu aniversário de cinquenta e cinco anos e uma jornada que se aproxima, com todas as revelações que tamanha experiência pode proporcionar, escutamos o narrador, visualizando um Harlem em preto e branco. Em um contra-plano vemos um discurso do jovem Martin Luther King Jr. defendendo a desobediência civil durante o boicote aos ônibus de Montgomery, evento ocorrido em 1955 que trouxe projeção a sua militância, após a negação da costureira Rosa Parks em ceder seu lugar em um transporte público segregado pelo Jim Crow⁸¹. Neste contexto, Baldwin situa o recorte de sua análise: o período de vidas e mortes do ponto de vista público, que vai de 1955 com a fala de King à sua morte em 1968. Seu esforço se baseia no desejo de contrapor as três vidas e que estas se revelem mutuamente.

Peck divide a narrativa em capítulos, chamando o primeiro de “Cumprindo o meu dever”, o

80 O Black Lives Matter foi criado em 2013 após a absolvição do segurança que matou o adolescente de 17 anos Trayvon Martin. Seus militantes tem denunciado e se mobilizado em diversos outros casos de violência em torno da comunidade negra no país. Ver: <http://www.blacklivesmatterdmv.org/>

81 O Jim Crow se compunha de leis e medidas segregacionistas que limitavam o acesso do negro estadunidense a serviços, bens e usufruto dos mesmos locais que sujeitos brancos. Tal medida se amparou em uma brecha da 14ª Emenda à Constituição que assegurava direitos de cidadania e sufrágio, desta forma, ao prover os mesmos serviços e oportunidades foi permitida a segregação entre as raças. Todavia, o oferecimento destes serviços se dava de forma muito inferior à comunidade negra. Extensa literatura aborda o tema, a título de citação aqui se dispõem casos exemplares: WOODWARD, C. Vann. *The Strange Carrer of Jim Crow*. New York: Oxford University Press, 1974; PACKARD, Jerrold M. *American Nightmare: the history of Jim Crow*. New York: St. Martin's Press, 2002; OMI, Michael; WINANT, Howard. “Racial Formations”. *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*, Routledge, 1994; PLUMMER, Brenda Gayle. (Edit.) *Window on freedom; Race, civil rights, and Foreign Affairs, 1945-1988*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 2003; WACQUANT, Loïc. *Da escravidão ao encarceramento em massa: repensando a “questão racial” nos Estados Unidos*. In: *Contragolpes; seleção de artigos da New Left Review*. Org. Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2006.

diretor acessa ricos arquivos fotográficos e audiovisuais de época⁸², apresentando imagens com o forte racismo de sujeitos brancos, que defendem valores morais e religiosos contra a integração e emancipação negra. É nesta seara que a jovem Dorothy Counts (primeira negra a estudar em escola mista) é apresentada e o fluxo de reminiscência de Baldwin é acessado para falar de como recebeu notícias de sua terra estando em Paris e como julgou necessário sua volta para cumprir seu dever, dar apoio aos seus semelhantes. Com um contra-plano, Peck apresenta propagandas de diversos produtos e serviços que pormenoriza o negro, enfatizando a partir do movimento de câmera a ênfase que deseja dar a cada imagem. Baldwin chama atenção que as diversas paisagens e sensações que povoavam sua mente sobre os Estados Unidos não o faziam sentir falta da terra natal, creditando tão somente a família e as experiências afetivas.

Peck apresenta algumas memórias que forjaram a noção de negritude de Baldwin através de uma nova fonte: filmes, que a partir de sua leitura moldaram sua tenaz crítica a sociedade americana. Na sua infância, Baldwin teve contato com o longa *“Quando o mundo dança”* de H. Beumont (1931), e narra como o filme tratou a beleza da atriz, que aos seus olhos, poderia ser captada também em uma mulher negra. Nestes termos, a inocência de uma criança de sete anos não classificaria de forma distinta a beleza feminina.

Abrindo novo capítulo chamado: “Heróis”, Peck trabalha a infância de Baldwin e suas referências, entre elas Bill Miller, professora branca que o apresentou a temas densos da história, bem como a locais culturais como o teatro e cinema, fazendo com que ele não desenvolvesse sentimentos negativos como o ódio ao branco, associando o racismo do homem branco não à sua branquitude, mas a outro motivo ao qual ele não conhecia. Baldwin ressalta sua inocência, bem como o fato de Miller não ser bem vista pelos “senhorios” por sua postura. Enquanto é narrada essa percepção, vemos imagens do *King Kong* de M. C. Cooper de 1933, em cenas que dão ênfase a uma mulher branca.

Ao citar *Richard’s Answer* (1945) Baldwin chama atenção para representatividade no cinema, tendo como referência o caráter formador que esse meio audiovisual tem para as gerações estadunidenses, observando que os sujeitos negros representados com suas características não eram em nada semelhantes a pessoas ao qual ele conhecia. Baldwin chama atenção para a pormenorização de seu mundo, os personagens das telas não possuíam nenhuma característica

82 É notável o corpus documental que o diretor utiliza, tanto do período segregacionista, bem como do momento atual, dando visibilidade a imagens racistas e a batalha da comunidade negra por afirmação. Raoul Peck mescla a narrativa de Baldwin às imagens dando um sentido biográfico e ao mesmo tempo lírico a sua montagem em Found footage.

positiva como vistas em seus conhecidos. Em *The Monster walks* (1932) de F. R. Strayer o medo seria o mais próximo daquilo que ele já vivenciou, a compreensão desta referência fica clara com a seguinte; *They Won't forget* (1937) de M. Leroy, aqui o personagem lembra o pai de Baldwin, todavia, o personagem vive um suplício que foi marcante para o negro nos Estados Unidos: ser culpabilizado por um crime que não cometeu. Neste filme o zelador negro é suspeito pelo assassinato de uma jovem branca sulista que também fora estuprada, esta imagem, foi imortalizada antes pelo “*Nascimento de uma Nação*” (1915) de D. W. Griffith que trazia consigo o medo do linchamento, violência comum a negros no país⁸³.

Em “*A cabana do pai Tomás*” (1927) H. A. Pollard traz uma representação do negro que não agrada Baldwin, sem ímpeto, sem uma forte personalidade, ao contrário de “*No tempo das diligências*” (1939) de John Ford, onde esses atributos são vistos, mas em um sujeito branco. Refletindo assim sua terra, seus heróis, que para Baldwin era motivo de desprezo e temor, para o crítico, era invertido o real valor da ação desses homens, onde um massacre se tornou lenda. Em um contra plano vemos Baldwin proferindo uma fala em *Cambridge* (1965) alertando que para uma criança negra que cresce vendo rostos brancos, e ao ver esses filmes, torce pelo justiceiro, ao crescer descobre que o índio morto era ele representado, tendo assim uma crise por não se ver como parte da nação ao qual cresceu⁸⁴.

No capítulo seguinte, “*Testemunha*”, Baldwin narra como conheceu os amigos que elegeu como itinerário de sua obra, a narrativa é feita com imagens documentais da época representando a militância de King, Malcolm e Evers. O crítico assevera que a linha que separa uma testemunha de um ator é tênue, no entanto, real. Não tendo se tornado um seguidor do Islã, ou mesmo dos Panteras Negras, por que não acreditava que todo homem branco fosse um demônio, bem como, um cristão por acreditar que estes não seguiam todos os mandamentos que pregavam, nem mesmo se associou

83 É válido de nota, o episódio que em 1955 levou ao assassinato do jovem negro Emmett Till no Estado do Mississippi, gerando uma onda de comoção e revolta em todo o país. Till, que tinha apenas quatorze anos de idade à época, foi linchado por ter supostamente assoviado para uma mulher branca, dando vazão a mentalidade racista a consumação do pior de todos os crimes: o sexo inter-racial, e mais especificamente, do homem negro com a mulher branca. A indignação com o horror das agressões que marcaram o episódio, agravada pela absolvição dos assassinos por um júri branco, representaram, em meio a tantos crimes, um impulso decisivo para a nacionalização da agenda dos Direitos Civis. Ver: GOULART, Henrique Rodrigues P. *O Vigia de O Sol é Para Todos: representações do racismo e das relações raciais sulistas na obra de Harper Lee*. *Temporalidades*, v. 9, p. 217-231, 2017. Recentemente o caso Till foi reaberto, com a confissão de Carolyn Donham de que o garoto nada fez em relação a sua integridade. Ver: FAUS, Joan. *EUA reabrem, após 63 anos, caso do assassinato de jovem negro que expôs a brutalidade da segregação racial*. *Jornal El país On line*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/12/internacional/1531418542_061754.html. Acesso em 03/09/18.

84 Muitas destas questões foram trabalhadas também na obra *The Devil Finds Work* (1976).

a NAACP⁸⁵ por sua experiência em contato com a associação, que por critério de classe⁸⁶ no norte, o excluiu. Baldwin relata a experiência dos negros no Mississippi, se colocando como alguém que não vivenciou o racismo naqueles termos, e ter observado lhe permitiu ser um cronista de tudo aquilo, uma testemunha.

Baldwin traça as distinções entre o pensamento de Malcolm e King, neste sentido, o primeiro, representante da nação do Islã via King como um Pai Tomas do século XX por sua defesa da filosofia da não-violência, bem como Malcolm era entendido por muitos atores dos direitos civis como um racista. Baldwin delineia um panorama nas respectivas atuações e chega à conclusão de que virtualmente, ao fim de suas vidas eles concordavam bastante um com o outro perante o contexto em que viviam. A história de Lorraine Hansberry é apresentada como mais uma brilhante perda, a autora foi elemento fundamental na pressão de atores pelos direitos civis, Lorraine morreu com apenas trinta e quatro anos. Seguem-se imagens da vida de sujeitos brancos, com uma fala contundente de Baldwin em contra plano que assevera que a segregação se faz, entre outras coisas, pelo fato do homem branco não conhecer a experiência dos negros para além dos espaços compartilhados, desta forma, quando não se identificam como racistas, não possuem necessariamente acesso a experiência do racismo e da segregação que um negro vive, essa fala feita em uma conferência, possui contra planos com imagens de jovens que perderam suas vidas de forma precoce na atualidade.

Em “Pureza” Baldwin disserta sobre a raiz do ódio. Para os negros, tal sentimento nasce de sua raiva perante o trato que recebe, todavia para o branco, é constituído pelo terror, por todo perigo que o negro pode lhe oferecer. O crítico analisa neste capítulo como em algumas obras a representação do negro não é sexualizada, bem como é recepcionada de forma distinta nos espaços em que é difundida, para os negros, muitas vezes denota-se um retrocesso, e de forma distinta, para o branco, o negro em uma posição de progresso. Baldwin exemplifica sua análise no mundo da vida, citando uma frase de Bob Keneddy (que tinha chegado aos holofotes a pouco e já ocupava uma boa posição), que asseverou que em quarenta anos havia a possibilidade de um negro chegar a Casa Branca, para Baldwin, os quatrocentos anos de exploração do negro, não poderia esperar mais quarenta para ter uma representatividade.

85 Associação Nacional para o avanço das pessoas de cor. Fundada em 1909, é a mais antiga instituição de luta pela causa dos Negros nos EUA, atuante até hoje.

86 Nestas palavras Baldwin dá pistas à saber de sua pobre infância no Harlem, como filho de uma grande família. Sua trajetória intelectual excepcional pode afastar essa noção pela dificuldade que um negro tinha nos anos 1940-50 para se instruir e tornar-se um intelectual de envergadura como ele se tornou.

Em “Vendendo o negro” é mostrado a objetificação do cidadão negro e como historicamente lhe foi convertido o papel de propriedade perante a escravidão, para em seguida, de subclasse com a segregação. Peck faz um movimento onde mostra vozes conservadoras quanto ao papel do negro na nação, contrapostas com leituras como a dos Panteras negras. O clima de recrudescimento no país com o passar dos anos é notável na narrativa de Baldwin, as mortes de Evers, Malcolm e King encerram muitas das esperanças. A indústria cultural constrói a ideia de uma democracia que existe apenas no plano do discurso. É nesse contexto que o diretor utiliza o recurso cinematográfico da elipse⁸⁷, trazendo de volta a cena no programa televisivo *The Dick Cavet Show*, neste momento, acrescentando a fala de um acadêmico branco, o professor de filosofia de Yale Paul Weiss que diz discordar de algumas palavras de Baldwin. Para este, a cor não é um desígnio supremo⁸⁸, exemplificando que Baldwin estaria mais próximo de um escritor branco por suas predileções do que possa lhe parecer, e o mesmo também estaria mais próximo de Baldwin em comparação a um trabalhador braçal branco, não sendo o crivo de cor determinante nestas trajetórias. Por seu turno, Baldwin rebate, alegando diversas experiências, como o terror de viver em uma terra que lhe trouxe a paranoia de ser morto pela cor de sua pele, pela falta de oportunidades iguais em que o negro vive, e que neste sentido, por não viver tais experiências degradantes, não dá acesso ao acadêmico saber o que é ser negro. Fica claro que esta cena é que dá nome a narrativa, a percepção de Baldwin e sua identidade lhe permite dizer ao acadêmico que “*ele não é seu negro*”⁸⁹.

A narrativa segue com um tom melancólico e um prognóstico preciso de Baldwin, a América não irá prosperar enquanto não viver plenamente sua cidadania excluindo os negros. Peck utiliza uma montagem com imagens da violência contra os negros nos anos 1960 e em tempos atuais, dando o tom de permanência e de fracasso do desejo de Baldwin. Ao asseverar que a história é o presente, Baldwin fecha sua fala com um desafio, ao mesmo tempo acompanhado de uma centelha de esperança ao dizer que o mundo não é branco, dando um protagonismo ao negro, pois “Branco” é uma metáfora de poder, aqui vemos uma linha do tempo com imagens de sujeitos negros até o nosso tempo em um *travelling* que demonstra não só a humanidade destes, mas sua diversidade. Peck, ao utilizar um rico material imagético para criar uma obra com grande poder de consciência

87 Retomada de um plano, onde na primeira mostra não é explicitado todo teor de seu significado, com o decorrer da narrativa a compreensão fará/terá maior sentido uma vez que informações para compreensão do plano inicial são de certa forma ‘diluídas’ na narrativa e fechadas em sua retomada.

88 Aqui fica claro que Paul Weiss possui um discurso que na crítica da jurista Michelle Alexander em seu livro *The New Jim Crow* chama de *Colorblindness*. Para a autora, a cegueira da raça é um mecanismo sutil de escamotear o racismo na sociedade americana, implementado no discurso e praticas para driblar as determinações dos Atos por Direitos Civis e de voto dos anos 1960. Ver: ALEXANDER, Michelle. *The New Jim Crow: mass incarceration in the age of colorblindness*. New Press: New York, 2012.

89 O título da obra em inglês: *I am not your negro* carrega consigo um simbolismo, o termo ‘negro’ para a língua

apresenta cenas da história dos Estados Unidos para todo entusiasta do tema da luta negra. Emparelha sua narrativa com tantas outras que chamam o debate para uma questão latente: o recrudescimento da cidadania negra.

Produções como *12 Anos de escravidão* (2012) *O Mordomo da casa branca* (2014), *Libertem Angela Davis* (2014), *Selma* (2014), *A 13 Emenda* (2016), *Estrelas além do tempo* (2017), *Detroit em rebelião* (2017), *Get Out* (2017), *Pantera Negra* (2018), tocam, cada um a sua maneira, nas questões vividas pelos negros nos EUA, que no mundo real vive uma violência que mata em larga escala, no último biênio (2015-2016), 508 cidadãos negros foram vítimas da violência policial. Em 2017, a estatística chegou a 258⁹⁰. Essa dura realidade diante de um trabalho militante como o de Baldwin, Peck e tantos outros, traz à consciência que o cinema é um campo de batalha pela conscientização da sociedade da importância do combate ao racismo bem como da importância das vidas negras.

Referência documental

“Eu não sou seu Negro” (*I am not your negro*). Direção: Raoul Peck, Narração: Samuel L. Jackson. Distribuição: Imovision, Gênero: documentário, EUA, Suíça, França, Bélgica, 2016, 93 minutos, Colorido, Blu Ray.

Referencia Bibliográfica

ALEXANDER, Michelle. *The New Jim Crow: mass incarceration in the age of colorblindness*. New Press: New York, 2012.

GOULART, Henrique Rodrigues P. *O Vigia de O Sol é Para Todos: representações do racismo e das relações raciais sulistas na obra de Harper Lee*. *Temporalidades*, v. 9, p. 217-231, 2017.

OMI, Michael; WINANT, Howard. “Racial Formations”. *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*, Routledge, 1994.

PACKARD, Jerrold M. *American Nightmare: the history of Jim Crow*. New York: St. Martin’s Press, 2002.

PLUMMER, Brenda Gayle. (Edit.) *Window on freedom; Race, civil rights, and Foreign Affairs, 1945-1988*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 2003.

portuguesa diz respeito ao afrodescendente, no inglês possui um tom pejorativo. Se não houvesse essa intenção do autor o ‘negro’ seria facilmente trocado pelo termo Black, similar ao nosso negro.

90 Disponível em: <http://mappingpoliceviolence.org/>. Acesso em 12/04/18.

WACQUANT, Loïc. *Da escravidão ao encarceramento em massa: repensando a “questão racial” nos Estados Unidos*. In: *Contragolpes; seleção de artigos da New Left Review*. Org. Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2006.

WOODWARD, C. Vann. *The Strange Carrer of Jim Crow*. New York: Oxford University Press, 1974.