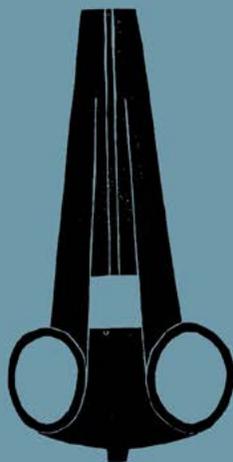


CADERNOS TEXTOS E DEBATES

Nº 19/2019.2

Arte Afro-latina



NUER / UFSC

2019

ADERNOS TEXTOS E DEBATES

Números Anteriores

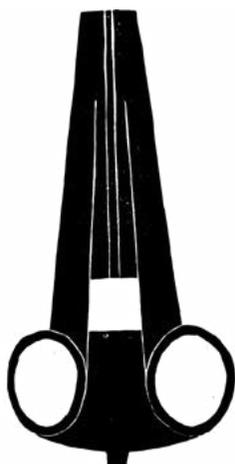
- 01 Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade e segregação
- 02 Terras e territórios de negros no Brasil
- 03 Identidades étnicas no sul do Brasil
- 04 Laudos periciais antropológicos
- 05 Negritude e auto-estima
- 06 Quilombo: fontes bibliográficas
- 07 Os quilombos do Brasil: questões conceituais e normativas
- 08 O direito constitucional de propriedade das comunidades remanescentes de quilombo
- 09 Laudos antropológicos: carta de Ponta das Canas
- 10 Capoeira na universidade
- 11 Saúde pública e ações afirmativas
- 12 Etnicidade e gênero
- 13 Línguas atuais faladas em Angola: entrevista com Daniel Perez Sassuco
- 14 Diálogos com Moçambique
- 15 Ações Afirmativas, Cotas e Formação Universitária
- 16 Expressões Culturais Afro-Brasileiras: Literatura e Musicalidade
- 17 Direitos Humanos, Racismo e Lutas Identitárias Afro-Brasileiras
- 18 Guerreiro Ramos e a arte negra



CADERNOS TEXTOS E DEBATES

Nº 19/2019.2

Arte Afro-latina



NUER - NÚCLEO DE ESTUDOS DE IDENTIDADES
E RELAÇÕES INTERÉTNICAS

2019



Catlogação na fonte por NUPPE

Cadernos Textos e Debates / Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Estudos de Identidade e Relações Interétnicas. Número 19 (2019.2) - Florianópolis: UFSC/NUER, 2019, 140 p.

ISSN 2526-981X

1. Antropologia 2. Periódico 3. Universidade Federal de Santa Catarina

Revisão: Charlott Eloize

Ilustração: African Design, Geoffrey Williams, 1971.

Projeto Gráfico: Cainã Margarida

Diagramação: Thabata J. B. Pinheiro

Apoio: Núcleo de Publicações do CFH/UFSC - NUPPE



CADERNOS TEXTOS E DEBATES

N. 19, 2019.2

PERIODICIDADE SEMESTRAL

Comissão Editorial

Diana Brown – Bard College, New York, EUA

Douglas Ladik Antunes – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis SC, Brasil

Frank Milton Marcon – Universidade Federal de Sergipe, Aracaju/SE, Brasil

José Bento Rosa da Silva – Universidade Federal de Pernambuco, Recife/PE, Brasil

Oswaldo Martins de Oliveira – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, Brasil

Pedro Martins – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis/SC, Brasil

Ricardo Cid Fernandes – Universidade Federal do Paraná, Curitiba/PR, Brasil

Rosa Elizabeth Acevedo Marin – Universidade Federal do Pará, Belém/PA, Brasil

Editora responsável e organizadora deste número:

Ilka Boaventura Leite

Endereço: Campus Universitário. Trindade. Florianópolis/SC, Brasil.

CEP 88040- 900

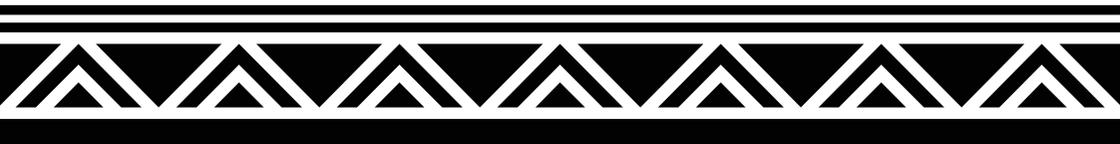
E-mail: nuer.ufsc@gmail.com

<http://www.nuer.ufsc.br>



Sumário

Arte afro-latina: isso existe?.....	7
<i>Ilka Boaventura Leite</i>	
Imagens que tocam o “real”: a construção da invisibilidade negra no cinema cubano produzido pelo ICAIC.....	15
<i>Yasser Socarrás González</i>	
La champeta en el Caribe en Colombia. Valores en circulación de un fenómeno musical polifacético.....	59
<i>Maurício Pardo Rojas</i>	
Rastafarianismo – A Transformação de um Movimento Identitário e Libertário da Negritude	91
<i>Pedro António dos Santos</i>	
Memórias etnográficas no Museu Afro Brasil: vozes e debates na arte afro-brasileira.....	114
<i>Carla Brito Sousa Ribeiro</i>	
Quem são os autores.....	139



Arte afro-latina: isso existe?

Ilka Boaventura Leite

Reunimos aqui alguns artigos sobre Cinema, Música, Movimento Musical e Artes Visuais, considerando-os como reflexões sobre a diversidade das expressões artísticas das diásporas africanas em países da América Latina como Cuba, Colômbia, Jamaica e Brasil. Neste número 19 dos Cadernos Textos e Debates do NUER procuramos divulgar alguns trabalhos dos pesquisadores do nosso Núcleo, permitindo assim, dar mais visibilidade e ativar diálogos temáticos e teóricos envolvendo as questões afro na cultura e política desses países e nas Américas.

A primeira versão desse número está sendo aqui reapresentada, após algumas revisões e reajustes, embora com sucessivos atrasos que ocorreram, entre outras coisas, pela importância de incorporar algumas revisões fundamentais para manter o padrão do periódico. Além disso, retiramos um ensaio pouco consistente, substituindo-o por outro, muito relevante, do professor Mauricio Pardo Rojas, pesquisador que integrou o NUER presencialmente durante o seu doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina entre os anos 2012-2016. Portanto, o Caderno é agora reapresentado, trazendo uma relevante produção de integrantes do NUER.

Uma pergunta que se faz necessária para justificar o título que reúne os artigos aqui apresentados é: o que faz a arte aqui referida ser tratada como afro-latina? De antemão o afro-latino não seria um conceito fechado, essencialista e projetado como uma modalidade específica de arte? Acreditamos que não, que se o afro é por vezes visto como um rótulo poderá também se tornar um eixo aberto para novas possibilidades de reflexões e diálogos. O que

mais nos motiva a colocar esse ponto em pauta, é, sem sombra de dúvida, o fato desses artigos abordarem diversas produções artísticas articuladas em contextos e por afrodescendentes a partir de suas experiências correlacionadas e enquanto vivências diversas nas diásporas africanas nas Américas. Os artigos abordam imagens, sons e traços que expressam memórias, estéticas, sensibilidades e mensagens políticas negras em diversos lugares e épocas, refletidas agora como registros significativos sobre a cultura negra nas diásporas.

Cada uma e as várias experiências artísticas aqui reveladas, nos levam a identificar, muito mais do que pontos em comum ou propriamente coincidentes, ou similares, ou até mesmo a enfatizar laços geográficos, mas sobretudo, chamam nossa atenção para a grande diversidade e riqueza criativa existente nessas áreas e assim estimulam reflexões, instigam comparações sobre processos criativos. As produções apresentadas, depreendidas em sua maioria a partir de pesquisas etnográficas, revelam os contextos diversos da produção acadêmica de seus autores e autoras, enfatizando olhares autorais, focados em aspectos relacionais e voltados para destacar a presença de populações, acervos e produções artísticas em seus aspectos étnico-raciais, sendo estes, ao mesmo tempo, um dispositivo que opera realçando a marca das afro-latinidades situadas em cada país e lugar. Cada artigo apresentado recupera e torna sensível o debate aqui lançado, ao expor a arte como expressão e tema trazido pela experiência afrodiaspórica. Ao des-invisibilizar diversos universos criativos que vem sendo referenciados através dos processos de nacionalização das culturas locais ou como não exclusivas delas, possibilitam também chegar a uma leitura mais ampla das expressões africanas tornando-se contrapontos que se configuram desde uma proposta editorial, que é a de reunir pesquisas a princípio focadas em situações locais.

Para o sociólogo inglês Paul Gilroy, o conceito de diáspora inclui um elemento central descrito pelo norte-americano William Du-bois, a da “dupla consciência” que seria o senso de pertencimento a processos históricos, culturais e políticos inter-relacionados e situados em espaços geográficos e simbólicos distintos, através de um profundo e por vezes sutil entrelaçamento das memórias da escravidão, não permitindo portanto serem vistas separadamente mas, principalmente através de sua complexidade e inter-relação. Poderíamos dizer ou pensar que essa dimensão que aqui denominamos afro-latina é uma construção que vai do real ao imaginário, possibilitando assim aglutinar as experiências plenas e multifacetadas de sujeito/as cujas vidas fluíram de outras vidas aprisionadas e oprimidas, que essas injunções criaram as encruzilhadas, raízes e rotas, encontros e desencontros, separações e uniões, que levaram a justaposições de sentidos através de articulações culturais múltiplas. Sem dúvida alguma, isso requer trazer o colonialismo e a colonialidade em seus aspectos trágicos, com suas aberturas a novos sentidos, novas possibilidades a partir da resistência e da resiliência perante contextos adversos, de marginalização social e racismo, em todas as formas de superação.

Dos Estados Unidos partiram as primeiras preocupações em juntar as produções culturais dos africanos e seus descendentes, desde Melville Herskovits, talvez o primeiro a lançar um olhar abrangente sobre os efeitos dos processos coloniais na cultura, o que ele chama de “africanismos”, passando pelo cubano Fernando Ortiz, por diversos aspectos da “transculturação” e tempos depois retomados por Sidney Mintz, Roy Bryce-Laporte, Robert Farris Thompson e mais recentemente Henry Louis Gats Jr, em seu “Os Negros na América Latina”, documentário e livro recém publicado no Brasil pela Cia. das Letras. (2014). A afro- latinidade foi traduzida mais recentemente pelo comparatista Henry Louis Gates após empreender uma viagem pela América Latina, revelando-a como

tendo sido construída pelas populações deslocadas de África. Em seu percurso peculiar passa por um grande número de países, buscando encontrar em cada um deles a presença negro-africana como justificadora da sua própria existência. No Brasil autores negros como Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e também Elisa Larkin Nascimento incorporaram plenamente o conceito de afrolatinidade em suas reflexões e fizeram dele um aspecto crucial para pensar as identidades negras entrelaçadas às diásporas africanas no mundo.

A noção de América Afro-Latina como conceito a ser amplamente desenvolvido e trabalhado em múltiplas faces foi também proposto por George Reid Andrews em período entre 1800 e 2000, a partir de histórias comparadas da dominação racial numa crítica contundente à democracia racial vigente na maioria dos lugares, mas principalmente no Brasil. Sua pesquisa parte da cidade de Buenos Aires (Andrews, 1980) em direção a São Paulo, onde lança os primeiros debates sobre branqueamento e o processo de apagamento por diversas vias e a discussão seguinte sobre os negros e brancos em São Paulo (Andrews, 1991). Aproveitando elementos de seus trabalhos anteriores, incorpora outros países da América Latina, considerando sobretudo os legados da escravidão como ponto de confluência e dando ênfase nas formas de resistência chegando até o período recente. A questão da dominação e das resistências são pontos cruciais para destacar as muitas contribuições, sobretudo quando isso significa lutas por autonomia, dignidade, emancipação e mobilidade. Ao tratar as questões comuns que permeiam os diversos países, Andrews constrói uma categoria importante para estabelecer os contrapontos que no quadro aqui estabelecido podem nos propiciar fundamentos relevantes para pensar também as manifestações culturais afro-descendentes que permeiam o amplo espectro das Artes.

Outra abordagem vem do campo dos estudos linguísticos. Encontramos a expressão “africanias” criada e consagrada por Ieda Pessoa de Castro quando identifica a predominância bantu no Brasil e outros países das Américas nos falares africanos e nas manifestações culturais. Há ainda outros/as que mereceriam uma pesquisa mais exaustiva e aprofundada sobre o assunto.

Procuramos aqui modestamente revelar pesquisas etnográficas cujo propósito é o de propiciar debates sobre esse afro que emerge como formas criativas, como poéticas e políticas de expressão identitária, sem contudo tomar o conceito de afrolatino e afro- latinidade, como algo fixo, essencializado, mas muito mais como veículos que permitem pensar processos dinâmicos, interconectados e flexíveis em diversos países e regiões das Américas.

O que queremos, ao reunir esses trabalhos? Levar o leitor/a dos Cadernos Textos e Debates do NUER a um mergulho em cada situação abordada mas sempre tendo em mente que estamos permeados por relações de vizinhança, de afinidades históricas e linguísticas, por mais que o Brasil esteja quase sempre “de costas” para seus vizinhos, precisamos alterar essa postura e avançar, sendo urgente mudar essa estratégia tão empobrecedora. Queremos que o Brasil desloque seu eixo para as relações sul/sul, que fique de frente para tantas histórias comuns as quais encontra-se tão intimamente relacionado e fortemente implicado. Portanto, só mesmo através de novos conhecimentos e produções articuladas a esta abordagem para encontrar esses novos eixos reconhecendo os entrelaçamentos possíveis.

Vamos a seguir apresentar brevemente os artigos selecionados para esse número 19.

Yasser Gonzalez Socarrás, a partir da pesquisa realizada para sua dissertação de mestrado escreve aqui o artigo “Imagens que

tocam o “real”: a construção da invisibilidade negra no cinema cubano produzido pelo ICAIC”. A partir de um olhar crítico sobre o tipo de marginalização das questões específicas que envolve o artista negro e a abordagem das questões relativas aos afro-cubanos, revela um tipo de abordagem que se expressa e é consagrada na arte cinematográfica em Cuba. Desdobrando-se de sua análise mais ampla realizada na dissertação de mestrado, Yasser escolhe dois filmes dos filmes “El negro” (1961) de Eduardo Manet e “En un barrio viejo” (1963) de Nicolás Guillén Landrián, paradigmas da arte cinematográfica de um certo período de afirmação do projeto revolucionário popular. Ao apresentar o assunto por períodos, como fez na dissertação, o autor quer demonstrar as mudanças mais relevantes sobretudo no que ele chama de personagens-tipo, representados pela gente negra perante a problemática de assumir várias formas, sendo a revolução um meio de integração social e de acesso às oportunidades e direitos que lhes foi por vezes negado. Desta fase até a chamada negrometrajés, em seguida a retomada colonialista e por último o período chamado de “Novos Ares” é muito interessante perceber como a arte cinematográfica cubana dialoga e revela o que se passa na sociedade cubana, o tipo de racismo sutil exposto através das vozes autorais dos realizadores.

O artigo de Mauricio Pardo “La champeta en el caribe en Colombia. Valores en circulación de un fenómeno musical polifacético” aborda a circulação musical da champeta e muito mais do que isso, a festa de picó, movida por constantes renovações. Mais do que “representar” ou expressar especificidades sociais, na dinâmica do picó-champeta circulam relações sociais condensadas tanto no evento festivo do picó champeta como nas diferentes dinâmicas de lugar e de reprodução das peças musicais. Este é um circuito quase totalmente local e regional que se efetua principalmente por fora dos canais corporativos das indústrias musicais. No picó champeta se dá um processo recíproco de circulação de

valores de uso e de valores de troca. Boa parte da produção e circulação de valores desse fenômeno ocorre através de tecnologias digitais de edição musical e aquisição e difusão de conteúdos e informação na internet, facilitando ainda mais o controle da empresa-picó sobretudo o processo de produção e circulação, mas paradoxalmente ao mesmo tempo mantendo o restrito dentro de estreito circuito econômico determinado por limites sociais de classe e étnico-racial, além de espacial, de região e de lugar.

Com base em obras de Leonard Barrett e de Michael Barnett, o artigo de Pedro António de Sousa "Rastafarianismo – A Transformação de um Movimento Identitário e Libertário da Negritude" analisa o percurso e as mudanças na ideologia do rastafarianismo. Identifica as raízes deste movimento no etíopianismo e o papel fundamental desempenhado pela música reggae na atualidade. Também analisa a singularidade desse movimento em relação aos movimentos da negritude e a continuidade do rastafarianismo, em face das transformações políticas e culturais que ocorreram no mundo, neste início do século XXI.

O artigo de Carla Brito Souza Ribeiro parte de uma memória de observação etnográfica no Museu Afro Brasil (SP) em 2017 e dos significados de uma leitura do encontro entre a autora com o corpo técnico do Museu. Ela propõe reflexões sobre a noção de lugar de fala, abrindo para uma espécie de estranhamento no diálogo relatado. As disputas narrativas emergentes do cenário em que a noção de lugar de fala toma o debate público são problematizadas, assim como definições possíveis e enquadramentos para a designação arte afro-brasileira. Quais são as vozes possíveis no debate sobre racismo, lugar social da população afrodescendente e seu imaginário? Nos desígnios da arte afro-brasileira, quem se utiliza desta chave de leitura mito poética? Para além de pensar quem está falando através da arte afro-brasileira nos museus, a

autora, que é também museóloga, discute uma perspectiva independente de auto-declarações e pertencimento étnico-racial, tendo em vista serem os museus potenciais locais de encontros, debates e construções da diversidade.

Propomos, a partir daqui, reflexões que passam por entender como as produções artísticas revelam as vidas negras em contextos diaspóricos, permeadas por um fundo comum de questões relacionadas a uma história de opressões, resistências e disposições criativas em torno de saídas heróicas e vibrantes: no cinema, na música, nas festas, nas artes visuais e nos museus. Desejamos um mergulho vibrante e inspirador nos interessantes artigos aqui apresentados.

Boa leitura!

Imagens que tocam o “real”: a construção da invisibilidade negra no cinema cubano produzido pelo ICAIC

Yasser Socarrás González

Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: “Não vês que ardo?”

**Georges Didi-Huberman.
Quando as imagens tocam o real.**

Fade in

SEQUENCIA 1

CENA I. EXT. PRÓLOGO. DIA¹.

Este artigo faz parte de uma pesquisa que tem como objetivo contribuir com o debate atual em torno do lugar e da presença negra no universo audiovisual em Cuba e, mais especificamente, olhar para o processo de invisibilização negra no cinema produzido pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos², órgão que deteve por mais de trinta anos o controle quase absoluto de toda a produção cinematográfica em Cuba. Trata-se, portanto, de eleger não somente a instância que centralizou a produção cinematográfica, mas também de considerar que esta fase recobre um período importante de consolidação de um tipo de imagem e imaginário sobre o negro em Cuba que se refletiu em diversas instâncias da vida cultural do país.

No texto me adentro na análise dos filmes *“El negro”* (1961) de Eduardo Manet e *“En un barrio viejo”* (1963) de Nicolás Guillén Landrián com o objetivo de traçar quais foram os princípios

1 Formato utilizado na escrita de roteiros cinematográficos chamado de cabeçalho de cena onde se oferecem as informações básicas de onde acontece a cena que será descrita. INT. (Interior) ou EXT. (Exterior). Optei por criar dispositivos de destaque das partes do texto tal como se costuma usar na linguagem do roteiro cinematográfico. Os termos que identificam cada parte do texto são chamados de “Sequência” e seus desenvolvimentos de “Cena”. Pensei neste procedimento como um todo, agregando também a ideia de prólogo e epílogo. Assim procurei dar à etnografia uma forma que se compõe com a escrita do Cinema, mesclando-a e tornando-a parte do conteúdo analisado. Este dispositivo se complementou com um glossário de termos cinematográficos utilizados ao longo do trabalho.

2 Estas são as siglas de Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Durante todo o texto utilizarei indistintamente as siglas e o nome todo.

aspectos que têm possibilitado o processo de invisibilização na cinematografia cubana produzida pelo ICAIC. Para isto vou me basear no que Ilka B. Leite (1996) chama a atenção quando se refere ao mesmo processo ocorrido no sul do Brasil em relação à população negra.

Para se referir à invisibilidade ela se inspira no que escreveu Ralph Ellison sobre fenômeno similar ocorrido nos Estados Unidos. Ela escreve:

Ellison procura demonstrar que o mecanismo da invisibilidade se processa pela produção de um certo olhar que nega sua existência como forma de resolver a impossibilidade de bani-lo totalmente da sociedade. Ou seja, não é que o negro não seja visto, mas sim que *ele é visto como não existente* [...] A invisibilidade pode ocorrer no âmbito individual, coletivo, nas ações institucionais, oficiais e nos textos científicos (LEITE, 1996, p. 41).

Esta constatação que identifica a invisibilidade como um silenciamento, com a negação da presença ou mesmo com a indiferença, parece ser um mecanismo ou uma estratégia com que a representação se institui não somente nas ações institucionais, mas também nas produções culturais como cinema, nas representações literárias e se espalhando por toda a cultura.

Ao tomar estes dois filmes documentários como exemplo “o que está em jogo é a análise de imagens e discursos visuais, produzidos no âmbito de uma cultura, como possibilidade para dialogar com as regras e os códigos dessa cultura” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 53-54). A escolha de filmes documentários se deve à importância deste gênero cinematográfico no fortalecimento da relação entre antropologia e cinema. Também pela sua importância dentro da construção de um discurso imagético sobre a população negra produzido pelo ICAIC, o qual se espalharia aos outros gêneros cinematográficos como a

ficção e a animação. Para fortalecer esta análise fui me apoiando em autores que foram chaves em cada fase. Bill Nichols e Jean-Louis Comolli vieram a contribuir na escolha dos filmes documentários para a análise. Permitiram-me uma aproximação quanto as diferentes modalidades de representação documental e, assim, perceber como a escolha de cada uma delas na hora da concepção de um filme pode ser um elemento central na invisibilização de determinados contextos, personagens e situações.

Estiveram presentes também neste diálogo Andrea Easley Morris e Roberto Zurbano que ajudaram na compreensão de como o processo de segregação sofrido pela população negra, em Cuba, no período colonial e republicano, gerou espaços racializados como o “Solar”³. Esta espécie de casarão antigo foi habitada por várias famílias que ocupavam pequenas habitações sem condições de albergar o número de pessoas que ali moravam. Com um pátio central comum a todos, onde acontecia grande parte da dinâmica do Solar.

Para estes autores, estes espaços foram racializados ao serem identificados como espaços de e para pessoas negras, assim, isto trouxe uma identificação por parte da mídia destes lugares com os piores males da sociedade como prostituição, jogatina e crimes de toda índole. Para completar esta análise foi necessário dialogar com autores como Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Marco Antônio Gonçalves. Eles foram cruciais para dialogar com as imagens analisadas desde uma perspectiva dialética. Foi graças a este cruzamento de olhares que consegui acessar os rastros que estas imagens deixaram em seu passo frente ao meu olhar.

3 O Solar é um conjunto habitacional o qual tem uma entrada comum para todos e um grande pátio central, em geral, como espaço coletivo onde se encontravam tanques para lavar roupas, varais e muitas vezes aconteciam às festas. Estes agrupamentos se deram como resultado da segregação laboral e habitacional desde o período colonial e que se estendeu até 1959.

O quanto estas imagens são passíveis de nos revelar estes processos invisibilizatórios desde um simples corte realizado na sequência, uma angulação de câmera, do som ou do silêncio, até a escolha dos personagens que aparecem e em que lugar aparecem. Foi graças a estes aportes que consegui levantar alguns dos aspectos que considero terem contribuído para a invisibilização negra no cinema produzido pelo ICAIC.

Corte a

CENA 2. INT. APÓS O INCÊNDIO. NOITE.

A partir dos filmes analisados pretendo dialogar com duas perspectivas sobre a presença negra nas narrativas cinematográficas produzidas desde o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), entendendo a presença negra não só como os personagens, mas também as manifestações artísticas, culturais e religiosas praticadas por estas personagens.

A produção cinematográfica do Instituto Cubano de Cinema abrange seis décadas, com centenas de filmes dos mais diversos gêneros. Durante todo esse período as abordagens no tratamento das personagens negras têm tido mudanças, as quais estiveram sempre muito conectadas com o momento sócio político que se vivia na Ilha. Percebo quatro momentos fundamentais de mudanças neste tratamento os quais menciono brevemente neste artigo, mas que abordo detalhadamente na minha dissertação de mestrado⁴.

4 cf. GONZÁLEZ, Yasser Socarrás. Je est une autre : a construção da invisibilidade negra no cinema cubano produzido pelo ICAIC. Dissertação (mestrado em Antropologia Social) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

O primeiro deles chamo-o de “O trânsito”, período que vai de 1959 aos primeiros anos da década de 70. Esta identificação responde fundamentalmente ao que na cinematografia produzida neste período representa uma etapa de passagem ou mudança para outra fase. Não só pelo fato político e social de ter triunfado uma revolução popular, mas também pela tentativa do nascente instituto de cinema de fomentar uma indústria cinematográfica nacional sob o pressuposto de que o cinema produzido antes de 1959 não o conseguiu, sobretudo pela ausência de um Instituto que ditara os destinos do cinema produzido na Ilha. Novas temáticas, novas influências estéticas, novos cineastas juntamente com novos enredos e personagens teceram este trânsito. Esse trânsito precisa ser entendido não só desde os elementos estéticos presentes em cada filme, mas também por esses “sintomas” dos quais fala Didi-Huberman, presentes em cada imagem produzida como próprio de um tempo que quis tocar.

Nos filmes produzidos pelo ICAIC durante os primeiros anos da Revolução, foi comum se deparar com novos personagens-tipo que se afastam dos apresentados no período anterior ao ano 1959. A grande maioria destes novos personagens encarnavam os rebeldes que fizeram a Revolução ou o povo que se integrava ao processo revolucionário de forma voluntária e com grande entusiasmo. Outros personagens-tipo foram os que representaram a antiga burguesia cubana. Estes em sua maioria existiam para enfrentar a revolução que os despojou de suas riquezas e, no fim, quase sempre seu destino foi abandonar o país ou se juntar na luta armada contra o governo o que levava ao encarceramento ou morte. Com a exceção de alguns personagens como é o caso do Sergio, no filme *“Memorias del Subdesarrollo”* (1968), de Tomás Gutierrez Alea.

Outro personagem-tipo que se deu neste período, são os personagens negros os quais em sua maioria encontravam-se ante a proble-

mática de assumir a Revolução como o meio de integração social e de acesso às oportunidades e direitos por muito tempo negado a eles. Mas este assumir a Revolução implicou em se afastar de tradições religiosas e culturais que outrora foram armas de resistência frente à constante obturação de elementos culturais aos que foram historicamente submetidos. A não integração nesse processo poderia ter consequências para eles, a mais recorrente, serem considerados inadaptados ou muito pior, contrarrevolucionários.

Filmes como *“Crónica cubana”* (Ugo Ulive, 1963), *“Un dia en el solar”* (Eduardo Manet, 1965) e *“De cierta manera”* (Sara Gómez, 1974) nos trazem visões diferentes sobre este processo.

Um segundo momento que vai de meados da década de 70 até finais dos anos 80, o chamo de “A reafirmação”. Entre os anos de 1973 e 1988, foram vários os filmes que abordaram em algum grau esta temática. Na maioria das vezes, referem-se aos chamados “negrometrajés”, jeito pejorativo de referir-se a uma série de filmes dedicados a abordar o período colonial em Cuba e onde a presença negra seria considerável ou com algum grau de protagonismo. Filmes como *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976) e *Cecília* (Humberto Solás, 1981) são considerados por alguns como “negrometrajés”, no entanto foram os filmes que formam a conhecida “Trilogía sobre la esclavitud”⁵, realizada pelo diretor Sergio Giral, os que foram enquadrados com maior ênfase nesta categoria discriminatória de “Negrometrajés”, pois além de abordar a temática negra foram realizados por um diretor negro.

Este fenômeno dos “negrometrajés” nos traz elementos de suma importância para entender a construção do discurso imagético em entorno do negro neste período. O primeiro ponto seria

5 A chamada “Trilogía sobre a esclavitud” é formada pelos filmes *El otro Fransico* (1974), *Rancheador* (1976) e *Maluala* (1979).

compreender que o interesse por parte do ICAIC na realização de filmes históricos que abordaram o passado colonial não obedeceu unicamente a uma vontade revisionista como uma tentativa de diálogo com o presente. Pode se considerar a existência de aspectos extra- artísticos que influenciaram a produção destes filmes, como pode ser o fato de que “desde meados dos anos 60 tinha-se intensificando a mencionada política do internacionalismo proletário com vários países africanos [...] e se proclamava a raiz africana da cultura cubana” (DÍAZ, RIO, 2010). Esta raiz, que se bem não foi apagada plenamente, sim, foi silenciada e diluída no “ajiaco”⁶ cubano do qual falava Fernando Ortiz.

A partir dos anos 90 até metade dos anos 2000 se deu, a meu ver o período que denomino “A recolonização”. Este período, sem dúvida, foi um retrocesso para a representação negra no cinema. A profunda crise econômica sofrida por Cuba no início da década de 90, como consequência do desaparecimento do bloco socialista se manifesto fortemente numa indústria como a do cinema. A coprodução internacional, principalmente com Espanha marca uma retomada e atualização explícita de uma dramaturgia proveniente do teatro Bufo ou Vernáculo⁷ com uma evidente atualização das personagens de “El Gallego”, “La Mulata” e “El Negrito”.

6 O Ajiaco é um dos pratos preferidos da cozinha cubana. Comida composta de carne de porco, ou de vaca, tasajo (carne seca e salgada), pedaços de banana da terra, mandioca, abóbora e com muito caldo, carregado de suco de limão e Ají (pimenta). Fernando Ortiz utilizou o símile do ajiaco para referir-se ao processo de formação do etnos cubano.

7 O teatro bufo o vernáculo cubano foi uma expressão teatral que consistiam em peças breves geralmente em dois atos. Foram característicos uma série de personagens arquetípicas que no imaginário da época representavam a cubania.



Figura 1 - Still filme *La bella de Alhambra* (1989) de Enrique Pineda Barnet

Estes personagens se caracterizaram por serem estereótipos exacerbados das pessoas que pretendiam representar. Além de ser uma pretendida mostra de cubania⁸, segundo Terry (2008), “aparece na concepção dos personagens do Teatro Bufo Habanero uma grande carga de frustração e uma enorme subestimação. O branco cubano projeta no negro e na mulata o que no fundo pensa de si mesmo”. Estes personagens viriam a ser um dos jeitos da burguesia cubana da época lidar com algo que no momento não podia erradicar, a população negra. Com isso, as características atribuídas a estes personagens ficaram ligadas à imagem do negro e do cubano “o choteo, a irresponsabilidade, a vagabundagem, a armadilha, o engano, a falta de seriedade e o desrespeito para si e para com os outros” (TERRY, 2008).

8 Este conceito foi introduzido pelo Dr Fernando Ortiz na conferência “Los factores humanos de la cubanidad”, ministrada em La Universidad de La Habana no ano 1949. Para ele: “La cubanidad es, principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba. Dicho en términos corrientes, la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes. Cubanidad es “la calidad de lo cubano”, o sea, su manera de ser, su carácter, su índole, su condición distintiva, su individuación dentro de lo universal”.

E, por último, os “Novos Ares” que vem desde metade dos 2000 até atualidade. Este é um período que se caracteriza pela ascensão de um grupo de cineastas jovens que começam a produzir fora do ICAIC de maneira independente. Isto, que até finais dos anos 90 era impensável, vem cada vez mais se tornando norma. O ICAIC como detentor dos meios de produção é uma coisa do passado. Embora a indústria continue com uma produção constante, muitos dos filmes produzidos partem destes realizadores que na maioria das vezes procuram o instituto para melhor lidar com as travas burocráticas e, sobretudo, tentar entrar no circuito de exibição nacional.

Neste período devido ao maior acesso à tecnologia digital, foi muito mais fácil em termos financeiros produzir cinema em Cuba. Muitos destes novos realizadores começaram a abordar temáticas que até então não tinham sido tratadas ou foram censuradas pelo instituto. O cinema, em especial o realizado fora do Instituto no final dos anos 90 até meados dos 2000, caracteriza-se pelo caráter jornalístico nas abordagens cinematográficas. Há um incremento na produção de documentários que possibilitaram tecer críticas e lançar questionamentos políticos e sociais. Apesar disto, estes novos ares ainda hoje não trouxeram avanços significativos na abordagem da presença negra no cinema, o que tem se dado de maneira diferente com as narrativas referentes às mulheres, com um aumento significativo também da presença feminina por trás das câmeras, embora ainda continuam sendo minoria.

É pertinente acentuar a ideia que os períodos antes mencionados são agrupamentos feitos por mim com o fim de melhor compreender as diferentes abordagens identificadas. Também esclarecer que não são marcações temporais rígidas. A existência de filmes bisagras, os quais apresentam uma mistura de características de diferentes períodos, demonstram a fluidez com que se dão esses processos artísticos e institucionais. Embora estas mudanças de

abordagem, e com a exceção de alguns filmes, há um elemento comum nos 61 anos de produção do ICAIC, a falta de representatividade negra e as representações estereotipadas na construção da presença negra na tela.

Com a intenção de contribuir na compreensão do processo de invisibilização negra na filmografia do ICAIC, trabalharei neste ponto com dois curtas metragens documentários: *“El negro”* (1961) de Eduardo Manet; e *“En un barrio viejo”* (1963) de Nicolás Guillén Landrián. Os filmes, objeto de análise neste artigo, nos apresentam um discurso imagético sobre a população negra produzido pelo ICAIC neste período. Através destes filmes demarcarei os principais aspectos que possibilitaram e sistematizaram o processo de invisibilização negra.

CENA 3. EXT. DO EXPOSITIVO AO REFLEXIVO OU O PERIGO DAS “BOAS INTENÇÕES”. DIA.

O documentário, como gênero cinematográfico é de grande importância na consolidação da relação entre antropologia e cinema. Há muito tempo, as narrativas fílmicas documentais têm sido uma linguagem que contribui, de maneira crescente, na produção de conhecimentos antropológicos. Muitos consideram esta proximidade entre documentário e antropologia devida à característica de “captação do real” que define este gênero cinematográfico. Jean-Louis Comolli em seu texto “Sob o Risco do Real” reflete ao respeito:

À sua maneira modesta, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável dos constrangimentos e das ordens, levar em consideração (ainda que para os combater) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social (COMOLLI, 2008, p 173).

Partindo da perspectiva proposta por Comolli, tenho como fio condutor na análise dos filmes apresentados a seguinte pergunta: Onde fica a presença negra no momento em que o filme/cineasta aceita as regras do jogo social?

Na tradição documental existem algumas classificações que agrupam estes filmes segundo suas características formais. Um mesmo fato do mundo “real” pode ser abordado de diferentes modos e com recursos estruturais muito diferentes. O teórico Bill Nichols é um dos pesquisadores que têm feito grandes aportes para a compreensão destas modalidades documentais de representação (NICHOLS, 1997). Seus livros *“La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental”* (1997) e *“Introdução ao documentário”* (2005) são textos fundamentais para quem pretende dialogar com esta modalidade de produção cinematográfica.

Segundo Nichols (2005), existem as seguintes modalidades de documentários: Documentário poético e Documentário expositivo, ambas as modalidades surgiram na década de 1920; o Documentário observativo e o Documentário participativo aparecem na década de 1960. Já o Documentário reflexivo e o Documentário performático entram em cena nos anos 80 do século XX. O trânsito de uma modalidade à outra esteve influenciado por dois fatores fundamentais: o descontentamento dos cineastas com a modalidade vigente, e a insuficiência formal da modalidade em uso para abordar determinadas temáticas de interesse em cada período. Seguindo esta classificação, ainda que, como toda classificação, possa ser problemática, me adentro nas análises dos filmes propostos. Uma descrição interpretativa dos argumentos dos filmes, assim como a contraposição e análise de algumas sequências é o método utilizado para as análises destes filmes.

Corte a

SEQUENCIA 2



Figura 2 - Still filme *El negro* (1960), Eduardo Manet

CENA 4. EXT. EL NEGRO. DIA

“El negro” é um filme produzido pelo ICAIC, em 1961, e realizado por Eduardo Manet. Basicamente o filme tenta expor as sequelas para a humanidade deixadas pela discriminação racial através da história. Para isso segue o percurso de uma criança negra por várias partes da cidade da Habana e contrapõe este peregrinar com imagens de arquivo e uma voz em *off* que vai conduzindo a narrati-

va. Pelo ano de sua produção poderia se afirmar que foi o primeiro filme da instituição a abordar a temática racial de forma direta.

Corte a

Sequência 1 “El solar”

Escuta-se um batuque de tambor. A câmera mostra uma mulher idosa negra que realiza os afazeres domésticos num pequeno quarto. Ela sai à varanda e fala com outra mulher que lava roupa num tanque no térreo do “solar”. Logo após, entra em cena o protagonista do filme, um menino negro que aparece detrás da roupa branca estendida. A mulher que lava parece repreendê-lo. Ele responde mostrando a língua a ela com um sorriso sapeca. A câmera à altura da cintura de outra mulher negra mostra a criança que passa correndo e volta-se para ela mostrando a língua novamente. A mulher no quadro começa a rebolar ao ritmo do batuque que ainda se escuta. Os gestos dela indicam que está repreendendo a criança. No mesmo quadro deixa-se ver uma senhora sentada com uma criança no colo. Uma menina, também com criança no colo, que caminha em direção à senhora. No fundo uma galinha caminha pelo corredor. O protagonista corre em direção ao portão do “solar”.

Corte a

Sequência 2 “A caminhada”

Do lado de fora do “solar” a câmera mostra num plano geral o protagonista saindo. O batuque foi sumindo num *crossfade* que deu passo a um Son⁹. Há um *Corte* na imagem que mostra a criança que caminha numa rua cheia de lojas. Ao fundo podem-se ver mulheres brancas, bem arrumadas, caminhando frente às lojas. No plano seguinte num grande plano geral em *plongée* mostra o protagonista

9 Género vocal e instrumental dançável, que constitui uma das formas básicas dentro da música cubana.

diminuto passando frente ao cinema “Yara” na Avenida 23¹⁰. Se escuta uma voz em off que vai falando os créditos do filme.

Corte a

O menino caminha por um parque onde há pendurados, nos galhos das árvores, vários animais infláveis (girafas, veados, cavalos). Ele brinca com um deles e continua. Chega à frente de um prédio luxuoso. Na fachada há grandes esculturas brancas, a câmera subjetiva olha para elas. Na entrada do prédio há outra criança negra, uma menina, ajoelhada esfrega os degraus da escada de entrada. Ela olha pra o protagonista e sorri. Ele sobe numa das esculturas sorri e mostra a língua para ela. De dentro do prédio aparece uma mulher branca que olha para ambos de forma pejorativa. A menina volta a esfregar o chão, ele olha para a mulher se encolhe de ombros num gesto de “não estou nem aí” e vai embora. A sequência termina com os pés da mulher descendo a escada e passando junto ao balde de água da menina. A música para.

Fade out

Fade in

Nas sequências acima descritas, o protagonista do filme, uma criança negra, sai do “solar” onde parece morar para caminhar pela cidade até chegar a “El Vedado”¹¹, bairro nobre da Habana. O filme deixa frente a frente dois mundos diametralmente opostos. O “mundo negro”, localizado no “solar” tido como a máxima expressão de marginalidade em Cuba e o “mundo branco”, repre-

10 Avenida 23 ou simplesmente 23 é uma das avenidas mais conhecidas de Cuba.

11 El Vedado é um bairro nobre da Habana que data de meados do século XIX e que deve seu nome a ter sido construído num território que foi vedado para construção por muito tempo.

sentado pelo bairro nobre e as posições de poder exercida pelos brancos burgueses. Como se pode apreciar no filme, as condições de vida no solar são precárias e os habitantes majoritariamente negros, daí que estes espaços foram inferidos como lugar de e para negros. Neste sentido Morris mostra que:

While the racial composition of the slums is highly significant, perhaps even more telling is the racialization of space that cause all slums dwellers to be considerate black (MORRIS, 2012, p 129)

Embora a composição racial dos bairros marginais seja altamente significativa, talvez seja ainda mais revelador a racialização do espaço que faz com que todos os moradores destes bairros sejam considerados pretos. (MORRIS, 2012, p 129)

Esta racialização trouxe junto a identificação destes “espaços negros” como vinculados aos piores males da sociedade como marginalidade, crimes e prostituição, etc., e assim era vinculado nas mídias da época estendendo-se até a atualidade.

Em princípio o filme *“El negro”*, não consegue fugir de uma representação estereotipada e racializada desse “universo negro” que recebe as ações discriminatórias e sobre o qual pretende desenvolver seu argumento. Se olharmos um fragmento da sinopse extraída do expediente do filme existente na cinemateca de Cuba, percebemos que desde a linguagem utilizada na escrita se está reforçando a ideia que se pretende desconstruir.

Este curta-metragem de 18 minutos, em 35 mm, começa num “solar” [casa onde moram várias famílias pobres amontoados pela falta de espaço]. A câmera mostra a habitação de uma idosa negra que termina de preparar a comida [habitação que ao mesmo tempo é dormitório, cozinha e banheiro] e sai ao corredor para pedir temperos à vizinha. Da idosa passamos à vizinha, da vizinha a um negrinho que sai dentre as roupas estendidas e

recém-lavadas e seguimos depois o negrinho em seu vagabundear pela cidade. Mostram-se assim as duas caras de uma cidade moderna: a intolerável miséria em que vivem os pobres e o luxo desenfreados dos grandes prédios modernos. [sinopse extraída do expediente do filme]

A utilização de palavras como negrinho, vagabundear são um exemplo disto. A narrativa linear começa no “solar” como o cenário da primeira sequência do filme e termina com a marcha dos milicianos vitoriosos e o protagonista observando-os. Aqui fica evidente a pretensão do filme, transmitir a ideia de que o caráter transformador da Revolução fará com que esta realidade seja mudada. Depois de nos apresentar estes dois mundos, o “mundo negro” e o “mundo branco” o filme continua.

Fade out

TELA PRETA SE ESCUTA UMA VOZ EM OFF QUE PERGUNTA:

Voz homem: O que é um negro?

Seguidamente aparece uma imagem em caricatura de um negro



Figura 3 - Still filme El negro (1960), Eduardo Manet

Escuta-se a resposta:

Voz mulher: O negro é um indivíduo de pele escura, cabelo crespo, nariz achatado e lábios grossos.

Voz homem: reunião de todas as cores. Aos olhos do branco, o negro é a cor da negação.

Voz mulher: O duelo é negro.

Voz homem: O mercado proibido se chama mercado negro

Voz mulher: Trabalhar como um negro significa desgastar-se num labor.

Voz homem: Lista negra, impossibilidade de trabalhar.

Voz mulher: A tristeza é negra

Voz homem: A fome é negra.

Voz mulher: Enquanto a esperança é verde.

Voz homem: A inocência é branca.

Voz mulher: E o sangue de alguns, azul.¹²

Enquanto escutam-se as perguntas e respostas vai aparecendo umas sequências de imagens que encenam cada uma destas situações. A partir daqui se faz um percurso histórico do processo de escravização dos africanos levados a Cuba. Mediante a utilização de ilustrações e fotografias de arquivo, vai se construindo a narração. Estas imagens de arquivo utilizadas mostram algumas ilustrações feitas no período colonial em Cuba, assim como imagens da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. Também são mostradas imagens do holocausto. A narração em *off* faz um percurso histórico sobre a situação da população negra em Cuba e outras partes do mundo desde a escravidão até o triunfo da Revolução cubana.

Fade out

12 Texto extraído do filme.

Fade in

Ao ser respondida à pergunta “O que é um negro?” É apontada uma grande variedade do que representa ser negro no imaginário cubano da época, representação que tem vigência nos dias que correm, estas representações estão sempre vinculadas com o negativo. O problema destas respostas não está em elas serem dadas, mas sim na não problematização, ficando só na exposição. Desse modo, perde-se a oportunidade de discutir através do filme esta problemática. Como bem aponta Nichols (2005) “o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento”. Esta não problematização é uma das grandes insuficiências da modalidade de representação expositiva na qual podemos incluir este filme. Neste ponto é problemático afirmar que o filme tem uma intenção de justificar estes fatos, mas o pouco cuidado na narração, assim como a desconsideração ou o não conhecimento das discussões levantadas a respeito, desde o período colonial, por valiosos patriotas e intelectuais negros como Juan Gualberto Gómez, Evaristo Estenoz, Pedro Ivonet, entre outros, podem ter contribuído para a pouca profundidade com que o filme retrata todo o processo histórico do negro na sociedade cubana.

Tanto no fragmento de sinopses apresentado acima, como no texto em *off* escutado no filme, encontramos evidências das “limitações conceituais, epistemológicas e ideológicas” (ZURBANO, 2006, p 111) com que tem sido abordada categorias como raça, discriminação racial, afro-cubano e negro em Cuba.

A tentativa de fazer um texto “poético” e a utilização de metáforas e outras figuras da linguagem fazem com que a força do discurso que se pretende trazer se veja vulnerabilizada. O próprio texto resulta contraditório em ocasiões. Em algumas passagens são

trazidos alguns exemplos das diferentes etnias escravizadas e trazidas a Cuba, há uma menção ao processo de homogeneização sofrido por elas, no qual foram enquadrados nas categorias negros e escravos. Mas logo após reforça-se uma linguagem colonial que reflete a visão estereotipada das pessoas negras. A frase: *“Los esclavistas extrajeron alegremente la fabulosa riqueza muscular del África”*, (Os escravagistas extraíram alegremente a fabulosa riqueza muscular da África) extraída do filme, exemplifica o perigo de (re)utilizar ideias baseadas em pressupostos racistas e biologizantes como uma forma de positivar e tornar aceitável e até algo “natural” o que são, de fato, estereótipos, neste caso o da fortaleza física negra como um dos elementos distintivos ao se fazer uma descrição “positiva” de pessoas negras.

Corte a

Se observarmos a definição trazida por Nichols, ao se referir ao documentário expositivo, podemos apreciar que estamos frente um documentário que responde por suas características a esta modalidade documental de representação. Segundo o autor:

Este modo [expositivo] agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. (NICHOLS, 2005, p. 142) (Grifo meu).

Este tipo de documentário foi muito comum nos inícios da Revolução. Existiam no ICAIC os Departamentos Didáticos e a Enciclopédia Popular; departamentos que tinham a responsabilidade de realizar estes documentários. Já no ano 1963 criou-se o Departamento de Documentales Científicos Populares, o qual

assumiria a produção de documentários do ICAIC, desta forma desaparecem os departamentos anteriormente mencionados. A partir daí consolidou-se uma produção de filmes documentários de grande importância para o Instituto e para a Revolução.

A tradição documental expositiva se caracteriza por imprimir nos filmes um senso de “objetividade e argumento bem embasado” (NICHOLS, 2005, p 144), geralmente utilizam o recurso do narrador em *off*, o qual “tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas”. Por isto era muito comum que estes filmes expositivos contribuíssem no aumento do conhecimento da população sobre determinado assunto, mas sem a possibilidade de se estabelecer uma relação crítica com essa realidade, o que estava em consonância com o momento histórico do país.

A meu ver é mais importante entender o porquê da escolha desta modalidade, do que o julgamento das capacidades formais e conceituais dela. Durante esta pesquisa ficou evidente o quanto neste tipo de filme pode-se perceber o reflexo da visão institucional, diga-se governamental, que responde às necessidades do ICAIC, como órgão do governo revolucionário.

Em outras duas cenas do filme percebe-se a influência do alinhamento com a visão marxista do governo, que acreditava que o racismo e a discriminação racial, como uma de suas manifestações, são operacionalizados fundamentalmente devido a diferença classista e que uma vez resolvida o problema da pobreza se eliminaria a discriminação racial. Aspecto que tem contribuído a invisibilização negra em Cuba e que tem seu reflexo na cinematografia do ICAIC.

Na primeira cena é mostrado um conjunto habitacional, muito parecido com os morros cariocas no Brasil, dos anos 60, no qual as condições são praticamente inumanas, mas em contraste, é trabalhada no texto a ideia da pobreza como geradora de igual-

dade entre negros e brancos o como diz o próprio texto do filme: “no obstante negros y blancos estaban integrados a veces em um mismo lazo fraternal, el de la pobreza” (No entanto, negros e brancos às vezes foram integrados a um mesmo vínculo fraterno, o da pobreza). Logo após, afirma que “En la degradante miséria se practicaba firmemente la igualdad racial” (A igualdade racial foi fortemente praticada na miséria degradante).

Na segunda cena se mostra dois homens, um branco e o outro negro, que esperam para uma entrevista de trabalho. O empregador os chama a ambos, olha sua aparência e escolhe o branco.

Cornel West, em seu texto *“Hacia una teoría socialista del racismo”* (1996) no qual toma o caso estadunidense como exemplo, lança o que chama de “conceitos básicos sobre racismo na tradição Marxista”. Destes, lanço mão dos dois primeiros que me permitem problematizar este aspecto trazido nestas sequências. O primeiro “situa o racismo sob o rubro da exploração da classe trabalhadora” e o segundo “reconhece a operação específica do racismo ao interior do âmbito laboral [...] mas permanece em silêncio sobre sua operação fora deste contexto” (WEST, 1996, p. 89).

Nos exemplos acima expostos, fica claro por onde se perfilava o tratamento do racismo na cinematografia, sem esquecer que este era um reflexo direto e imediato do discurso oficial. Fidel Castro nos discursos pronunciados no ano 1962 coloca que a discriminação laboral é “mil vezes mais cruel” que as outras e que deve ser o foco da luta contra a discriminação racial em Cuba. A suposta resolução da problemática racial em Cuba após o triunfo da Revolução fez com que o preconceito racial, como manifestação empírica observável do racismo (MARQUES, 1995) recuasse e se manifestasse no interior de núcleos como a família e grupos de amigos, onde encontrou campo fértil para sua perpetuação.

O discurso cinematográfico do ICAIC constantemente reforçou a ideia de que com o acesso da população negra as oportunidades oferecidas pela Revolução o racismo tinha sido desterrado da realidade cubana.

Fade out

Fade in

“Para que todo este horror no sea más que un mal recuerdo trabajaremos todos por ser iguales ante la ley. Disfrutando de una libertad defendida por todos”.

“Para que todo esse horror não seja mais do que uma má lembrança, trabalharemos todos para ser iguais perante a lei. Desfrutando uma liberdade defendida por todos”.

Vemos um pelotão de milicianos¹³ marchando enquanto se escuta o texto acima, assim começa a sequência final do filme *“El negro”*. Uma clara mensagem de por onde estaria a abordagem da questão racial na Cuba revolucionária. Portanto com a ideia final de que o negro é um homem e com a declaração de igualdade de direitos e oportunidades para todas e todos o problema racial seria oportunamente resolvido.

Voz mulher: O que é um negro?

Voz homem: Um negro é um Homem.

13 *Milicias Nacionales Revolucionarias*. Organização cívico-militar de Cuba constituída em 26 de outubro de 1959 em Cuba para defender a ilha das ameaças de agressão militar provenientes dos Estados Unidos e para a proteção de objetivos civis contra ações de grupos terroristas que atuavam tanto em Cuba como desde EE.UU. e outros países do Caribe. Disponível em https://www.ecured.cu/Milicias_Nacionales_Revolucionarias Consultado em 6 de junho de 2020.



Figura 4 - Still filme El negro (1960), Eduardo Manet

Fade out

Créditos finais

Corte a

CENA 5. EXT. EM UM BARRIO VIEJO. DIA

Por sua vez, o documentário *“En un barrio viejo”* (1963) foi dirigido pelo cineasta Nicolás Guillén Landrián, e mostra estampas de um bairro de La Habana Vieja, com suas casas vetustas com tetos de telha, suas pequenas torres, calçadas estreitas, suas ruas empedradas e seus habitantes¹⁴.

14 Tomado de https://www.ecured.cu/En_un_barrio_viejo

A classificação realizada por Nichols sobre as modalidades documentais de representação não devem ser entendidas de forma rígida, pois podemos nos deparar com filmes que são um híbrido destas modalidades. **“En un barrio viejo”** é um exemplo desta hibridez. Podemos perceber neste filme características comuns a mais de uma modalidade, por exemplo, “a ausência aparente ou [...] não-intervenção do cineasta nos acontecimentos filmados” (NICHOLS,2005, p 163), características fundamentais nas modalidades expositiva e observativa. Outra característica diz respeito à “observação espontânea da experiência vivida”. Este aspecto está ligado com a não intervenção dos cineastas e traz como resultados filmes sem comentário ou narrações em *off*, sem encenações pra câmera, sem entrevistas etc., elementos que podem ser apreciados também em filmes observativos e reflexivos.

No caso de **“En un barrio viejo”**, embora estamos em presença de um documentário híbrido, pode ser definido como um documentário reflexivo, pois como principal característica ele questiona a relação do espectador com o próprio documentário, mas também questiona aquilo que ele representa. Segundo Nichols:

O modo reflexivo [no caso o documentário **“En un barrio viejo”**] é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa- todas essas ideias passam a ser suspeitas. (NICHOLS,2005, p166) (grifo meu).

No caso deste filme, assim como de toda a obra de Guillén Landrián, o que está de algum jeito sob suspeita é a própria Revolução e o modo como o povo se relaciona com os acontecimentos a ela vinculados. Também é questionado o modo como é representado

este processo e o lugar onde ficam as individualidades que conformam a grande massa revolucionária. Ou seja, é questionado o “jogo social” no qual o próprio cineasta está inserido.

Devido à importância da obra realizada por este cineasta para a cinematografia cubana, assim como para o desenvolvimento desta pesquisa, é pertinente entender melhor a filmografia deste artista. Por sinal, um dos três cineastas negros no período e que contribuiu com uma forma diferente de mostrar as pessoas negras frente ao processo revolucionário

Aproximarmos da obra de Nicolás Guillén Landrián é aproximarmos de uma personalidade inquietante dentro da produção cinematográfica nos anos sessenta e começo dos setenta em Cuba. Mas seria um equívoco reduzi-lo só a este âmbito, pois foi um artista multifacetado e sua principal qualidade é a de ter sido um dos artistas mais incômodos, tanto estética como politicamente nesse período em Cuba.

Poderíamos considerá-lo como um poeta do fragmento. O pastiche, a hibridez, a colagem conforma a estética deste autor. A repetição constante de imagens, de frases, slogans e inúmeros sons que se misturam, convida-nos a reconstituir os acontecimentos históricos que se viviam no momento, a repensar o processo social na Cuba revolucionária que exigia um discurso politicamente claro, firme e bem definido diante do povo. Mas, como assinala o crítico cinematográfico cubano, Dean Luis Reyes, ao se referir a Nicolasito¹⁵ “ele vai, observa sem preconceitos e chega a conclusões. Julga o que mostra. Isso, sem ocultar-se como sujeito interpretante, como mediador intelectual que conclui” (REYES, 2009).

15 Nicolás Guillén Landrián foi conhecido em Cuba também como Nicolasito, jeito de diferencia-lo de seu tio o Poeta Nacional de Cuba Nicolás Guillén Batista.

É aí onde radica a grande diferença entre Guillén Landrián e vários de seus colegas cineastas que formavam o staff do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) nesse período. O cinema como propaganda, com conteúdos apologéticos nada questionadores da nova realidade foi o caminho “escolhido” por alguns deles, como poderemos constatar no filme *“El negro”*. Embora seja importante apontar que algumas das obras produzidas sob os padrões institucionais possuíam determinados valores estéticos, seria um equívoco considerar toda esta produção como descartável ou sem méritos cinematográficos e políticos. A singularidade na obra de Landrián o levou a ser catalogado como um inadapitado ao novo contexto social, pois contestava toda e qualquer norma e atadura, tanto formal como política, que lhe era imposta pelo Instituto.

Fade out

Fade in

Sequência 1: *“O observador”* (créditos)



Figura 5 - Still filme *En un Barrio Viejo*, (1963), Nicolás Guillén Landrián.

Durante quase um minuto somos submetidos ao rigoroso olhar deste personagem. Está fotografia é utilizada para rodar os créditos iniciais do filme ao som de um batuque. O olhar etnográfico com o qual o cineasta se aproxima dos sujeitos, supostamente em trânsito junto à sociedade, confere uma serenidade e beleza única a este filme. Estabelece-se uma observação em duplo sentido, ele/nós observa/mos com atenção, mas em troca é/somos observado/s também. Desde a imagem utilizada para passar os créditos iniciais somos avisados que seremos observados o tempo todo, que neste novo contexto o “outro” também tem direito a nos observar e questionar-nos.

Corte a

Sequência 2: “O som da Revolução”

O primeiro plano desta sequência mostra, desde cima, os telhados de várias casas. Por corte direto, nos mostra uma jovem sentada num muro no alto de uma laje que observa algo embaixo. Seguidamente são mostrados grupos de milicianos marchando frente a câmera, no que viria a ser uma preparação militar. Estas imagens alternam-se com outras de pessoas jogando xadrez numa barbearia enquanto outros homens cortam seu cabelo e fazem a barba. O som das botas batendo no asfalto, as vozes dos milicianos gritando lemas, nos fazem acreditar entender o tom do documentário, “pretende captar o espírito da Revolução”, é justo aí que somos jogados de forma abrupta, no nível visual, para outra cena onde um grupo de pessoas está tocando e dançando Rumba¹⁶ no que parece ser um “solar”. Não sentimos este corte visual como uma agressão devido a que, quase sem perceber, o som das botas no asfalto fundem-se

16 Se conoce como rumba a un ritmo musical y a un tipo de baile que es tradicional de Cuba y cuyas raíces son africanas.

com os tambores e palmas da rumba, os gritos dos milicianos se transformam no canto dos músicos. Este fundir-se nos traz a ideia da multiplicidade de elementos que conformam nossas identidades. A marcha com o som das botas e gritos de guerra não exclui os tambores e cantos da rumba. Deixa bem claro que nem todo o povo assume o novo momento do mesmo modo, que também há espaço para a “banalidade”, a euforia e a diversão, sem que isto diminuísse o compromisso com o momento histórico.

Por puro deleite de inquietar, somos trazidos de volta aos milicianos marchando pelo bairro. O autor sabe que corre riscos com este tipo de construções simbólicas, que transmite uma imagem contraditória frente ao discurso oficial. Para ele “tratava-se de um cinema sobre o povo cubano desse momento, que tinha que ser pelo menos com euforia”¹⁷.

Aparece frente a câmera crianças que trocam olhares com ela. Tentam descobrir de que se trata tudo isso. Quem são essas pessoas e esse aparelho que os observam? Esse estranhamento é, em certo modo, o mesmo estranhamento frente ao processo revolucionário. O que está acontecendo? O que tem a ver conosco? Embora esta desconfiança pelo desconhecido, há interação e essa interação se dá através do cruzamento de olhares. O olhar como a tentativa de significar aquilo que acontece no aqui e no agora. Pois o olhar, diferente da visão que é uma competência física, se constitui pelo que pode significar. O olhar é intencional, e as formas de olhar são resultado de uma construção que é cultural e social (BARBOSA; CUNHA, 2006, p 54). Essa troca de olhares se dá entre o cineasta, seus personagens e eu como pesquisador, na tentativa de ressignificação dessas imagens.

17 Depoimento de Nicolás Guillén Landrián no documentário *Café con Leche*, 2003. https://www.youtube.com/watch?v=wXZ0XCDkxAA&index=3&list=PL17SgQXA9_LaS-TQCuNam7ioldIH612pX

Corte a

Sequência 3: “Afrescos”

Nesta sequência são apresentados vários afrescos de nosso protagonista, o Barrio Viejo. Um grupo de pessoas toma café em pé em uma cafeteira. Outras tentam descobrir o quê está em cartaz no cinema. No interior da sala vemos uns segundos do filme que está sendo exibido. Na rua, várias pessoas em volta de um carrinho de salgados fazem o lanche. Começa repentinamente o som de um batuque. É apresentada a diversidade de pessoas/personagens ou acaso personagens etnobiográficos seguindo a ideia proposta por Rouch, para ele estes personagens “não são simplesmente biográficos ou culturais, são ‘etnobiográficos’ no sentido que produzem uma problematização entre o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura” (GONÇALVES, 2008, p 31). Esta problematização é construída no filme mediante o princípio da montagem. Numa primeira instância como recurso cinematográfico. Nichols ao falar sobre a teoria da montagem de Serguei Eisenstein, cineasta russo e um dos mais importantes teóricos da montagem cinematográfica, diz o seguinte:

[...] Eisenstein insistia na necessidade do cineasta de justapor imagens, ou planos, de maneiras que provocassem o espectador fazer novas descobertas. Fragmentos do que é, do que poderia ser, colocados diante da câmera, combinados numa visão do novo, do que cineasta, como membros de uma nova sociedade, poderia moldar no momento (NICHOLS, 2005, p. 182).

Assim nos são introduzidos uma série de personagens, há espaço para a pluralidade. O autor do filme arrisca-se ao mostrar-nos esses rostos que conformam essa multidão que se pretende apresentar como o cubano típico. Estes personagens estão quase sempre em

movimento, mas um movimento sem euforia, pelo contrário, há uma paz na cotidianidade deste bairro. Salta imediatamente a pergunta: Que mudou neste bairro? O ritmo da sequência é marcado pelo vai-vém do batuque que alterna com sons do ambiente, música objetiva alguma outra música incidental e o silêncio. Nos mostra “fragmentos do que é, do que poderia ser”. Pessoas negras, asiáticas, brancas, com traços indígenas. Jovens e idosos. Trabalhadores, moradores de rua, classe média burguesa. Vendedores ambulantes, vendedores de cartelas de loteria. Costureiros, fabricantes de gaiolas. Videntes, cegos. Mulheres e homens. Consignas revolucionárias coladas nas paredes que se misturam com imagens religiosas. Todos estes personagens com um único cenário que é as certas o nosso protagonista, o Barrio Viejo. Aqui está em jogo outra instância do princípio da montagem. Aplicar à história o princípio de montagem (BENJAMIN, 2006, p 503). É neste sentido que a justaposição de imagens e fragmentos de história dá lugar a uma imagem verdadeiramente dialética, no sentido Benjaminiano. Landrián parece estar mais interessado nesta noção apontada por Benjamin, na qual nos é trazida a ideia de que:

[...] a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, p 505).

O passado recente pré-revolucionário resulta uma constante na vida do povo que é bombardeado por todas as vias possíveis com imagens e mensagens para lembrar que o presente é melhor e que há de ser feito tudo quanto possível para não retornar a esse ponto. Mas Guillén Landrián se aventura de um modo diferente.

A sequência termina com um idoso, aparentemente morador de rua, que passa frente à câmera. O homem é seguido na sua caminhada por um leve movimento de câmera. Se aproxima de um casal muito elegantemente vestido, terno e vestido luxuoso. Este casal é anacrônico dentro dos frescos que até então vem se mostrando. O idoso pede dinheiro e o casal dá alguma esmola para ele.

Corte a

Sequência 4: “*Fin pero no es el fin*”

Aparece uma Ialorixá sorridente com suas muitas guias. Logo após é mostrado um cristo na cruz. Sucedem-se imagens do interior de uma igreja católica ao tempo que escutamos um canto religioso afro. Alternam-se imagens de santos católicos com a Ialorixá. Seguidamente aparece o homem que está cantando o canto religioso que se vem escutando desde o início da sequência. Estamos frente ao que parece ser uma cerimônia da Regla Palo Monte, que junto com La Regla de Ochá, ou Santería, e a sociedade secreta Abakuá, são os três cultos de origem africana mais difundidos no Caribe. Os homens sem camisa, as guias atravessadas no corpo, alguns com velas, chifres de bode na mão e Charuto. Outro, com um filhote de jacaré na cabeça e fumando charuto também. Várias mulheres no entorno. Todos dançam ao ritmo do canto e os tambores. Este homem pega o jacaré nas mãos vai passando pela cabeça dos músicos e de alguns dos presentes. Faz o sinal da cruz na cabeça das pessoas. Através de uma porta na habitação uma fila de pessoas vai entrando enquanto a ambos os lados da entrada ficam dois homens recebendo-os, com velas e o filhote de jacaré que vão passando pelas cabeças das pessoas numa sorte de limpeza. Tudo isso acontece sem parar de dançar.



Figura 6 - Still filme *En un Barrio Viejo*, (1963), Nicolás Guillén Landrián.

No meio desse desfile de pessoas entra um homem carregando na mão um cristo numa cruz de madeira. A dança se intensifica. No alto das paredes, e junto com algumas prendas religiosas no que poderiam ser pequenos altares, podem-se ver fotografias de Fidel Castro e alguns outros heróis da Revolução cubana. Também estão penduradas bandeiras cubanas e do Movimiento 26 de Julio¹⁸, um dos grupos políticos que levou a cabo a Revolução.

18 Movimiento 26 de Julio. Foi uma organização política e militar cubana criada em 1955 por um grupo de revolucionários dirigidos por Fidel Castro. Tinha uma ideologia nacionalista, anti-imperialista e democrática fundada nas ideias de José Martí. Foi a organização mais importante entre as que participaram na luta contra a ditadura de Fulgencio Batista. A fines de 1956 estabeleceu uma base guerrilheira na Sierra Maestra que terminou vencendo as tropas do exercito batistiano em 1958. Disponível em https://www.ecured.cu/Movimiento_26_de_Julio. Consultado em 6 de junho de 2020.

A câmara se toma seu tempo para captar os dançarinos. De repente a imagem se congela.

Corte a



Figura 7 - Still filme *En un Barrio Viejo*, (1963), Nicolás Guillén Landrián

Nesta sequência o autor transgride todo e qualquer limite. Dedicou mais de dois minutos, num filme de apenas nove, para mostrar uma cerimônia religiosa de matriz africana. Ele se recusa para nos mostrar um dos elementos considerados como sinônimo de atraso e que não condizia com a ideia institucional de homogeneidade. Num período onde os personagens negros essencialmente se desenvolviam frente a tomada de decisão de se integrar ao processo revolucionário, renunciando aos seus elementos culturais, Landrián nos mostra um grupo de pessoas que praticam ativamente sua religião. Sem medos, abrem as portas à equipe para serem filmados, para mostrar a “normalidade” do que aí

acontece. A meu ver o um dos elementos mais interessantes e reveladores da sequência é a presença dos retratos de Fidel Castro e Camilo Cienfuegos, líderes da Revolução cubana, misturados com os altares. Acaso estes heróis são também deidades adoradas por eles? O que a sequência nos mostra mais uma vez é que existe a possibilidade de se integrar a Revolução sem ter que deixar nossas práticas culturais. Quando estamos totalmente imersos na cerimônia o autor congela a imagem e nos deixa uma mensagem escrita na tela: FIN PERO NO ES EL FIN.

Fade out

Fade in

SEQUENCIA 3

CENA 6. EXT. IMAGEM CINZA. DIA.

Segundo a hipótese lançada por Didi-Huberman (2012, p 210) “não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio”, incêndio que gera cinzas, as quais tento acessar hoje através da análise dos filmes “*El negro*” e “*En un Barrio Viejo*”. Cinzas que nesta pesquisa não é mais do que o arquivo que sobrevive no tempo. “O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p 211)

Olhar para essas imagens desde o agora, exige de nós um trabalho minucioso para tentar extrair delas fenômenos similares que se dão nos dias de hoje. Há de se estar atentos aos “sintomas” que nelas habitam.



Figura 8 - Stills filmes *El negro* (1961), Eduardo Manet e
En un Barrio Viejo, (1963), Nicolás Guillén Landrián

Devemos levar em conta que a escolha formal na hora de pensar o filme pode ser considerada um elemento que contribui à invisibilização da presença negra dentro do filme. Embora *“El negro”* aborde diretamente o fenômeno da discriminação racial herdada do período colonial e republicano em Cuba, aposta por uma construção formal que limita qualquer tentativa de aprofundamento no tema escolhido. A marcada intenção expositiva e didática anula qualquer problematização.

Já no caso de *“En un Barrio Viejo”* não se percebe a intenção explícita de discutir a problemática racial dentro do novo contexto, mas há um cuidado em sua narrativa com a presença negra. A escolha do “Barrio” como protagonista do filme possibilita que sejam nos apresentados seus habitantes na sua pluralidade, sendo que as pessoas negras ocupam um lugar de protagonista dentro de sua narrativa. Uma presença no nível visual e simbólico.

Os personagens são sujeitos dentro do filme, personagens “etno-biográficos”. Eles formam parte da narrativa. Há um interesse em individualizar as personagens negras a partir da utilização de primeiros planos e *Close up*. Há uma cena em que um homem negro puxa uma carretilha, parecida com a utilizada pelos catadores de material reciclável. Mediante a montagem é construída um protagonismo para esta personagem. Enquanto trabalha outros personagens, majoritariamente brancos, o observam. Ele é o principal na cena, o autor faz com que seja visto pelos outros personagens e por nos espectadores. Não há preocupação pelo tempo histórico e sim pelo acontecimento no Agora, o que interessa é o contato com o outro. O interesse é mostrar como os personagens dialogam e se inserem no novo contexto.

Pelo contrário em “*El negro*” se dá outro elemento de invisibilização através da escolha de 1 personagem protagonista que fica no lugar de.... Esta personagem representa a todas as pessoas negras. Reduz-se toda a população negra, da qual se pretende falar, em “o Negro”, como um significante único, ainda que em algum momento do filme se faça muito brevemente referência à diversidade dessa população. O protagonista é tratado como objeto passivo que recebe a ação, mas não contribui na narrativa, pelo contrário a narrativa se constrói sobre ele. Durante todo o filme “o Negro” é falado, mas raramente visto como indivíduo. Perde-se na massa. Há mais uma preocupação por repetir a História do que reescrevê-la.

A isto podemos agregar a vitimização com a qual é construído o discurso cinematográfico. A ênfase recai sobre todas as tragédias vividas pelo povo negro, o que é um mecanismo de invisibilizar o aporte e protagonismo deste ao longo da história de Cuba. A utilização de uma linguagem que contribui na manutenção no imaginário coletivo dos elementos negativos que comumente são atribuídos às pessoas negras em Cuba. Vinculadas geralmente a

marginalidade e delinquência. Esta linguagem que revela as limitações conceptuais, epistemológicas e ideológicas na elaboração do texto. Prova disso é a confusão na hora de utilizar algumas categorias como racismo e discriminação racial e o uso indiscriminado de ambas para referir-se ao mesmo fenômeno.

A utilização de música com sonoridades e elementos afrocubanos, como a Rumba, é comum em ambos os filmes, mas o sentido conferido é bem diferente. Em *“El negro”* este tipo de música é utilizado como marcador do espaço racializado que é o “solar”. Confere-se a este elemento um valor associativo que o converte em um estereótipo. No caso de *“En un Barrio Viejo”* a Rumba e a música cerimonial são a expressão de uma tradição cultural. Uma forma de se expressar no mundo.

Apesar das mudanças que viriam acontecer nas abordagens sobre a presença negra nos filmes produzido pelo Instituto cubano de cinema, é possível perceber a fixidez e repetição dos estereótipos como elemento comum em todos os períodos neste texto mencionado. Foi instrumentalizada por parte do ICAIC, a naturalização da ausência negra dentro dos filmes, ou em muitos casos se instituiu uma “presença cuidadosamente regulada” (HALL, 2006), o que tem sido elementos de peso na construção da invisibilidade negra no cinema produzido pelo ICAIC.

Estes “sintomas” levantados a partir das análises dos filmes *“El negro”* (1961) de Eduardo Manet e *“En un Barrio Viejo”* (1963) de Nicolás Guillén Landrián serviram como guia para perceber como tem se dado este processo de invisibilização ao longo da produção cinematográfica do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos durante a pesquisa da qual resulta este texto.

Fade out

Referências

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006. 70 p. (Coleção PA).

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.

COMOLLI, Jean-louis. *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. 1: Editora UfmG, 2008. 373 p. Seleção e organização, César Guimarães, Ruben Caixeta, tradução Agustin de Tugny, Oswaldo Teixeira; revisão técnica Irene Ernest Dias.

DÍAZ, Marta; RIO, Joel del. *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ediciones Icaic, 2010. 539 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 264 p. Tradução Paulo Neves.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte, v.2, n. 4, p. 204-219, Nov. 2012.

ELLISON, Ralph. *Homen invisível*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. 572 p. Tradução Mauro Gama.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Top books Editora, 2008. 239 p.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Editora UFMG, 2006.

LEITE, Ilka Boaventura. (Org.). *Negros no sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Ilha de Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 1996.

MARQUES, João Filipe. *O estilhaçar do espelho: Da raça enquanto princípio de explicação do social a uma compreensão sociológica*

do racismo. In: LIMA, A. G. Mesquitela (Org.). *Ethnologia*. 3. ed. Lisboa: Cosmos, 1995. p. 39-57. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.1/4293>>. Acesso em: 3 out. 2017.

MORRIS, Andrea E. *Afro-Cuban identity in postrevolutionary novel and film: Inclusion, loss, and cultural resistance*. Lexington Books, 2012.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2005. 270 p. (Coleção Campo Imagético). Tradução Saddy Martins.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona • Buenos Aires • México: Paidós, 1997. 389 p. (Colección Paidós Comunicación Cine).

REYES, Dean Luis. *La mirada bajo asedio: El documental reflexivo cubano*. Santiago

ROMAY, Zuleica. *Elogios de la altea o las paradojas de la racialidad*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2009. 309 p. Premio Casa de las Américas 2012.

TERRY, Inés María Martiatu. *Bufo, raza, y nación*. 2008. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/hidvl-presentations/140-scook-works>>. Acesso em: 24 set. 2017.

WEST, Cornel. Hacia una teoría socialista del racismo. *Ecuador Debate*. Quito- Ecuador, no 38, p. 88-99, agosto 1996.

ZURBANO, Roberto. El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación. *Temas*, Habana, n. 46, p.111-123, abr./2006. Trimestral.

FILMOGRAFIA

El negro

Documentário. 1960 b/n 9'46".

Produtora: ICAIC.

Ficha Técnica

Direção e roteiro: Eduardo Manet

Produção Geral: Amaro Gómez Boix

Direção de Fotografia: Ramón F. Suárez

Edição: Benito Martínez.

Coordenação geral: Santiago Álvarez

En un barrio viejo

Documentário. 1963 b/n 9'.

Produtora: ICAIC.

Ficha Técnica

Direção e roteiro: Nicolás Guillén Landrián

Produção Geral: Roberto León Henríquez

Direção de Fotografia: Livio delgado

Edição: Caíta Villalón

Música original: Federico García e Federico Brito

Som: Ricardo Istueta

GLOSSÁRIO

Câmara subjetiva: tomada cinematográfica realizada de forma que o campo visual corresponde ao campo de um dos intérpretes. A câmera e os espectadores convertem-se em sujeitos ativos.

Cena: É o relato de uma ação tempo e / ou lugar concreto. Uma cena pode se constituir de um único plano ou uma série de planos que representam um evento contínuo.

Corte a: É usado quando a transição não possui um valor significativo e corresponde a uma mudança de ponto de vista.

Close up: A figura humana é enquadrada do peito para cima. Também chamado de “CLOSE” ou Primeiro plano.

Créditos: Título ou rótulo no início e no final de um filme, no qual aparece a informação da equipe técnica e artística da obra cinematográfica.

Crossfade: É o aumento ou redução gradual do nível de um sinal auditivo. É usado no cinema para tornar menos notável a mudança de cena evitando um salto de volume ambiente.

Distanciamento: Posição crítica do espectador em relação à ação encenada. Por meio dos recursos de distanciamento, o diretor impede o espectador de se identificar ou se envolver emocionalmente na ação, o que permite que o último (espectador) julgue racionalmente.

Edição ou montagem: A montagem é a organização dos diferentes planos de um filme em determinadas condições de ordem e duração. As funções da montagem são, fundamentalmente, criar uma sensação de movimento, dar ritmo ao filme ou comunicar certa ideologia.

Fade out/Fade in: Geralmente, é usado para separar as sequências entre si, expressando uma mudança importante na ação, na passagem do tempo ou na mudança de lugar.

Música objetiva: Também conhecida como música *diegética* vem de fontes naturais que o espectador pode reconhecer fisicamente no filme que está assistindo. Por exemplo, o que surge de rádios, aparelhos de som, instrumentos tocados em cena, etc. É escutada pelos personagens do filme e seu significado é realista. Localiza a música em um local específico e a sua duração é exata.

Música incidental: Também conhecida como música *não diegética*, não vem de fontes naturais, mas é abstrata, o espectador não pode reconhecer seu local de origem e os personagens não o escutam. Não tem um significado realista, está localizado em lugares tão vagos como o ambiente, a psicologia ou as emoções dos personagens, e sua duração não responde aos critérios de precisão, mas é ampliada de acordo com as necessidades de cada cena, pode ser interrompida e retomada muito depois.

Plano geral: Com um ângulo visual bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente. A figura humana ocupa espaço muito reduzido na tela. Plano para exteriores ou interiores de grandes proporções. Também chamado, na intimidade, de “Geralzão”.

Plongée: Palavra francesa que significa “mergulho”. Quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também chamada de “câmera alta”.

Quadro cinematográfico ou enquadramento: Modo em que o diretor determina e eventualmente organiza o fragmento da realidade que apresenta ao objetivo da câmera e que será projetado na tela

Sequência: Série de cenas, cada uma das quais compreende certo número de planos em que a ação ocorre sem interrupção,

em continuidade de tempo real ou aparente. Conjunto de cenas localizadas no mesmo local ou no mesmo cenário e que ocorrem em um determinado momento. Um filme médio possui aproximadamente 12 sequências.

Sinopses: É um resumo da história que se quer contar. Parte da ideia inicial e se desenvolve a partir desta. Há vários tipos de sinopses, as argumentais (que para um curta-metragem pode ter entre uma e três folhas e para um longa-metragem pode ter entre cinco e dez laudas) e as publicitárias, geralmente, têm até três linhas.

Som ambiente: Som produzido pelo ambiente geral do local de filmagem no momento da filmagem.

Voz em off: Expressão para designar a voz de um personagem ou narrador que é ouvida, mas o qual não aparece na tela. Pode ser usado em termos de simples comentários de monólogo interior e, até mesmo, como o principal elemento narrativo.

La champeta en el Caribe en Colombia. Valores en circulación de un fenómeno musical polifacético

Maurício Pardo Rojas

Significaciones, relaciones, circulaciones y medios.

¿Cuál es el enfoque antropológico más idóneo para abordar una expresión social cuya existencia y producción depende de su recepción y circulación en un complejo urbano que involucra música, canto, danza y eventos sociales de asistencia multitudinaria a través de su reproducción electrónica en equipos de sonido, grabaciones, radio, internet y televisión? En general un análisis antropológico sobre una formación musical podría enmarcarse en discusiones más generales sobre la posibilidad o especificidad de una antropología del arte. Entre las discusiones que se han planteado más recientemente en la antropología anglosajona descuellan tres posiciones divergentes.

De un lado la antropología cultural norteamericana en su vertiente interpretativa a través de su proponente Clifford Geertz (1998[1983]) propone abordar el arte en términos de los significados particulares contextuales, que le dan sentido, específicos a cada grupo local. Tendencias importantes la antropología social británica contemporánea (Overing 1996, Gell 1998) plantean entender las expresiones artísticas y los objetos de artes como encarnaciones de relaciones sociales, como entidades con características de personas dotadas de agencia de cualidades, potencias y trayectos existenciales. De otra parte, recientes enfoques norteamericanos (Ginsburg et al 2002) sugieren adoptar antropologías

en la modernidad que analicen las creaciones de arte como elementos vehiculados por la ubicuidad de los medios de comunicación y por las tecnologías de la información y la comunicación, situados en el sistema mundo contemporáneo y afectados por procesos de configuración de identidades étnicas y nacionales y por múltiples cruces y traslaciones. Estos planteamientos no son excluyentes. Un ensamblaje socio musical como el de picó champeta ha de ser entendido por su contexto e intrínsecos procesos de significación, por las relaciones sociales que entrañan sus agentes y productos humanos y artísticos y por las determinaciones de las dinámicas sociales, económicas y tecnológicas en las que existe.

El carácter polifacético y la inconmensurabilidad de las expresiones musicales, especialmente de aquellas con significativo componente tecnológico en contextos urbanos marcados por notorias diferencias étnicas y sociales, no solo permite, sino que impone la aplicación de múltiples enfoques, incluidos los anteriores, para entender algunas de sus dimensiones múltiples y articuladas. Un fenómeno de tal complejidad puede ser, además, mejor entendido si se aborda el proceso social general de producción en sus aspectos material y simbólico, especialmente en su fase de circulación. Un producto de cualquier tipo, material, discursivo, artístico, solo se realiza como tal cuando transcurre en el circuito productivo y es finalmente consumido.

En la producción no mercantil, los productos circulan en virtud de su valor de uso sea éste material, expresivo, ritual, o religioso. Desde los inicios de la antropología una de sus temáticas centrales ha sido el de la manera en que para diferentes sociedades los elementos donados o intercambiados son entes dotados de propiedades personales (Mauss 2009[1925]), e incluso en importantes teorías más recientes se ha analizado cómo los productos intercambiados no solo poseen una sustancia personal sino que

además encarnan relaciones sociales específicas tales como las particularidades de género, estatus y de la reproducción humana (Strathern 1988). Se tiene entonces que en la dimensión no mercantil del intercambio esas relaciones no son simplemente “económicas” sino que son sociales en toda su integralidad y complejidad y como toda relación social, son relaciones materiales, pero no se dan simplemente como escuetos actos conductistas, sino que solo pueden realizarse a través del ámbito de lo simbólico (Levi Strauss 1977, Geertz 1988), por medio del lenguaje, del discurso y de la performatividad (Austin 1977, Butler 2001).

Desde la edad media en Occidente la música se empezó a configurar como una profesión, como una actividad remunerada y desde la invención de los medios de reproducción tecnológica desde finales del siglo XIX los productos musicales han circulado como mercancías dentro del mercado capitalista hasta llegar a convertirse en uno de los sectores de mayor poder económico y corporativo. La economía capitalista se caracteriza por la circulación mercantil en la que no se intercambian productos por productos, sino productos por dinero, los cuales se convierten así en mercancías; los productos circulan no de acuerdo a su valor de uso sino según su valor de cambio tasado en dinero.

El núcleo y fundamento de la economía capitalista es la conversión de los productos de la actividad humana en valores de cambio, en mercancías, de forma que quienes detentan los medios de producción y de circulación puedan apropiarse y acumular parte del valor producido por el trabajo y la creatividad. Aunque la tendencia sistémica es la de convertir todo producto en mercancía, en valores de cambio, todo producto tiene un valor de uso e importantes áreas y aspectos de la producción humana circulan con importantes componentes de valores de uso y con elementos simbólicos asociados. En esta economía capitalista el consumo

se efectúa impulsado por la publicidad, que no solo exalta las cualidades de uso del producto, sino que a través de imágenes y discursos explícitos e implícitos lo promueve como satisfactor de deseos (Baudrillard 1983), como factor de prestigio (Bourdieu 1988) o como vínculo con colectivos identitarios (Joseph 1988).

Especialmente con respecto a productos musicales, junto a la circulación mercantil ampliada, coexisten también la circulación mercantil simple y varias formas de intercambio de valores de uso. De un lado las mercancías mismas, debido a sus variados valores de uso, generan continuamente relaciones no mercantiles y de otro lado los precios de algunas mercancías, entre ellas ciertos productos expresivos, artísticos u ostentosos, son fuertemente influenciados por relaciones no mercantiles del tipo de sanción social o prestigio (Lapavitsas 2002, Bourdieu 1988 [1979], Miller 1995).

Las tecnologías digitales de sonido y video han tenido un impacto significativo sobre el marco ontológico del arte de la modernidad occidental y sobre las dinámicas del mercado capitalista de la música dominado por unas pocas corporaciones multinacionales. El acceso en computadores personales a la más avanzada tecnología de edición de audio y video desde principios de la década de 1990 al rebajar exponencialmente los costos de edición y al combinarse con la proliferación de sitios particulares en internet ha permitido el ascenso de la producción y la circulación musical independiente y ha difuminado las fronteras entre arte y técnica musical, entre ejecutantes y audiencias, entre obra original y reproducción (Sinnreich 2007)

El aspecto performativo de las relaciones sociales, sitúa a las personas no solo como agentes dentro del circuito productivo como productores, comerciantes o consumidores, sino también como actores en las esferas de la representación y la identificación (Butler

2005). Esos variados, móviles y flexibles procesos de identificación se desarrollan a través de actos reiterativos y repetitivos que se afianzan en niveles profundos de la conducta y la personalidad, dentro del conjunto estructurante que Bourdieu (2012 [1972]) dentro de una análoga perspectiva analítica denomina hábitus.

La pluralidad de ensamblajes entre valores de uso y valores de cambio, de distintas calidades de agentes económicos y productivos, de discursos y actos performativos, del involucramiento y generación de colectivos identitarios, y del uso diverso por parte de técnicos, músicos y públicos de tecnologías de la información y la comunicación resulta en realidades polifacéticas que a su vez imponen abordajes multidimensionales metodológicos y teóricos cuando se aborda la producción, circulación y consumo de ciertos intrincados productos musicales como el picóchampeta.

El picó champeta

En la región del Caribe colombiano, principalmente en las barriadas más pobres y con mayoría afrodescendiente, se ha desarrollado una compleja realidad socio musical que puede ser denominada el picó-champeta. Los eventos de esta expresión se originaron y ocurren en mayor proporción en las dos ciudades principales de la región, Cartagena (un millón habitantes) y Barranquilla (dos millones de habitantes), y aunque existen con menor intensidad, revisten importancia social en todas las demás ciudades de la región (Contreras 2003).

Desde los años 1940s, en Cartagena y Barranquilla, existen los picós (expresión local del término del inglés 'pick-up' para tocadiscos) que se usan para animar fiestas y eventos públicos amplificando música grabada. Son máquinas de sonido potentes que han sido construidas y mejoradas por técnicos locales, con

procedimientos muchas veces artesanales, quienes las han desarrollado usando la tecnología disponible en el mercado para obtener el máximo volumen, siendo al mismo tiempo transportables y ensamblables por un grupo limitado de personas. Evolucionaron desde aparatos sencillos con un tocadiscos y un parlante en los años 1940 hasta los potentes equipos de hoy en día que son armados con la mejor tecnología disponible en el mercado internacional y pueden emitir 50.000 vatios, el máximo volumen usado en los más grandes conciertos del mundo, en estadios o al aire libre. Desde sus inicios, los picós de mayor tamaño han sido un negocio en el que se cobra la entrada y se vende licor y comida. Picós de menor tamaño cobran por presentarse en eventos o fiestas más reducidas y muchas personas tienen picós domésticos para las fiestas familiares o para animar la cuadra.

En las ciudades caribeñas colombianas había una gran actividad de las agrupaciones de tambores y flautas de música tradicional en un intenso calendario festivo y carnavalesco (Gutiérrez 2000). Con la irrupción de la tecnología de amplificación y reproducción, de la discografía y la radio, a comienzos del siglo XX, las dinámicas socio musicales iniciaron una radical transformación que marcó el decaimiento de los conjuntos musicales vernáculos y la creciente afición por animar las fiestas con equipos de sonido a comienzos de siglo con las victrolas y después con los picós. Pero al tiempo que las empresas radiales y discográficas comercializaban, transformaban y se lucraban de la música popular, los dueños de picós, tanto familias como pequeños comerciantes, creaban circulaciones paralelas pero reducidas del producto musical. Circuitos que eran simultáneamente una innovación de la fiesta popular, la cual, a partir de las comparsas carnavalescas y las fiestas barriales, paso a centrarse en casetas o en encierros callejeros animados por los picós. Hasta allí, dichas dinámicas eran parte de tendencias globales en el Caribe urbano internacio-

nal, en las que como en otras partes del mundo, se configura un tipo de negocio que reproduce música grabada en bares, tabernas y bailaderos (Botero, Ochoa, Pardo 2011: 68).

Surgieron pequeñas redes informales de comerciantes que importaban, casi siempre de contrabando, discos para vender a los dueños de los picós. Desde finales de los 1950s en Barranquilla se había instaurado la importación de música del Caribe hispano para los picós, principalmente de Cuba y Puerto Rico y de las agrupaciones de este origen basadas en Nueva York, música que no tenía ninguna comercialización formal en el país; al poco tiempo esta dinámica se había instaurado también en Cartagena (Botero, Ochoa Pardo 2011: 69).

Desde finales de los años 1960 el fenómeno del picó pasa a ser un caso de intercambios múltiples de músicas entre ciudades del Caribe colombiano y países y territorios del Caribe insular como Cuba, Haití, Jamaica, Trinidad o Martinica, y países africanos como el Congo, Suráfrica, y Nigeria. Desde esa época los dueños de picós procuraban conseguir discos que no se encontraran en el mercado local para ofrecer un producto único para sus clientes. Se creó desde entonces una de las características fundamentales de los picós, la dinámica del “exclusivo”: los picós procuran tener música que no poseen sus competidores y así satisfacer a su público y garantizar su éxito comercial.

Desde comienzos de la década de 1970 algunos de esos comerciantes comenzaron a traer música del Caribe francófono, principalmente compas y mini jazz de Haití, y kadans de Martinica y Guadalupe y algo del Caribe anglófono, tal como soca de Monserat y Trinidad, y cadence de Dominica. Los dueños de los picós destruían las carátulas y borraban los sellos de los discos para mantener el secreto de los “exclusivos”; las letras en francés e

inglés impedían aún más que la gente identificara las canciones. Algunos comerciantes y dueños de picós establecieron también un negocio de hacer compilaciones piratas en casetes de esas músicas (Abril y Soto 2004). Poco después por medio de marineros y comerciantes, comenzaron a llegar a los picós músicas de África, principalmente el soukus del Congo y el mbanga de Sur África, aunque llegaban discos de otras partes como el highlife de Nigeria y de Ghana, o el makossa de Camerún (Cunin 2007). Se buscaba dotar a los picós de músicas que al mismo tiempo sonaran de alguna manera como “contemporáneas” pero que evocaran afiliaciones referidas inicialmente a un Caribe afro y luego a una África genérica. Se fue configurando así una etapa más reciente de “encuentros globales a través de la música, más allá del control de artistas o consumidores individuales” (White 2012: 6). No son solo encuentros de líneas musicales aisladas sino relacionados con “universos ideológicos globales” que valoran aspectos e imágenes específicas de tradición, cosmopolitanismo o modernismo (Menezes Bastos 2007: 21).

Es en este período cuando se configura en Cartagena y Barranquilla un flujo idiosincrático del producto musical en los sectores populares de trabajadores y de actividades informales. A la vez que los pequeños comerciantes alrededor de los picós eludían el mercado del *hit parade* corporativo discográfico nacional e internacional, al optar por el contrabando de discos antillanos y africanos, se fue constituyendo un peculiar estilo urbano festivo con su propia música, su propia forma de bailar, sus propios lugares, su propia circulación musical que integraba un intenso movimiento tanto de valores de uso y de valores de cambio musicales. Una escena musical que integraba tanto la identificación colectiva de

verbeneros en Barranquilla¹ y picoteros en Cartagena, la caracterización de ciertas áreas urbanas y sectores de población, y el negocio que progresivamente se establecía como una constelación de picós y sus grupos de fieles seguidores (c.f. Straw 1991). Una escena y un negocio en los que surgieron actores específicos, los comerciantes de discos, los dueños de picós, los trabajadores que los ensamblaban y manejaban, y el colectivo de aficionados que se segmentaban en los grupos de seguidores de cada picó (Botero, Ochoa, Pardo 2011: 71).

Desde finales de los años 1970 hubo varios diferentes intentos de producir ese tipo de música “africana” con músicos locales, pero ninguno lograba alcanzar un nivel de éxito que compitiera con los “exclusivos” de los picós. Desde principios de los 1980s los empresarios piratas, ocultando la identidad de músicos y canciones, además de los casetes, estaban, con gran éxito, fabricando y vendiendo además de los casetes, copias en discos de acetato de música africana en los sitios de mercados populares de Cartagena y Barranquilla (Abril y Soto 2004). Además, los picós avanzaron tecnológicamente desde los tubos catódicos hacia la tecnología de transistores que fue implementada por técnicos locales quienes además aumentaron progresivamente la capacidad de potencia acudiendo a los últimos adelantos de la industria de fabricación de parlantes.

La realidad contemporánea de esta música “champeta” es resultado de múltiples cruces transcontinentales e internacionales de ida y vuelta y de los medios tecnológicos y sociales que permiten tales desplazamientos. Músicas afroamericanas de la primera mitad del siglo XX como el jazz, el blues, el soul, el gossell, o la rumba cubana influenciaron la aparición en África de músicas como el

1 En Barranquilla, el tipo de fiestas animadas por picós en casetas, o calles cerradas, con importante presencia en el período carnavalero se denominó como ‘verbenas’ y sus aficionados como ‘verbeneros’

highlife en Nigeria y Ghana, el soukous en Congo, o el mbaganga en Sur África, o en el Caribe no hispanófono del compas en Haití, el soca en Trinidad, el reggae en Jamaica, el kadans de Martinica o el zouk de Guadalupe (Pacini Hernández 1993).

La procedencia de los estratos más pobres de los seguidores de esta música y la reputación de violencia de esos sectores urbanos hicieron que sus seguidores comenzaran a ser llamados “champetudos” ya que “champeta” es un cuchillo usado para cortar pescado en el mercado popular en Cartagena y que también aparece como arma en riñas callejeras. Rápidamente se extendió en Cartagena el apelativo de “música de champeta”, luego “música champeta” y finalmente simplemente “champeta” para denominar a la música “africana” (Contreras 2003). Con el tiempo el término fue perdiendo sus connotaciones peyorativas, y se extendió al resto del Caribe colombiano.

De 1982 a 1997 se realizó en Cartagena el Festival Internacional de Música del Caribe. Los organizadores del Festival incluyeron a la champeta y al picó como elaboraciones musicales locales representantes de la región y del país. La imagen de la champeta y el picó se legitimó en cierta medida ante las clases medias entre las que se había extendido una visión que los asociaba a la delincuencia y la violencia. En algunos círculos se empezó a considerar a esta manifestación musical como parte de la esfera de la World Music. Un promotor cultural y cinematógrafo lanzó en París en 1998, un año después del último Festival, el disco “Champeta Criolla vol 1.” promoviéndolo como parte de esas músicas del mundo. Desde mediados de los años 1980s se consolidaron los programas de radio de música champeta en emisoras de Cartagena y Barranquilla, agregándose así un importante elemento de difusión y circulación de esta música (Mosquera y Provansal 2000).

Algunos grupos locales lograron a mediados de los 1980s tener efímeros éxitos en la venta de discos, pero en general el público seguía fiel a la dinámica de los “exclusivos” piratas de los picós. De forma análoga a como los músicos locales de diversas periferias adaptan componentes de las músicas de los centros capitalistas internacionales, por ejemplo, la forma en que músicos de jazz brasileño han traducido a la práctica local algunos elementos del jazz norteamericano (Piedade 2003: 8-10), poco a poco músicos y cantantes locales fueron desarrollando un estilo musical con elementos de las múltiples líneas musicales internacionales que convergían. Elementos tales como unas cadencias del bajo y de la percusión afines a los ritmos caribeños no hispanófonos y a los africanos, las estilizaciones melódicas de la guitarra del soukuss. O el desarrollo dramático con una introducción y un clímax rítmico y dancístico (llamado ‘espeluque’ en la champeta) un rasgo que se ha ido reconfigurando en sucesivos cruces trasatlánticos, característico de la rumba congoleña, la cual lo había heredado de la rumba cubana, herencia a su vez de la música bantú. Aunque no lograron individualmente el éxito comercial fueron creando una gramática musical que sentó las bases para la producción digital y vertiginosa de la champeta actual (Bohórquez 2002).

A finales de los 1980s se había agotado el margen del negocio de copia de discos africanos, en parte por la generalización del uso del casete que eliminó la ventaja del exclusivo africano de contrabando, y en 1993 el picó El Rey de Rocha, el más grande de Cartagena, decidió empezar a producir sus propios “exclusivos” con músicos locales. Inicialmente plagiando las músicas de las canciones africanas y grabando esos *covers* con cantantes locales. Pero poco después también empezaron a componer canciones basadas en modelos rítmicos y melódicos africanos. El picó grababa los temas, los lanzaba como exclusivos y cuando eran conocidos, lanzaba al

mercado el disco con la compilación de unas cinco canciones, del cual lograban vender unos 10.000 ejemplares (Abril y Soto 2004).

En esta etapa, los picós más grandes ampliaron sus actividades comerciales. De ser anteriormente un amplificador de música en la fiesta en una dinámica de estilo de bar y salón de baile, el picó pasó a ser un productor de acetatos de reproducciones piratas de música africana y de covers por parte de músicos locales. Paralelamente, con la generalización del uso de los casetes, la primera tecnología que permitió al público grabar música, se desarrolló un creciente comercio informal de música de casetes centrado en los mercados populares de Bazurto en Cartagena y el Boliche en Barranquilla. El conjunto de actores participantes de la circulación de los procesos musicales del picóchampeta se extendió con los músicos que hacen los covers, los técnicos de grabación, y el enjambre de comerciantes informales de casetes, además del colectivo de seguidores de los picós que se va ampliando y dinamizándose entre los públicos juveniles de las barriadas de bajos ingresos (Botero, Ochoa, Pardo 2011: 76).

Se fueron retroalimentando mutuamente los procesos comerciales con los procesos de identificación colectiva popular configurando así panoramas sonoros específicos en los que los públicos iban participando activamente tanto de la fiesta en vivo del picó, como de la amplificación de esta música en las casas y barrios y de la sintonía radial.

Ante el éxito de la música que vendía el Rey de Rocha en los mercados locales urbanos caribeños, en 2001 la SONY grabó una compilación con los cantantes que había lanzado el picó El Rey y logró vender 60.000 ejemplares en el mercado nacional. El siguiente volumen en 2002 tuvo un éxito mucho menor y después los cantantes rechazaron la exigencia de exclusividad de la SONY

y así terminó este intento de colocar a la champeta en los mercados industriales musicales (Abril y Soto 2004).

A mediados de la década del 2000, la tecnología de copia de CDs y la correspondiente circulación pirata había arruinado la rentabilidad de la venta de CDs lanzados por los picós. El Rey de Rocha cambió otra vez su estrategia y pasó a producir exclusivos, semana tras semana. Actualmente en estos eventos es predominante un tipo de música basada en ritmos del pop africano occidental producida por los mismos picós y grabada por artistas locales con montajes de tecnología digital.

Los cantautores que aspiran a promover sus piezas graban demos y se los ofrecen a los picós. Si el DJ del picó considera que la canción tiene futuro, se contrata a un arreglista, a un guitarrista, un bajista a veces algún instrumento de viento y el resto de la instrumentación se hace con teclados digitales. A la grabación de la canción se le agregan las “placas” que son estridentes frases de potentes locutores con efectos especiales promocionando al picó, es como un sello que identifica al picó como dueño de la canción. Así al emitir o tocar la canción siempre se le hace propaganda al picó. Una vez terminada se prueba en uno de los bailes de picó y si la respuesta del público es favorable, se continúa tocándola repetidamente varias semanas para fijarla en los gustos del público. Si el éxito se mantiene, después de un tiempo, cuando la canción está agotando su vida útil como “exclusivo”, le envían la grabación a las emisoras de radio para que la difundan. Después de otras semanas, la canción se reúne con otros éxitos exclusivos para grabar un CD que es entregado a determinados almacenes y acto seguido los piratas lo reproducen y lo venden en los mercados populares de la ciudad. Debido a las realidades contemporáneas de reproducción digital y del mercado pirata que ha eliminado la ganancia de la venta de grabaciones, el picó divulga libremente la

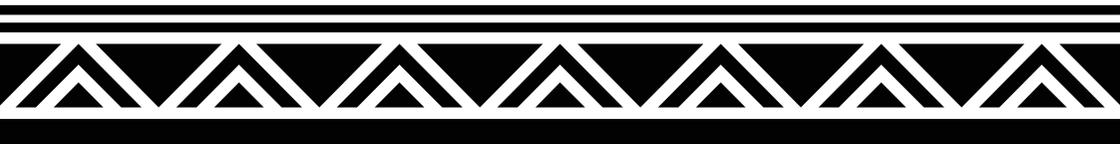
música que produce a las emisoras y a los vendedores “piratas” y los beneficios económicos provienen de la entrada del público a los bailes (Sanz 2012, de la Ossa 2016).

Anualmente el picó financia la elaboración de un DVD con videos de sus mejores éxitos y los reparte en un evento de lanzamiento a los asistentes que compran las boletas (Botero, Ochoa, Pardo 2011: 87)

En este esquema el picó crea su propia demanda con su público y luego “usa” a la radio y a los piratas para incrementar la demanda de asistencia a los bailes. No es solo que el picó “necesite” a la radio para divulgar sus canciones, es que la radio también necesita de los “exclusivos” exitosos para ampliar su audiencia: el público oyente está esperando oír por la radio los éxitos que ya conoce o de los que ha oído hablar. La retroalimentación entre eventos y emisión radial resulta en el mantenimiento y extensión de la escena picotera con la amplificación de la radio en los buses y espacios públicos (Giraldo 2016, de la Ossa 2016).

El baile en los eventos es de alta expresividad sexual, y es análogo a otros bailes eróticos de otras músicas contemporáneas caribeñas y africanas ampliamente divulgadas por internet. Los picós tienen seguidores a la manera de las hinchadas deportivas que manifiestan su fidelidad asistiendo a los eventos y exhibiendo prendas e insignias. Los elementos más valorados por el público son la novedad de las canciones y los efectos físicos de la potencia de los parlantes (Sanz 2012).

El picó- champeta ha marcado uno de los principales espacios de socialización e identificación de los pobladores de vastas zonas de Cartagena y Barranquilla y otras ciudades del Caribe colombiano. Empresarios, administradores, músicos y trabajadores de los picós provienen de los mismos sectores sociales que el público que asiste a los bailes y escucha la música. Ha brindado una



dimensión expresiva característica que determina un nosotros y un exterior que carece de ella (Martínez 2003). Retomando una afirmación de Stokes (1994: 3) para las músicas populares, el picó “organiza memorias colectivas y experiencias presentes de lugar con una intensidad de poder y simplicidad sin paralelo con cualquier otra actividad social”.

La ubicación geográfica, el nivel económico y el componente étnico de la población que ha construido y que se involucra en las prácticas del picó champeta han llevado a las clases dominantes a tratar peyorativamente estas manifestaciones musicales, oscilando entre la invisibilización, el prejuicio y la abierta prohibición. Más recientemente, no obstante, se ubica esporádicamente a la champeta dentro de la institucionalización de políticas del multiculturalismo y el patrimonio continuando así oleadas discursivas como el del cosmopolitismo caribeño o la valoración de prácticas locales, que de tiempo en tiempo le dan momentáneamente cierto aire de legitimidad al picó y a la champeta, mientras que cotidianamente continúa el hostigamiento de las autoridades y la policía a los bailes de picó y siguen apareciendo comentarios peyorativos en la prensa local y por parte de políticos y administradores. Los discursos sobre las músicas populares, en este caso acerca de los picós y la champeta reflejan, discursos más amplios sobre las configuraciones culturales de la nación (Menezes Bastos 2008: 8).

El contenido musical de los picós y los modos sociales de la fiesta han ido cambiando a través del tiempo desde la década de los 1940s, pero en un giro bien peculiar de los procesos musicales del picó-champeta, configuraciones anteriores no han desaparecido y se mantienen como variaciones estilísticas. En Cartagena unos nueve picós que datan de la década de 1970 se mantienen y son conocidos como ‘picós salseros’, no porque toquen salsa principalmente, sino porque continúan amplificando el repertorio de

aquellas épocas en las que se mezclaban los discos haitianos, martiniquenses, trinitarios y africanos con los de música cubana, jíbara puertorriqueña, y con las primeras grabaciones newyorkinas de lo que progresivamente iría a conocerse como salsa (Sanz 2012). El público que asiste a las funciones de estos picós es en buena parte de personas maduras y algunas de la tercera edad que han seguido siendo aficionados desde su juventud, pero también asisten personas de otras edades y jóvenes que muestran preferencia por los estilos de la nueva guardia o la comparten con su afición a la champeta contemporánea (Botero, Ochoa, Pardo 2011: 31).

En Barranquilla los viejos tiempos verbeneros han sobrevivido en la modalidad de los encuentros y concursos de coleccionistas que se llevan a cabo en los ‘estaderos’ más tradicionales los cuales son espaciosos bares bailaderos. Algunos personajes que antaño fueron dueños de picós, importadores o comerciantes de discos, o que de vieja data han practicado el hobby del coleccionismo de discos de acetato, han realizado desde finales de los años 1980 encuentros de coleccionistas de música verbenera. En su momento hace tres décadas era la música que se tocaba en la ‘verbenas’, como se llama en Barranquilla a los espacios cerrados en calles para la ejecución de los picós. Hoy, la música de aquellos tiempos vive a través de los coleccionistas y se toca principalmente domingos o lunes festivos en los estaderos de mayor tradición salsera y verbenera en eventos predominantemente de audición. Los coleccionistas también reproducen su música en espacios radiales o alquilan sus colecciones para diversos eventos festivos (Giraldo 2016)

Como se ha subrayado en párrafos anteriores, las dinámicas económicas y sociales de este proceso musical han sido marcadas en los últimos años por la iniciativa innovadora del picó más grande de Cartagena: El Rey de Rocha. En esta empresa trabajan unas treinta personas, entre administradores, técnicos de grabación y sonido y

trabajadores para el montaje del equipo. El picó puede emitir unos 50.000 (cincuenta mil) vatios de potencia, lo cual en teoría es el volumen para un concierto en un gran estadio de fútbol (Botero, Ochoa, Pardo 2011). El éxito de este picó (y de manera análoga de los picós en general) está ligado al prestigio y reconocimiento de su DJ estrella (Cunin 2007). Existen solo otros tres picós grandes: otro en Cartagena y dos más en Barranquilla, considerados “grandes”, aunque son menores que El Rey. En estas dos ciudades hay unos doce picós medianos que también ofrecen espectáculos y venden entradas, y varias decenas de picós menores que son contratados para eventos institucionales, empresariales o familiares. Los eventos de los picós se llevan a cabo en las barriadas pobres en las noches de los fines de semana, se presenta un alto consumo de alcohol y frecuentemente se presentan riñas lo cual genera periódicas prohibiciones y restricciones de las alcaldías y la policía (Sanz 2012, de la Ossa 2016, Giraldo 2016).

Como derivación de la actividad del picó, los cantantes más conocidos son contratados para presentaciones, aunque en general son muy pocas las personas que pueden vivir exclusivamente de los ingresos generados por las actividades de los picós. También, desde la época de los Festivales de Música del Caribe, en la década de los años 1980 y principios de los 1990, los músicos de champeta se han presentado en eventos institucionales y oficiales como expresiones patrimoniales y representativas del repertorio musical de la región e incluso la champeta ha sido objeto de discusiones en eventos académicos (Bernal 2012).

El picó champeta también ha desarrollado un tipo de baile para el escenario. En las presentaciones de los cantantes y en algunos de los videos promocionales se presentan bailarinas con ropas ligeras ejecutando coreografías con movimientos de alta expresividad erótica. Estas coreografías no están codificadas, no hay un canon de estos

bailes en la escena y en general siguen los estilos transnacionales divulgados por internet de bailes de estirpe afro con marcada sensualidad encontrados en el pop afronorteamericano, africano, caribeño y adoptado cada vez más por el pop internacional por estrellas como Madona, Rihanna, Cristina Aguilera o Lady Gaga (Sanz 2012, Bernal 2012). El baile en el picó champeta escenifica una eroticidad (c.f. Hanna 1999:: 30-37, 44), que revela unas dinámicas sociales públicas de las relaciones entre hombres y mujeres, que desde la época colonial ha sido usualmente reprimida por los cánones dominantes conservadores de las clases blancas mestizas.

El sistema del picó-champeta ha cambiado en muchos aspectos los canales usuales de circulación de mercancías musicales. Gracias a su peculiar uso de nuevas tecnologías y a una distintiva organización de sus relaciones con el medio de comunicación de la radio ha consolidado un circuito de mercado limitado pero sostenible. El uso de las tecnologías de edición musical y los bajos costos de impresión de CDs y DVDs le ha permitido a los picós producir música a bajísimos costos. Como el picó es el medio fundamental de ejecución, divulgación y circulación de la música champeta, muchos jóvenes y algunos profesionales consagrados desean tener sus músicas divulgadas en los picós para poder acrecentar su prestigio profesional y por esta razón ofrecen sin ningún costo las muestras grabadas de sus composiciones a los picós (Birenbaum 2005, Castro 2017).

Valores, identificaciones y participación: las claves de la circulación en el picó-champeta

El desarrollo, extensión y permanencia del picó-champeta han navegado recíprocamente en la circulación de valores de uso y de valores de cambio. En cuanto a valores de uso musicales, el

picó-champeta se ha configurado como una gramática de las relaciones sociales festivas de los sectores populares urbanos del Caribe colombiano. Un lenguaje musical, danzario y festivo que convoca e identifica a diferentes grupos etarios en la construcción de procesos de identificación, de prácticas afectivas, sensibilidades estéticas, sentidos de lugar y presencia y visibilidad. Lo anterior en el contexto de una sociedad muy inequitativa en el que las elites se han mantenido segregadas en su producción y consumo simbólico con respecto a los sectores sociales mayoritarios sumidos en la pobreza y la marginalidad.

Las artes son tanto un modelo de ordenamiento del cuerpo como el resultado del tipo de relaciones sociales en las que surgen. La capacidad de pueblos e individuos para “leer” la música, la danza o cualquier otro “arte” es un producto de la experiencia colectiva (Geertz 1988). “A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte”. El sentido de “la belleza” es un artefacto cultural tanto como lo son las expresiones musicales mismas (Ibid 133 - 144). El significado proviene del uso y requiere un análisis exhaustivo de esos usos. Para los habitantes de las barriadas caribeñas la “estética” del picó champeta sintetiza e intensifica unas maneras de ver y sentir el cuerpo, de oír y sentir la potencia y ritmos del sonido, de participar en la performance de bailarines, músicos y DJs, Pero las formas artísticas no solo son desarrollos de un recetario de la matriz cultural, sino que son la encarnación de esa matriz en eventos concretos y al encarnarla la actualizan y la transforman.

La fiesta de champeta no es una re-escenificación de los bundes o las ruedas de cumbia o fandango de las localidades rurales de antaño, sino constituye una expresión en la que esa herencia pasa además, por la adopción popular, y frecuentemente transgresora, de los de-



sarrollos e influencias del cosmopolitismo caribeño y de las estéticas del pop transnacional. El trayecto temporal y espacial del picó champeta no se ha derivado de la inscripción dentro de un canon legitimado por opiniones autorizadas sobre la validez estética, como ha sido el caso de la cultura de las elites caribeñas que siempre han ido a la saga de los modelos metropolitanos del norte capitalista.

En poblaciones situadas por fuera de la normatividad estética académica occidental, la aceptabilidad estética no puede ser removida de los contextos de uso productivo y de la vida cotidiana; no hay “objeto de arte” para ser contemplado, no hay espectadores, ya que la producción de lo artístico no está separada de la vida social (Overing 1996: 213-214). La música de tambores que se practicaba, cantaba y bailaba intensamente en todo caserío, vereda o barrio popular del Caribe colombiano hasta finales del siglo XIX, fue fieramente estigmatizada por las elites que presumían poseer una “cultura” superior hasta hace un par de décadas, cuando advienen las políticas del multiculturalismo y el patrimonio. Solo cuando hacia los años 1920 en los salones de París o de Nueva York se comenzaron a legitimar dentro de las estéticas exotistas de la postguerra, los estilos de danza de ancestro afro a través de los músicos negros del sur de los EEUU, del Caribe, de Brasil o de África, vinieron las elites locales caribeñas a aceptar tales ritmos, pero mediados por formas orquestales sofisticadas y no en los formatos vernáculos de los músicos iletrados locales con sus instrumentos artesanales. La música de las clases populares del Caribe, si bien ha sido mayormente resultado de dinámicas sociales locales estructuradas en las expresiones festivas y carnavalescas, desde comienzos del siglo XX ha estado mediada y fuertemente alterada por las tecnologías de grabación y reproducción y por su inserción en circuitos mercantiles. De manera singular, el picó-champeta se ha ido elaborando dentro de la vida corriente de las barriadas urbanas a partir de eventos fortuitos que han

ido hilvanando nuevas formas de circulación musical al margen de las esferas hegemónicas de las elites socioeconómicas, de la industria cultural, o de las corporaciones del entretenimiento.

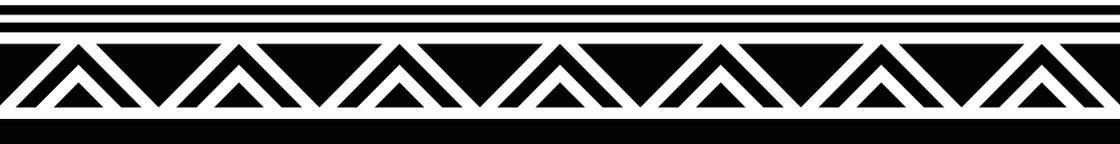
Las identidades no son realidades psicológicas o ideológicas acabadas, sino que son procesos conflictivos, incompletos, cambiantes que se constituyen mediante incesantes reiteraciones de expresiones discursivas performativas y de performances como tales, es decir de discursos, actuaciones, maneras corporales y de apariencias, ya sean desplegadas hegemónicamente sobre los sujetos o implementadas por los sujetos mismos como desviaciones, resistencias o subversiones.

...actos, gestos y deseos crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizativo de la identidad, como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados –son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos (Butler 2001: 266)

Esta autora ha insistido en

...repensar la performatividad como un ritual cultural, como la reiteración de normas culturales, como el hábitus del cuerpo en el cual dimensiones estructurales y sociales de significado no son finalmente separables (Butler 2003: 35)

Los públicos de los barrios de bajos ingresos de las ciudades caribeñas colombianas, que desde la década de 1940 han estado asistiendo a las fiestas de picó han ido configurando unas particularidades expresivas que reiteradamente se han diferenciado



de las corrientes empresariales dominantes de las industrias del espectáculo. Los pequeños empresarios de los picós importaron grabaciones de músicas que no estaban disponibles en el mercado nacional. Pero fueron los públicos quienes fueron dando forma a un complejo performático integrado por la fiesta, la forma de bailar, las sociabilidades inherentes, los estilos corporales, el sentido de agencia y de diferenciación.

La existencia, trayectoria y éxito potencial o real de cada canción de champeta no se entiende solamente en términos de sí misma, sino como parte del picó, y el picó a su vez existe por responder a una sensibilidad específica social, festiva, dancística y musical de un sector muy determinado de la población del Caribe colombiano. El producto musical no es la canción, es el picó que configura entre el DJ y el público la experiencia performativa del evento del baile de champeta y sus extensiones sensoriales a través de la amplificación musical de sus canciones en múltiples espacios de los sectores populares urbanos (Sanz 2012, c.f. Birembaum 2005).

Esta forma de circulación asociada a formas particulares de tecnología y de articulación con el medio radial, al mismo tiempo engendra y responde a unas condiciones estéticas particulares. La “calidad” estética del producto no corresponde al logro o al virtuosismo musical de la composición o de la ejecución vocal o instrumental. Lo que provoca resonancia de la canción en el público es su capacidad para intensificar la experiencia del baile y de la fiesta; son características sensoriales ligadas al sonido del picó, a la ejecución del DJ, a episodios rítmicos de la canción que conducen a momentos de excitación y baile frenético. El baile es un factor central constitutivo del picó champeta. La gente va a las fiestas de picó a bailar. El éxito de una canción se mide por su capacidad de convocar a la danza. El gusto del público se guía por la novedad del “exclusivo” y por sus cualidades rítmicas y la seducción exhortativa

de las letras, casi siempre versos simples, fáciles de memorizar, frecuentemente de doble sentido con un cariz sexual (Sanz 2012).

El baile de champeta opera como un fuerte marcador social de identidad étnica-local a través de un 'hábitus' en actividad corporal muy erotizada pero racionalizado verbalmente (c.f. Carozzi 2011: 21 - 27, Hanna 1999: 37) por los participantes y defensores de la fiesta de picó como un aporte expresivo particular en el que no debe centralizarse morbosamente su aspecto erótico (Muñoz Vélez 2001, Contreras 20003, Martínez 2003). En los sectores populares de las ciudades caribeñas colombianas no hay ningún tipo de censura hacia este tipo de baile, los padres ven impasibles como sus hijas e hijos adolescentes despliegan tales muestras públicas de erotismo y lo consideran con orgullo como una característica positiva de su grupo social.

Las tecnologías digitales que permiten a personas corrientes con tan solo un computador y una conexión a internet acceder fácilmente a software para copiar, reproducir, editar y transportar textos, imágenes, sonidos y videos han transformado sensiblemente

el marco ontológico moderno sobre el arte². Ese marco era el sistema conceptual que se consolidó desde la Ilustración que entiende y define el rol social de las artes y particularmente de la música como actividades superiores ejercida por individuos especiales, los artistas, y cuyas obras son valoradas por su originalidad y autenticidad. Dicho marco moderno está basado en las oposiciones entre arte y oficio, artista y audiencia, original y copia, ejecución y composición, figura y fondo, materiales y herramientas (Sinnreich 2007). Este marco se sostiene y se reproduce por medio del entramado institucional del “mundo del arte” (Becker 1982) integrado por entidades educativas, profesionales, comerciales y legales.

La circulación de la música a través de los medios contemporáneos de comunicación dotados y potenciados con las tecnologías de la información y la comunicación ha transformado substancialmente los parámetros anteriores, tanto del circuito y las relaciones sociales inherentes a los productos musicales, como del proceso

2 Ya en 1980 Casio y Yamaha vendían a menos de US\$ 100 teclados musicales digitales que además venir con un repertorio de timbres de instrumentos y ritmos permitían grabar sonidos, melodías y ritmos y combinarlos desde el teclado. En 1983 se lanzó la interface MIDI, plataforma standard de software de sonido que permite la conversión recíproca de sonido digital y analógico y la comunicación unos con otros de instrumentos musicales electrónicos y computadores. Software para la edición orquestal de sonido (multitrack) estuvo disponible para Mac a finales de los 1980s y para Windows desde 1993. La combinación de todas las anteriores tecnologías permitió, desde mediados de los años 1990, la generalización de la práctica de edición con una óptima calidad digital desde un computador personal común. La edición digital de video siguió un camino semejante. Hacia 1980 los pioneros del hip hop habían perfeccionado la técnica de maniobrar manualmente dos tocadiscos simultáneamente para repetir, hacer más lento, acelerar o reversar la grabación, y así manipular la música pregrabada de discos de vinilo ya fuera en vivo o para grabaciones. Esta técnica se ha ido complementando con los avances de la edición sonora digital haciendo que un DJ sea simultáneamente productor, editor y músico y abriendo una gran diversidad a la música electrónica.

de comunicación mismo. En estas nuevas situaciones las personas no son simples emisores o receptores de contenidos a través de los medios de comunicación. Son activos participantes, ya sea como usuarios, consumidores o productores. Las características tecnológicas de los medios condicionan o posibilitan las formas en que la gente asume su participación frente a los productos mediáticos. Pero más que procesos interpretativos individuales, el contexto social es el factor más importante en el resultado de esos procesos activos de recepción y del impacto de la tecnología en los medios (Spitulnik 2002).

Las tecnologías de edición han potenciado la participación de los distintos actores del picó-champeta. Los cantautores principiantes y los que no han logrado descollar en el medio tienen la posibilidad de grabar demos ellos mismos o acudiendo a alguno de los muchos aficionados a la edición digital. Los picós más grandes hacen ediciones más sofisticadas, contratando a un guitarrista, un bajista y a veces un conguero, y el resto consiste en sonidos digitales, pero aun así los costos son mínimos frente a lo que puede costar una grabación en un estudio comercial. En la época más reciente los picós más importantes basan su rentabilidad en la velocidad de circulación de exclusivos producidos por ellos mismos. La posibilidad de mantener a su fanática se sustenta en el continuo lanzamiento de novedades que le permitan mantener un dinámico ciclo de presentaciones, tanto en sus locales acostumbrados en la ciudad como en giras por otras ciudades del Caribe colombiano. La ejecución en vivo del picó gravita ahora alrededor de la capacidad técnica y performática del DJ. Si bien las canciones son compuestas y grabadas por diversos cantautores, el DJ manejando la consola, del máximo nivel de tecnología de acuerdo a la capacidad económica del picó, y con la ayuda de un 'pianista' o percusionista digital, interviene activamente sobre las canciones, animando, controlando el volumen, introduciendo

saludos o cortas cuñas llamadas “placas”, manejando la intensidad de la música y de las reacciones del público. Los picó operan a través la activa intervención del DJ sobre las grabaciones y así mantienen el frenesí dancístico, pero por otro lado elaboran productos musicales por fuera del cerrojo de las corporaciones multinacionales que controlan la industria discográfica en el nivel nacional e internacional. De esta forma actúan dentro de un margen de operación que les permite responder más flexiblemente frente a comunidades musicales afinadas en poblaciones locales y regionales lo largo de ejes étnicos y de clase.

Conclusiones

El picó-champeta constituye un circuito de circulación de productos musicales pero importantes dimensiones de esta circulación no responden enteramente a las lógicas mercantiles. El producto musical no lo es tampoco estrictamente en términos de sus cualidades musicales o danzarias sino que condensa intensas significaciones sociales enraizadas en la historia y en las lógicas de lugar del Caribe colombiano. Significaciones que no se expresan totalmente en explícitas manifestaciones discursivas, sino que también ocurren de forma importante dentro de procesos semióticos no verbales, corporales y performativos que marcan las dinámicas de pertenencia y de identificación de grupos y personas. Las estrategias de los dueños de picós, de DJs, de productores y de cantautores de champeta tienen una lógica pragmática que apunta al éxito receptivo entre el público, pero para que tal éxito se realice, la fiesta y la música debe resonar dentro de las configuraciones sociales y simbólicas preexistentes, y al ponerse en escena la performance del picó en la interacción con los participantes, y al circular la música de champeta por sus distintos canales, a su vez esas configuraciones se van actualizando y transforman-

do. Han sido el arraigo y los factores de identificación social de las fiestas y música de champeta entre la población, los que han posibilitado el mantenimiento de su propio mercado. A su vez, las diferentes implementaciones comerciales de los picós han ido ocasionando la transformación, ampliación y consolidación de la comunidad musical picotera. Las lógicas del valor de cambio y del valor de uso del producto musical se afectan mutuamente, inextricablemente ligadas al contexto social en el que tienen lugar.

Bibliografía

Abril, C. y Soto M. (2004). *El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena: Entre la champeta y la pared*, Aguaita, 9, 23-44

Austin, J. L. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Baudrillard, Jean (1983). *El espejo de la producción: o la ilusión crítica del materialismo histórico*. México: Gedisa.

Becker, Howard S. (1982). *Art worlds*. Berkeley, CA: University of California Press

Bernal Restrepo, A. F. (2012). *El Picó Champeta, Estructura de sentimiento multisituada*. Tesis de Pregrado. Programa de Antropología. Escuela de Ciencias Humanas. Bogotá: Universidad del Rosario.

Birenbaum Quintero, M. (2005). *Acerca de una estética popular en la música y la cultura de la champeta en Colombia y el Caribe*. XIII Congreso de Colombianistas. (pp. 202-215). Barranquilla: Ediciones Uninorte.

Bohórquez Díaz, L. (2002). *La champeta en Cartagena de Indias: Terapia musical popular de una resistencia cultural*. Tesis, Departamento de Antropología, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Botero, C., A. M. Ochoa, M. Pardo. (2011). *Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia*. (Informe de Investigación no publicado). Bogotá: Fundación Getulio Vargas; IDRC; U del Rosario

Bourdieu, P. (2012). *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Bourdieu, P. (1988). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Ediciones Taurus.

Butler, J. (2003). *Resignificación de lo universal: hegemonía y límites del formalismo*. En Butler, J, E. Laclau, S. Zizek Contingencia, hegemonía, universalidad: diálogos contemporáneos en la izquierda. (pp. 17-48). México: Fondo de Cultura Económica.

Butler, J. (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, UNAM, PUEG

Carozzi, M. J. (2011). Más allá de los cuerpos móviles.: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza. En Carozzi, M J (ed) *Las palabras y los pasos*. Etnografías de la danza en la ciudad. (pp. 7-45). Buenos. Aires: Editorial Gorla.

Castro, N. (2017). *Dansal: Música, tradición e innovación entre las nuevas generaciones de la champeta en Cartagena*. Tesis de Pregrado. Programa de Antropología. Escuela de Ciencias Humanas. Bogotá: Universidad del Rosario.

Contreras Hernández, N. R. (2003). *Champeta/terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano*, Huellas, nº 67-68, 33-45.

Clifford, J. (1995). Sobre el Surrealismo Etnográfico, en J. Clifford. *Dilemas de la cultura: antropología literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, (pp. 149-188). Barcelona: Gedisa Editorial

Cunin, E. (2007). *De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una música negra, la champeta en Aguaita* No. 15-16. Diciembre 2006-Junio 2007, 176-192.

De la Ossa, R. (2016). *Biografía de una champeta. Producción, difusión y distribución de la música de picó en Barranquilla en el Caribe de Colombia*. Tesis de Pregrado. Bogotá: Programa de Antropología. Escuela de Ciencias Humanas. Universidad del Rosario.

Geertz, C. (1988). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa Geertz, C. (1994). *El arte como sistema cultural, en Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, (pp. 117-146) Barcelona: Paidós

Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.

Ginsburg, F. D. et al. (2002). *Introduction*, En Ginsburg F. D. et al, (Eds). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. (pp. 1-36). Berkeley: University of California Press.

Giraldo, J. (2016). *Música champeta y africanía en el Caribe colombiano. Revolución y cultura desde la verbena y el picó*. Córdoba, Argentina: Babel Editorial.

Gutiérrez, E. (2000). *Fiestas: Once de noviembre en Cartagena de Indias*. Manifestaciones artísticas. Cultura popular: 1919-1930. Medellín: Editorial Lealon.

Hanna, J. L. (1999). *Dança, sexo e gênero Signos de Identidade, Dominação, Desafio e Medo*. Rio de Janeiro: Rocco.

Joseph, M. (1998). *The performance of production and consumption Social Text* 16 (1), 25-62

Lapavitsas, C. (2004). Commodities and Gifts: Why Commodities Represent More than Market Relations. *Science & Society*: Vol. 68, No. 1, 33-56

Lévi-Strauss, C. (1977). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.

Martínez Miranda, L. (2003). *La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión sociorraciales y culturales, puestas en marcha por las elites blancas de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000*. Monografía de grado. Universidad de los Andes, Departamento de Historia, Bogotá.

Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid: Katz,

Menezes Bastos. R. J. de (2008). *As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Segunda Parte)* Florianópolis: Antropologia em Primeira Mão # 107 PPGAS. UFSC

Menezes Bastos. R. J. de (2007). *As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte)* Florianópolis: Antropologia em Primeira Mão # 96 PPGAS. UFSC.

Miller, D. (1995). Consumption and Commodities. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24, 141-161

Mosquera, C. y Provansal, M. (2000). Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de champeta, *Revista Aguaita*, No. 3, 98-114.

Muñoz Vélez, E. L. (2001). La Champeta la verdad del cuerpo. *Artesanías de América*. n° 51, 73-100

Muñoz Vélez, E. L. (2007). *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Barranquilla: La Iguana Ciega - Fundación Cultural Nueva Música.

Overing, J. (1996). Aesthetics is a CrossCultural Category: Against the Motion, in *Key Debates in Anthropological Theory*, T. Ingold, (Ed.), (pp.210-214). London: Routledge,

Pacini Hernández, D. (1993). The picó phenomenon in Cartagena, *Colombia América Negra*, N°6, 69-115

Piedade, A. T. de C. 2003. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities, En Taylor Atkins, E.(Ed). *Jazz Planet*. (pp. 41-58). Jackson: University Press of Mississippi,

Sinnreich, A. A. (2007). *Configurable culture, mainstreaming the remix, remixing the mainstream*. PhD Dissertation Annenberg School for Communication. University of Southern California.

Sanz Giraldo, M. A. (2012). *Fiesta de picó champeta, espacio y cuerpo en Cartagena*, Colombia. Bogotá: Universidad del Rosario.

Spitulnik, D. (2002). Mobile Machines and Fluid Audiences: Rethinking Reception through Zambian Radio Culture. En Ginsburg F. D. et al, (Eds) *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. (pp. 337- 354). Berkeley: University of California Press,

Stokes, M. (1994). *Introduction En Stokes, M. (Ed) Ethnicity, Identity and Music: The musical construction of place*. Oxford: Berg.

Strathern, M. (1988). *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society*. Los Angeles: University of California Press

White, B. (2012). Rethinking globalization through music. Music and Globalization. *Critical Encounters*. B. White. Ed. (pp. 1-14). Bloomington: Indiana University Press.

Rastafarianismo – A Transformação de um Movimento Identitário e Libertário da Negritude

Pedro António dos Santos

Introdução

O que é rastafarianismo? Por que os rastafáris adotaram a Etiópia como a sua Terra Prometida e o etiopianismo como a sua religião inspiradora? Qual é o papel desempenhado pelo reggae na disseminação do movimento rastafári pelo mundo? Por que o rastafarianismo perdeu o ímpeto messiânico e a força política dos tempos dos seus idealizadores? Respostas consistentes a essas e muitas outras questões sobre o rastafarianismo podem ser encontradas principalmente em duas obras: “The Rastafarians: Sounds of Cultural Dissonance” (BARRET, 1977) e “The Rastafari Movement: a North American and Caribbean Perspective” (BARNETT, 2017).

Nos dois livros, os autores traçam o histórico do rastafarianismo, analisam os seus fundamentos ideológicos e o seu caráter messiânico, a sua gestação nos bairros pobres da Jamaica, nas décadas de 1920-30, a sua inspiração no etiopianismo (vide a coroação do Imperador etíope Haile Selassie I, o *Ras Tafari*) e nos ideais de visionários como Marcus Garvey e Leonard Howell, bem como a sua expansão geográfica para outras partes do mundo. Entretanto, Barnett (2017) faz uma detalhada análise comparativa entre o rastafarianismo e outros movimentos religiosos negros, nomeadamente a “Nação do Islã” e “Negros Israelenses Hebreus” nos Estados Unidos de América; também aprofunda a análise dos seguintes tópicos que já tinham sido abordados por Barrett (1977): a ideologia pan-africanista, a relação entre o nacionalis-

mo negro e o movimento rastafári, a dinâmica de gênero dentro do movimento rastafári, a globalização dos ideais rastafáris e os conceitos e símbolos do rastafarianismo.

Porém, como não se trata de um trabalho comparativo das duas obras, o objetivo aqui é, com base nelas, analisar as indagações levantadas sobre o movimento rastafári e a sua inspiração no etiopianismo, destacando a singularidade deste movimento entre todos os movimentos da negritude: ideologia pan-negritude e pan-africanista que pregou o retorno à “Terra Prometida”; ganhou a dimensão mundial através da música reggae; criou “dreadlocks”, que se tornaram uma identidade visual icônica do movimento; e, diferentemente de qualquer outro movimento da negritude, prega o consumo sacramental da maconha.

Veremos que as mudanças políticas e culturais ocorridas no mundo impactaram os objetivos políticos e a filosofia de vida originais do movimento rastafári. Hoje em dia, enquanto os dreadlocks e o reggae fazem parte do *showbusiness* mundial, o consumo sacramental da maconha, ora é encarado como uma normalidade cultural positivada, ora é visto como desvio de conduta passível de punição legal. Entretanto, apesar dessas mudanças e da glamorização de certos aspectos do estilo de vida dos rastafáris, os fundamentos do rastafarianismo continuam vivos, sobretudo na Jamaica, América do Norte, Europa (vide Grã-Bretanha) e África, e podem ser percebidos em organizações como “TRANSAFRICA Forum” e a “União Africana”.

2. Racional Sociológica do Movimento Rastafári

Não há uma tipologia única, padronizada, dos movimentos sociais, pois existem diferentes esquemas para sua classificação. Neste sentido, um movimento social pode ser classificado de qualquer forma, dependendo da natureza e dos objetivos do estudo. Mas, qualquer que seja a tipologia adotada para a classificação de um movimento social, existe um critério de identificação comum a todos os movimentos sociais: descontentamento com o *status quo* e a mobilização de militantes e de recursos materiais com o objetivo de lutar pelas mudanças na ordem social e/ou política, especialmente nas instituições básicas das relações de propriedade e do trabalho (HEBERLE, 1951, p. 6). Os movimentos sociais tendem, em caráter, a ser políticos (mudança das estruturas do poder) e/ou religiosos (alteração dos valores morais ou das crenças das pessoas), de acordo com a sua estratégia. Este é o caso do rastafarianismo, um movimento negro cujos objetivos originais foram, por um lado, a libertação dos negros da opressão nas Américas e levá-los de volta para a África, “Terra Prometida” e/ou “Mãe-Pátria”. Por outro lado, o rastafarianismo cunhou-se numa religiosidade afrocêntrica baseada principalmente no etiopianismo – uma religião que evoluiu primeiramente na Etiópia e depois se expandiu para as regiões ocidental e meridional da África no século XIX, antes de chegar às Américas, principalmente Jamaica e Estados Unidos de América.

Várias teorias sociais, como o modelo de processo político, a oportunidade política e a mobilização de recursos têm sido usadas para examinar e explicar os movimentos sociais como forças de mudanças sociais. O modelo de processo político, proposto por McAdam (1999), em seu trabalho sobre a revolta de afroamericanos nos Estados Unidos de América, serve para o propósito desta pesquisa porque, de um lado, reconhece a importância da frustração social

no nascimento de movimentos sociais e, do outro, define o movimento social como um fenômeno político e um processo contínuo. Estas duas características tipificam o movimento rastafári.

Ademais, este modelo considera três variáveis-chave que moldam as ações de um movimento social como o rastafarianismo: a) disponibilidade de oportunidades em ambientes políticos amplos, considerando as condições e posições políticas gerais e a abertura ideológica; b) força das organizações relacionadas que podem facilitar o desenvolvimento de um movimento social; e c) consciência insurgente que trata de fatores psicossociais de um movimento social.

3. O Movimento Rastafári

O rastafarianismo é um movimento social que surgiu do descontentamento de negros contra a miséria e a discriminação racial nos bairros pobres da Jamaica nos anos 1920-30. Esse descontentamento foi galvanizado por ativistas negros jamaicanos como o empresário Marcus Mosiah Garvey (1887-1940) e o pregador Leonard Percival Howell, o “Primeiro Rasta” (1898-1981), e inspirado na coroação do Imperador etíope Haile Selassie I que ocorreu na mesma época, assim como no etio pianismo.

No senso comum, os rastafáris são estereotipicamente identificados com um estilo de vida peculiar: uso de dreadlocks e roupas coloridas, consumo sacramental de maconha e amor pela música reggae. Mas, esta peculiaridade por si só não explica a natureza histórica do rastafarianismo como um estilo de vida e como um movimento político e social. O movimento rastafári só pode ser entendido no contexto da sua relação com a Etiópia, com o etio pianismo e com a música reggae.

O simbolismo da Etiópia entre os rastafáris e extensivamente entre os negros na diáspora, sobretudo na América do Norte e no Caribe, foi dada por Barrett (1977, p. 68):

Dos escritos bíblicos, passando pelos trabalhos de Heródoto e pela fantasia medieval sobre o mítico Rei Prester John até aos nossos dias, a Etiópia teve uma influência hipnótica na história e no imaginário dos negros. [...] No século XIX, quando os defensores da escravidão tentaram alienar os negros de toda dignidade humana e da civilização, os negros apelaram para a glória mítica da Etiópia. Quando confrontados pelos fiéis da religião, filosofia e ciência, que procuraram falsificar a história a serviço da escravidão ocidental, pregadores negros [...] descobriram na [...] Bíblia que o Egito e a Etiópia localizavam-se na África, e que estes países foram muito importantes na história da civilização [humana]. Eles [...] ponderaram o significado do Salmo 68:31: 'Príncipes virão do Egito; Etiópia em breve se estenderá para fora de suas mãos até Deus'.

A Etiópia foi adotada pelos rastafáris como um modelo para o autoconhecimento e a transformação social na diáspora e no próprio continente africano sob a dominação europeia. Neste sentido, o etiopianismo – um movimento difuso de idealização da Etiópia como a reserva moral e religiosa da população negra – passou a representar a pureza do cristianismo indiscutivelmente distorcida pelos brancos. Para os rastafáris, o etiopianismo não era apenas uma religião no sentido tradicional do conceito e da prática; era também uma manifestação da identidade negra e africana. No etiopianismo, por exemplo, não se adora um deus onipresente, onisciente, criador do Céu e da Terra, como se prega no cristianismo judaico-romano.

As raízes do rastafarianismo no etiopianismo podem ser identificadas nas tensões entre brancos e negros dentro das Igrejas cristãs no século XIX, na África. De acordo com Edwards (1999), as

tensões raciais e culturais afloraram entre missionários brancos e cristãos negros porque estes se sentiam preteridos na hierarquia das Igrejas missionárias e achavam que os ritos eram eurocêntricos. Queriam mudanças na hierarquia e nos ritos. Parte do clero e do laicato negro desejava um cristianismo com inspiração mais africana (negra). Ao perceberem que os missionários brancos, no topo da hierarquia das Igrejas, não acolheriam as suas propostas, alguns negros decidiram criar suas próprias Igrejas independentes, com certas práxis culturais e doutrinárias diferenciadas.

Barrett (1977) diz que Mangena Mokone, um ministro da Igreja Wesleyana, foi a primeira pessoa a usar o termo etiopianismo quando fundou a Igreja Etíope em 1892. Logo depois, outras “Igrejas Africanas” foram instituídas em alguns países da África Ocidental e Austral. O etiopianismo inicial, de acordo com Barrett (1977) e Barnett (2017), incluía paradigmas tribais, nacionalistas e pan-africanistas, incentivados pela associação com Igrejas independentes de negros americanos e líderes radicais que pregavam a ideologia de “Volta para a África.” Esta ideologia estava explícita no pensamento de pioneiros da independência cultural, religiosa e política da África, como o liberiano Edward Wilmot Blyden (1832-1912) e o ganense Joseph Ephram Casely-Hayford (1866-1930).

Barrett (1977) acrescenta que movimentos etíopes assumiram algum papel na rebelião Zulu de 1906, contra a ocupação europeia da África Austral e, especialmente, na revolta da Nyasalândia (atual Malawi), em 1915, liderada pelo pastor da Igreja Baptista John Chilembwe (1871-1915), fundador do “Providence Industrial Mission” no Malawi. A partir de 1920, atividades políticas das “Igrejas Africanas” foram canalizadas para partidos políticos e sindicatos. Em consequência, o uso do termo etiopianismo foi sendo reduzido a uma seção de movimentos religiosos independentes africanos. Nos primórdios da década de 1970, o termo não era popularmente

usado fora da África Austral, mas àquela altura já tinha feito seguidores entre os idealizadores do movimento rastafári.

Para explicar as raízes do rastafarianismo no etiopianismo, Barnett (2017) apresenta uma panorâmica geral das filosofias da identidade rastafári: o nacionalismo negro e o pan-africanismo. A filosofia nacionalista negra surgiu nos Estados Unidos de América, como resultado dos conflitos raciais no século XIX. Ao contrário da filosofia pan-africanista, os nacionalistas davam muito mais atenção às suas condições sociais e políticas na América do Norte. Junto com a criação de um território nacional independente para a população negra americana, eles defendiam a solidariedade racial, o orgulho da herança cultural negra e a busca de autonomia.

No pan-africanismo, o autor constata duas fundações: a prática e a conceitual. A primeira fazia parte das ações de escravos revoltosos contra os seus opressores desde que foram desterrados da África para as Américas. A conceitual, de ordem teórica e intelectual, postulava a solidariedade dos negros no mundo inteiro, a partir da criação de mecanismos políticos de articulação da população negra na diáspora e na África. O resultado seria a redenção da raça negra e a manutenção da integridade da civilização africana. Os grandes idealizadores dessa fundação foram Marcus Garvey e o cientista social William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963), que, colocando em prática o sonho de “Volta para a África”, mudou-se dos Estados Unidos de América para o Ghana, onde passou os seus últimos anos de vida.

Esta filosofia pan-africanista era a mais identificada com os ideais do próprio etiopianismo, que o autor classifica como a terceira filosofia do rastafarianismo. De fato, o etiopianismo foi fundamental ao desenvolvimento do movimento rastafári porque soma as características da filosofia nacionalista com a pan-africanista, visto que

é uma filosofia religiosa, pró-negros e pró-africanos. Além disso, coloca a população negra como o povo escolhido de Jah (Deus), e a África, simbolizada pela Etiópia, como “Terra-Mãe Sagrada”.

Barnett (2017) identifica cinco épocas da evolução histórico-teológica do rastafarianismo na Jamaica:

a) Criação do movimento nos anos 1920-30 sob a liderança de figuras como Archibald Dunkley, Joseph Ribert, Leonard Howell e Robert Hinds;

b) Formação das primeiras “Mansions” (Casas dos Rastas), com o surgimento do uso de “dreadlocks” e da “Ganja” e a passagem do bastão das velhas para as novas lideranças do movimento, como Bongo Wato, Mortimo Plano e Prince Emmanuel I;

c) Imbricação do rastafarianismo com a música reggae, iniciada com a emergência de Bob Marley no cenário musical jamaicano e mundial;

d) Crise existencial do movimento rastafári provocada pela morte da segunda geração dos líderes;

e) Entrada do rastafarianismo no “Novo Milênio”, que, segundo o Calendário Etíope, começou em setembro de 2007, e o início de uma nova reconfiguração organizacional das principais casas que passam a ser governadas por conselhos e não por lideranças carismáticas.

3.1 Movimento “Volta para a África”

Com seu movimento de “Volta para a África”, Marcus Garvey lançou uma campanha para a redenção de pessoas negras na diáspora, pregando que “Nós, negros, encontramos um novo ideal. [...]”

Acreditamos no Deus da Etiópia, o Deus Eterno. [...] Nós devemos adorá-lo através dos espetáculos da Etiópia” (BARRET, 1977, p. 77). Não satisfeito apenas com as palavras, Garvey criou a “Universal Negro Improvement Association” e disse que se tratava de um nicho de “esperanças e aspirações pelo despertar do Negro” (1977, p. 79). A associação não perdurou muito, mas a mensagem de Garvey, consubstanciada no etiopianismo, ressoou no rastafarianismo, como já notado, no auge de manifestações populares na Jamaica contra a exploração de negros, na mesma época da coroação do Príncipe Ras Tafari I (BARNETT, 2017).

A coroação do Príncipe Ras Tafari (a origem do termo rastafarianismo), como Negus (Imperador) da Etiópia, foi vista por muitos jamaicanos e africanos na diáspora como “a culminação de uma profecia bíblica e Haile Selassie como o Messias da Redenção Africana” (BARRET, 1977, p. 81). Os rastafáris acreditavam que Jah enviaria o sinal e ajudaria a financiar o êxodo dos negros para a África. Desde a coroação do Príncipe, qualquer notícia da ou sobre a Etiópia passou a ser levada muito a sério como um aviso para os negros se prepararem para partir de volta para a pátria. A crença decorria da profecia de Garvey sobre o futuro dos negros na Jamaica, nas Américas e, de modo geral, na diáspora.

De fato, algum tipo de ação para levar os negros de volta para África ocorreu quando as autoridades etíopes, em articulação com a “Ethiopian World Federation”¹, destinaram 500 hectares de terras para o povo negro que ajudou a Etiópia em seu momento de aflição. Embora a morte de Selassie tenha chegado antes da concretização

1 A “Ethiopian World Federation” (EWF) foi estabelecida nos Estados Unidos de América em 1937, por afroamericanos e estudantes etíopes, com o objetivo de mobilizar apoio e recursos financeiros para a Etiópia durante a invasão italiana de 1935-41. Atualmente, a EWF tem seções em diferentes países mais identificados com o movimento rastafári e trabalha pelo empoderamento da população negra no mundo inteiro.

desse projeto, teve sucesso porque voltou a atenção de negros na Jamaica, nas Américas e na Europa para as suas raízes africanas.

Tendo suas raízes no etiopianismo, mas nascido em um país essencialmente cristão, o movimento rastafári é, religiosamente falando, uma encruzilhada entre o cristianismo e as crenças inspiradas nas religiões africanas. Como já citado anteriormente, a Bíblia é uma ferramenta importante no conjunto de crenças e na filosofia rastafári. Trechos da Escritura cristã têm sido usados para fins políticos e como argumento sobre o papel preponderante de negros na construção da civilização humana. Eles também têm sido citados para argumentar sobre a centralidade dos negros na Providência Divina. Deve-se notar que a Bíblia é usada seletivamente, descartando partes consideradas ofensivas para negros.

Entretanto, ao contrário do cristianismo tradicional, os rastafáris não pregam sobre a vida após a morte no paraíso ou no inferno. Em vez disso, eles acreditam que o céu é aqui na Terra. Mas, seguindo a percepção cristã do bem e do mal, crime e castigo, os rastafáris acreditam que seus antepassados fizeram algo errado que ofendeu a Jah. Como castigo, Jah terá trazido os negros para um exílio da escravidão na Jamaica e em toda a diáspora. É um paralelo que os rastafáris fazem com o exílio dos israelenses no Egito, onde eles foram escravizados por anos até que Moisés, enviado por Jeová, chegou para resgatá-los para a Terra Prometida. De acordo com os rastafáris, os negros seriam os israelenses reencarnados e foram submetidos à escravidão pela demoníaca e inferior raça branca como punição divina e expiação dos seus pecados; eles eventualmente seriam redimidos pelo repatriamento para a África, a verdadeira casa e o Paraíso na Terra e iriam obrigar os brancos a servi-los.

3.2 Símbolos e Estilo de Vida Rastafáris

Três cores e dreadlocks são os símbolos mais óbvios dos rastafáris. As cores preta, vermelha e verde são as marcas do movimento e representam uma herança do movimento “Volta para a África” de Marcus Garvey. A cor preta representa o tom de pele dos negros – Noventa e oito por cento dos jamaicanos eram descendentes dos ancestrais africanos quando o movimento foi lançado. A cor vermelha representa a “Igreja Triunfante do Rastafarianismo” e o sangue que mártires negros derramaram na história do movimento. E a cor verde simboliza a beleza e a vegetação da Etiópia, o coração da Terra Prometida, em África. Às vezes, a cor amarela é adicionada para representar as riquezas da Jamaica.

Os dreadlocks simbolizam as raízes do rastafarianismo em oposição ao liso do cabelo da raça branca. Além do simbolismo político, os dreadlocks também carregam um significado bíblico que os rastafáris encontraram em Levítico 21:5: “Eles não rasparão o cabelo de suas cabeças, não cortarão as pontas de suas barbas, nem farão cortes em seus corpos”. Barrett (1977) acrescenta outra explicação: a maneira como o cabelo cresce representa o símbolo do Leão de Judá ou Haile Selassie, o Conquistador, o Rei dos Reis, assim como o leão é o rei dos animais não humanos.

Barrett (1977) reforça que os rastafáris cultuam Haile Selassie porque acreditam que ele é um ser divino, o Messias e o campeão da raça negra. A expressão “Eu e Eu,” que pode ser facilmente confundida com o movimento “Eu Sou”, criado pela família Ballards na década de 1930, é comumente ouvida em conversas entre os rastafáris. Mas, diferentemente dos Ballards, que se consideravam “os Mensageiros Credenciados” do Poderoso, o slogan dos rastafáris significa que nenhuma pessoa é mais privilegiada do que outras na verdade básica da vida. Para os rastafáris, todas as pessoas são totalmente iguais.

Por isso, muitas vezes, os Rastas preferem a expressão “Eu e Eu”, no lugar de “Tu e Eu” porque acreditam que, além de serem iguais, todas as pessoas estão conectadas juntas em Jah.

O estilo de vida rastafári também inclui regras de dietas, com particular preferência à maconha (“Ganja”). Tal como fizeram com relação aos dreadlocks, os rastafáris buscaram na Bíblia argumentos pelo uso sacramental de maconha: Salmo 104:14 (“Fazes crescer o capim para o gado, e a erva útil para o homem”), Gênesis 3:18 (“[...] e tu comerás das ervas do campo”) e Provérbios 15:17 (“Mais vale um prato de verduras com amor do que comer um boi onde reina o ódio”).

Barrett (1977) e Barnett (2017) ensinam que, na ideologia e na práxis rastafári, as ervas não servem apenas para fins espirituais, também estão presentes em suas celebrações mundanas da vida diária e servem para fins medicinais. O verdadeiro rastafári come apenas alimentos especiais, naturais, e não consome produtos químicos. Os alimentos são cozidos e servidos de forma mais natural possível, sem conservantes, sal ou condimentos. Os rastafáris não vegetarianos estão proibidos de consumir carne de porco, porque este animal é considerado impuro. Os peixes para consumo devem ser de tamanho não maior do que doze polegadas de comprimento (MULVANEY, 1990). As bebidas devem ser à base de plantas, tais como chás. Mas as bebidas, como café, refrigerantes e até leite, devem ser evitadas porque são consideradas antinaturais.

3.3 Encontro do Rastafarianismo com Reggae Music

É verdade que o movimento rastafári cresceu e ganhou dimensão mundial, graças às ações de alguns dos seus pioneiros. Barnett (2017) aponta que figuras centrais do movimento, como Leonard Howell e Marcus Garvey, viajaram muito ao exterior para divul-

gar o movimento e fizeram contatos com lideranças de outros países sobre a filosofia do rastafarianismo. O autor aponta outro fator para a mundialização do movimento rastafári: a migração de jamaicanos para o exterior, principalmente para a América do Norte, Inglaterra, Brasil e Japão.

Mas, como constatado por Mulvaney (1990), a maior e mais impactante mudança no movimento rastafári ocorreu no início dos anos 1950, com a eclosão da música reggae e de Bob Marley (1945-1981). O reggae surgiu como uma música de pobres jamaicanos, embebido no descontentamento social e no movimento rastafári. O músico e compositor jamaicano atraiu a atenção mundial para a música reggae e também para o rastafarianismo, provavelmente mais do que os seus proponentes originais.

Na década de 1960, Marley deixou a favela onde cresceu em Kingston (capital do país) e embarcou para uma bem-sucedida carreira musical. Com amigos, ele criou o grupo “Wailers” e o primeiro álbum com Dodd, apresentando o single “Simmer Down”, foi lançado em 1964 e superou o show business jamaicano. De acordo com Owens (1976), apesar do continuado sucesso local, Marley não conseguiu fama internacional até começar a trabalhar com a Island Records, cuja promoção agressiva de “Catch a Fire” (1973) proporcionou a ele e aos Wailers uma turnê no Caribe, na Europa e na África. O grande salto para o reggae, de acordo com Mulvaney (1990), aconteceu em 1974, quando Eric Clapton fez uma versão cover da canção de Wailers chamada “I Shot the Sheriff.” Os álbuns posteriores, tais como “Natty Dread” (1975), “Rastaman Vibration” (1976), “Exodus” (1977), “Survival” (1979) e “Uprising” (1980), foram bem acolhidos nos grandes mercados da América do Norte e da Grã-Bretanha.

Hoje em dia, a música reggae é tocada numa grande variedade de versões norte-americanas, europeias, africanas e latino-america-

nas. Por exemplo, na África, o marfinense Alpha Blondy é considerado o rei do reggae no continente, mas a versão dele mistura o estilo original da Jamaica com os estilos do seu país-natal e da África Ocidental. Barrett (1977) lembra que o reggae foi popularizado no filme “The Harder They Come”, de 1973, protagonizado pelo cantor e também jamaicano Jimmy Cliff, e através de tours de Bob Marley e os Wailers – o grupo que se tornou uma atração internacional até a morte do seu líder em 1981. A influência do reggae também está evidente entre os músicos brancos, como “Tribal Seeds” e “Rebelution”, e é visto no mundo inteiro como um símbolo da Jamaica e do rastafarianismo.

4. Rastafarianismo Hoje

Como qualquer movimento social, o rastafarianismo sofreu transformações significativas nas últimas décadas do século passado, com reflexos no início deste. De acordo com Peggy Stack, do jornal “The Salt Lake Tribune” (1997), no estado norte-americano de Utah, existem milhares de rastafáris no mundo inteiro, principalmente no Caribe e na Grã-Bretanha. Edwards (1999) observa que, desde a década de 1980, o movimento rastafári tornou-se cada vez mais secular, pois muitos dos seus símbolos perderam seu significado religioso original, e a influência da ideologia rastafári na juventude urbana da Jamaica declinou consideravelmente. Por exemplo, os símbolos de riqueza e prosperidade estão ainda nas mãos das elites que os detinham antes da independência, a cor da pele e as preferências de classe continuam óbvias e as tendências atuais pela igualdade de oportunidades ainda precisam do respaldo das elites tradicionais. Os jovens, não percebendo mudanças visionadas pelo movimento rastafári, passaram a procurar alternativas para a sua condição de miséria em outros horizontes, como desportos e artes. Por exemplo, a Jamaica tornou-se, nas

últimas três décadas, uma das potências mundiais do atletismo, revelando estrelas do calibre de Usain Bolt, Asafa Powell, Veronica Campbell-Brown, Sherone Simpson e Shelly-Ann Fraser.

No entanto, Edwards (1999) constata que o afrouxamento da ideologia rastafári teve consequências positivas, ao dar mais protagonismo às mulheres dentro do movimento. Tradicionalmente, as mulheres eram proibidas de desempenhar papéis importantes em rituais rastafáris e esperava-se que elas mostrassem deferência completa aos homens. Entretanto, na virada do século, elas começaram a desafiar as crenças patriarcais e as convenções do movimento².

Barrett (1977) nota que, ao contrário da ideologia original, o rastafarianismo não é mais um movimento de negros para negros; pessoas de outras raças também aderiram ao estilo de vida rastafári, mas não estão necessariamente alinhadas à luta pela emancipação da população negra. Tornou-se uma questão de adivinhação distinguir um verdadeiro rastafári de um mero amante de reggae music e de Bob Marley, com seus dreadlocks e roupas coloridas.

Os símbolos e estilo de vida rastafáris têm sido largamente descaracterizados dos seus significados ideológicos e religiosos originais. Na atualidade, são usados por todos os tipos de pessoas, não importando se elas pertencem ou não ao movimento. Os dreadlocks, por exemplo, são ostentados como um penteado de moda ou de rebeldia por negros e brancos na Jamaica e no mundo inteiro, sejam eles engajados ou não com a causa rastafári. Mas, os dreadlocks e a questão do uso da maconha continuam a ser tratados de forma dúbia.

Os dreadlocks, apesar de serem, de certa forma, acolhidos por parte do showbusiness (vide cinema, teatro, circuito de moda),

2 Barnett (2017) apresenta algumas autoras que versaram sobre a questão de gênero no movimento rastafári: Imani Tafari-Ama, Obiagele Lake, Barbara Lake-Hannah e Maureen Rowe.

são encarados com desconfiança por pessoas “higiênicas”. Uma disputa ocorrida em 1997 em Bermuda sobre os dreadlocks exemplifica a atitude com relação a este estilo de vida rastafári. Dois rastafáris tinham sido dispensados de servir no exército do país sob a alegação de que o estilo de vida rastafári era incompatível com a vida militar. Um dos dois rastafáris ficou detido por várias horas em janeiro de 1997, quando se recusou a permitir que o seu cabelo fosse cortado depois da convocação para o exército.

Sobre a maconha, a questão primordial é: prevalecem as leis que ainda punem o uso da maconha na maioria dos países do mundo ou vale mais a tradição rastafári que invoca razões religiosas e de saúde para defender a continuação do uso da erva? O consumo privativo ou uso medicinal da maconha já foi legalizado em pelo menos 20 países, dentre os quais África do Sul, Argentina, Austrália, Belize, Canadá, Holanda, Inglaterra, Jamaica, Lesotho, México, Portugal, Uruguai e em alguns estados norte-americanos, como a Califórnia. Neste cenário, em tese, o consumo de maconha não deveria provocar problemas legais para os rastafáris, sobretudo nestes países. Mas, a realidade pode ser diferente para os rastafáris negros.

Na Inglaterra, por exemplo, os usuários de maconha devem, por lei, ser tratados de forma branda nos tribunais ao se justificarem que são rastafáris. Registre-se que, mesmo com as mudanças legais ocorridas nesse país, no século XXI, com relação ao uso medicinal de cannabis, o preconceito contra o rastafarianismo não cessou, pois os rastafáris continuam a passar por constrangimentos não só na Inglaterra como também em outras partes do mundo.

No Brasil, país que já liberou o uso de canabidiol (uma das substâncias químicas da cannabis) para fins medicinais, o rastafarianismo enfrenta uma situação anacrônica. Enquanto o reggae já faz parte do *mainstream* musical brasileiro – É, por exemplo, o

ritmo do Maranhão – e os dreadlocks até são glamorizados em alguns setores da sociedade brasileira, o rastafarianismo tende a ser associado com a bandidagem, tal como acontece com as religiões de matriz africana. O consumo da maconha, especificamente, é associado ao desvio de conduta, ao tráfico de entorpecentes. Um caso exemplar envolveu Geraldo Antônio Baptista, o Ras, fundador da “Primeira Igreja Niubingui Etíope Coptic de São do Brasil”, Igreja Rastafári do Brasil. Foi condenado a uma pena de 14 anos de prisão por tráfico de entorpecentes (MARQUES, 2015), mas foi libertado após cumprir seis anos e sete meses na cadeia. (NOVELLI, 2019).

No estudo desse caso judicial, Marques (2015) analisa os autos do processo e os embates entre os atores processuais: a defesa, a acusação e o juizado. A partir da análise dos autos, o autor evidencia “algumas disputas simbólicas, como a discussão em torno da legitimidade da religião” rastafári e revela as falhas na laicidade do Estado brasileiro e a atitude do judiciário sobre “a ilegitimidade, inefetividade e nocividade da Lei de Drogas, além, é claro, de como se constrói dentro do campo jurídico uma condenação por tráfico de drogas no Brasil” (2015, p. 4).

Marques sintetiza o caso judicial do líder rastafári:

Desde 1970, [a família de Geraldo] tem como domicílio o número 1161 da Rua Açucenas. Segundo relatos do próprio em um de seus blogs, foi jornalista que viajou pelos Estados Unidos de América trabalhando na Rede Globo de Televisão. Foi também membro fundador de alguns clubes na sua cidade de Americana. Era casado de direito, porém separado de fato, com dois filhos. Em 1992, Ras Geraldinho adquiriu imóvel situado na Rua Ramiro Neves, 86, no bairro praia dos namorados, onde, desde 2008, está instalada a “Primeira Igreja Niubingui Etíope Coptic de São do Brasil”, na qual é ‘Elder’. A posição do Elder da Primeira Igreja Niubingui na

sociedade americanense não passava despercebida. Geraldo era ativista social, ambientalista, membro do Conselho Municipal de Defesa do Meio Ambiente de Americana (CONDEMA), presidente da TV comunitária de Americana e alegava ser ganhador de dois prêmios Vladimir Herzog de jornalismo. Os diretores da Igreja a regularizaram em 2011 – ano anterior à prisão de Geraldo – perante a prefeitura, o ministério da fazenda e o cartório, conforme relatam em seus depoimentos. Segundo Geraldo, no dia 14 de agosto de 2012, a Guarda Municipal de Americana realizou uma busca e apreensão em sua Igreja, com direito a filmagem e uso de armas de grande calibre. Lá identificaram e levaram a maconha da plantaço da Igreja, material que sempre defendeu que seria usado para fins religiosos. Na versão dos policiais, eles receberam uma denúncia anônima sobre dois rapazes que transitavam de bicicleta pelo mesmo bairro onde a Igreja se localizava portando vasos de maconha. Os policiais relataram que os jovens afirmaram ter [pegado] a erva na Igreja de Geraldo, indicando aos policiais a chácara onde a Igreja se localizava. Os guardas alegaram que Geraldo autorizou sua entrada e após constatar a existência da plantaço, acionaram a polícia civil e de imediato encaminharam Geraldo para a prisão de Sumaré/SP. (2015, p. 7-8).

Sem explicitar o nome do juiz do caso, Marques cita um trecho da sentença que escancara a atitude do magistrado de primeiro grau: “Se o rastafári é permitido em Jamaica, tolerado, e lá não é proibido, que os brasileiros vão então para a Jamaica, e lá pratiquem o seu rastafári” (2015, p. 3).

Ante as mudanças ocorridas no mundo e que impactaram o movimento, qual seria o novo sentido de rastafarianismo neste século XXI, considerando, sobretudo, que ele não conseguiu alcançar seus objetivos reais? Barnett (2017) fala de uma nova configuração interna do movimento rastafári, a começar pela transformação das antigas estruturas de poder centradas em lideranças carismáticas para conselhos deliberativos mais democráticos.

Entretanto, as transformações sofridas em quase 100 anos de existência não abalaram a causa fundamental do rastafarianismo genuíno: a luta pela dignidade da população negra. Barnett (2017) destaca que na história mundial recente foram muitos os movimentos de rebeldia contra a opressão e escravização do povo africano. Mas, foi na Jamaica que surgiu um movimento consciente que buscava o empoderamento da população negra e sua volta para a “Mãe Pátria”, África. E acrescenta que o rastafarianismo foi uma revolução pacífica que ganhou o mundo através do reggae e é, sem controvérsias, uma das maiores revoluções de negros na diáspora. O movimento rastafári continua a ser pertinente entre os movimentos que lutam pela dignidade da população negra e pelo fim da discriminação racial.

Os ideais pan-africanistas do rastafarianismo vão muito além dos limites estruturais do próprio movimento; eles pulsam em organizações, como a “Ethiopian World Federation” e o “TRANS-AFRICA Forum”, atualmente a maior e mais antiga entidade de defesa dos direitos humanos e da justiça social para a população negra no mundo. Fundado em 1977, nos Estados Unidos de América, por lideranças afroamericanas do país, exatamente como o movimento rastafári, esta organização:

[...] visiona um mundo onde os africanos e pessoas de ascendência africana sejam autossuficientes, socialmente e economicamente prósperos, e iguais participantes num sistema internacional estruturado de forma a beneficiar seus povos e governos. Para este fim, [...] serve como um centro educacional e uma organização que incentiva pontos de vista progressivos na arena política externa dos Estados Unidos de América e defende a justiça para os povos da África e da diáspora africana. A organização promove a solidariedade com os oprimidos e oferece suporte a práticas de desenvolvimento sustentável, econômico e ambiental, equidade de gênero, democracia e direitos humanos na África e outros países onde residem pessoas de ascendência africana (GUIDESTAR.ORG, 2019).

Neste século, a organização lançou uma campanha chamada “Justice for the African World”, com novos rumos e prioridades para as suas ações. Nesta campanha, foram traçadas estratégias para a construção de alianças e a criação de oportunidades de cooperação com outras organizações e instituições governamentais “em torno de questões que o mundo africano enfrenta”, política de apoio aos refugiados haitianos nos Estados Unidos de América, promoção de ações pelas reparações aos descendentes de escravos e à África, apoio aos “esforços na África do Sul para perseguir e exigir a responsabilização dos bancos multinacionais e corporações que colaboraram com o regime de apartheid” (GUIDESTAR.ORG, 2019).

Embora tenha sido inspirado, na origem, pelo etiopianismo, o rastafarianismo ressoou na África, dando origem a líderes como Kwame Nkrumah no Ghana, Patrice Lumumba no Congo (atual República Democrática), Ahmed Sékou Touré na Guiné-Conakry e muitos outros africanos que lutaram pela independência de suas pátrias. O ideal pan-africanista rastafári esteve na origem da Organização da Unidade Africana (atual União Africana) em 1963, criada com o objetivo de agregar e articular os novos países africanos independentes em um projeto de unificação política e econômica do continente africano e, por extensão, de defesa os direitos dos africanos na diáspora.

O próprio movimento rastafári expandiu as suas causas para outros horizontes, incluindo agora a luta contra a opressão, a pobreza, a desigualdade e a violação dos direitos humanos, independentemente da raça ou etnia das pessoas afetadas. Ainda estão incluídas na pauta a defesa da paz mundial e dos direitos dos animais não humanos, e a proteção ambiental.

5. Conclusão

É impossível prever que direção o movimento rastafári seguirá, mas o fato é que ele trouxe nova luz às relações entre a África e a diáspora. A semente do rastafarianismo plantada nos bairros pobres da Jamaica, aspirando a liberdade da população negra, germinou na visão de líderes Rastas, como Marcus Garvey, com seu movimento “Volta para a África”; inspirou-se no etiopianismo e na coroação do Imperador Haile Selassie, o Ras Tafari; ganhou o mundo nas melodias e nos ritmos da reggae music e no estilo dreadlocks de Bob Marley, e se tornou o maior movimento social de defesa dos direitos e de empoderamento da população negra da história da humanidade. E, o mais importante, o rastafarianismo fincou raízes fortes na psique dos negros e tornou-se uma referência político-ideológica para a negritude ontem e hoje.

Barrett afirma com razão que as “grandes evoluções sociais não são sempre feitas nos corredores do Parlamento ou nas cidadelas de aprendizagem” (1977, p. 228). Em geral, ideias grandes e triunfantes nascem dos sonhos de visionários atuantes, como Marcus Garvey, e das ações de lideranças fortes nas ruas (visibilização pública do descontentamento popular), nas comunidades, no chão de fábrica dos sindicatos, no ambiente acadêmico, nas Igrejas, enfim, em todos os corredores da vida.

E, finalmente, se os amantes do reggae de hoje poderiam ser categorizados, de modo geral, como uma versão de hippies tardios, o rastafarianismo continua a ter nesse gênero musical uma de suas “soft weapons”³, junto com o colorido das roupas (destaque para as toucas) e os dreadlocks, na luta pelas causas da população negra no mundo.

3 Não se trata de “The Soft Weapon”, uma pequena história de ficção científica escrita em 1967 por Larry Niven. É referido aqui o poder não letal, assimilativo e projetivo que o reggae, os dreadlocks e a indumentária colorida podem trazer ao rastafarianismo.

Referências

BARNETT, Michael. *The Rastafari Movement: A North American and Caribbean Perspective*. New York: Routledge, 2017.

BARRET, Leonard E. *The Rastafarians: Sounds of Cultural Dissonance*. Boston: Beacon Press, 1977.

BÍBLIA. *Antigo Testamento*. São Paulo: Edições Paulinas, 1987.

EDWARDS, Roanne. *The Rastafari Movement*, 1999. Disponível em: <<http://www.africana.com>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

HEBERLE, Rudolf. *Social Movements: An Introduction to Political Sociology*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1951.

GUIDESTAR.ORG. *TRANSAFRICA Forum*. Disponível em: <<https://www.guidestar.org/profile/52-1093189>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

MARQUES, Luiz Carlos Lages S. A. *O Caso da Primeira Igreja Niubingui Etíope Coptica de São do Brasil: Um estudo sobre a Criminalização de uma Liderança Religiosa*. Monografia de Graduação. Faculdade de Direito. Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/12026/1/2015_LuizCarlosLagesSarmientoAlbuquerqueMarques.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2019.

MCADAM, Doug. *Political Process and the Development Black Insurgency (1930-1970)*. 2 ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

MULVANEY, Rebekah Michele. *Rastafari and Reggae: A Dictionary and Sourcebook*. New York: Greenwood Press, 1990.

NOVELLI, Guilherme. Solto, líder da Igreja da Cannabis retoma luta pela “fé na maconha” – Depois de cumprir 6 anos e 7 meses

de prisão por tráfico de drogas, rastafári Ras Geraldinho tenta reerguer 'culto' em Americana (SP). *Metrópoles*, Americana, 05/08/2019. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/brasil/solto-lider-da-igreja-da-cannabis-retoma-luta-pela-fe-na-maconha>>. Acesso em: 07 jan. 2021.

OWENS, Joseph. *Dread: The Rastafarians of Jamaica*. London: Heinemann, 1976.

STACK, Peggy F. *World View. The Salt Lake Tribune*. Salt Lake City, USA; February, 15, 1997.

Memórias etnográficas no Museu Afro Brasil: vozes e debates na arte afro-brasileira.

Carla Brito Sousa Ribeiro

Fragmento de memórias etnográficas

O ano era 2017. Estávamos nos últimos dias do mês de maio. Era outono em São Paulo, em meados da semana, uma quinta-feira. A rotina não fugiu do usual a um setor educativo em museus. Após os primeiros atendimentos a escolas pela manhã, aguardávamos o último grupo de visitantes antes do horário do almoço. Em pé no hall de entrada do Museu Afro Brasil, estávamos diante de uma instalação que havia sido recentemente inaugurada. “1888”, do artista Ferrão. Ela fazia frente à ocasião do dia 13 de maio, consagrado como data do calendário das memórias nacionais. Dia que marcou a abolição da escravidão, marca a agenda oficial. Em 13 de maio celebra-se a assinatura da Lei Áurea, data sintomática da narrativa sobre o período escravocrata no Brasil, representando a redenção dos escravizados pela benevolência da princesa branca. Sintoma do apagamento das lutas negras de resistência e dos movimentos abolicionistas. A data, que dá nome a município em Santa Catarina, que inspira celebrações da religiosidade afro-brasileira, e que moveu gerações por sua associação à liberdade, concorre com o 20 de novembro, dia da Consciência Negra, reivindicação de movimentos sociais Negros desde os anos 1970. Mas a obra de Ferrão levava apenas o ano, 1888, com intuito de traçar paralelos entre esta data e a contemporaneidade. 132 anos depois, como estão os descendentes daqueles que foram, enfim, libertos? Há o que celebrar nesta data? A liberdade foi de fato concedida? Ou conquistada? Teria o

sistema escravocrata caducado em todo o mundo? A apresentação textual da obra, de autoria de Emanuel Araújo, curador e diretor do Museu Afro Brasil, dá o tom das possíveis respostas a esses questionamentos. Sobre 1888, ele diz:

Essa é possivelmente a mais grave data da cultura brasileira. Significa o atraso das oligarquias deste país e tem o seu lado político de reparação, uma reparação não reparável, uma marca do atraso. É a reparação de mais de 300 anos de sangue derramado, de dor, de sofrimento, de brutalidade, de inconsistência, de terror, de marcas tão terríveis que parecem que nunca serão saradas, que continuam incomodando, provocando o ódio e o esquecimento daqueles que por séculos carregaram essa terra sobre as costas, sobre os ombros, sobre os pés, sobre as mãos, os olhos, os ouvidos, os sentidos. Mas os sentidos foram guardados e arquivados. E voltaram, voltaram silenciosamente, amparados por seres do infinito. Voltaram dançando, também invocados por cânticos para sarar as feridas, para curar os males e os assombros. Ainda hoje ruindo, arranhando, servindo. O mel, o azeite de palma. Uma força se levanta e continua se levantando. Toda vez que um artista une tudo isso ao sagrado, aos milhares e milhões ainda invisíveis, só o ruído dos tambores pode ressuscitar os perdidos, os oprimidos, os afogados, os chicoteados por mãos assassinas. É como uma bigorna para livrar os grilhões, as marcas deixadas pela impiedade desse grande mundo perverso.

Assim é a instalação do artista Ferrão, uma espécie de altar, de Peji, louvando o que deve ser louvado. Uma grande metáfora que traz no seu interior as oferendas, como o terno ou a procissão do Congo, do Afoxé, do Maracatu, da Calunga, que têm o feitiço, a salvação e a memória do seu povo. Os milhares, os milhões de olhos nessas faces podem ver essa oferenda, podem perdoar através da arte, que é capaz de redimir mesmo o sofrimento dos que se perderam, dos que morreram e dos que ainda vivem.

O artista pode e deve ser aquele que transmite ou que devolve com o sentimento, com a vivência e, mais ainda, com o que transcende." (ARAÚJO, 2017) – Texto de apresentação da instalação do artista Ferrão. Maio de 2017.

Eu via a obra pela primeira vez naquela manhã, e, ao ler a apresentação da montagem senti que os assuntos que ela despertava vinham ao encontro da linha narrativa da curadoria do diretor, tema da minha investigação no museu. A lembrança do trauma da escravidão presente de maneira latente, a indignação pela ineficiência do Estado em lidar com a memória e a dor da escravidão, e a insuficiência das políticas de mitigação das mazelas causadas. Junto à angústia que carregam os objetos e imagens que evocam o trauma há também a evocação de uma ancestralidade etérea. A espiritualidade enquanto testemunha da continuidade do sofrimento de seus descendentes, mas, ao mesmo tempo, enquanto guia para a superação da amargura. O acompanhamento terapêutico para alívio do fardo acumulado historicamente, através do perdão aos algozes, da superação da inação da justiça dos homens. Posta ali, a obra colaborava com a noção de que a arte pode ser ofício de expressão de alívio terapêutico como forma de tornar visível o desconforto, ou como meio de conexão com a ancestralidade, para alívio do desconforto emocional. Uma solução comunitária, identitária. Embora não restrita, como tratarei adiante.

A instalação de Ferrão consistia em uma quina com duas paredes em formato de “L”. Uma delas de fundo vermelho coral, abrigando os “pejis”, como denominou Emanuel Araújo em seu texto de apresentação, e a outra, forrada pela colagem de fotografias. Eram retratos de pessoas negras, descendentes da diáspora africana, através dos rostos de mulheres, homens, crianças, pessoas e seus olhares. Havia ênfase em suas expressões, a maioria com seus olhares direcionados à câmera. Algumas das pessoas retratadas, no entanto, distraídas em meio à multidão, não miravam o fotógrafo e suas lentes. Vez ou outra, um observador atento poderia encontrar, em meio às pessoas retratadas, imagens de outros tempos. Retratos de mulheres do século XIX, como as de autoria

de Christiano Júnior¹, excertos de pinturas e desenhos também dos séculos XIX e XX. Conversando com Ferrão naquele dia, descobri que os retratos contemporâneos haviam sido realizados por ele durante as festividades de tradição afro-brasileira chamadas terno de congo, que acontecem no município de Caxambu, em Minas Gerais, bem como em outras regiões do sul do Estado.

Os folguedos fazem parte do que conhecemos por congadas, festejos em devoção a Nossa Senhora do Rosário, padroeira das irmandades de homens pretos por todo o Brasil. Em contraponto ao catolicismo trazido da Europa, em seu modelo austero, os congadeiros sagram a coroação a Nossa Senhora, nos limites da edificação sagrada, a Igreja, mas o fazem após um percurso performático repleto de musicalidade e corporalidade. Além do compasso das batidas dos instrumentos de percussão, os congadeiros, em sua maioria afrodescendentes, também tocam viola, violão, pandeiro, reco-reco, sanfona e chocalho. Nos entremeios entre o sagrado e o profano, terços, novenas, procissões e rezas são intercaladas com música, dança, vestimentas coloridas e adereços. Durante os cortejos, os participantes do percurso organizam-se em filas nas quais intercalam-se para cantar os versos, comandados por um “capitão”.

1 Fotógrafo português que viveu no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Fazia retratos no formato conhecido como *cartes de visite*, imagens em 5x9 centímetros que caíram no gosto de uma maior parcela da população da época, que passou a trocar retratos entre si e até a colecioná-los. Christiano também fotografava pessoas consideradas exóticas e tipos populares, como pessoas com enfermidades que causavam deformações, imigrantes, trabalhadores urbanos, negros libertos, e os chamados ‘escravos de ganho’. Algumas das raras fotografias registradas no Brasil deste período, retratando individualmente mulheres e homens negros, são de sua autoria. Ver LEITE, 2011 e CUNHA, 1988.



Figura 1 - *Castigo dos Escravos*, Jacques Etienne Arago. Séc. XIX (provável)

As imagens realizadas pelo artista trazem tanto pessoas conscientes que estavam sendo retratadas, sorrindo para a câmera, como pessoas captadas em um momento de distração durante a celebração. Elas possuem em comum a marca da racialização. Mesmo que as imagens, antigas e contemporâneas, sejam todas em preto e branco, são perceptíveis os marcadores fisionômicos, raciais, da descendência africana. Em frente à parede repleta de retratos, estavam posicionadas esculturas que deram ao autor a alcunha de Ferrão. Eram peças moldadas em ferro reciclado que o autor declarou a mim coletar em suas buscas através de Caxam-

bu. Ferros retorcidos e espiralados, ferros achatados, forjados para remeter às imagens plotadas na parede. Uma das esculturas possui um elemento curioso. Uma pedra, que lembra o formato de um crânio, é abraçada por uma espécie de máscara de ferro, como uma gargalheira amordaçaria uma face. A peça remete ao desenho de Jacques Etienne Arago que compõe o acervo do Museu Afro Brasil (Figura 1), sem data, de nome *Castigo de Escrava*. Conta-se que a figura teria sido atribuída a uma mulher que conhecemos como Escrava Anastácia, personagem de devoção popular que teria sido sentenciada a usar a máscara de flandres, instrumento de tortura e contenção com que Arago retrata a mulher. Já na parede vermelha em que estão os pequenos oratórios, ou “pejis”, podia-se ver gamelas de argila, como as utilizadas nos cultos afro-brasileiros para ofertar aos orixás, preenchidas por urucum em pó. O vermelho da parede fazia par ao urucum dos recipientes, numa alusão ao sagrado, ao culto, à devoção. As gamelas estavam posicionadas embaixo dos oratórios. A lógica da criação, me contou Ferrão, é a mesma das esculturas. O artista costumava sair pela cidade em busca de materiais descartados, rejeitos da nossa sociedade orientada pelo consumo. Tanto rejeitos dos mais excêntricos quanto os comuns foram utilizados na construção dessas imagens do culto. Maços de cigarro, caixas de fósforo e de remédios, pequenos enfeites, pincéis usados, flores artificiais, e até mesmo o cadáver de um sapo desidratado. O arranjo e a estética desses objetos tão mundanos fazem alusão à tentativa de escape pela fé, pela devoção e à conexão com a ancestralidade etérea, pois dissipada no cotidiano. Aliás, é com a premissa de que a religiosidade na tradição afro-brasileira não admite a segregação de suas práticas de devoção no âmbito da moralidade e da doutrina, que esses objetos são escusáveis. Não seriam profanos, ou passíveis de acusação herética, uma vez que a religiosidade afro-brasileira estaria pulverizada nas práticas

cotidianas, na sociabilidade, na adoção de elementos simbólicos externos a seu culto para garantir a aceitação e permanência dos seus ritos e celebrações.



Figura 2 - Instalação "1888" de Ferrão (2017)

Fonte: Carla Ribeiro (2017)

Enquanto esperávamos pelo próximo grupo com visita agendada, que estava atrasado, Ferrão me contava sobre as linhas sobrecritas daquela série de trabalhos que gerava a instalação 1888. As ossadas e o corpo do sapo morto que compunham as montagens dos pejis, traziam a reflexão sobre a morte, sobre o efêmero e perecível. Os objetos de consumo como os maços de cigarro e demais embalagens e enfeites teciam considerações sobre a vida. Uma vida finita, efêmera, com a produção de muitos descartes e rejeitos. As gamelas com urucum traziam a lembrança da presença espiritual. Teriam sido inseridas na montagem por sugestão de Emanuel Araújo. Ferrão me disse: “veneramos o consumo e es-

quecemos a religião”. Os contrapontos e as sobreposições faziam fundo à sua criação, e o artista parecia entusiasmado para saber o que os observadores pensariam de seu trabalho. Estava ali para dialogar. De todos os elementos da composição, o que mais atraía a minha atenção foram os retratos em preto-e-branco. Eu pensava na complexidade de ter a própria imagem capturada e veiculada publicamente em uma exposição em outro Estado, pensava na dedicação e orgulho que aquelas pessoas possuíam de sua celebração, e em como até que ponto tudo aquilo era passível de ser traduzido por suas expressões nas imagens. E o sofrimento, aquele evocado por Emanuel Araújo em seu texto de apresentação e presente nesta identidade coletiva? Dor que não cessa de ser evocada, e não escapa nem mesmo às celebrações, pensava eu. Por mais que eu percorresse a todos os rostos, a imagem do desenho de Arago, da mulher escravizada como modelo visual de como se daria a tortura, é o que mais atraía a minha atenção. Talvez não apenas a minha, como eu veria a seguir.

Àquela altura pensávamos que o grupo agendado não mais chegaria, mas eis que, uma hora e meia depois do horário marcado, o pequeno grupo com cerca de dez pessoas se reunia em frente ao museu. Vinham de um município no interior do Estado, a cerca de 140 km de distância. Eram usuários e membros da equipe do Centro de Atenção Psicossocial, o CAPS, serviço de atendimento vinculado ao Sistema Único de Saúde, que presta atendimento primário ou temporário a pessoas experimentando sofrimento mental. Algumas unidades atendem pacientes de hospitais de custódia, e outras recebem pessoas que experimentam o uso abusivo de álcool e outras drogas. Talvez esta breve apresentação seja apenas mais uma informação sem grande relevância para o relato a seguir, ou talvez seja um subsídio para adensar a problematização a que me proponho. No entanto, acredito que seja importante traçar características percebidas dos dois lados

do encontro que veio a acontecer entre o artista e o grupo de visitantes. Em virtude do atraso, o grupo não teve a prerrogativa de realizar a visita mediada completa, como é política do setor educativo. Porém, como não havia mais nenhum grupo marcado para o horário, o educador² os recebeu para um breve reconhecimento do museu e as temáticas por ele abordadas. Eles poderiam seguir a visita por conta própria após aquele primeiro momento. Como o primeiro elemento a chamar a atenção dos visitantes era a instalação de Ferrão, após passar brevemente pelos conteúdos que o museu buscava abranger, o educador aproveitou a presença do artista para incitar um diálogo entre o grupo e o autor da obra. O grupo era quieto, no geral, algumas pessoas aparentavam desconforto em estar ali, em um museu. Afinal, museus são espaços que se subentende imponentes, em que se pressupõe a inércia do observador. O senso comum não raro provoca a indiferença com relação a estas instituições, quando as pessoas presumem que elas tratem apenas de coisas antigas. Por vezes, por atrás de seus muros desvelarem pé-direito alto, paredes brancas e alta luminosidade, e por manter as normas do distanciamento físico do visitante com relação aos objetos mais ou menos implícita, acabam por despertar um estado de alerta no visitante, que passa a evitar fazer movimentos bruscos ou agir contra o que parece ser demandado dele. Alguns visitantes se colocavam desta maneira, com sua musculatura rígida e postura defensiva. Uma das visitantes, no entanto, não parecia temer os códigos de conduta internalizados pelos frequentadores de museus. Ela fazia perguntas e comentários sem constrangimento, e parecia genuinamente interessada na temática. Era uma mulher negra, seus longos cabelos crespos

2 Considerando os fins deste texto, opto por não trazer os nomes dos envolvidos, como o educador e o município que abriga o CAPS mencionado. Trago essas informações para conferência em RIBEIRO, 2018, pp.71-74.

soltos, sua personalidade expansiva. Andava com os braços dados com uma outra pessoa que curiosamente não apresentava a mesma energia que ela demonstrava naqueles poucos minutos de visita. Uma vez apresentados artista e seus espectadores, Ferrão passou a tecer algumas considerações sobre a sua instalação, falou sobre as fotografias, que eram de sua autoria, e introduziu o momento em que foram feitas, durante os ternos de congo. Observando um pouco mais de perto as fotografias, e próxima ao educador, a mulher lhe pergunta: “Como é que um artista branco retrata a pessoas negras assim?” A pergunta deixou a todos visivelmente constrangidos, como é usual no Brasil, quando alguém é racializado, sobretudo se esta pessoa é, para variar, um homem branco. Desconcertado com a pergunta tão direta, o educador respondeu que eles estavam visitando ao museu justamente para questionar aspectos como este; e saiu de perto, de sorte a evitar o aprofundamento daquela questão espinhosa. Logo em seguida, a mesma mulher se dirige a Ferrão e lhe pergunta: “Você é o artista?”. Ao dizer que sim, ela reitera: “por que um artista branco retrata pessoas negras?”.

O desconforto frente ao questionamento relatado aqui incita algumas discussões que vêm sendo propostas há anos por intelectuais negras e negros, bem como por aliados da luta antirracismo, que trouxeram aporte teórico para embasar reflexões sobre as relações étnico raciais. Especialmente as discussões que levam em conta as particularidades das relações raciais e interétnicas no Brasil e como a racialização dos sujeitos atua em termos de sociabilidade no país. Intenciono neste artigo fazer uma articulação de noções e conceitos pensados para dar conta de algumas dimensões deste conteúdo, relacionando à reflexão de como os museus podem ter um papel determinante, agindo como fórum, para proporcionar encontros improváveis e provocar o reconhecimento sobre responsabilidades na construção da igualdade racial.

Talvez uma das relações mais imediatas entre o ocorrido naquela manhã no Museu e os conceitos desta área seja a noção de lugar de fala. De autoria imprecisa³ a expressão lugar de fala sintetiza a urgência pela polifonia nas pautas dos movimentos sociais nas últimas décadas, que fez premente a demanda pela perspectiva da interseccionalidade. Nas Ciências Sociais, discussões convergentes ajudaram a ecoar, principalmente após os anos 1980, vozes contra o projeto do colonialismo, abrindo novas portas para rever e repensar a produção de conhecimento pretensamente universalista, que desconsidera as epistemologias de povos colonizados e silenciados ao longo de séculos. Este fôlego insurgente vem para deslocar a percepção dos sujeitos e alargar as fronteiras discursivas, fazendo com que os que antes estiveram alijados de visibilidade e voz pudessem finalmente ser ouvidos.

O debate sobre o alargamento das possibilidades de quem pode falar se reflete no título do artigo de Gayatri Spivak (2010 [1985]), *Pode o Subalterno Falar*, que aponta a sua descrença na possibilidade de escuta a sujeitos subalternos, especialmente se este sujeito for uma mulher vivenciando o contexto colonial. As considerações da autora, indiana radicada nos Estados Unidos, sobre a localização desta mulher subalterna, sem possibilidades de ter a sua fala ouvida, abrem precedentes para movimentos como o pós-colonialismo, ou o campo dos estudos subalternos, que passam a ventilar termos como violência epistêmica (idem, p. 47). Chamo a atenção para as proposições pioneiras de Spivak para pensarmos os fluxos do que veio a ser chamado de lugar de fala. Lélia Gonzales, Audre Lorde, e bell hooks, junto a outras im-

3 À luz do conceito, algumas linhas de argumentação podem ser usadas para pensar lugar de fala, seja através da psicanálise, da filosofia ou dos estudos culturais. A origem da expressão em língua portuguesa, no entanto, pode ter derivado de mais de uma corrente autoral, das quais Djamilia Ribeiro (2017) destaca *standpoint theory*, por Patrícia Hill Collins

portantes intelectuais negras mencionadas por Djamila Ribeiro em seu livro *O que é Lugar de Fala* (2017), vieram reforçar a não universalidade das pautas entre mulheres negras e brancas no âmbito do debate feminista. Se na esfera deste agrupamento, na qual pretensamente encontraríamos coesão em termos de experiências de opressão, no entanto, existem realidades heterogêneas que fazem evocar as discrepâncias de lugar social, houve, e ainda há muito que se tratar no que consta à participação de indivíduos subalternizados em debates sociais.

O conceito de lugar de fala ganhou nas últimas décadas uma projeção em língua portuguesa, ganhando as redes sociais e fazendo parte de discussões polemizadas em poucos caracteres. Neste ambiente de baixa tolerância ao aprofundamento, não raro o termo teve o seu sentido restrito ao silenciamento. Ora evocado como salvo conduto para alguns não adentrarem debates espinhosos que supostamente não lhes competiria, por vezes, como uma forma de se esquivar de debater o racismo por não ser uma pessoa negra, ou mesmo como manifestação de um silenciamento por parte de algumas pessoas negras com baixa tolerância a abrir o debate sobre as relações raciais para pessoas brancas. Não é, portanto, fortuita a reação da visitante frente ao artista, as questões sobre quem pode falar têm tomado o debate público. Djamila Ribeiro (idem, p.47) defende que o conceito não deve ser usado para que alguns falem enquanto outros deixem de fazê-lo. Outrossim, a autora ressalta que todos possuem lugar de fala, e a percepção desta circunstância é passível de aprofundar o debate, localizando as vozes que dele participam. Afinal, pessoas brancas, embora não tenham parâmetros de experiência concreta do racismo sobre seus corpos, fazem parte de um complexo sistema de perpetuação do “supremacismo branco” (NASCIMENTO, 2003, p.58), ainda que algumas o façam de maneira passiva. Na disputa de narrativas que encontramos com veemência na internet, e



Figura 4 - Detalhe da Instalação "1888", Ferrão (2017).

Fonte: Carla Ribeiro (2017)



Figura 5 - Detalhe da Instalação "1888", Ferrão (2017).

Fonte: Carla Ribeiro (2017)

atualmente tem se imposto em nosso cotidiano para além das fronteiras da virtualidade, está visível o desgaste de conceitos como lugar de fala. Ele vem sendo utilizado mais como meio de silenciamento, seja dos outros ou de si mesmo. Em paralelo, na academia, o processo da virada decolonial também toma forma em um dos lados da disputa de narrativas, entre os que desejam manter o status quo do universalismo eurocêntrico e os que vem moldando novos cenários de construção da ciência. Cabe mencio-

nar que trânsitos narrativos ocorrem, bem como eventuais excessos na defesa de argumentos, e oscilação de posicionamento.

A urgência por uma narrativa anticolonialista pode ser enquadrada no domínio das artes e do patrimônio cultural através da noção de *First Voice*, algo como primeira voz, em referência a *First Peoples*, os povos originários, aos quais o termo inicialmente fazia referência. Utilizado na língua inglesa de maneira mais abrangente em tempos atuais, a noção de *First Voice* vem sendo referida para reforçar a voz de grupos ignorados ou subvalorizados. No contexto do patrimônio cultural, Amareswar Galla (2008) vem usando o conceito junto a outros pesquisadores do campo, como propulsão para desenvolver processos de participação permanente de povos indígenas, e comunidades às margens do sistema econômico capitalista, no gerenciamento de seu patrimônio. Para além do engajamento temporário em projetos coordenados por técnicos e especialistas externos, a promoção de uma participação ampla e da gestão permanente se dá através da capacitação da comunidade em questões técnicas para que ela esteja à frente das tomadas de decisão sobre o trato de seus saberes e bens culturais.

Mas não tem sido desta forma. Há séculos enfrentando defasagem econômica e educacional, no acesso à saúde e em outras frentes que impedem a igualdade social, a população negra no Brasil não possui a sua história e a de seu patrimônio narradas em primeira voz. O cenário ainda é nebuloso para precisar o quanto políticas de ampliação de acesso ao ensino superior como o PROUNI E REUNI⁴ podem ter contribuído para uma base de reestruturação do cenário de desigualdade de nível educacional da população afro-brasileira. É certo conjecturar, no entanto, que o aumento da diversidade racial e socioeconômica dos estudantes de ensino su-

4 Programa Universidade para todos - PROUNI e Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI

perior no Brasil proporcionou contatos entre sujeitos de esferas dissonantes. É possível também conjecturar sobre a medida em que esses encontros colaboraram para o acirramento da polarização política e disputa de narrativas.

É sabido que novas chaves de leitura emergiram desses encontros, e algumas foram resgatadas para ampliação de seu impacto. Dentre elas podemos ressaltar a designação *arte afro-brasileira*. Ela nos interessa à medida em que faz pensar sobre a abrangência deste campo e sobre possíveis alargamentos que poderia comportar. Embora seja percebida com certa resistência pelo qualificativo que a designa, o conceito de arte afro-brasileira possui, dentre os que trabalham com esta categoria, reserva quanto às identidades dos autores que podem ter seus trabalhos nela enquadrados. Kabengele Munanga (2019 [2000]) traçou considerações sobre o termo por ocasião da *Mostra do Redescobrimento*, exposição que celebrava o quingentésimo ano da chegada dos Portugueses ao Brasil. O autor fala sobre a “continuidade das formas plásticas” (p.11), capazes de resistir a um cenário após a transposição dos africanos, e sobre as formas sociais da africanidade, moldadas a partir da realidade concreta do Novo Mundo a partir das semelhanças funcionais com práticas e estéticas trazidas do continente africano. Assumindo a cosmovisão dos povos originários africanos enquanto vinculada profundamente à natureza e aos ancestrais, e, portanto, às práticas de sua religiosidade, o autor pontua que as primeiras expressões artísticas afro-brasileiras teriam se dado no contexto da extensão de suas práticas medicinais e religiosas ao novo território. Uma arte, nesse sentido, que se reflete nas análises de Marianno Carneiro da Cunha, autor que vem a forjar o termo *arte afro-brasileira*, ao analisar traços formais de estatuetas de tradição nagô-iorubá nos anos 1980. Munanga, em concordância com Carneiro da Cunha, relembra um trecho de seu texto em que diz que a classificação de artistas como Tarsila do Amaral, Guignard e Djanira como artistas

afro-brasileiros seria despropositada e sem sentido, tal como a afirmação de que Picasso teria sido um artista afro-francês (CUNHA, 1983, p.1023 *apud* MUNANGA, 2019 [2000]). Para ambos, o fato de que estes artistas fazem uso incidente ou inconsciente de parâmetros formais e a temáticas pertinentes ao universo estético afro-brasileiro não faria deles artistas afro-brasileiros. Nesse sentido, Munanga incita a separação entre as dimensões do uso de atributos estéticos e soluções plástica africanas como a geometria - que também é indígena -, entre consciente ou inconsciente. Os artistas mencionados acima, por exemplo, teriam lançado mão desses signos como forma de inspiração para o seu universo mito poético, mas não de maneira consciente, portanto, não caberia a designação de artistas afro-brasileiros ou a reivindicação do lugar de sua afrodescendência.

A forma como é pensada essa separação nos ajuda a digerir os caminhos tomados pela designação *afro-brasileira* para o campo das artes. Ao tecer considerações sobre esta categoria, Heloísa Salum (2014) defende que os artistas que nela são enquadrados são sacerdotes das religiões afro-brasileiras, identificam-se com a religiosidade afro-brasileira, ou estão ligados a ela. A partir deste olhar, os atravessamentos da religiosidade seriam inerentes ao fazer artístico desses sujeitos. Há conexão possível com a noção de ancestralidade da qual Emanuel Araújo se utiliza⁵, para pensar a transposição do estado de inércia causado pela dor do trauma histórico, mas também como forma de comunicação intergeracional através desta ligação. Este olhar traria mais um recorte possível além das dimensões consciente e inconsciente. Salum se orienta mais pela noção da diáspora africana, e por uma extensão ligada à permanência de africanismos nas religiões afro-

5 A noção de ancestralidade na curadoria Emanuel Araújo foi tratada por SOUZA, 2009; SILVA, 2013, e RIBEIRO, 2018. Aqui me refiro mais às menções e referências no texto de apresentação da obra 1888, transcrito acima.

-brasileiras, embora muito tenham de brasileiras. Ela parte de um pertencimento à memória coletiva do exílio, ou do trauma, para retomar Araújo acima, argumentando que assim, artistas como o próprio Emanuel Araújo, Rubem Valentim e Mestre Didi teriam se utilizado de símbolos característicos do imaginário das religiões de matriz africana. Não despropositadamente esses artistas também possuem em sua trajetória fortes ligações com a cidade de Salvador, e logo, com o conjunto das imagens de África que se formam a partir da Bahia. A autora ressalta as transformações e alargamentos da comunidade afro-religiosa, que apesar dos atavismos relacionados à diáspora, não se restringe a afrodescendentes de pele negra ou a populações de baixa renda. A diversidade dos perfis do “povo de santo”, ou de membros da “comunidade do axé” pode ser percebida em mapeamentos como *Territórios do Axé* (2017), que recebeu autodeclarações de 206 sacerdotes, lideranças de casas religiosas de matriz africana na grande Florianópolis, tendo 50,2% de declarados brancos ou caucasianos; 31,2% pretos, negros ou afrodescendentes, 7,8% pardos e 10,8% citando categorias variadas, como moreno, mestiço, mulato, dentre outras. Os números desta cartografia revelaram não apenas proporcionalidade com a composição étnico-racial no Estado de Santa Catarina, notadamente um dos Estado com maior população de autodeclarados brancos no país⁶, mas sobretudo ajudam a entender a capilaridade das práticas de matriz africana e seus fundamentos filosóficos para além da autocompreensão de cor ou raça que os praticantes venham a ter.

Alguns autores buscam o enquadramento da *arte afro-brasileira* nos aspectos discursivos, tornando mais abrangente a noção ao assumir como válido o repertório sócio-político que cerca a definição do termo. Roberto Conduru (2007) é um deles. Além de

6 De acordo com dados do IBGE de 2010, a população branca em Santa Catarina é de 83,9%. Dados SIDRA IBGE, 2010.

reconhecer a faceta da arte afro-brasileira ligada à liturgia e ao cerimonial de matriz africana e seu valor estético, o autor alarga as possibilidades de enquadramento da arte afro-brasileira ao pensar o lugar social dos descendentes da diáspora africana no Brasil e o universo que circunda a existência afro-brasileira como elementos discursivos que inserem artistas na categoria, sem prejuízo, no entanto, para como eles se entendem no espectro étnico-racial. O ponto de inserção, para o autor, parece estar ligado aos diálogos possíveis e ao abandono do caráter formal e estilístico das obras enquadradas. Conduru entende a arte afro-brasileira como as ideias materializadas para a reflexão de uma preocupação ligada ao contexto sociocultural da população negra no Brasil. Neste enquadramento estaria o afro, ou a atribuída africanidade: nas questões não resolvidas socialmente, na desigualdade encontrada entre negros e brancos no Brasil. Mas também no que o autor chama de cultura afro-brasileira, que comporta manifestações culturais urbanas, diálogos com a cosmovisão ancestral e poéticas visuais que remetem à negritude como movimento. A designação estaria mais para uma chave de leitura, nos entremeios polarização entre as questões da desigualdade e do vigor estético. Figuram entre os artistas preocupados em tecer considerações visuais neste diálogo entre arte e afro-brasilidade Pierre Verger, Hélio Oiticica, Mário Cravo Neto, Miguel Rio Branco, e tantos outros. Com seus trabalhos mais ou menos relacionados a suportes contemporâneos e conceituais, estes homens brancos possuem obras bem recebidas pela crítica especializada, que trouxeram à tona temas sensíveis à população negra e às questões do imaginário sociocultural afro-brasileiro. Artistas como os mencionados fazem parte do acervo do Museu Afro Brasil, e estão presentes na curadoria e nas coleções de Emanuel Araújo, fazendo parte do conceito criado pelo diretor-curador, também idealizador do Museu. Embora não demonstre grande apreço pelo termo

arte afro-brasileira, Emanuel Araújo é tido pelos pesquisadores da área como um nome relevante para a explicação desta designação, figurando tanto como artista afro-brasileiro, que cria a partir de conceitos e imaginários afro-brasileiros, quanto curador nesta vertente, e colecionador de arte afro-brasileira. A amplitude dos lugares dos sujeitos que participam dos encontros e diálogos entre memória, arte e afrodescendência é método de atuação, estratégia para distribuição de responsabilidades no combate ao racismo. Isto significa que não apenas o museu se preocupa em ampliar o espaço para artistas e memórias de sujeitos autodeclarados afro-brasileiros e afrodescendentes, mas que abriga vozes oriundas de lugares dissonantes para tratar de uma chave de leitura: do lugar social, histórico, afetivo, ancestral da população descendente da diáspora africana.

Considerações finais

Retomando a cena entre artista e visitante naquela manhã no museu, não é difícil entender a animosidade do encontro. Ferrão não hesitou em responder, colocando-se como aliado no debate, como sujeito autodeclarado antirracista, como homem branco que se interessava pela temática afro-brasileira. Para a visitante, no entanto, o estranhamento poderia estar ligado às suas expectativas. Afinal, um homem branco, arquétipo de artista visual no Brasil, ocupando um lugar não presumível, afinal um Museu Afro Brasil, ainda que no Brasil, não pressupõe de imediato que os mesmos personagens de museus ditos convencionais estejam ocupando os mesmos lugares de sempre. Movimentos feministas vêm evidenciando a desigualdade de gênero nas artes visuais. Dentre eles, o coletivo *Guerilla Girls*, que reúne artistas feministas, ativas anônimas que se apresentam em público com máscaras de gorilas e usando pseudônimos de grandes artistas mulheres já

falecidas. Em parceria com o Museu de Arte de São Paulo – MASP, as ativistas realizaram uma exposição com cartazes e intervenções no espaço da instituição. Nela, as *Guerrilla girls* buscaram evidenciar a desigualdade de gênero e de posições sociais entre artistas nas coleções de museus de arte. Dentre os cartazes estava este, produzido a partir de estatísticas do MASP.



Figura 6 - Guerrilla Girls (2017). Naked MASP Portuguese.

Fonte: GUERRILLA GIRLS (2020). Disponível no site.

Além das barreiras de gênero na produção visual, como evidenciado pelo coletivo, existe ainda a intersecção racial. Há urgência em deixar de ser o objeto, a modelo retratada, de tornar-se sujeita, e aqui cabe dizer, especialmente da urgência em tornar-se sujeita em um museu, como fizeram Rosana Paulino, Renata Felinto, e Aline Motta. Algumas pessoas podem argumentar que dos gestos dessa urgência pode surgir a racialização do museu. Ora, mas os museus já não seriam genuinamente racializados? Não seriam racializados quando possuem um espaço limitado para exibir a história e a memória da população africana e de seus descendentes no Brasil? Quando a opção por abordar esta população passa invariavelmente por tratar sobre a dor e a objetificação de seus corpos? Quando a maioria das pessoas nos cargos de gestão em museus são brancas? A história embranquecida não é a primeira a ser contada? A maio-

ria dos artistas não são homens brancos? Das faces de um racismo estrutural, este é apenas um dos lados da moeda. Quando falamos da urgência e da vontade em falar, em ser sujeito na narrativa museal, não se trata de instaurar um olhar em detrimento de outro, de apenas “enegrecer o museu” e excluir quaisquer outros artistas, homens e brancos dos acervos e exposições. É mister comportar uma outra temporalidade, uma outra episteme, uma outra razão nas instituições que tradicionalmente não o fazem.

O debate sobre quem pode falar perpassa a questão sobre quem está falando, é inevitável. Mas não pode encerrar-se por aí. Durante as pesquisas no Museu Afro Brasil me deparei, por vezes, com a preocupação dos gestores para que o Museu não fosse lido como um museu de nicho. Ou seja, que não fosse *apenas* um refúgio para movimentos negros, que não concentrasse ecos da sua própria voz para uma audiência de si mesmo. Digo *apenas* um refúgio, pois é certa a posição e intenção de que seja um lugar desviante, no sentido de trazer o olhar para a história, a trajetória afro-brasileira, para a extensa contribuição sociocultural, estética, linguística e ritual da população afrodescendente ao Brasil. E a partir desta intenção surge a aproximação da população negra, seu interesse e os movimentos paralelos que se agregam a partir do museu. Mas o método não está em centrar-se no público que vem buscando debater o racismo há décadas, e que o faz, muitas vezes, sem a participação de pessoas brancas. Ora porque essa população não está interessada em ouvi-los, seja por sua posição desconfortável no debate sobre o racismo no Brasil. Sem entrar em méritos de proporcionalidade, por falta de dados institucionais, no Museu Afro Brasil falam sobre a temática da diáspora africana sujeitos de todos os espectros étnico-raciais. Trato essa opção como método pois podemos pensar, a partir da retomada de Emanuel Araújo na apresentação de *1888*, no poder das poéticas visuais e artísticas em alcançar uma possível redenção.

Os milhares, os milhões de olhos nessas faces podem ver essa oferenda, podem perdoar através da arte, que é capaz de redimir mesmo o sofrimento dos que se perderam, dos que morreram e dos que ainda vivem.

O artista pode e deve ser aquele que transmite ou que devolve com o sentimento, com a vivência e, mais ainda, com o que transcende. (ARAÚJO, 2017) – Texto de parede para a instalação *1888*, Ferrão (2017)

Na fala de Araújo há o reconhecimento de um valor terapêutico para a arte quando localizada em um espaço que não foge das classificações raciais e suas discussões. Há também, no Brasil, uma recusa da maior parte da população, que não se sente confortável em adotar classificações raciais (Dzidzienyo, 2008, p.217), ou em debater o racismo. O que nos remete novamente à estratégia de Emanuel. Para ele, a arte é uma possível oferenda ao perdão, uma abertura para o alívio das tensões não declaradas, porém, em larga escala experienciadas. Independentemente da autodeclaração e percepção étnica do artista, ele pode oferecer a sua contribuição mito poética, para relembrar Munanga. É importante ressaltar que a abertura deste debate não ocorre como meio de anistia, de apaziguamento, ou de continuidade do mito de uma democracia racial, mas como meio de transcender, de libertar, de promover um fórum, visto que os artistas brancos não estarão isentos de serem questionados. Museus como zonas de contato, conforme identificou James Clifford ([1997] 2016), locais de encontros culturais, entre todas as dimensões de atores que fazem estes espaços possíveis: técnicos, visitantes, artistas, curadores, críticos, educadores, e muitos outros. Contatos que também podem significar confrontos, de narrativas, de interesses, mas também em negociações, em descobertas e novas construções. Sobretudo coletivas e plurais.

Referências

CLIFFORD, James. *Museus Como Zonas de Contato*. *Periódico Permanente*, Funarte, v. 4, n. 6, p.1-37, fev. 2016. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford>. Acesso em: 07 jul. 2020

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/arte, 2007. 128 p.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar Escravo, Ser Escravo, In: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio (Org.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ed. Ex Libris Ltda., 1988.

DZIDZIENYO, Anani. África e Diáspora: Lentes contemporâneas, vistas brasileiras a afro-brasileiras. In: NASCIMENTO, Eliza Larkin (Org.). *A Matriz Africana no Mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 1).

GALLA, Amareswar. The First Voice in Heritage Conservation. *International Journal of Intangible Heritage*. (2008) v. 3.

GUERRILLA GIRLS. Naked MASP Portuguese (2017). Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/2017-projects/2017guer-rillagirls-nakedmasp-portuguese> Acesso em: 07 jul. 2020.

LEITE, Marcelo Eduardo. Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr. *Visualidades*, Goiânia v.9 n.1, p. 25-47, jan-jun. 2011

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? *Paralaxe*. Revista de Estética e Filosofia da Arte: PUC SP. v. 6, n.1, 2019.

MUSEU AFRO BRASIL. *Jacques Etienne Arago – Obras*. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biogra>

fico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/jacques-etienne-arago---obras Acesso em 07 jun. 2020.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.

RIBEIRO, Carla Brito Sousa. *Que “Afro” é esse no Afro Brasil? A concepção curatorial no Museu Afro Brasil – Parque Ibirapuera, São Paulo/SP*. 2018. 178 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, 2018.

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

SALUM, Marta Heloísa Leuba. *Revista África(s)*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África. UNEB: v.1, n. 1. jan/jun. 2014.

SIDRA - Sistema IBGE de Recuperação Automática. Tabela 2094 - População residente por cor ou raça e religião. *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)*. 2010. Consultado em 06 jul. 2020.

SILVA, Nelson Fernando Inocêncio da. *Museu Afro Brasil no Contexto da Diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. 2013. Tese (doutorado). Programa de Pós Graduação em Artes. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2013.

SOUZA, Marcelo de Salete. *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo*. 2009. 256 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2009.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 133 p.

TERRITÓRIOS DO AXÉ: *Religiões de matriz africana em Florianópolis e municípios vizinhos*/ Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas; Ilka Boaventura Le Leite (Coordenadora). Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

Quem são os autores

Ilka Boaventura Leite

Editora dos Cadernos textos e Debates do NUER. Historiadora, poeta e antropóloga. Fez carreira docente no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina onde se aposentou em 2020 como professora titular. Atualmente é professora do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC. Fundou o NUER- Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas da UFSC, que integra o diretório de grupos de pesquisa do CNPq desde 1998. É filiada à Associação Brasileira de Antropologia e a Associação Nacional dos Pesquisadores Negros. Além de livros de poesia, publicou estudos e pesquisas sobre literatura de viagem, identidade étnica, direitos territoriais quilombolas, perícia antropológica, religiosidades e artes visuais afro-brasileiras.

Yasser Socarrás González

Realizador audiovisual, professor e pesquisador. Formado pelo Instituto Superior de Arte (Cuba), Mestre em Antropologia Social pela UFSC(Brasil) com a pesquisa "Je est un autre: a construção da invisibilidade negra no cinema cubano produzido pelo ICAIC", Membro do Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas - NUER / UFSC. Escreveu, produziu e dirigiu vários audiovisuais, incluindo a "Trilogia do Ocaso" que reúne os curtas-metragens de ficção "Final de día", Minimal e Quando me beijas (Roteiro, Produção e Codireção), Cuba/Brasil, 2010/2021. Atualmente desempenha a função de Produtor e Diretor dentro da Filmes de Apartamento, onde é Sócio Fundador.

Mauricio Pardo Rojas

Investigador, professor universitário, gestor cultural, gestor educativo. Professor da Universidade de Caldas, Colômbia. Mestrado - State University of New York at Binghamton (1993). Doutorado Universidade Federal de Santa Catarina (2016).

Pedro António dos Santos

Doutorando Interdisciplinar em Ciências Humanas na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Sociologia pela Southern Illinois University at Carbondale (1999) e bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Santa Catarina (1992). Atualmente é professor na Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Áreas de atuação: Metodologia de Pesquisa Social, Sociologia, Globalização, Comunicação Social e Teologia.

Carla Brito Sousa Ribeiro

Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina e Bacharela em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto. Doutoranda em Antropologia na Universidade de São Paulo. Possui experiência nas áreas de Análise do discurso Museológico, Discurso sobre a população afro-brasileira e afrodescendente nos museus brasileiros, Museologia Comunitária, Arqueologia Regional e Arqueologia Indígena. É pesquisadora associada do Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas (NUER UFSC) e atualmente Professora Substituta na Coordenadoria Especial de Museologia, unidade da UFSC.



NUER - Núcleo de Estudos de Identidades
e Relações Interétnicas

nº 19/2019.2

