

# GEOPOÉTICAS DIASPÓRICAS



**Susan de Oliveira**  
**Franciele Guarienti**  
**(Organizadoras)**

# **Geopoéticas**

# **Diaspóricas**

**1ª Edição**



**Florianópolis**

**UFSC**

**2018**

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da Universidade Federal de Santa Catarina

G345

Geopoéticas Diaspóricas [recurso eletrônico] / organizadoras, Susan de  
Oliveira, Franciele Guarienti. – 1. ed. – Dados eletrônicos. –  
Florianópolis : UFSC, 2018.

163 p.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-45535-61-4

Elaborado pelo bibliotecário Jonathas Troglio – CRB 14/1093



## **Créditos**

Realização Universidade Federal de Santa Catarina

Secretaria de Gestão de Pessoas

Departamento de Desenvolvimento de Pessoas

Coordenadoria de Capacitação de Pessoas

Gabinete do Reitor. Biblioteca Universitária

Organização: Susan de Oliveira e Franciele Guarienti

Edição: Franciele Guarienti

Revisão Textual e Normalização: Débora Machado Gonçalves; Ellen Berezoschi; Franciele Guarienti;  
Gisele Krama.

Foto: Jacson de Almeida

Capa: Rafael Muniz Sens

Diagramação: Gabriel Alberto Albrecht de Jesus; Miriã Madruga Juanol; Gisele Krama.

Promoção: Núcleo de Estudos de Poéticas Musicais e Vocais – UFSC

# Sumário

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>A CASA NÔMADE: ECOLOGIA E POLÍTICA KUVALE NA OBRA DE RUY DUARTE DE CARVALHO .....</b>	<b>10</b>
<i>Susan A. de Oliveira</i>	
<b>FANTASMAS DO CARANDIRU: O RAP DE CÁRCERE E A VOZ DOS “MARGINAIS” DO SISTEMA CARCERÁRIO.....</b>	<b>20</b>
<i>Carla Cristiane Mello</i>	
<b>AS PARÁBOLAS E O RAP: UM PARALELO ENTRE JESUS E O MC.....</b>	<b>33</b>
<i>Ellen Berezoschi</i>	
<b>ASSIMILAÇÃO E RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE DE “O ALEGRE CANTO DA PERDIZ”, DE PAULINA CHIZIANE E “QUARTO DE DESPEJO”, DE CAROLINA MARIA DE JESUS” .....</b>	<b>43</b>
<i>Erika da Silva Costa Agnellino</i>	
<b>A NARRAÇÃO DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE E A MUDANÇA DE VOZ EM AMERICANAH .....</b>	<b>49</b>
<i>Fabrício Henrique Meneghelli Cassilhas</i>	
<b>ENTRE PERCURSOS, MEMÓRIAS E NARRATIVAS AFRICANAS .....</b>	<b>62</b>
<i>Izabel Cristina da Rosa Gomes dos Santos</i>	
<b>MULHER, VIOLÊNCIA E DOR EM MIA COUTO.....</b>	<b>74</b>
<i>Gisele Krama</i>	
<b>“É NÓIS POR NÓIS, TÁ LIGADA?”: TENSÕES ENTRE IGUALDADE E DIFERENÇA EM UMA BATALHA DE RAP.....</b>	<b>84</b>
<i>Heloísa Petry</i>	
<b>A IMPRENSA NEGRA BRASILEIRA: A IMPORTÂNCIA DOS PERIÓDICOS EDITADOS POR NEGROS NO COMEÇO DO SÉCULO XX.....</b>	<b>97</b>
<i>Franciele Rodrigues Guarienti</i>	
<b>FUNK CARIOCA: PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO DA MÚSICA AFRODIASPÓRICA E TENSÕES ENTRE A MÍDIA E A SOCIEDADE .....</b>	<b>106</b>
<i>Letícia Laurindo de Bonfim</i>	

<b>A VOZ PERIFÉRICA DE JOÃO BATISTA MELO: POESIA POPULAR E ENGAJADA.....</b>	<b>119</b>
<i>Carolina Veloso</i>	
<b>DA PONTE PRA LÁ: UM OLHAR SOBRE A POESIA SLAM EM FLORIANÓPOLIS .....</b>	<b>133</b>
<i>Débora Machado Gonçalves</i>	
<b>TAP DANCE: UMA BREVE PASSAGEM SOBRE A HISTÓRIA DO SAPATEADO AMERICANO .....</b>	<b>143</b>
<i>Franciele Rodrigues Guarienti e Fernando Flesch de Albuquerque Fernandes</i>	
<b>POESIA, TRADUÇÃO E A DIÁSPORA NEGRA .....</b>	<b>154</b>
<i>Jessica Oliveira de Jesus</i>	

# Apresentação

O nosso Núcleo de Estudos de Poéticas Musicais e Vocais (UFSC-CNPq) realizou, no primeiro semestre de 2016, o Curso “No ritmo das Periferias”, no qual o tema principal foi o hip-hop e, especialmente, o rap, levando ao espaço acadêmico a arte da rima, a linguagem das ruas e o debate sobre a marginalização cultural de jovens negros e negras das periferias. Já no primeiro semestre de 2017, realizamos o evento “Poéticas Diaspóricas”, que abrangeu a produção acadêmica e artística de jovens negros(as) e não negros(as) que se dedicam a pensar, pesquisar e atuar em afinidade com a construção de um campo de referências teóricas e culturais negras, periféricas, diaspóricas e antirracistas.

O evento de 2017 agregou diferentes pesquisas e intervenções artística de estudantes de graduação e pós-graduação da UFSC, incluindo intercambistas de países africanos, contemplando a diversidade temática, crítica e epistemológica. Pretendeu-se apresentar um panorama das poéticas da diáspora africana em diversos contextos, línguas, expressões artísticas, literárias e culturais e, com isso, proporcionar um espaço para discussões históricas, políticas, linguísticas, estéticas e ancestrais que se manifestam nessas poéticas. Ao todo, foram 15 atividades entre oficinas, minicursos e mesas temáticas oferecidas ao público, durante todo o primeiro semestre de 2017. Esse espaço propôs questionamentos, aguçando sensibilidades, despertando mentes e corpos, conectando artistas, acadêmicos/as e comunidade.

O encontro ampliado e transdisciplinar significou para nós um momento de levar o que nós havíamos acumulado, ao longo dos últimos anos, como pesquisadores (as) e artistas ao centro da nossa atuação dentro da área das letras que é o da poética negra, periférica e diaspórica, da oralidade, da performance e da corporeidade, da sonoridade e das línguas desterritorializadas, para nele agregar todas e todos que compartilham da ideia de que esse denso material poético é testemunho de uma luta pela sobrevivência e uma afirmação necessária contra o apagamento histórico e contra todas as formas de racismo e discriminação.

Somos gratas a todas e todos que fizeram com que os nossos eventos fossem mais que um ponto de encontro e nos dessem a oportunidade de nos movermos juntas(os) pela cartografia em que os rastros e os resíduos das expressões negras, com as quais trabalhamos, deixem de ser invisíveis ou marginais e passem a ser reconhecidos como territórios e formas de desterritorialização que configuram, assim, as suas próprias geopoéticas.

Apresentamos nessa coletânea algumas das várias contribuições aos dois eventos citados, os quais constituem rastros/resíduos dessa cartografia que une as geopoéticas africanas da Namíbia, de Angola, Moçambique e Nigéria às expressões estéticas afrodiáspóricas radicadas nos EUA e às poéticas periféricas brasileiras de São Paulo, Rio de Janeiro, Florianópolis, Pelotas e Niterói. Cada uma dessas geopoéticas significa uma história de resistência pela linguagem que só serão possíveis, como diz Édouard Glissant, “se reafirmarmos o lugar onde elas se iniciam – no lugar onde estamos e de onde podemos adivinhar o seu aparecimento”.

Susan de Oliveira e Franciele Guarienti  
*Ilha de Santa Catarina, Agosto de 2018*

## PREÂMBULO

O rastro/resíduo não reproduz a vereda acabada na qual tropeçamos, nem a alameda lavrada que se fecha sobre um território, sobre o grande domínio. É uma maneira opaca de aprender o galho e o vento, ser um si que deriva para o outro, a areia na verdadeira desordem da utopia, aquilo que não foi sondado, o obscuro da corrente do rio liberado. As paisagens antilhanas determinam as outras ao longe, e, nelas, todo conto cria a sinuosidade de seu rastro/resíduo singular, de afluentes a rios, estabelecendo correlação; correm, frágeis, e obstinam-se essas ramificações de linguagens interpelando-se. Morros e profundidades resvalam em narrativa, trituram o inexplicado do mundo. Não se subtraíam a esse tema novo que se esforça, não se ofendam com os vocábulos insolentes, nem tampouco com os vocábulos gritados, cobertos de terras demasiadas, de espaços demasiados. Eles soam o improvável e o risco que dividimos juntos. Assim, o pensamento do rastro resíduo promete a aliança longe dos sistemas, refuta a possessão, desemboca nestes tempos difratados que as humanidades de hoje multiplicam entre si, em choques e maravilhas.

Essa é a errância violenta do poema.

*(Édouard Glissant, Introdução a uma poética da diversidade, 2005:72)*

## A CASA NÔMADE: ECOLOGIA E POLÍTICA KUVALE NA OBRA DE RUY DUARTE DE CARVALHO

Susan A. de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo trata da ecologia e da política presentes nas práticas culturais dos pastores nômades *Kuvale*, do Sul de Angola, tendo como abordagem o conceito de *onganda*, palavra de origem *bantu* traduzida ao português como "casa" ou como o "coração da terra", segundo Laura Cavalcanti Padilha<sup>2</sup>. A primeira tradução, presente na obra do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho *Vou lá visitar pastores* (2000), é menos linguística que cultural e política — a palavra "casa" é sempre usada entre aspas pelo autor — e sustenta no cerne do problema da tradução da episteme *Kuvale*, a polêmica da sua suposta exclusão do contrato social angolano, pois o que ele vê e descreve como *onganda* é propriamente um conjunto de saberes, uma ecologia nômade que se reporta não a um território ou lugar específico de direito privado, mas à terra a qual o *ethos* dos sujeitos nômades se liga por vínculos de possibilidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ruy Duarte de Carvalho; Kuvale; Onganda; Ecologia; Nomadismo.

**"Nem tanto a voz cativa de um lugar/ nem a função contida pela herança/ nem a ciência exacta de um relevo" <sup>3</sup>**

Este ensaio<sup>4</sup> é uma proposta de aproximação à ecologia *Kuvale* pela ótica de Ruy Duarte de Carvalho, antropólogo, cineasta e poeta angolano, falecido em 2010<sup>5</sup>, mais especialmente a partir da obra intitulada *Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1992-1997)*, resultado da sua pesquisa etnográfica realizada junto ao povo *Kuvale* que vive em transumância na fronteira entre o Sul de Angola e o Sudoeste da Namíbia, proximidades da Costa Oeste da África. A etnia *Kuvale* é originária da linhagem milenar dos *Herero*, um dos povos *Bantu* conhecidos como nômades que praticam a pastorícia e ocupam vários espaços transnacionais, atravessando praticamente todo o continente africano, desde a fronteira Norte do Sudão com o Egito até a fronteira da Namíbia com a África do Sul.

Os *Kuvale* esquivaram-se da ocidentalização e não se alinharam à geopolítica colonial,

---

<sup>1</sup> Professora associada da Universidade Federal de Santa Catarina. Docente do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Literatura. E-mail: susandeoliveira@yahoo.com.br

<sup>2</sup> PADILHA, Laura Cavalcanti. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2002.

<sup>3</sup> Todos os subtítulos são versos de "Primeira proposta para uma noção geográfica", a segunda parte do poema "Noção Geográfica: poema para cinco vozes e coro", de Ruy Duarte de Carvalho, publicado originalmente no livro *As decisões da idade*, de 1977, e republicado na coletânea *Lavra: poesia reunida, 1970-2000*, de 2005, a mesma utilizada neste ensaio.

<sup>4</sup> Esta é uma versão revista e atualizada do artigo "Onganda: a Terra como casa", publicado nos Anais da ABRALIC, 2013.

<sup>5</sup> Ruy Duarte de Carvalho tem uma vastíssima e premiada produção cinematográfica com mais de vinte filmes e como escritor tem cerca de 15 livros de poesia, oito livros de crônica e quatro romances.

resistindo à fixação em espaços de exploração colonial — plantações, minas e quilombos — de modo "a desmentir a eficácia da repressão apostada em convertê-los a uma domesticidade mercantil capaz, entre outras redensões, de lhes abrir a dignificante perspectiva de adquirirem bons hábitos de trabalhos" (CARVALHO, 2000: 97), conforme estabeleciam as diretrizes do Estatuto do Indígena elaborado pelos administradores coloniais portugueses.<sup>6</sup> Mesmo quando sua população esteve reduzida pelas tentativas de dizimação e dissolução, o sistema pastoril *Kuvale* regenerou-se porque soube fazer valer sua mobilidade étnica, territorial, histórica, cultural e política para recuperar e manter sua endogenia nos vários momentos da ocupação estrangeira em território africano (CARVALHO, 2000,2004).

*Vou lá visitar pastores* é considerada uma obra de difícil classificação, e o próprio autor a chamava de “meia-ficção”. Pode-se dizer que é tanto um diário de campo como um relato de viagem e um ensaio memorialístico, e tudo isso marcado pelo teor autoetnográfico das suas declarações. Sobre essas formulações, emergentes na narrativa, destaca-se o caráter epistolar da obra escrita a partir de transcrições de fitas cassete, gravadas durante a travessia Angola-Namíbia, destinadas a servirem de guia a um amigo jornalista da BBC de Londres que havia se atrasado para acompanhá-lo na viagem.

Relata Carvalho que as fitas foram gravadas enquanto ele percorria o terreno da pesquisa e posteriormente deixadas em pontos pelo caminho para o amigo que o seguiria. Podemos entender essa interlocução como uma proposição ficcional de dialogismo que serve para explicitar o pacto etnográfico entre o pesquisador, os *Kuvale* e o leitor e introduzir a marca temporal que domina a narrativa: o atraso. É através dela que o autor converte os

---

<sup>6</sup>O Estatuto do Indígena é um conjunto de documentos oficiais produzidos no início século XX, já sob a República portuguesa, que formalizaram novas e velhas normas coloniais de séculos anteriores. São documentos que definem os direitos e os deveres dos indígenas das colônias portuguesas de Guiné, Angola e Moçambique. Lembrando que, antes do Estatuto, os indígenas africanos não tinham nenhum direito reconhecido. Mas, de fato, esse aparato jurídico-político produziu apenas o reconhecimento de cidadania a alguns poucos "assimilados", categoria jurídica que marcava a adoção da língua e da cultura portuguesa por parte de indivíduos geralmente descendentes dos colonos brancos, bem como privilégios sociais decorrentes na sociedade colonial. Ser "assimilado" marcava uma elevação da posição social contra os "não assimilados" ou indígenas aos quais o Estatuto se dirigia. Por ordem de promulgação dos documentos: o Estatuto Político, Social e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique, de 1926; o Código dos Trabalhadores Indígenas das Colônias Portuguesas de África, de 1929; a Carta Orgânica do Império Colonial Português e Reforma Administrativa Ultramarina, de 1933; e o Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique, de 1954 (junto a esses documentos, é importante considerar o Acto Colonial de 1930). Todo o aparato administrativo do sistema colonial teria como base, a partir do final do século XIX, a ideologia positivista — que tinha bastante repercussão em Portugal — e posteriormente o fascismo (notadamente a partir do Acto Colonial de 1930). A concepção darwinista de evolucionismo social, a partir de então, estava na base de todas as normativas pelas quais o administrador colonial tutelava a obediência do indígena negro ao trabalho, considerado o único meio de educação e evolução para eles. O trabalho considerado na legislação em vigor como um direito à evolução era sistematicamente combinado às exigências da produção para a manutenção do bem público, cláusula pétrea que dava ao Estado a prerrogativa do uso da coerção física e moral dos indígenas, uma vez que o trabalho compulsório (escravo) estava abolido.

sentidos implícitos de perda e anacronismo aos valores de acréscimo e simultaneidade. Dessa forma, a ideia do atraso cultural dos *Kuvale*, contígua ao atraso do amigo, é condição para que a narrativa assuma um sentido hermenêutico diatópico, varrendo e cavando a topografia por onde passam os *Kuvale*, com a memória invisível de sua história. Na superfície que descreve e escava, Carvalho vai convertendo o passado em presença, o atraso suposto em simultaneidade. Assim, perda e atraso se tornam eixos de uma atualidade que está no diálogo com o amigo ausente na gravação das fitas, simultânea à travessia para guiar uma viagem futura e também pelo que revela Carvalho ao gravá-las. As fitas continham a descrição da rota ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva da viagem que estava a realizar. A intenção dessa rota é explicitada logo após Carvalho ter feito uma interessante incursão sobre as linhagens ancestrais dos povos *Bantu*, habitantes do antigo *Kuroka*.

É no Kuroka, onde te estou a levar, que tudo isso me desfila à frente como uma super-produção desenrolada num décor que é o da paisagem entre todas imemorial. Mas eu quis transportar-te ao Kuroka, insisto, para te situar no presente e, não vamos perder de vista, num presente Kuvale. (CARVALHO, 2000: 68).

O presente *Kuvale* é tempo-espaco em movimento não linear e também o múltiplo, o heterogêneo: "Cada sujeito encontrado, cada homem, cada boi, cada paisagem, cada pedra, andará vivendo o seu (presente), e eu, que te sirvo de cicerone, o meu" (CARVALHO, 2000: 103). Assim é que o presente *Kuvale* se faz do múltiplo e do simultâneo e ratifica-se como a alteridade insistente e viva de uma presença perturbadora à ordem do discurso homogeneizante da identidade nacional e do progresso como meta social que se tornou a principal coordenada do projeto angolano após a independência colonial em 1974 e que continua a sustentar os conflitos culturais coloniais como constitutivos dos projetos hegemônicos da nação. A esse respeito vale observar o que comentou Carvalho sobre a intervenção de intelectuais e técnicos em um seminário, no qual se discutiu sobre os *Kuvale*, onde eram indiscerníveis as falas dos militantes do progresso e as falas dos adeptos da intervenção humanitária:

Perguntavam-me... Que "preconceito" os levava (os *Kuvale*) a viver até hoje como "selvagens"? haveria escolha possível entre essa vida de nómadas e a sua fixação "em campos verdes irrigados para o gado, etc (sic) rumo ao desenvolvimento normal, ao padrão universal e dentro de parâmetros técnicos e científicos"? (CARVALHO, 2000: 124).

Carvalho mostra que tanto para ONGs desenvolvimentistas quanto para ecologistas, e também para uma parte dos angolanos de um modo geral, os *Kuvale* continuam hoje sendo incompreendidos e considerados selvagens em seu isolamento, tratados frequentemente como uma escória de vagabundos, pobres, bêbados, ladrões, ou seja, de qualquer forma, são ainda

os *mucubais* do longínquo imaginário angolano. *Mucubais* é a corruptela de *Mukuvales*, como os chamavam os ex-colonos portugueses desde o século XVII, responsáveis por muitos dos preconceitos que estão disseminados entre os angolanos e portugueses até hoje. Mas os preconceitos mantidos contam também com a significativa ruptura dos vínculos dos próprios angolanos com a ancestralidade *Bantu*. Assim, tendo como causa o imaginário sustentado tanto pelo preconceito colonial como pelo idealismo do progresso pós-independência, os *Kuvale* são vistos por boa parte da população de Angola apenas como *mucubais*: a parte marginal, arcaica e folclórica dela.

**"a terra toda, a terra, a funda terra... e uma noção mais vasta me sugere a extrema  
dimensão do continente"**

Para Carvalho, a África tornou-se um continente abstrato e indiscernível para os africanos e não africanos e teve suas componentes étnicas postas em causa a partir dos anos 1980 - após as independências - tanto pela estrutura do Estado, que agora reafirma e se projeta sobre o espaço colonizado, como pela "desmontagem das cartas étnicas" coloniais, que é exatamente o que ele se propôs a fazer para conhecer os *Kuvale*, e que nos coloca frente ao papel de leitura a contrapelo dessa cartografia (CARVALHO, 2004). Para tanto, Carvalho insiste na simultânea intervenção da memória na ordem do sensível, de tal sorte que essa equalização é uma das linhas de força da sua narrativa etnográfica, que entendo como fenomenológica à medida que explicita também as marcas afetivas as quais, em geral, o traçado cartográfico procura esconder.

Hei-de mostrar-te depois um mapa dos terrenos que vais explorar. Corresponde a uma vista aérea que abrangeria todo o território *Kuvale*. Desenhei-o assim porque foi essa a imagem que colhi um dia, ou retive, a voar a baixa altitude do Namibe para Luanda. (CARVALHO, 2000:15)

A aparente despreensão com que traça esse "desenho tosco" (BENJAMIN, 1984: 51) é, na minha leitura, uma intencionalidade convertida em condição epistemológica para o autor posteriormente fazer a aproximação desse sobrevoo ao chão que acolhe o mais mundano dos atos: o caminhar. Entretanto, caminhar para os *Kuvale* define também uma forma de estar no mundo e de habitar que são constitutivas de sua ecologia nômade: "Habito um corpo móvel de paisagens" (CARVALHO, 2005: 69), sintetiza Carvalho num dos versos do poema "Noção Geográfica", composto para cinco vozes de pastores *Kuvale*.

E é a partir dessa percepção aguda que se pode entender o caminhar como o próprio cerne do conceito de *onganda* que rege a ecologia *Kuvale* — conceito aqui na acepção de Benjamin como entendimento de um fenômeno que só pela experiência desviante e extrema

pode ser elaborado— e requer para que se consiga entendê-lo, coerentemente com a acepção benjaminiana, na ausência de critérios prévios e na renúncia do conhecimento como posse (BENJAMIN, 1984).

**"Se minhas mãos se tingem de vermelho, ao norte / e eu todavia me reservo ao sul /  
porque da terra quero a superfície plana"**

No seu ritmo singular, os *Kuvale* são uma beleza rara, imanente e descompassada na ótica urbana de Luanda. Ruy Duarte de Carvalho, no entanto, busca os *Kuvale* aonde caminham como homens e mulheres comuns à terra que os cobre e acolhe, na borda plana e estreita ao sul de Angola, entre o mar, o deserto e a serra. Ora caminhando em transumância, mas parando de vez em quando em *sambos* (abrigo temporários formados por grandes círculos de espinheiras) ou habitando em suas *ongandas*. Nessa paisagem de vegetação dispersa na planície salina, Carvalho compreendeu a plena realização ecológica da corporeidade nômade na *onganda*: "Um chão propício para erguer o encontro entre o destino e o corpo" (CARVALHO, 2005: 68).

A noção de encontro entre corpo e terra, o "chão propício" que vai além do "pó pisado" (CARVALHO, 2005: 68), articula novamente a premissa diatópica para tensionar visões de mundo. Essa perspectiva se manifesta na referência de Carvalho ao conceito de "onganda", palavra bantu traduzida ao português como "casa" e referida por ele sempre comparativamente e grafada entre aspas, o que é menos para facilitar a compreensão do que para expressar o contraponto crítico ao que ele chama de "conceito universal de 'casa'" (CARVALHO, 2000: 174) dissolvido nessa mesma tensão. Assim, a tradução aqui é o procedimento hermenêutico diatópico que permite criar uma inteligibilidade recíproca entre diferentes experiências de habitar e também colocar sob suspeita um conceito — "casa" — universalista e monocultural (SANTOS, 2004).

A casa dos *Kuvale*, se a víssemos sob a concepção universal, seria uma pequena parte de uma *onganda*, um espaço de dois metros de diâmetro feito com argamassa de terra, capim e estrume de boi destinada ao dormitório e rituais particulares. Mas, uma *onganda* não se reduz a esse espaço restrito de vida privada, ela é a presença partilhada de todos os corpos que habitam um mesmo espaço social, econômico, cultural e político criado coletivamente e pelo qual os *Kuvale* transformam a paisagem árida em terra fértil, utilizando o mínimo dos recursos existentes. Sobretudo, "a implantação das ongandas tem em conta a proximidade da água e dos seus efeitos ambientais" (CARVALHO, 2000: 179). Uma vez formada a *onganda*

partir de um circuito que respeita a existência de pontos de água, pastagens e sal disponíveis, sabe-se que ela será temporária porque nunca se escolhe um lugar para formar uma *onganda* em que esses elementos apareçam em excesso. Locais com muitos pontos d'água, por exemplo, são evitados, pois, se a intenção dos pastores todos fosse essa, nesses lugares haveria muita concorrência, tendência dos grupos à permanência por mais tempo no local, produção intensiva, aglomeração de pessoas e animais, esgotamento progressivo do ambiente e a conseqüente desertificação ao redor.

A lógica da *onganda* está em ser construída em locais com apenas um ponto d'água para evitar o desperdício e a desertificação, bem como evitar a transformação da pastorícia em pecuária. E evitar essa transformação é outra preocupação dos pastores, pois a fixação pecuarista implicaria em deslocamentos para buscar o sal para o gado ao invés de levar o gado até ele o que seria um desperdício de trabalho. Os *Kuvale* não trabalham além de sua necessidade, dividindo entre si os afazeres e equilibrando-os com períodos de repouso e rituais. Mas, isso não significa exatamente que não haja excedente, apenas que não é planejado. Há, por vezes, tanta produção de leite que serve para alimentar satisfatoriamente crianças, adultos e o gado novo, e também para produzir manteiga e uma pasta feita com leite fermentado e milho cultivado na roça da *onganda*.

Uma *onganda* nunca acaba, quando se esgotam os recursos, ela é apenas transferida de lugar e tudo o que foi produzido é levado pelos *Kuvale* quando partem em transumância. Daí que sempre "todos os indivíduos, famílias e gado *Kuvale* podem ser normalmente reportados a uma *onganda*" (CARVALHO, 2000: 167). A paisagem deixada para trás pelos *Kuvale*, no entanto, não fica deserta porque nela surge como resultado dos restos da *onganda* que ali estava — boa quantidade da vegetação usada nas construções, algum resquício das roças e o estrume do gado com as sementes ruminadas que voltam a brotar — uma nova vegetação. Sempre se encontra uma terra fértil onde tenha existido uma *onganda*.

**"E se eu falar de exílios mergulhado em dambas/ ou penetrar florestas de umidade alheia"**

Sem jamais identificar-se com qualquer ideologia, causa ou leis patrocinadas pelo Estado, a questão colocada pelos *Kuvale* é que sua ecologiapensa o movimento na tensão das forças naturais que excedem a ideia do espaço territorial nacional e das estabilidades produzidas pela lógica inercial da propriedade privada e de sua forma de produção correlata, como também de todos os contratos sociais que demarcam formas de identidade vinculadas

esse território.

O crítico literário e professor de literatura Osvaldo Manuel Silvestre, no artigo “Ruy Duarte de Carvalho ou do contrato social II”(2008), explica que Carvalho, em sua defesa da cultura *Kuvale*, pretende apenas criticar o direito positivo vigente em Angola, contrapondo-o ao direito natural no qual se encontram os *Kuvale*. Mas, segundo o crítico, esse direito natural "nunca é reivindicado pelo autor senão em regime tropológico" e, buscando justificar sua argumentação, advoga em favor algumas das referências poéticas de Carvalho aos *Kuvale*, tais como: "os mucubais são como a natureza ou os mucubais são a natureza" (SILVESTRE, 2008). O caráter metonímico dessas afirmações não é a síntese do pensamento de Carvalho. Ao contrário, é uma provocação, haja vista o uso da designação *mucubais*, que é utilizada pelo autor somente em situações irônicas ou referindo-se às menções vulgares ou pejorativas sobre os *Kuvale*. No entanto, considerando a crítica sem a licença poética, o fato de "ser como a natureza" não coloca os *Kuvale* afastados do projeto desenvolvimentista nacional ou em oposição a ele, pois o estado de natureza existe como sua criação. A ecologia *Kuvale* está submetida à mesma lógica instrumental do Estado do qual faz parte “A Terra”, título do artigo 15º da constituição angolana onde se lê:

§ 1. A terra, que constitui propriedade originária do Estado, pode ser transmitida para pessoas singulares ou colectivas, tendo em vista o seu racional e efectivo aproveitamento, nos termos da Constituição e da lei.

§ 2. São reconhecidos às comunidades locais o acesso e o uso das terras, nos termos da lei.

§ 3. O disposto nos números anteriores não prejudica a possibilidade de expropriação por utilidade pública, mediante justa indenização, nos termos da lei. (ANGOLA, 2010: 8)

As terras sobre as quais os *Kuvale* aplicam suas tecnologias são, na verdade, “A Terra”pertencente ao Estado e, nesse sentido, está posto o conflito, pois é prerrogativa do Estado legislar sobre o seu uso em detrimento dos costumes das comunidades locais, tendo em vista o "aproveitamento racional" e ao mesmo tempo pressupõe ao Estado angolano um papel restritivo sobre os costumes baseado na ideia de dignidade humana que, como tal, não corresponde ao modo de vida marginal ou selvagem atribuído aos “*mucubais*” ou *Kuvale*. É o que permite constatar o parágrafo único do artigo 7º do texto constitucional, intitulado “Costume”: “É reconhecida a validade e a força jurídica do costume que não seja contrário à Constituição nem atente contra a dignidade da pessoa humana.” (ANGOLA, 2010: 5).

Então, estão os *Kuvale* a um só tempo submetidos e em contraponto ao direito positivo pela própria organização jurídica do Estado angolano, que tem na concepção de "utilidade pública" uma reinvenção do "bem público", principal metáfora dos dispositivos coloniais do

“Estatuto do Indígena”. Portanto, os *Kuvale* não estão para além do direito positivo, mas são nele incluídos. Tanto assim que Carvalho revelou uma preocupação importante sobre a criação de reservas indígenas para os *Kuvale*, ideia que "anda a agitar certos espíritos com poder de investimento e decisão na África Austral" para que os indígenas tenham "a oportunidade de preservarem o seu património cultural e ancestral a troco de passarem a constituir um inócuo e gratificante espetáculo para o mundo civilizado." (CARVALHO, 2000: 359).

É exatamente da tensão entre indígenas selvagens e cidadãos civilizados que trata o contrato social angolano e os meios políticos e jurídicos de que dispõe o Estado. E assim podemos considerar, sem ilusões, de que o contrato social só se mantém governável se provoca uma constante reintegração de posse sobre territórios e povos a qual recupera os princípios da exclusão colonial dentro do aparato jurídico-político do Estado-nação. Além disso e concomitante à ideia de criação de reservas, já que os *Kuvale* se negam a se tornar pecuaristas, existe uma espécie de devoção ecológica romântica e essencialista que idealiza as comunidades nativas e justamente se nega a ver os riscos do atual contratualismo para elas. E falam tais ecologistas, segundo Carvalho, sem saber que falam não de uma utopia, mas...

[...] de uma sociedade concreta, que existe e é formada por cidadãos como os outros num contexto moderno de Estado-nação, que se produz e reproduz dentro de um esquema de relações directas com o meio natural, terra, vento, água e fogo, plantas e animais, servida de uma tecnologia discretíssima, um escasso intermédio de recursos entre o corpo das pessoas e das coisas, e extrair a viabilidade e até a prosperidade. (CARVALHO, 2000: 358).

Entendendo a constância de sua relação com a natureza como o fundamento da possibilidade de ser atribuído aos *Kuvale* o seu carácter de "exemplo", o crítico português, que insiste na denominação colonial *mucubais*, aponta que Carvalho "defende, com uma convicção que não podemos deixar de considerar política, uma hermenêutica não-moderna dessa ecologia" (SILVESTRE, 2008). Argumentei anteriormente sobre a adoção de uma hermenêutica diatópica por Carvalho, a partir da qual ele introduz alguns contrapontos valorativos, mas não para isolá-los. De fato, ao se manter na perspectiva da memória histórica do povo *Kuvale*, a qual é também a memória da opressão colonial, Carvalho postula a necessidade da convergência de diferentes perspectivas éticas e políticas sobre as culturas isoladas, de modo a não reforçar a condição de atomização social na qual se encontram. Portanto, a hermenêutica diatópica é uma crítica da linearidade e da totalidade e não ratifica uma teoria geral, no caso, uma teoria geral do direito natural como oposição ao direito positivo. E aqui a questão da tradução do significado de uma *onganda* é a expressão da orientação política de Carvalho, mas não o é conforme aponta o crítico português, ou seja, não

corroborar o ecologismo burocrático de que "os mucubais funcionam como toda uma pedagogia, se não da natureza ao menos do respeito pela auto-regulada, e muito limitada, capacidade de absorção (ou de 'consumo') dela" (SILVESTRE, 2008).

A ecologia milenar *Kuvale* poderia, segundo Carvalho, resolver problemas concretos criados pelo desenvolvimentismo e promover uma repactuação diante da crise social da nação angolana contemporânea, baseada na ideia de que existe convergência de interesses comuns entre uma etnia e outra, a partir da ideia de parentesco existente entre povos oriundos de diferentes lugares da África. O que se vê, além de uma intensa desterritorialização de comunidades nativas e confinamentos forçados à custa do trabalho na pecuária e na mineração, é uma progressiva criminalização do direito e costume ancestral de migrar dos povos africanos, o que impede as diferentes componentes políticas e étnicas de serem tratadas como formas legítimas de organização. Ao contrário, os Estados autorizam que migrações constituintes da cultura de povos nativos ou provocadas pelas guerras patrocinadas pelo próprio Estado-nação e pelo (neo)colonialismo sejam tratadas como exceção em campos de refugiados ou reprimidas jurídica e militarmente.

### **Considerações finais: "Irei tão longe quanta for a sede e a urgência da mudança."**

Um ponto importante a ser considerado na repactuação do contrato social angolano é a solução para a fome. O sistema econômico e produtivo que vigora na *onganda* não atende ao modelo agropastoril, como vimos, e opõe-se à sedentarização, à produção extensiva e intensiva e à propriedade privada dos bens de produção e consumo. A lógica do crescimento da pastorícia é a ampliação da distribuição do gado e do leite. É comum que carne e leite sejam compartilhados entre os pastores de *ongandas* diferentes quando um grupo se encontra em transumância, refazendo o ciclo da reciprocidade parental e da distribuição coletiva, de tal modo que grupos e *ongandas* diversas tenham também, entre si, pontos de intersecção. Assim, como sistema ecológico endógeno, a *onganda* não é, por definição, escassa e fechada, e se, por vezes, há excedente, mas não há acumulação, é porque a lógica é distributiva.

O grande conflito do contrato social angolano ou de qualquer nação africana é com a perpetuação da lógica colonial e não é, ou não deveria ser, com a existência de outras lógicas sociais e outras ecologias que, de resto, são atributos civilizacionais africanos. O problema não é os migrantes fugindo das guerras derivadas da disputa por controle de territórios e minérios ou se deslocando pelas fronteiras em busca de recursos para a subsistência, pois tal situação é consequência de políticas estabelecidas por governos. Como ensinam os *Kuvale*, é

a lógica da acumulação, da fixação e da privatização que leva à exclusão, à concorrência e ao esgotamento dos recursos necessários à vida coletiva. E são também os pastores nômades com rudeza e dignidade que mostram o princípio básico da justiça social inerente à sua ecologia: se alimentam regularmente e não deixam outros clãs da imensa linhagem *Kuvale* passarem fome em África.

## REFERÊNCIAS

ANGOLA. *Constituição da República de Angola* (2010). Assembleia Nacional. Comissão Constitucional. 92 p. Disponível em:

<<http://www.comissaoconstitucional.ao/pdfs/constituicao-da-republica-de-angola.pdf>>.

Acesso em: 10 ago. 2013.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 275 p.

CARVALHO, Ruy Duarte. *Comentários sobre a obra "Vou lá visitar pastores"*. Palestra. Casa das Áfricas, São Paulo, 2004. Disponível em

<[http://www.dailymotion.com/video/xf0roh#user\\_search=1](http://www.dailymotion.com/video/xf0roh#user_search=1)>. Acesso em: 10 ago. 2013.

\_\_\_\_\_. *Lavra: poesia reunida 1970-2000*. Lisboa: Cotovia, 2005. 444 p.

\_\_\_\_\_. *Vou lá visitar pastores. Exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1992 - 1997)*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000. 387 p.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*. 2ª edição. São Paulo: Cortez, 2008. 511 p.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. "Ruy Duarte de Carvalho ou do contrato social II". Blog *Os livros ardem mal*. Coimbra, 2008. Disponível em <

<http://olamtagv.wordpress.com/2008/02/23/ruy-duarte-de-carvalho-ou-do-contrato-social-ii/>>. Acesso em 10 ago. 2013.

## FANTASMAS DO CARANDIRU: O RAP DE CÁRCERE E A VOZ DOS “MARGINAIS” DO SISTEMA CARCERÁRIO

Carla Cristiane Mello<sup>7</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta o rap de cárcere como memória de um espaço excludente e propagador de estigmas sociais. A lírica e a performance do rap, vertente literária do movimento hip hop, extrapola os espaços aos quais foram relegadas e delineia uma estética de sobrevivência para os poetas-rappers que encontraram uma fuga através da linguagem poética e musical dentro do sistema de reclusão. Além disso, as poesias apresentam uma crítica contundente sobre os descasos vivenciados pelos presidiários e resgata a memória do Complexo Carcerário do Carandiru, extinto em 2002. Percebe-se que essa dialética de confronto, cujas violências são por muitos de nós ignoradas e negadas, ocupa um espaço de resistência na contemporaneidade dentro dos estudos culturais e da poesia oral.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rap; Carandiru; Performance.

### As artes periféricas

Recentemente, as periferias brasileiras tornaram-se o centro de emergência das novas manifestações artísticas: seja com a proliferação dos saraus poéticos, inaugurado pelo poeta Sérgio Vaz<sup>8</sup> (VAZ, 1998), dando prioridade para performances orais; ou por autores como Ferréz, com vários romances publicados nacional e internacionalmente, ou ainda pela poesia oral do rap, que desde seu “nascimento” pretende denunciar as mazelas sociais (SOUSA, 2012). Rap em sua tradução literal do inglês significa “ritmo e poesia”, música de rua que faz parte do movimento Hip Hop, fortalecido nos Estados Unidos nas décadas de 1960-70 e que chegou ao Brasil em meados de 1980. De lá para o atual momento, o rap brasileiro vem fazendo história e sendo uma das vozes dos sujeitos subalternos das periferias.

Embora tenhamos a inesquecível Carolina Maria de Jesus, que publicou na década de 1960 seu clássico “Quarto de despejo”, e que pode ser considerada a precursora desta literatura, foi Ferréz quem se empenhou por consolidar a alcunha de “literatura marginal” quando lançou três dossiês de escritores periféricos na revista “Caros Amigos” em 2001. Por outro lado, a estudiosa Érica Peçanha Nascimento (2006; 2011) aponta que já existem outras nomeações para esses movimentos culturais periféricos, como “literatura de divergência”, “literatura marginal-periférica”, entre outras, entretanto, optamos por utilizar aqui o termo “literatura marginal” por estar mais associado ao rap de cárcere de que tratamos.

---

<sup>7</sup>Doutoranda em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, orientada pela professora Dra. Susan A. de Oliveira. Bolsista CAPES/DS.

<sup>8</sup>COOPERIFA – sarau que ocorre nas periferias de São Paulo desde 2000, tendo Sérgio Vaz como idealizador (VAZ, 1998). Atualmente inúmeros outros saraus foram surgindo de norte a sul de São Paulo, bem como nas periferias de todo o país.

A relação entre a “literatura marginal” e o rap se estabeleceu desde o princípio, conforme constatou a autora ao realizar estudo etnográfico sobre o “Sarau da COOPERIFA”: “Ali também no Garajão atraiu-se, gradativamente, a participação de rappers. E esse tipo de participação se tornaria uma das singularidades não apenas do sarau cooperiférico, mas de muitos recitais organizados na periferia” (NASCIMENTO, 2011: 62). Obviamente, ambas formas artísticas se originaram nas bordas do sistema social no qual vivemos. O rap brasileiro se encarrega, desde sua consolidação por aqui, de denunciar, protestar e resistir aos aspectos dominantes tanto nos campos artístico-culturais quanto buscando fazer intervenções sociais nas comunidades periféricas às quais esses artistas pertencem.

Em minha pesquisa de mestrado<sup>9</sup>, deparei-me com uma vertente do rap de grande valia para uma das memórias muito bem exploradas na literatura brasileira no gênero prosa, mas pouco ainda no gênero poético aqui no país: as memórias de cárcere. E ao falarmos em memória de cárcere não se pode deixar de lembrar uma página indelével de nossa história recente: o massacre do Carandiru, o maior presídio da América Latina, extinto em 2002. O episódio sangrento ocorrido em 2 de outubro de 1992 deixou um rastro de impunidade no ar, além dos 111 detentos assassinados, segundo números oficiais. Impunidade porque, em 2014, alguns dos policiais envolvidos neste episódio foram condenados, mas poderão cumprir suas penas em liberdade<sup>10</sup>, ratificando dessa forma as ambiguidades de interpretação do sistema penal quando se refere aos crimes cometidos por agentes do Estado.

As diferentes manifestações artísticas sempre mantiveram relações, por vezes harmoniosa e outras nem tanto, com diferentes momentos históricos das sociedades. Há no âmbito literário, por exemplo, inúmeras discussões acerca do movimento realista do século XIX e, mais recentemente, o professor Karl Erik Schøllhammer (2013) resgatou abordagens acerca de como tratar as artes no Brasil, principalmente pós-ditadura militar e ainda, na contemporaneidade, imbricadas pela temática da violência social:

Há algo na violência que não se deixa articular explicitamente, um cerne que escapa e que nos discursos oficiais da justiça, da criminologia, da sociologia, da psiquiatria e do jornalismo nunca é vislumbrado. Na literatura e nas artes o alvo principal é esse elemento enigmático e fugidio presente tanto na dor que ela produz quanto na brutalidade cega e irracional do ato violento, e a

<sup>9</sup> MELLO, Carla C. *Voices do Carandiru: o rap de cárcere e os estigmas sociais*, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, 2015. Este artigo é uma compilação das principais discussões que tracei durante a pesquisa.

<sup>10</sup> Há inúmeras contradições em relação aos processos judiciais dos envolvidos. Primeiro, pela demora dos julgamentos, muitos prescreveram, logo, sequer foram ao tribunal. Luiz Alberto Mendes, ex-presidiário e autor do livro “Memórias de um sobrevivente” apresentou uma análise sobre o resultado desse julgamento, que está disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/impunidade-do-carandiru-estimula-novos-massacres-8610.html>>. Acesso em 10 abr. 2014.

expressão torna-se uma maneira de se aproximar da violência e ao mesmo tempo de se proteger dela. (SCHØLLHAMMER, 2013: 8)

A violência tem sido ao longo da história da humanidade fruto de contradições e discursos que podem se tornar propagadores de horrores e tragédias, a exemplo das grandes guerras mundiais e suas marcas permanentes. Por outro lado, no entanto, diversos autores apontam que a violência faz, sim, parte da dinâmica social (MAFESSOLLI, 1987), servindo para contribuir com mudanças significativas, inclusive em revoluções e implementação de novos paradigmas. Mesmo sabendo quão perigoso é caminhar pelas sombras da violência, o fato é que hoje se torna premente compreendermos as distintas formas em que ela se manifesta e que podem nos constituir enquanto sujeitos e enquanto sociedade em geral. Uma dessas possibilidades é depreendermos um olhar para as artes contemporâneas, mais especificamente as artes periféricas.

Como já dissemos, o rap tem como uma de suas principais características denunciar opressões e resistir às concepções culturais dominantes. O rap de cárcere, por sua vez, traz o lirismo ácido da violência, da morte e da indignação do detento contra um sistema que oprime e exclui desde antes desse sujeito se encontrar neste “cômodo do inferno”. O “sistema” aqui abarca toda uma complexa rede de exclusões na qual o poeta experimenta através do próprio corpo, em sua maioria, um corpo negro, as consequências advindas de suas condições, sejam elas sociais ou subjetivas. Essa poética é complementada pela performance dos rappers: “A performance comporta um efeito profundo na economia afetiva e pode ocasionar grandes perturbações emotivas no ouvinte, envolvido nessa luta travada pela voz com o universo” (ZUMTHOR, 1997: 93).

Além dessa interpelação do ouvinte/leitor em relação ao poema-musical, vale registrar que foi através de videoclipes<sup>11</sup> que o espaço do Carandiru ficou eternizado, reivindicando as memórias tristes e trágicas dos “marginais” que por lá passaram. O conceito de “marginal” aqui utilizado refere-se tanto aos sujeitos que estão à margem da sociedade, por não terem seus direitos mínimos preservados, bem como àqueles que enfrentam dissidências com a ordem jurídica de nosso país, neste caso específico dos rappers aqui apresentados. É nesse duplo sentido de marginalidade, também, que Ferréz organizou a coletânea supracitada. Segundo o escritor, trazer o termo “marginal” para uma positividade em contraposição ao pejorativo que comumente se aplica ao termo surgiu a partir de sua experiência dentro do movimento hip hop pois, em suas palavras, os rappers se utilizam de conceitos negativos,

---

<sup>11</sup> Além dos videoclipes gravados pelos dois grupos de rap que tratarei adiante, vale registrar também o “Diário de um detento”, do grupo Racionais MC’s, em 1998.

como “ladrão” e o próprio “marginal” para fortalecimento de uma autoestima que, ao contrário do que muitos imaginam, não está embasada em personagens que fazem apologia ao crime, mas em performances que remetem a novas disseminações e ressignificações a partir dessas poesias musicais.

Pensando nas relações entre artes periféricas, também trazemos o conceito de “dialética da marginalidade” proposto pelo professor João César Rocha (2007), cujo cenário ressoa através do cinema nacional com a adaptação do livro de Paulo Lins, “Cidade de Deus”. O professor ainda traz à discussão o grupo Racionais MC’s apontando que essa dialética pretende escancarar as desigualdades sociais e apresentar um viés sobre as violências com o objetivo de desestruturar paradigmas artísticos.

Opondo-se à “dialética da malandragem”, cujo representante – o malandro – pretende sempre tirar “vantagem” das situações, o “marginal” é aquele que pode, inclusive, agir através de mecanismos ilegais para atingir seu objetivo, mas apresenta uma consciência coletiva e comunitária, ao contrário do anterior, que busca anseios individualistas. Obviamente, adverte o professor, uma dialética não exclui a outra, pelo contrário, elas se complementam e se divergem ao mesmo tempo. Assim ele explicita:

Desse modo, proponho que a cultura brasileira contemporânea se tornou o palco para uma batalha simbólica (nem sempre) sutil. Por um lado, uma pontual crítica da desigualdade social tem sido desenvolvida. É o caso do romance “Cidade de Deus”, de Paulo Lins, para não mencionar a música dos Racionais MC’s, e os romances de Ferréz “Capão Pecado” e “Manual Prático do Ódio”. Por outro lado, a crença na velha ordem de conciliação de diferenças é mantida; tal é o caso do filme “Cidade de Deus” e de seu produto derivado, a série da Rede Globo, “Cidade dos Homens”. (ROCHA, 2007: 31)

Nesse sentido, o rap brasileiro que pretende “botar o dedo na ferida”, como dizem seus autores/atores, ou seja, apresentar as mazelas sociais, o racismo e os preconceitos contra os sujeitos periféricos – pobres, pretos, favelados, “bandidos”, “vagabundos”, etc. – se coloca como um legítimo representante dessa dialética da marginalidade escancarando as desigualdades sociais através de poesias e performances agressivas e “anticordiais” (SOUSA, 2012). O rap de cárcere, ainda, traz essa ambiguidade do termo “marginal” para os produtores dessa arte, além de explorar questões pertinentes ao cárcere como um todo, a exemplo da provável seletividade no sistema penal brasileiro.

É fato que o rap de um modo geral trata das temáticas da violência, prisão e morte – ou seja, uma vida “bandida” e banida de personagens que se marginalizaram além de suas marginalidades espaço-temporais já impostas pela sociedade de antemão; mas o diferencial

apreendido a respeito do rap no cárcere é o caráter revolucionário e sobrevivente presente nas performances vocais e nos videoclipes dos grupos aqui estudados.

Na prisão, o grupo “Detentos do Rap” foi o primeiro a gravar um CD com todos seus integrantes “morando” no Carandiru. Surgido em 1998, o poema-música “Casa cheia” tem videoclipe gravado com a participação de detentos e tendo como cenário o próprio presídio: “É! o Carandiru está de casa cheia/ muita maldade no ar/ muita droga na veia” cantam em coro seguidos das rimas de Daniel Sancy – único integrante do início da formação que até hoje continua no grupo<sup>12</sup>. Além dele, compõem o grupo atualmente o MC Maurício DTS e o DJ Colina.

Outro grupo de grande visibilidade neste local foi o “509-E”, formado por Dexter e Afro-X. O nome do grupo lembra o número da cela ocupada pelos dois “manos<sup>13</sup>” que cresceram juntos em São Bernardo do Campo e, anos depois, se reencontraram na prisão. Atualmente ambos seguem carreira solo, mas a visibilidade do grupo pôde ser percebida à época em programas de televisão<sup>14</sup> e no documentário “Entre a luz e a sombra”, de Luciana Burlamarqui (2009). Durante um curto período, os grupos podiam sair e fazer shows com o aval do juiz Otávio de Machado Filho, que no documentário apresenta um discurso em que pontua a ideia de uma ressocialização mais humanista dos detentos.

Os conteúdos desses poemas podem nos afetar direta ou indiretamente e, nesse sentido, evocamos o conceito de “realismo afetivo” proposto pelo professor Karl Erick Schøllhammer para compreender melhor tal concepção estética:

Assim como nas outras versões do realismo extremo, os aspectos que ressaltam dessa estética atingem as fronteiras entre realidade e a representação, e também entre o sujeito autoral e as subjetividades envolvidas na realização da obra. Estabelece-se, portanto, uma chamada sensitiva à ação subjetiva no encontro feliz com a obra, presente em tempo e espaço, pela abertura operada a uma dimensão comunitária e participativa (SCHØLLHAMMER, 2013: 172).

Tal “dimensão comunitária e participativa” coaduna com as performances do rap e sua interação com o público, a exemplo do poema-música “De A a Z”, do 509-E (2000), onde os rappers citam nomes de seus “trutas” (parceiros) e entoam o refrão: “De A a Z só quem é/ só quem é”, e ainda em outro “Um brinde aos guerreiros de fé/ com fé pela fé/ me mantenho

<sup>12</sup> Sua formação inicial foi: Daniel Sancy, 21 anos, Ronaldo da Silva, Eduardo Fonseca e Marcos José dos Santos, todos com 23 anos. O quinto integrante, Leonardo Lopes Cruz, 27, é uma espécie de empresário para questões internas da Detenção (FINOTTI, 1998).

<sup>13</sup> Gíria usada para designar pessoas amigas, próximas.

<sup>14</sup> O grupo teve reportagem veiculada no Programa Fantástico quando ganhou o prêmio de grupo revelação do ano (Prêmio Hútuz, 2000), além do Programa Altas Horas, quando teve polêmica participação com o Sargento Comte Lopes (BURLAMARQUI, 2003). Após essa última participação na mídia, todos os grupos de rap tiveram suas saídas da prisão suspensas.

em pé” (509-E, Um brinde aos guerreiros, 2000). Tais performances vocais remetem ao senso comunitário e de reciprocidade entre aqueles que vivem nas periferias como uma das características marcantes dessas “dialéticas marginais”. Ora, ao buscar fortalecer a autoestima dos detentos, o poeta-rapper evoca sua irmandade – que pode tanto estar enclausurada quanto aqueles que estão do lado de fora da prisão – para completar o sentido de sua arte. É assim que o realismo afetivo transita “entre a representatividade e a não representatividade”, segundo Schøllhammer, para buscar no afeto e no contato com o outro essa transcendência artística.

O objetivo é abalar o “sistema”, símbolo de opressão e exclusão do eu lírico que compartilha com seus “manos” as mesmas tragédias propagadas e ignoradas pela maioria da sociedade. O cenário dessas tragédias sempre tem um endereço demarcado pela segregação racial e social, encontrado nos diferentes grupos de rap que trazem a sua “quebrada<sup>15</sup>” para o discurso de uma representatividade geoafetiva. No entanto, poderia ser qualquer periferia do mundo, pois essas artes se complementam num sentido local e global, além de que tais temas podem se repetir – resguardadas suas diferenças – em diferentes espaços.

O senso de coletividade do movimento hip hop – e verbalizado em praticamente todos os grupos de rap – fez com que a estudiosa Maria Rita Kehl apontasse essa relação de irmandade como a “frátria órfã” dos “manos da periferia”:

A força dos grupos de rap não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades. (KEHL, 2008: 96)

Essa relação entre artistas e público constituem um cenário de performance onde a sincronia entre chamado-resposta permite reiterar o direito à voz dos marginalizados e renegados dos direitos que todos nós deveríamos ter igualmente. Para reforçar ainda mais essa relação com o público, desde o início, praticamente todos os grupos de rap fazem algum tipo de trabalho social seja através de palestras, promovendo eventos beneficentes, visitando escolas – inclusive casas de reclusão para adolescentes, a fim de levar a “Revolução Através das Palavras”<sup>16</sup> a todos que possam tocar com a lírica ácida e os trejeitos de “mano”, como o típico boné de aba reta e as roupas largas, pois conforme explicita Paul Zumthor, a vestimenta contribui, por sua aparência geral ou algum detalhe notável, com o ornamento do homem

<sup>15</sup> Gíria usada para designar o bairro ou periferia em que geralmente moram os rappers.

<sup>16</sup>Diversos grupos e artistas da periferia denominaram um novo significado para a sigla rap, ou seja, “revolução através das palavras” faz parte de um compromisso poético, político e social entre seus membros. No documentário citado de Toni C. (2007) “É tudo nosso: o hip hop fazendo história” pode-se encontrar essa afirmação.

mesmo, assim apresentado como fora do comum, associado aos estereótipos de beleza ou de força correntes no grupo social onde ele se exhibe (ZUMTHOR, 1997: 205).

Essa vestimenta da cultura de rua se complementa ainda com índices de outras culturas, igualmente “de rua”, a exemplo do *skate* e do basquetebol, este último principalmente nos Estados Unidos.

A “Revolução através das Palavras” do rap rompe fronteiras e discursa para a sociedade da qual seus poetas marginais fazem parte, passando de uma invisibilidade e silenciamento a um empoderamento artístico-cultural que vem fazendo história desde a década de 1980 aqui no Brasil. A seguir, veremos alguns temas presentes nas poéticas dos grupos aqui mencionados.

### **Uma ode à liberdade e as performances da sobrevivência**

Os dois grupos de rap que se destacaram no Carandiru foram, como já dito, “509-E” e “Detentos do Rap”. Suas poéticas apontam para inúmeros problemas historicamente estudados pela criminologia crítica e pelos defensores de Direitos Humanos, os quais relatam a desumanização e situações precárias dos presidiários no Brasil. Atualmente, somos a quarta maior população carcerária do mundo e há pouca efetividade nas ações para mudar esse cenário. O que se vê, pelo contrário, é o fortalecimento de um discurso midiático que ressoa através das máximas “bandido bom é bandido morto”, impossibilitando a discussão séria a respeito dos problemas carcerários no país.

Mas nem só de poesias trágicas o rap de cárcere se compõe. Os poemas-musicais que falam da vida, do amor pela família e amigos e do desejo de liberdade trazem performances poéticas que parecem transportar o sujeito lírico das grades frias da cela do presídio para um “rolê<sup>17</sup>” com os parceiros e as garotas; ou a lembrança da infância pobre, mas repleta de brincadeiras e esperanças, sonhos, enfim. Em “Apenas mais um”, do Detentos do Rap podemos depreender a sutileza poética do desejo pela liberdade:

Pela janela/ Eu vejo a cara dela/ Saudades do rolê/ saudade da plateia/  
Notícias que como anda tudo/ Notícias que como anda tudo depois desses  
muros/ Que me separa/ que me limita/ que tirou minha conquista/ Modificou  
minha vida/ mas eu não desisto/ Por ela eu persisto/ se não por ela/ Eu  
acabava com isto/ Quem abusa dela/ traz luto pra favela/ Quem aqui não  
está/ nem sabe o que é ela [...]Por ela ladrão/ eu iria até o espaço/  
Reconquistá-la talvez certa prova/ Custe o que custar/ agora é o que me  
importa/ Outra cultura aqui dentro/ Aprendizado lento/ sem ela chamado de  
detento. (DETENTOS DO RAP, “Apenas mais um”, 2001).

---

<sup>17</sup>Gíria que significa passear.

A nostalgia da liberdade parece estar em detalhes comuns, como avistar a paisagem pela janela; mas são esses mesmos detalhes que lembram a ele sobre a clausura. O sujeito poético valoriza o estado de liberdade quando não a tem. Há nesse interlúdio a interrupção da vida real, e em seu lugar surge uma vida obscura, pseudovida, “vegetando” ou se esquivando de problemas para não sair de lá “num caixão de lata”. O desejo pela ânsia de valorizar a vida em sua plenitude concebe um panorama lírico demarcado no feminino “ela”, a liberdade, perdida e desejada.

Ainda, nesse contexto de memórias é através da arte da palavra que o poeta consegue sua redenção, não uma redenção pelos crimes que cometeu, mas uma redenção que lhe devolve o protagonismo de “ser” discursivamente. As reflexões de que “o crime não compensa”, a tentativa de aconselhar os “pivetes (meninos) da favela” contando e cantando suas histórias, os aproximam dos antigos *griots*<sup>18</sup> africanos, pois “Na voz de um *Griot*, encontram-se os vestígios de uma memória cultural e do que foi apagado pela história oficial”, diz Tânia Lima, Izabel Nascimento e Andrey Oliveira (2009). Essa redenção une o sujeito profanado consagrando através da poesia sua reconexão com um mundo melhor, um mundo por vir.

Nesse sentido, essas poesias que evocam um universo onde a justiça e a reparação de crimes cometidos pelo Estado contra os pobres, pretos e considerados “marginais” remetem ao caráter de resistência explorado por Alfredo Bosi:

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do *epos* revolucionário, da utopia). [...]

O desespero dos poetas advinha de não poderem eles realizar seu sonho de fazer-se entender de todos, encontrar um eco no coração de todos os homens. Eles sabem que a poesia só se fará carne e sangue a partir do momento em que for *recíproca*.

Eles sabem, e é por isso que fazem figura de revolucionários, que essa reciprocidade é inteiramente função da igualdade de ventura material entre os homens. (BOSI, 2004: 167-168).

O compromisso ético e estético que os rappers assumem quando estão com o microfone na mão completa as performances visual, vocal e corporal do sujeito malgrado a um fim cruel, mas que não aceita essa condição de semivida e se rebela gritando entre quatro paredes que é preciso ouvir o que o rap tem a dizer. Um “marginal” ousado faz-se poeta e reivindica consigo vozes de seus ancestrais e, mais ainda, as vozes de seus irmãos de

---

<sup>18</sup> Contadores de histórias e memórias em certas culturas africanas.

caminhada, de periferia e de reclusão. Assim, a estética da sobrevivência revela uma salvação representada pela “Revolução Através das Palavras”.

Em videoclipe gravado no Carandiru, “Só os fortes” (2000), do grupo 509-E, se consolida o impacto dessa filosofia retratada no cotidiano desses sobreviventes. O MC Afro-X compõe esse cenário trazendo uma imposição corporal que reafirma suas palavras “Só os fortes sobrevivem no Vietnã/ Pertence a Deus meu dia de amanhã”. Ao longo da performance, o rapper aparece caminhando no pátio do Carandiru e, atrás dele, os pavilhões ocupam a cena de opressão:

O sistema não regenera ninguém/ e quem mata morre também/ vocês custa três zero zero por mês/ hoje o rango veio azedo outra vez/ quem planta vento colhe tempestade/ se eu ouvisse a coroa não estaria atrás das grades/ o juiz bateu o martelo/ 14 de reclusão dentro desse inferno/ só agora sei o valor da liberdade/ um minuto aqui é igual uma eternidade/ a faculdade é mil grau/ 1/3 se pá ganho a condicional/ só os fortes sobrevivem no Vietnã/ pertence a Deus meus dias de amanhã/ o sol se põe escurece lentamente/ sou herói/ sou sobrevivente. (509-E, Só os fortes, 2000).

Em meio ao caos estabelecido, o poeta consegue visualizar criticamente o sistema ao qual está subordinado. E nesse discurso, que serve como uma linha de fuga dentro da prisão, é preciso narrar o trauma (SELIGMANN-SILVA, 2008) para criar uma estética de sobrevivência. É a “palavra viva” que se incorpora nessas vidas reclusas e metamorfoseia o tempo em lirismo trágico e resistente. O rap de cárcere se coloca como uma poética possível e uma arte acessível aos sujeitos relegados pelo sistema e estigmatizados como “marginais”. O rap revolucionou os discursos desses poetas em materialidades feitas para salvaguardar testemunhos e memórias dos “malditos” da sociedade.

Assim como o sentimento de unidade e comunhão ocorre nas periferias e repercute nas artes periféricas, a relação familiar, sempre representada pela figura materna, é tema constante. Mas na prisão, surge outra mulher: a esposa do detento, pois ela é a que sofre com as humilhações de revistas vexatórias e mantém o vínculo do prisioneiro com o mundo exterior. Na letra de “Mó Saudade”, percebemos a importância dessa mulher:

Feliz do louco que no corre encontra alguém/ que completa e absorve os problemas que tem/ seja na tristeza ou na felicidade/ que não te deixa falando nem atrás das grades/ te perdoo mesmo sentindo a dor da ferida/ mais uma chance, mais um erro na vida bandida/ acredita vive tudo que viveu no passado/ ser feliz com quem ama ao lado/ eu tô pensando seriamente em rever o que fiz/ ela não merece ser infeliz/ [...] Não quero ter que ver mais você chorar/ sair de casa sem saber quando vou voltar/ se vou voltar por conta própria ou dentro de um caixão/ se vou fica por mais seis anos dentro da prisão/ tô descobrindo realmente como é amar/ mulher assim é rara/ bom foi te encontrar. (DETENTOS DO RAP, Mó saudade, 2005).

Embora o poeta enclausurado esteja no “mundo do crime”, seus afetos – mesmo que contraditórios – reverberam por aqueles a quem tem amor, pois ao mesmo tempo em que ele quer ver os “seus”, sabe que pode padecer ao vê-los naquele mesmo espaço onde “imperam o pânico e terror”, ou onde “a morte nos visita quase todo dia”:

Domingo é visita na ilha [prisão]/ se Deus quiser vou ver minha filha/  
Emelyn Laurin/ minha joia rara/ puxou o pai/ minha cara/ [...] Alegria dura  
pouco/ acabou a visita/ despedida/ lágrimas/ um adeus/ a dona Neuza diz:  
"meu filho fica com deus"/ corta o coração/ dá mó depressão/ mó neurose/  
voltar pro pavilhão. (509-E, Só os fortes, 2000).

No entanto, há o outro lado desse universo sombrio. Os “parceiros”, “trutas” ou “manos” que “caguetam<sup>19</sup>” são desconsiderados, pois há um código de honra no mundo do crime, já que “o crime é podre/ mas não admite falhas/ não somos fãs de canalhas” (509-E). Essas relações de delação geralmente acabam em mortes, seja na prisão ou fora dela, porém, se as coisas acontecem lá dentro, onde tudo é permitido, não há compaixão e acaba mais um “caindo na rua de número dez”<sup>20</sup>. Por isso, os rappers anunciam quase em tom profético que “o rap salvou suas vidas dentro da prisão”<sup>21</sup>. Nesse sentido, pode-se pensar que o rapper vivenciou sua vida enclausurada performaticamente, pois é a partir de um “drama social” que busca se encontrar com um novo “eu”, num processo de “liminaridade”, conforme afirma o precursor dos estudos da performance na antropologia, Victor Turner:

Meu argumento tem sido que a antropologia da experiência encontra, em certas formas recorrentes de experiência social – entre elas, os dramas sociais –, fontes de forma estética, incluindo o drama de palco. Mas o ritual e sua progênie, com destaque às artes performativas, derivam do coração subjuntivo, liminar, reflexivo e exploratório do drama social, onde as estruturas de experiência grupal (*Erlebnis*) são copiadas, desmembradas, rememoradas, remodeladas, e, de viva voz ou não, tornadas significativas. (TURNER, 2005:184).

O drama social experienciado pelo sujeito em clausura reverbera nas poesias ácidas que denunciam a “comida estragada”, a “superlotação carcerária” e todas as condições precárias dos presídios. Mesmo que o Carandiru já não exista mais, suas memórias se eternizaram nas poesias dos dois grupos aqui apresentados, entre outros. Assim, Dexter nos expõe seu estado de “liminaridade”:

Acharam que eu estava derrotado/ Quem achou estava errado/ Eu voltei/ eis-me aqui/  
Tô firmão [bem]/ Se liga aí/ Vou te apresentar o que você não conhece/  
se liga bem/ vê se não esquece/ [...] É/ seu pesadelo tá de volta/ no

<sup>19</sup> Delatar.

<sup>20</sup> Expressão utilizada em diversos poemas-músicas que designam os espaços onde ocorriam as mortes. A “rua dez” era a convergência entre os corredores ao final de cada pavilhão, lugar em que os policiais não podiam ver, ou não queriam. Portanto, era comum ocorrerem mortes nesses ambientes.

<sup>21</sup> Em diversas entrevistas concedidas para documentários, rádios e redes televisivas Dexter, Afro-X e Daniel Sancy afirmam veementemente o quanto o rap foi importante para que não se envolvessem em problemas dentro da prisão.

puro ódio/ cheio de revolta/ vou te apresentar o que você não conhece/ anote tudo/ vê se não esquece/ você verá que não deixei me envolver/ pra sobreviver por aqui tem que ser/ mesmo no inferno é bom saber com quem se anda/ se não embaça [complica]/ vira/ desanda/ [...] Cadeia/ um cômodo do inferno/ seja no outono/ no inverno/ Sem anistia/ todo dia é foda/ cadeia/ ae maluco/ tô fora/ Continuar no crime/ não tô afim/ não quero mais essa vida pra mim. (509-E, “Oitavo anjo”, 2000).

Percebe-se que o poeta, nesse estado reflexivo, pretende se afastar daquele estilo de vida que o levou até ali. O objetivo é a reparação de seus erros para voltar à sua vida anterior, principalmente pelos seus, já que ele parece ter consciência de sua situação na sociedade em que vive, onde mesmo após cumprir sua pena continuará sendo discriminado e marginalizado.

Outra memória resgatada pelos rappers diz respeito ao massacre ocorrido em 2 de outubro de 1992, tanto em relatos falados quanto cantados nos poemas-musicais. Ambos os grupos aqui expostos se formaram após esse episódio sangrento, no entanto os fantasmas de presidiários parecem vagar pelas galerias, clamando por justiça ou atormentando os atuais réus do inferno cotidiano da prisão:

Seja feita a vontade perante a lei do réu/ se tiver que provar o amargo do fel/ Fleury<sup>22</sup> dá risada vendo tudo pela Globo/ esperando que o massacre repita-se de novo/ aqui pavilhão nove<sup>23</sup> terra de ninguém/ Cristo não teve aqui/ poucos dizem amém. (DETENTOS DO RAP, Gladiador do inferno, 2005).

O mundo do crime é cruel, mas parece haver uma lógica cantada e contada nesses poemas-musicais que tornam a vida desse poeta fadada a ser uma eterna repetição de tragédias e desastres. Conforme apontamos neste breve relato, fica claro o quanto o rap se compromete em fazer denúncias sobre os presídios, além de parecer ter se tornado uma válvula de escape dos rappers, impedindo assim que se envolvessem em outras situações que poderiam ceifar a vida destes no Carandiru.

Ao narrarem poeticamente e performaticamente seus traumas, metaforizarem histórias e mostrarem a preocupação com os estigmas sobre o detento, o rap de cárcere preenche uma lacuna na história que denuncia e repara as memórias daqueles que foram esquecidos e abandonados pelo sistema carcerário, entre tantos outros que assim permanecem atualmente, consolidando o ciclo de um eterno retorno trágico aos sujeitos periféricos.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.  
 DETENTOS DO RAP, *Apologia ao crime*, 1998. Disponível em:  
 <<http://comunidade-rapdownload.blogspot.com.br/2009/08/detentos-do-rap.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.

<sup>22</sup>Fleury era o governador do estado de São Paulo que ordenou a entrada da tropa de choque a qual resultou no massacre.

<sup>23</sup>O pavilhão nove era aquele que abrigava réus primários e aqueles que ainda não haviam sido julgados. Teve o maior número de mortos no massacre.

- \_\_\_\_\_. *Quebrando as algemas do preconceito*, 2001. Disponível em: <<http://comunidadeownload.blogspot.com.br/2009/08/detentos-do-rap.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.
- ENTRE a luz e a sombra. Direção de Luciana Burlamaqui. São Paulo: Zora Mídia, 2009. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4hkZIJDSRac>>. Acesso em: 05 dez. 2012.
- ESSINGER, Silvio. Rap do Carandiru ganha destaque na Inglaterra. *Uol Notícias: Cliquemusic*. São Paulo, p. 1-2. 26 ago. 2000. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/rap-do-carandiru-ganha-destaque-na-inglaterra>>. Acesso em: 13 mar. 2013.
- FINOTTI, Ivan. Compôr na cadeia é fácil: duro é gravar CD. *Folha de São Paulo*. São Paulo, p. 1-1. 31 jul. 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq31079805.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2013.
- FLORO, Paulo. Depois de 13 anos preso, rapper Dexter comemora liberdade com novo trabalho: “hip hop salva vidas”. *Revista O Grito*. Recife, p. 1-4. 06 set. 2013. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/09/06/entrevista-dexter/>>. Acesso em: 07 set. 2013.
- LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. *Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*, 1.ed. Natal: Lucgraf, 2009.
- KEHL, Maria Rita. *A frátria órfã: conversas sobre a juventude*. São Paulo: Olho D'água, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. *Dinâmica da violência*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987. Tradução C.M.V França.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *"Literatura marginal": os escritores da periferia em cena*. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/pt-br.php>>. Acesso em: 01 out. 2014.
- \_\_\_\_\_. *É tudo nosso!:* Produção cultural na periferia paulistana. 2011. 225 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-092647/pt-br.php>>. Acesso em: 16 jun. 2014.
- ROCHA, João César de Castro. A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da marginalidade. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras: UFSM*, Santa Maria, v. 28-29, n. 32, p.23-70, jan. 2007. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r28\\_29/16\\_castrorocha.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r28_29/16_castrorocha.pdf)>. Acesso em: 13 mar. 2013.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. *Revista de Letras: UNESP*, Araraquara, v. 43, n. 2, p.29-47, 2003. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/303>>. Acesso em: 2 fev. 2014.
- \_\_\_\_\_. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p.65-82, fev. 2008.
- SOUSA, Rafael Lopes de. *O movimento hip hop: a anticordialidade da “república dos manos” e a estética da violência*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2012.
- TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em Antropologia da experiência (primeira parte). *Cadernos de Campo: Pós-Graduação em Antropologia Social USP*, São Paulo, v. 13, n. 13, p.177-185, mar. 2005. Tradução Herbert Rodrigues. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50265>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

VAZ, Sérgio. *COOPERIFA: Antropofagia periférica*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

509-E, *Provérbios 13*, 2000. Disponível em:

<<http://comunidadesrapdownload.blogspot.com.br/2009/09/509-e.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.

509-E. *MMII DC*, 2002. Disponível em:

<<http://comunidadesrapdownload.blogspot.com.br/2009/09/509-e.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.

## AS PARÁBOLAS E O RAP: UM PARALELO ENTRE JESUS E O MC

*Ellen Berezoschi<sup>1</sup>*

**RESUMO:** O presente trabalho consiste em uma análise da performance ao vivo do rap “Jesus chorou” do grupo Racionais MC’s a partir da poética do grupo, que traz questões sociais que envolvem o rap de maneira geral, como a criminalização da pobreza, as relações entre o Estado e os sujeitos de periferia e as implicações religiosas que envolvem o rap. Além disso, esse trabalho analisa a ética e a conduta da comunidade do poeta-profeta, traçando um paralelo entre a figura de Jesus Cristo e do rapper; comunidade conformada pelos manos e manas que sobrevivem nas periferias brasileiras e que, pelo rap, reconfiguram as relações sociais e comunitárias. A análise é feita a partir das características da performance como o gesto, o corpo e o acontecimento imprevisível.

**PALAVRAS-CHAVE:**Rap; Racionais MC’s; Performance; Jesus Cristo.

Chegada a tarde, pôs-se ele à mesa com os doze discípulos. E, enquanto comiam, declarou Jesus: Em verdade vos digo que um dente vós me trairá. E eles, muitíssimo contristados, começaram um por um a perguntar-lhe: Porventura, sou eu, Senhor? E ele respondeu: O que mete comigo a mão no prato, esse me trairá. O Filho do homem vai, como está escrito a seu respeito, mas aí daquele por intermédio de quem o Filho do homem está sendo traído! Melhor lhe fora não haver nascido! Então, Judas, o que traía, perguntou: Acaso sou eu, Mestre? Respondeu-lhe Jesus: Tu o disseste.

(Mateus, 36; 20; 25)

Pensar o rap e o movimento hip hop é lidar com contradições políticas e com uma manifestação poética viva que acontece nas ruas. O rap desloca a poesia do lugar em que a academia, costumeiramente, a coloca, que é o da escrita. Esse lugar é também político, afinal, a escrita ocupa um espaço de prestígio muito maior do que a oralidade na cultura ocidental, uma posição de poder em detrimento do corpo e da linguagem oral, mais especificamente da voz. Paul Zumthor (1997) se propõe a discutir a voz e a oralidade e, para ele, a voz, tradicionalmente, na cultura ocidental, é valorizada apenas pela sua função de articulação dos fonemas, “nada mais é que 'disfarce de uma escritura primeira': assim, durante três milênios, o Ocidente 'ouviu falar' na substância fônica” (ZUMTHOR, 1997: 27-28). Dessa forma, faz-se emergente que os estudos da oralidade ganhem força, não em detrimento da escrita, mas justamente para quebrar os paradigmas binários que separam oralidade e escrita de forma perversa e que não contribuem com as várias possibilidades dos estudos de literatura. A expressão oral é necessariamente uma estética do afeto.

---

<sup>1</sup> Ellen Berezoschi é graduada no curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas Vernáculas, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), é mestra em Literatura pela mesma Universidade e tem como principal foco de pesquisa o rap (Rythm and Poetry). É bolsista Fapesc de doutorado, também pela Universidade Federal de Santa Catarina.

O conceito de realismo afetivo, de Karl Erik Schollhammer (2013), faz pensar sobre essa estética do afeto. Para o autor, “os afetos operam por meio de singularidades afirmativas e se realizam em subjetividades e intersubjetividades dinâmicas” (SCOLLHAMMER, 2013: 171) e essa estética do afeto se dá quando a obra de arte “torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (SCHOLLHAMMER, 2013: 172). O realismo afetivo possui a estética do evento e por isso, também, do encontro – o sujeito autoral e o sujeito envolvido no evento são ambos sujeitos de ação desse encontro – por isso, encontramos aqui o afeto e, talvez mais ainda, uma estética comunitária. O rap conforma uma comunidade poética e artística.

O som entra em ressonância atravessando o corpo, devido à sua batida, seu ritmo, que retira o corpo do lugar colocado, da repressão, do padrão e o coloca no lugar da expressão. São vozes e performances que afetam o corpo, convidando-o a dançar, gesticular e cantar. Para Michel Foucault (2013), os processos de disciplinarização (e, também, de repressão) dos corpos iniciam já no século XVII, quando é constituída a figura do soldado, um corpo que demonstra submissão e utilidade. Daí em diante, grande parte das estruturas sociais (escolas, fábricas, prisões) passam a condicionar os corpos de modo que estes sejam dóceis para a obediência e úteis para o trabalho. O rap surge como uma expressão artística que gera reconhecimento do sujeito periférico com essa poética, deslocando esses corpos do lugar historicamente colocados, o da repressão e da obediência.

O grupo Racionais MC`s iniciou sua carreira no mundo do rap logo após o fim da ditadura militar, no início da implementação do neoliberalismo<sup>2</sup> no Brasil. Dessa forma, em um contexto muito difícil (financeiramente) e conservador, passaram a tocar em algumas rádios de todo o Brasil, começaram a aparecer na MTV, um dos canais que mais atingiu a vida dos jovens (pelo menos aqueles que tinham acesso à televisão) na década de 1990 e conseguiram consolidar um espaço muito importante para o rap brasileiro. Com força e sensibilidade, o rap dos Racionais MC`s invade e chama seus interlocutores para reflexões profundas sobre o mundo e, também, para sentir as dores e as alegrias de pertencerem à comunidade daqueles que são oprimidos pelo sistema capitalista de maneira direta, que são marginalizados socialmente. Nesse trabalho, será analisada a performance ao vivo do rap

---

<sup>2</sup> O neoliberalismo se constitui por um sistema que adota o livre mercado e a competitividade individual, acentuando as desigualdades sociais dos sujeitos, que não possuem as mesmas condições para uma competição justa dentro desse modelo. Além disso, a ideologia neoliberal preza pelo individualismo e pela flexibilização cada vez maior da economia, fazendo com que várias questões econômicas sejam decididas em grandes acordos políticos e econômicos com empresas nacionais e estrangeiras, muitas vezes, abrindo mão de recursos naturais para o capital externo mundial.

“Jesus chorou”, parte do DVD “1000 trutas 1000 tretas” (2006). Essa análise também fez parte do trabalho de dissertação de mestrado da presente autora, publicado em 2017<sup>3</sup>.

“A humanidade é má e até Jesus chorou” – o poeta Jesus

Chegada a tarde, pôs-se ele à mesa com os doze discípulos. E, enquanto comiam, declarou Jesus: Em verdade vos digo que um dentre vós me trairá. E eles, muitíssimo contristados, começaram um por um a perguntar-lhe: Porventura, sou eu, Senhor? E ele respondeu: O que mete comigo a mão no prato, esse me trairá. O Filho do homem vai, como está escrito a seu respeito, mas ai daquele por intermédio de quem o Filho do homem está sendo traído! Melhor lhe fora não haver nascido! Então, Judas, que o traía, perguntou: Acaso sou eu, Mestre? Respondeu-lhe Jesus: Tu o disseste. (MATEUS, 36; 20; 25)

Jesus era profeta e todo profeta possui um pouco de poeta, principalmente no que se refere à linguagem e ao modo de transmissão de uma mensagem. Ele se comunicava pelas parábolas que são narrativas que possuem algum tipo de ensinamento dentro de suas metáforas. Todos paravam para ouvi-lo. Desse modo, todo MC, todo poeta, também tem um pouco de Jesus. O MC (mestre de cerimônia) performatiza verdadeiros cerimoniais, nos quais suas narrativas poéticas transmitem sabedorias, afinal, o rap também é conhecimento. Além disso, Jesus foi considerado criminoso pelo Direito romano, também era *homo sacer*<sup>4</sup>, assim como o rapper favelado, que é criminalizado pelo Direito e morto pelo próprio Estado, aproximando o profeta do MC.

"Jesus chorou" é um rap que não só reelabora vários dos ensinamentos de Jesus Cristo, mas que também aproxima os manos<sup>5</sup> dessa figura tão importante para a fé e para a sobrevivência no inferno. O poeta-profeta ou profeta-poeta é aquele que pela palavra consegue mover multidões e transformar a vida dos que se perderam na desgraça do mundo. Enquanto Jesus proclamava o "Reino de Deus" como a esperança para o povo, como única possibilidade de libertação, os MC`s colocam a poesia como uma das possibilidades de se libertar – é a libertação e a revolução pelas palavras, pelo rap.

E esse MC, esse poeta, possui outra característica cristã, que é a defesa da sua comunidade. Jesus pregava que devemos ser todos irmãos, mas ao mesmo tempo sabia que

<sup>3</sup> É possível ter acesso à dissertação – intitulada “O bandido do céu: uma leitura da performance de Racionais MC`s” – no link:

<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/1234567890/180542>>.

<sup>4</sup> “Homo sacer” é uma figura do Direito Romano, considerado um sujeito matável, sem que sua morte seja considerada homicídio e é insacrificável, ou seja, não é oferecida aos deuses como sacrifício. A análise sobre a presença do *homo sacer* nas democracias modernas é feita por Giorgio Agamben (2010).

<sup>5</sup> A palavra “mano”, que é recorrente neste trabalho, vem do vocabulário utilizado dentro das próprias periferias, que pode tanto referir-se a um amigo, alguém próximo, quanto a algum conhecido, em que não ocorra relação de intimidade. Neste artigo ela não aparece destacada, justamente para marcar um local político em relação ao vocabulário. É a gíria da periferia que entra na academia.

havia inimigos. Mesmo dizendo para a humanidade amar também os inimigos, ele já profetizava, por exemplo, para quem estava destinado o reino de Deus: "Felizes os pobres, porque deles é o reino"; ou ainda: "Mais fácil passar um camelo pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no reino dos céus" (LEMINSKI, 2013: 218). Jesus, sendo pobre, falava para os seus, preocupava-se em defender e confortar sua comunidade com a promessa de dias melhores. O poeta-MC se coloca também a serviço de sua comunidade, lutando por ela, dando voz a ela e, mais que isso, dialogando com ela. Mas o MC é poeta que compreende que uma comunidade não deve ser aquela que exclui o outro, como as comunidades nacionais (os povos enquanto Estado-nação) costumam fazer. Este poeta deve defender sua comunidade:

(...) não mais baseado no sonho de uma totalidade-mundo já universalmente alcançada (como no tempo em que essa totalidade mundo era ainda um sonho); deve defendê-la dentro da realidade de um caos-mundo que não mais permite o universal generalizante (GLISSANT, 2005: 41).

Quando Édouard Glissant fala de caos-mundo está justamente opondo-se à ideia de uma comunidade que se baseia em um texto fundante, uma gênese que universaliza a identidade de uma comunidade e exclui qualquer pretensão de relação com o mundo, com o outro. O poeta é este que penetra no mundo e entra em relação com ele, sem deixar para trás a sua comunidade, inventa um novo presente, como explica Leminski (2013). O caos-mundo é justamente essa possibilidade do presente imprevisível, "existe caos-mundo porque existe imprevisível" (GLISSANT, 2005: 40-41); faz-se desmoronar assim a ideia de uma comunidade formada a partir de um texto de fundamento, de um território eleito, de uma identidade fechada em si. O poeta é aquele que vive o caos-mundo e que deve defender sua comunidade para que esta saiba existir e coexistir com o outro sem que sua existência seja ameaçada por um processo de universalização.

No rap "Jesus chorou", o MC dialoga com a sua comunidade e não apenas para defendê-la, mas também para mostrar-lhe como é ameaçada pelo mundo, ou seja, como um sistema tão opressor, como o capitalista, pode acabar com ela, primeiro mantendo sua marginalidade diante do mundo e segundo, garantindo sua violência interna. "Jesus chorou" apresenta uma forte crítica não só a esse mundo que pode destruir essa comunidade dos manos, mas também uma forte crítica aos próprios membros que a constituem, que matam uns aos outros, que muitas vezes, por dinheiro, destroem a vida de outro mano, o traem. Essa violência é a "traíção" e então, novamente, Jesus é invocado como exemplo de alguém que foi traído por um dos seus: "Cristo que morreu por milhões/ Mas só andou com apenas 12 e um fraquejou" (RACIONAIS MC's, "Jesus chorou", 2006). Esse que fraquejou foi Judas

Escariotes, que aparece ao longo do rap como esse "mano" que trai por dinheiro e que coloca o outro na cruz. A crítica continua então para toda a periferia:

*Periferia: Corpos vazios e sem ética  
Lotam os pagode rumo à cadeira elétrica  
Eu sei, você sabe o que é frustração  
Máquina de fazer vilão*

(RACIONAIS MC`s, 1000 trutas 1000 tretas – “Jesus chorou”, 2006)

Na performance ao vivo de "Jesus chorou" do DVD "1000 trutas 1000 tretas" de 2006, enquanto Mano Brown canta os versos da estrofe citada, reproduz movimentos de marcha militar, montando uma cena que traduz as fileiras de "corpos vazios e sem ética" (RACIONAIS MC`S, 2006) que estão marchando rumo à "cadeira elétrica", sendo essa morte metafórica, ou seja, a comunidade deixa morrer sua ética interna, produzindo vilões a partir da frustração do mundo. A partir desses gestos do rapper, é inevitável pensar as considerações foucaultianas sobre a disciplina e o poder disciplinador da sociedade contemporânea.

Em *Vigiar e punir*, Michel Foucault (2013) elabora um panorama geral de como a sociedade está estruturada a partir de uma forma de poder disciplinadora de corpos, desde o Exército e as prisões, até os hospitais e escolas, que moldam os sujeitos de acordo com uma disciplinarização dos corpos. O gesto de Mano Brown confronta de maneira irônica esse poder, que gera frustração, que é "máquina de fazer vilão" (RACIONAIS MC`S, 2006) e que é forma de dominação psicológica e castração física dos sujeitos. Essa forma de poder da sociedade contemporânea, que aprimora os modos e as técnicas de controle dos corpos, combinada com o modo de reprodução capitalista, transforma os manos em vilões a partir de uma frustração consigo, com o outro e com o mundo, esvazia seus corpos de qualquer possibilidade de convívio ético com o próximo através de uma repressão que corrompe qualquer princípio cristão de "sermos todos irmãos".

“Jesus chorou” é um rap que começa com a declamação de um poema sobre a lágrima:

*E o que é o que é  
Clara e salgada  
Cabe um olho  
E pesa uma tonelada*

(RACIONAIS MC`s, 1000 trutas 1000 tretas – “Jesus chorou”, 2006)

E essa lágrima está associada a sentimentos comuns aos manos: o desespero, a vingança, a dor. Mano Brown declama e um coro o acompanha. Todos os olhos, as vozes e os corpos daqueles que partilham das mesmas dores e lágrimas. O rapper traz à tona a sensibilidade dos sujeitos, tirando-os do lugar de repressão do corpo. A rima continua e a lágrima vai sendo ilustrada através dos versos, desenhada através das palavras:

*(É quente) Borrou a letra triste do poeta  
 (Só) Correu no rosto pardo do profeta  
 Verme, sai da reta  
 A lágrima de um homem vai cair  
 Esse é o seu B.O. pra eternidade  
 Diz que homem não chora  
 Tá bom, falou  
 Não vai pra grupo irmão, aí  
 Jesus chorou*

(RACIONAIS MC`s, 1000 trutas 1000 tretas – “Jesus chorou”, 2006)

Percebe-se então a presença de duas figuras que podemos associar facilmente a Jesus Cristo, o poeta e o profeta. E, ainda, ele é caracterizado como pardo, diferentemente de parte da tradição cristã que o caracteriza como branco. Aqui a lágrima é aceita, o homem é autorizado a chorar, afinal “o que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável?” (Racionais MC`s, “Jesus chorou”, 2006). Essa autorização acontece porque o poeta e o profeta também choram e se até Jesus chorou, então os manos também podem chorar, a castração é abolida. “Jesus chorou” enfatiza as dores mais profundas dos manos, da fratria<sup>6</sup> formada dentro da periferia e de como ela pode ser corrompida facilmente através da desunião.

Jesus é muito importante para toda a narrativa-poética construída pelos Racionais MC`s. Por ser profeta, ele não deixou escritos, apenas passava mensagens no campo da oralidade e suas mensagens, as parábolas, eram:

A linguagem de um nabi, um profeta, como tantos que o povo de Israel produziu, a linguagem de um poeta, que nunca chama as coisas pelos próprios nomes, mas produziu um discurso paralelo, um análogo, que os gregos chamavam parábola, “desvio do caminho” (LEMINSKI, 2013: 195).

A linguagem de Jesus operava sempre num campo poético, jogando e brincando com as palavras e construindo narrativas. A grande maioria girava em torno da proclamação do reino de Deus e que a formação desse reino só era possível a partir do amor ao próximo. A poesia dos Racionais cria um sincretismo entre a tradição cristã e a cultura hip hop, aproximando Jesus ao rapper e consolidando o reino dos céus dentro da periferia, a partir da máxima: “Somos todos irmãos”.

Um dos personagens recorrentes no rap dos Racionais MC`s e que também está presente em “Jesus chorou” é o Zé Povinho, que é “o cão/ tem esses defeito/ querendo ou não/ cresce ozóio de qualquer jeito” (RACIONAIS MC`S, 2006).É possível traçar um

<sup>6</sup>A análise de Maria Rita Kehl (1999) sobre os Racionais MC`s expõe qual é o sentido que o rap tem para a constituição da comunidade dos manos: “eles procuram ampliar a grande fratria dos excluídos, fazendo da ‘consciência’ a arma capaz de virar o jogo da marginalização” (KEHL, 1999:96). Essa consciência é justamente estabelecida a partir desse convívio comunitário entre os manos, do estabelecimento de um código de conduta, tendo o rap como principal forma de expressão.

comparativo: o Zé Povinho é o que trai o mano, o Judas da história, que possui inveja e fala pelas costas. Na epígrafe deste trabalho, encontra-se o momento em que Jesus percebe que será traído por um de seus discípulos, segundo o evangelho de Mateus. Jesus está com seus discípulos na última ceia e já profetiza que será traído por um dos seus irmãos. Dessa forma, na comunidade do rap, assim como ser irmão – mano – é uma conduta, ser traidor – traíra – é aquilo que traz mágoa, rancor, cria ódio dentro da periferia.

Além de Jesus e do Zé Povinho, é preciso invocar outro personagem frequente dentro do rap e muito presente na poesia dos Racionais MC`s, a mãe. A figura da mãe sempre surge como sagrada, santificada, comparada à Maria, mãe de Jesus Cristo. Em “Jesus chorou”, a mãe, dona Ana, é aquela voz da razão:

*Amo minha raça  
Luto pela cor  
O que quer que eu faça  
É por nós, por amor  
Não entende o que eu sou  
Não entende o que eu faço  
Não entende as dor  
E as lágrima do palhaço  
Mundo em decomposição, por um triz  
Transforma um irmão meu num verme infeliz  
E a minha mãe diz  
Paulo acorda, pensa no futuro  
Que isso é ilusão  
Os próprio preto não tá nem aí pra isso não  
Ó o tanto que eu sofri, o que eu sou o que eu fui  
A inveja mata um e tem muita gente ruim  
Ô mãe, não fala assim que eu nem durmo  
Meu amor pela senhora já não cabe em Saturno  
Dinheiro é bom sim, se essa é a pergunta  
Mas dona Ana fez de mim um homem e não uma puta  
(RACIONAIS MC`s, 1000 trutas 1000 tretas – “Jesus chorou”, 2006)*

A mãe, conselheira, mostra para Paulo (verdadeiro nome de Mano Brown) que ele deve tomar cuidado com as pessoas e com a ilusão de acreditar no outro, afinal, nem mesmo os “preto não tá nem aí pra isso não”; “isso” de lutar pela cor. Maria, na tradição cristã, tornou-se sinônimo de bondade, compaixão e sabedoria e, segundo Leminski (2013), ela foi muito importante para a formação da Igreja primitiva, já que se tornou símbolo de adoração de tantos fieis. Jesus foi originado por uma mãe virgem, por isso, não existe uma Maria que seja ilustrada de maneira sexual, assim como não existem relatos da vida sexual de Jesus Cristo. Pode-se pensar essa questão, primeiro a partir da tradição dos fariseus de manterem-se privados de sexualidade ou em Maria como a virgem mãe a partir do mundo patriarcal. De

qualquer forma, dona Ana fez de Mano Brown (de Paulo) um homem e não uma puta. “Putá” aparece não com a conotação sexual que se refere às mulheres, mas sim como alguém que se vende ao sistema, como um produto que é comprado pelo dinheiro.

“Jesus chorou” mostra a dor que o rapper carrega no momento em que percebe que seu sucesso é motivo de inveja dos outros manos dentro da periferia. O lugar do rapper, de líder, “apoiado por mais de 50 mil manos”<sup>7</sup> é o mesmo lugar cristão, de liderança política, com seguidores ao redor do mundo. E assim como Judas invejou Jesus e “apenas por trinta moeda o irmão corrompeu”, o Zé Povinho inveja o rapper. Inveja sua posição de prestígio enquanto líder, que conquistou novas coisas e criou um caminho de glórias. Na periferia, a disputa por poder e prestígio é recorrente, mesmo que esse “poder” seja ter um carro melhor.

Mas esse tipo de poder não é soberano, ele apenas faz parte do jogo de poder que acontece no Estado moderno, no estado de exceção permanente, no qual o poder soberano é aquele que decide quem pode morrer e quem pode viver, ou que faz morrer e deixa viver. Agamben (2010: 113) coloca que: “Se hoje não existe mais figura predeterminável do homem sacro, é, talvez, porque somos todos virtualmente homines sacri”. Todos somos matáveis e insacrificáveis e, dentro da periferia, essas mortes tornam-se mais explícitas, já que o Estado, costumeiramente, entra apenas na forma de polícia, que mata e que contribui com a violência do lugar. A traição, tema tão central em “Jesus chorou”, é também o que faz os manos matarem-se uns aos outros e, assim, o estado de exceção permanece avançando no aprimoramento de suas tecnologias de morte, conforme a necropolítica<sup>8</sup> de Achille Mbembe (2011). Ainda assim, Mano Brown sabe que a traição é por causa de um “mundo em decomposição”, que transforma o mano num “verme infeliz”.

A performance de “Jesus chorou” é também uma homenagem ao rapper Sabotage, que muito fez pela comunidade do hip hop:

*Chuva cai lá fora e aumenta o ritmo  
Sozinho eu sou agora o meu inimigo íntimo  
Lembranças más vem, pensamentos bons vai  
Me ajude, sozinho penso merda pra caralho*

<sup>7</sup>Verso retirado do rap “Capítulo 4, Versículo 3”, do álbum “Sobrevivendo no inferno”, de 1997.

<sup>8</sup>Achille Mbembe (2011) traça um panorama sobre o estado de exceção de uma maneira um pouco diferente daquela proposta por Giorgio Agamben. Enquanto que Agamben trabalha a partir do campo de concentração nazista e da biopolítica, elaborada por Michel Foucault, ou seja, pensando no aprimoramento das tecnologias para a vida (a soberania da vida) para elaborar seu pensamento, Mbembe articula sua proposta de estado de exceção pensando a partir da *plantation*, da ocupação colonial (e de suas consequências, como o poder disciplinar), da biopolítica e do que ele vai chamar de necropolítica, ou seja, um aprimoramento das tecnologias para a morte. Mbembe (2011) apresenta todo um cenário de conflitos gerados pelos rastros coloniais, como por exemplo a faixa de Gaza, na Palestina, e como dentro desse tipo de território o que acontece é uma militarização da vida cotidiana.

*Gente que acredito, gosto e admiro  
 Brigava por justiça e paz levou tiro:  
 Malcom X, Ghandi, Lennon, Marvin Gaye  
 Sabotage, 2Pac, Bob Marley  
 O evangélico Martin Luther King.  
 (RACIONAIS MC`s, 1000 trutas 1000 tretas – “Jesus chorou”, 2006)*

Na versão do disco, o verso é “Che Guevara, 2Pac, Bob Marley”. Na performance analisada, Racionais MC`s fazem uma homenagem ao Sabotage<sup>9</sup>, colocando seu nome no lugar do líder político cubano. Além disso, a imagem de Sabotage aparece, cortando a imagem do show, enquanto Mano Brown canta “Sabotage esteja em paz”. O DVD “1000 trutas 1000 tretas” (2006) foi gravado três anos após a morte do rapper e os versos mostram um momento de vulnerabilidade emocional e solidão do mano, em que os pensamentos ruins invadem, em que viver em meio à traição pesa, em que até as pessoas as quais eram admiradas levaram tiros. A luta pela sobrevivência é para todos. Sabotage foi morto justamente devido a essa violência cotidiana da periferia, efeito de um sistema que tem em sua constituição de direitos a vida como soberana, mas essa vida é a vida da própria nação, do Estado como soberano, mesmo que a vida de alguns sujeitos deva ser eliminada. Para que esse Estado permaneça soberano, o capitalismo deve ser mantido, a polícia deve continuar matando e os pobres devem continuar morrendo. A política da violência gera lucros, pela venda de armas, de drogas e pela venda midiática da violência como produto discursivo, que é consumido pela população.

“Jesus chorou” fala das lágrimas do poeta, do profeta, do rapper. Autoriza o choro dos manos que sobrevivem à violência das periferias brasileiras. Esses manos são os vencedores cotidianos: “*Lágrimas molham a medalha de um vencido. Chora agora ri depois, aí, Jesus chorou*” (RACIONAIS MC`s, 1000 trutas 1000 tretas – “Jesus chorou”, 2006).

No fim do rap, as lágrimas não são mais apenas de dor, mas também daquele que vence todos os dias e carrega uma medalha por isso. “Jesus chorou” já introduz a temática da fratria, da importância dos laços comunitários contra a “traição” e, mesmo que o mano chore agora, ele vai rir depois, quando tornar-se um vencedor.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

<sup>9</sup>O rapper Sabotage foi de grande inspiração e contribuição para o rap brasileiro. Fez grandes trabalhos e era da Zona Sul de São Paulo. Sua morte aconteceu em janeiro de 2003, quando um mano deu-lhe tiros pelas costas. Foi uma grande perda para o rap nacional e para a música brasileira como um todo. É possível ler mais sobre a morte de Sabotage pelo link: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2501200301.htm>>.

- \_\_\_\_\_. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução: João Ferreira de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- KEHL, Maria Rita. Radicais, raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em Perspectiva*, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999.
- LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Espanã: Editorial Melusina, 2011.
- RACIONAIS MC'S. *DVD 1000 trutas 1000 tretas*. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A-7rTJUKaiU>>. Acesso em: 21 fev. 2017.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

## **ASSIMILAÇÃO E RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE DE “O ALEGRE CANTO DA PERDIZ”, DE PAULINA CHIZIANE E “QUARTO DE DESPEJO”, DE CAROLINA MARIA DE JESUS”**

Erika da Silva Costa Agnellino<sup>1</sup>

**RESUMO:** Proponho um trabalho que analise alguns personagens do romance “O alegre canto da perdiz”, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, e os processos de resistência e assimilação pelos quais foram retratados no enredo desta obra. Em uma análise comparativa, trago à discussão o diário inaugural de Carolina Maria de Jesus, “Quarto de despejo”, a fim de apresentar uma abordagem em que ficção e realidade se aproximem nesta e naquela obra. Para tanto, faz-se necessário trazer a essa apreciação o pensamento dos teóricos Franz Fanon e Édouard Glissant com o propósito de compreender as relações de resistência pelas quais passaram alguns personagens da obra de Chiziane, bem como da trajetória de vida de Carolina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Assimilação; Carolina Maria de Jesus; Desvio; Resistência.

Em uma primeira análise, cronológica e decrescente, inicio as discussões com uma interpretação do romance moçambicano com a finalidade de investigar alguns personagens a fim de compreender comportamentos outros advindos dos reflexos de uma sociedade que dita regras aos sujeitos desprovidos de bens materiais, culturais, bem como aos negros, aos pobres e às mulheres que, categoricamente, ficam mais à margem na tabela de exclusão social. A apreciação central dar-se-á entre duas importantes personagens da obra de Chiziane (2008) em que mãe e filha apresentam comportamentos distintos; de um lado a personagem Delfina, representando a assimilação, ou seja, o processo de reflexo das imposições do colonizador como modelo a ser seguido; de outro lado, Maria das Dores, filha daquela, que resiste às imposições externas a fim de não seguir um modelo branco e eurocêntrico.

Em *O alegre canto da perdiz* (2008), Paulina Chiziane traz à tona questões polêmicas sobre racismo e assimilação. Ao narrar as experiências vividas por quatro personagens mulheres, Serafina, Delfina, Maria das Dores e Maria Jacinta, o texto perpassa assuntos que vão desde o racismo sofrido pelos negros em África, até o processo de resistência pelo qual cada uma dessas importantes mulheres sofreu durante suas vidas.

A narrativa inicia com momentos vividos por Maria das Dores ao ser encontrada nua banhando-se no rio, o enredo toma rumo atemporal para explicar essa cena que inicia o texto.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Susan Aparecida de Oliveira. A autora é também professora de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental e Médio. *E-mail:* erika\_agnellino@hotmail.com

No entanto, o leitor só desmistifica a trama quando, já quase no final, sabemos das mazelas sofridas pela personagem em um retorno à cena inicial. Por conseguinte, a teia de relações se dá a partir das vivências e insatisfações da personagem Delfina, cujas relações de parentescos vão se apresentando vagarosamente. Vale ressaltar que todo o conflito é dado a partir das decisões de Delfina, por entender de diferente forma o processo de colonização pelo qual sua região passa. Um comportamento que desafiava o esperado para uma mulher negra pobre em um país dividido.

A referida personagem, ex-prostituta, casa-se com um negro por amor, no entanto, ao longo da narrativa mostra-se insatisfeita com suas escolhas, uma vez que sua nova vida ao lado do esposo não lhe proporciona o mesmo conforto de antes, quando podia ter uma boa vida com dinheiro e luxo vindos do seu trabalho como “mulher da vida”. Todo o esforço do seu marido para dar-lhe a vida confortável que outrora tivera como prostituta não foram suficientes para ela, que sempre foi alvo de distanciamento social, ora pela sua profissão ora pela cor da sua pele. Ao se queixar da pobre vida que leva, reivindica ao marido a assimilação<sup>2</sup>, negando, assim, toda a cultura de seu povo.

Em uma análise cuidadosa tomamos a personagem Delfina como uma personificação do processo de colonização, similar ao que Zambézia passava. Em outras palavras, uma terra colonizada como aquela que se abre para a expansão e exploração do colonizador, tal como Delfina ao se deixar explorar como prostituta em troca da ascensão social que acreditava ter. Assim, é possível uma leitura outra sobre a sua profissão de prostituta; de um lado a terra que se abre à exploração, de outro aos personagens; ambos os territórios férteis em que o outro adentra em troca de benefícios. De igual maneira a terra fecunda se abre à exploração, a terra que, constantemente, se divide, tal como postula Fanon,

O mundo colonizado é um mundo cindido em dois. A linha divisória, a fronteira, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia. Nas colônias o interlocutor legal e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o gendarme ou o soldado. (FANON, 1968: 28)

Logo, o mundo colonizado é uma cidade explorada, que não possibilita ser coabitada, uma vez que existe a desconfiança pela perda de poder e de espaço, principais

---

<sup>2</sup>Leis promulgadas em 1921, em Portugal, (Estatuto do indígena) e em 1924, na França, (*indigénat*) dividiram os povos da África entre indígenas (*Indigènes*) e assimilados (*Assimilés*). Os assimilados podiam, por exemplo, adquirir propriedade e não eram obrigados pelas autoridades a trabalhar em obras públicas. Porém, tinham que prestar o serviço militar e trabalhar para o serviço público, apresentar formação escolar em francês e português, comprovar a posse de bens e manter uma vida cristã. Ou seja, teriam que negar suas culturas e crenças.

motivos pelos quais inviabilizam os corpos de compartilharem um mesmo território<sup>3</sup>. Por conseguinte, o assimilado tem menos direito e poder que o colono, tal como foi experienciado por José dos Montes, esposo de Delfina, que ao reivindicar sua assimilação percebe-se condenado dentro da própria terra. Assim, em um processo semelhante de análise, o personagem assimilado é uma personificação do condenado. “Seu percurso é igual ao de todos os condenados. Foi caçado e acorrentado como um criminoso, sem saber o mal que fizera”. (CHIZIANE, 2008: 68). José dos Montes estava condenado em corpo, mente e alma, posto que se encontrava sentenciado dentro de falsa crença de que ser sipaio (soldado) lhe garantiria poder, logo encontrava-se sentenciado ao amor de Delfina, como também se mantinha submetido, dentro da própria terra, a negar seu povo e suas crenças.

Paulina Chiziane retrata com perfeição a história dessas mulheres, possibilitando uma associação com Fanon (2008), mais precisamente no capítulo 5, em *As experiências vividas pelo negro*, da obra *Pele negra máscaras brancas*: “Enquanto o negro estiver em casa não precisará, salvo por ocasião de pequenas lutas intestinais, confirmar seu ser diante de um outro.” (FANON, 2008: 103). Porque, tanto para Fanon (2008), quanto para a autora de *O alegre canto da perdiz* (2008), o negro sofre essa constante rejeição de participação no mundo branco a partir das e nas relações, tal como percebemos na narrativa desta e na teoria daquele. O que para alguns pode ser visto como uma ação natural das *Relações*, para outros pode ser a presença não autorizada; a *Relação*, discutida por Glissant (2011), em sua obra *Poética da relação*, permite a formação de sujeitos a partir do contato, pois é dessa forma que nos constituímos, na *Extensão*<sup>4</sup> do outro e no que ele produz.

Ao analisar a obra *O Alegre canto da perdiz*, percebemos uma narrativa diferenciada, ou seja, aquela que segue uma trama circular em que os fios traçam, laçam e voltam ao mesmo ponto, como se o alinhave final fosse a retomada dos primeiros fios, para assim voltarmos à personagem que inicia essa história de mulheres, Maria das Dores. A cena inicial atua de acordo com aquilo que Fanon postula como forças contrárias ao definir descolonização como “o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial”. (FANON, 1968: 29)

<sup>3</sup>Em processo semelhante ao que acontece com o surgimento das favelas no Brasil, essa ameaça de compartilhar um mesmo território como sujeitos que não se assemelham socialmente, fez com que os governantes conduzissem os pobres para lugares mais afastados, alguns até às margens de rios e encostas.

<sup>4</sup>Para Glissant, o contato, a *Relação*, produzido na *Extensão* é aquela que despreza a legitimidade-raiz do outro, das culturas, ou seja, não reproduz nem reivindica algo por legitimidade. A *extensão*, em outras palavras, é aquela produzida pelo direito à identidade-relação, produzida pelo diverso, no contato das culturas, não reivindica nenhuma legitimidade, pois acredita que “nenhuma legitimidade como garantia do seu direito”.

Essas duas forças são mãe e filha. Delfina tomada pela invasão colonial, tal como a terra, se abre à espera de conforto aos seus, engana-se. José dos Montes luta como sipaio – rende-se à assimilação pela falsa ideia de prestígio e inserção social, também engana-se. Maria das Dores sofre na pele a revolta dos condenados, dos colonizados, é vendida pela família e vive uma vida de escravidão dentro do próprio lar, resiste e foge. Na fuga, luta para recuperar a liberdade perdida, similar ao processo de descolonização. Em outras palavras, o ato de descolonizar-se como aquele que pressupõe a liberdade de si e de um povo, e, nesse processo, ao lutar pela liberdade, recebe como resposta a violência, a mesma conceituada pelo escritor da Martinica como Desvio<sup>5</sup>: “Esse é o desvio que não é nem fuga nem renúncia, mas a arte nova do desatamento do mundo” (GLISSANT, 2005: 72). De outro modo, a filha de Delfina descoloniza-se e liberta-se, desviando, assim, os fios da sua história.

De igual modo tomamos aqui o exemplo de Carolina Maria de Jesus<sup>6</sup> com sua obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, que em processo similar ao da filha de Delfina, toma os fios da sua história e escreve sua trajetória de dor e resistência. Em uma análise comparativa, de um lado Carolina (2012) com a escrita de si, com seu diário pessoal, de outro, a de Chiziane (2008) com sua ficção sobre os processos de resistência de mulheres em um país colonizado. Esta, ao tratar da resistência dos corpos negros, desenha nas linhas da sua obra os processos de assimilação pelos quais passaram os negros em países africanos, neste caso, na Zambézia, a leste da região de Moçambique, em África. De outro modo, Carolina (2012), com o relato de si, narra sua realidade e seu processo de *desvio*<sup>7</sup> na cidade de São Paulo, dentro de uma favela nos anos 1960. As comparações se estreitam quando nos referimos à busca de territórios mais livres, menos colonizados, em que esses corpos de mulheres negras possam desviar-se das imposições da sociedade, seja ela terra dos colonizadores, tal como em *O alegre canto da Perdiz*, quanto dos sistemas higienistas e opressores em *Quarto de despejo*, com a favela.

Carolina se posiciona enquanto corpo feminino negro, sujeito social e resistente

---

<sup>5</sup> Desvio para Édouard Glissant (2011) é o processo de resistência, ou seja, tudo aquilo que foge da estrutura “convencional”, aquela que fere e oprime.

<sup>6</sup> Carolina Maria de Jesus foi a primeira escritora a contar sobre a favela do ponto de vista de quem ali vivia. Seus registros contam a partir de 15 de julho de 1955 a 1º de janeiro de 1960, época em que a cidade de São Paulo, onde era localizada a favela do Canindé, totalizava 3.825.351 habitantes. A escritora, juntamente com seus três filhos, somava aos 50 mil moradores da Favela do Canindé, local onde hoje está construído o estádio da Portuguesa. Também foi a primeira mulher negra, pobre, solteira e semianalfabeta a publicar um livro. Esse que em formato autobiográfico, um diário, conta sem eufemismos a trajetória de dor e fome pela qual passavam os moradores que foram para lá despejados. Na época, um político, com intuito de limpar a cidade, juntou os andarilhos em um caminhão e os despejaram à beira do Rio Tietê.

<sup>7</sup> O Desvio é a prática necessária para que uma sociedade se abra e se expanda. É a *Extensão* produzindo sujeitos dentro da diversidade a que toda sociedade é constituída. Esse é um conceito trazido por Glissant (2011).

quando se assume como escritora ainda que com pouca escolaridade, justo em um momento em que falar dos negros na literatura era tomá-los como personagens secundários ou tê-los como personificação e exotização da raça; nunca como personagens principais destas histórias. Carolina não imaginava, mas tornar-se escritora possibilitou marcas indeléveis na história da literatura<sup>8</sup>, pois estabeleceu uma posição contrária à assimilação imposta ao *outro* na preservação do *mesmo*<sup>9</sup>, aquele que se espelha à imagem do colonizador/opressor. Apesar de negar seu lugar, de não desejar para si e para seus filhos um espaço de miséria e fome, a autora de *quarto de despejo* não nega suas origens, mas se opõe à pobreza imposta aos favelados.

A trajetória de Jesus (2012) é resumidamente uma história de resistência ou, como diria o poeta Édouard Glissant, Carolina é o *Desvio* que se perpetua além da intenção do ato de escrever, ela se consagra mesmo com uma escrita fora das regras do código da língua, sem assim despersonalizar o seu discurso. Assim como na narrativa de Carolina, naquela outra, de Chiziane, o que marca o percurso de Maria das Dores, durante longos anos, é o desejo de descolonizar seu corpo e sua mente, recuperando sua identidade, bem como seus três filhos; para isso desafiou as regras e os costumes de um povo quando entrou nua no rio Licungo, da vila Gurué. Ambas as personagens, uma da vida e outra da ficção, saíram à deriva, em busca de recursos para manter suas identidades e a de seus filhos. De um lado a coleta de lixo pelas mãos de Carolina que garantiriam o alimento aos filhos, sem que houvesse a necessidade da assimilação. De outro lado, Maria das Dores que, de diferente modo, procura por sua identidade perdida, como também deriva em busca dos filhos, em processo equivalente ao de Carolina, esta e aquela resistem. Constroem suas identidades na opacidade<sup>10</sup>, no processo a que Glissant (2005) chama de um ser que deriva para o outro, construindo a sua alteridade, ou ainda, desconstrói um modelo, contra o *Mesmo*<sup>11</sup>.

Há, tanto em Carolina quanto na personagem descolonizada de Chiziane (2008), um comportamento rizomático, que se expande e se abre, que permite que o *Diverso*<sup>12</sup> se construa. A esse enfrentamento Glissant chama de *caos-mundo*, quando há uma ordem e ela é

---

<sup>8</sup> A partir do comportamento da escritora, da sua resistência, em período posterior a ditadura, as produções semelhantes à de Carolina começaram a chegar no mercado editorial.

<sup>9</sup> O Mesmo para Glissant seria aquele comportamento que tem o Outro como espelho, suas ações são espelhadas à imagem do colonizador, um pensamento eurocêntrico. Ou seja, aquele que não perpetua a sua própria imagem como um processo de resistência. Para o Mesmo não há desvio; em outras palavras, são também assimilados.

<sup>10</sup> A opacidade para Glissant é um conceito contrário ao *Mesmo*, ou seja, a opacidade não reproduz o comportamento e ações do opressor. O opaco é o sujeito que reivindica seu direito a reproduzir ele por ele mesmo a sua 'verdade'.

<sup>11</sup> Aquele que perpetua a voz do colonizador, do opressor.

<sup>12</sup> Aquele que permite desviar-se das normas impostas, que atuam na resistência em busca das duas identidades.

enfrentada. A ordem para Carolina seria manter-se em seu lugar de não enfrentamento, de miséria e fome, lugar segregado e designado para negros, pobres e daqueles desprovidos de bens materiais e culturais, a favela. Escrever foi sua desordem, foi seu enfrentamento maior às regras, foi sua resistência contra a manutenção de uma sociedade excludente e que marginaliza. Carolina é essa identidade construída na diferença, na *Deriva*<sup>13</sup>, pela não assimilação.

Em contrapartida, a ordem para Maria das Dores seria submeter-se à assimilação, tal como sua mãe, Delfina. Seria negar seu grupo, seus costumes, suas tradições, sua religião, enfim, negar tudo aquilo que a constituía. No entanto, a personagem de *O alegre canto da perdiz* deriva para o mundo em busca da recuperação da sua alteridade, de poder constituir-se sujeito, mulher negra dentro do espaço colonizado, para então produzir a desordem, como foi sugerido pelos moradores das proximidades do rio em que se banhava nua. Aquela afronta às regras foi considerada um mau presságio pelos moradores da região, na verdade tratava-se da retomada das rédeas de sua vida.

Por fim, Carolina de Jesus e Maria das Dores apesar de mulheres propensas a se tornarem o *Mesmo*, uma vez que seus territórios eram férteis na reprodução de comportamentos e figuras que perpetuem a imagem do opressor, elas atuaram na *Deriva* ao *Outro*, quando resistem e desviam-se em busca das suas histórias, cada qual com suas razões, pelo direito à *Opacidade*. Ambas dirigem na contramão do sistema que apagam os corpos e silenciam as vozes, especialmente a dos negros.

## REFERÊNCIAS

- CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Poética da Relação*. Lisboa: Ed. Sextante, 2011.
- JESUS, Carolina M. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 9ªed. São Paulo: Ática, 2012.

---

<sup>13</sup> A deriva é o processo pelo qual o sujeito passa, a transformação em meio a um território propenso à assimilação, a transparência, onde reproduz-se o *Mesmo*, mas resistindo deriva para o *Diverso*.

## A NARRAÇÃO DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE E A MUDANÇA DE VOZ EM *AMERICANAH*

Fabrício Henrique Meneghelli Cassilhas<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esse artigo propõe analisar o impacto das variações de registros presentes no romance *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie. Essa análise se baseia no fato de que sua escrita apresenta um número considerável de diferentes registros linguísticos, expondo as relações de poder entre eles. Associo essa variedade de registros em seu romance a característica de contadoras de histórias de mudar a voz para performar diferentes personagens, considerando que Chimamanda Ngozi Adichie, em sua fala *O perigo de uma única história* (2009), se declara contadora de histórias. Essas mudanças de voz são analisadas como estratégia literária que corroboram com a denúncia do racismo e xenofobia e dialogam com ideias presentes em outros textos de Chimamanda Ngozi Adichie, como afropolitanismo em Achile Mbembe (2014), com o pensamento abissal em Boaventura de Sousa Santos (2007) e com a teoria antirracista de Frantz Fanon (2008).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Contação de Histórias; Afropolitanismo.

### A escrita como contação: Mudeza de voz

Quando criança meu pai me contava histórias antes de dormir. Ao completar 18 anos, mudei-me para Mariana, Minas Gerais para cursar licenciatura em língua inglesa e o bacharelado em tradução. E foi na noite em que viajávamos para Mariana com a minha mudança que ele me revelou que embora fosse professor de história e amasse a profissão sempre tivera muita vontade de fazer letras também. Isso explicava a quantidade de livros literários que tínhamos lá em casa, ou será que os livros que explicavam a vontade dele em fazer letras? Minha mãe nunca participava das contações de histórias e eu nem me lembrava do porquê, até que ela me contou um dia, quando eu tinha vinte poucos anos, que ela tentara contar histórias mas que eu gostava mais de quando meu pai as contava porque ele mudava de voz. Ainda tenho um carinho enorme pelo Epaminondas, personagem criada por meu pai que além de voz diferente tinha uma caracterização própria, temos até uma foto juntos. Não sei se lembro bem da voz de Epaminondas, mas acho que ele tinha uma voz parecida com a do patinho perdido, história que meu pai contava para minha irmã mais nova. Até hoje eu e minha irmã nos lembramos dessa personagem quando vemos bebês patinhos atrás da mãe pata. E eu sempre me lembro da caracterização do Epaminondas que tinha cabelo de camiseta e olhos de brinquedos.

---

<sup>1</sup>Doutorando em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Possui graduação em Tradução (2009) pela Universidade Federal de Ouro Preto e mestrado em Estudos da Tradução (2016) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atua principalmente nos seguintes temas: Literatura, Estudos da Tradução, Estudos Africanos, Ensino de Língua Inglesa, Feminismo Negro, Crítica Queer Racializada. Endereço eletrônico: fhenrique.mc@gmail.com

No mestrado estudei traduções do romance *Half of a Yellow Sun* da contadora de histórias nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie e ao assistir diversas entrevistas e falas dela observei o quanto ela utiliza a mudança de voz como recurso quando se pronuncia publicamente mesmo em contextos formais, demonstrando suas habilidades como contadora de histórias nesses ambientes. Para citar exemplos em duas de suas falas de grande repercussão, em *O perigo de uma única história* ela muda a voz ao citar frases de sua mãe: "*Finish your food! Don't you know? People like Fide's family have nothing.*"<sup>2</sup>; e na palestra *Todos devemos ser feministas* ela faz a voz de um funcionário de um restaurante que agradece ao seu amigo e não a ela pelo dinheiro que ela o entregou: "*Thank you, sah*"<sup>3</sup>.

Assim como em suas falas, essas mudanças de vozes acontecem também em seus textos literários. É evidente que toda fala incluída em uma narrativa configura em uma mudança de voz se pensarmos o texto literário como a contação, mas nesse artigo discorrerei sobre as mudanças de voz que são mais discrepantes do registro de língua inglesa usado na narração; mudanças que me remetem às falas da própria Chimamanda Ngozi Adichie e as de meu pai nas histórias que me contava antes de dormir – a mudança de voz como estratégia de contadores e contadoras de histórias. Podemos observar tal mudança de voz nas falas da personagem Ugwu em *Half of a Yellow Sun*, por exemplo. Ugwu é um menino nigeriano criado na zona rural e que teve pouco acesso à alfabetização em língua inglesa, desta forma suas falas aparecem em um inglês com um registro que se diferencia do registro formal empregado pela/o narrador(a). Ao longo do livro, percebemos uma alteração no registro usado para representar a voz de Ugwu, isso porque Ugwu retorna à escola e conclui sua alfabetização em língua inglesa. Além de Ugwu temos Jomo e Harrison, dois criados cujas falas também apresentam uma mudança de voz para um registro não formal, como por exemplo, no trecho: "Yes, sah.' Harrison folded and refolded his arms. 'You are taking your manuscript? I pack other papers for you?'"<sup>4</sup> (ADICHIE, 2006: 112).

Oh. Good morning, Mr Richard, sah,' he said in his solemn manner. "I want take the fruit to Harrison in case you want, sah. I no take them for myself.' Jomo placed the bag down and picked up his watering can."<sup>5</sup> (ADICHIE, 2006, p.73-74)

<sup>2</sup>"Acaba a tua comida! Não sabes que pessoas como a família do Fide não têm nada?" (ADICHIE, 2009, tradução minha).

<sup>3</sup> "Obrigado, sah." (ADICHIE, 2014, tradução minha). A palavra *sah* é uma forma de transcrever a palavra *sir* (senhor) em inglês marcando a pronúncia de falantes nigerianos de língua inglesa.

<sup>4</sup>"Pois não, sah.' Harrison cruzou e descruzou várias vezes os braços. 'O senhor leva manuscritos? Quer eu pego outros papéis?'" (ADICHIE, 2008:136, tradução de Beth Vieira).

<sup>5</sup> "Bom dia, Mister Richard, sah', disse ele, no seu modo solene. 'Eu queria levar as frutas para o Harrison, para o caso do senhor querer, sah. Não peguei para mim.' Jomo pôs a sacola no chão e apanhou o regador." (ADICHIE, 2008:91, tradução de Beth Vieira).

Na fala de Harrison observamos, por exemplo, que nenhum auxiliar é usado antes do sujeito nas duas perguntas: *You are taking your manscrip?* ao invés de *Are you taking your manuscript?*, *I pack other papers for you* ao invés *Should I pack other papers for your*, por exemplo. A ausência do auxiliar é comum no inglês falado e é eficiente para marcar mudanças de voz no texto, uma vez que na narração, temos os auxiliares empregados de acordo com o registro formal. Temos também o registro da palavra *manuscript* como *manscript* (que ficou como “mãoscritos” na tradução de Beth Vieira no Brasil) como registro evidente de um inglês informal.

Na fala de Jomo, a ausência da marcação de infinitivo (*to*) antes do verbo *take* é apenas uma das marcas de sua fala em um registro informal que não é o predominante na obra: *I want take the fruit to Harrison* ao invés de *I want to take the fruit to Harrison*. Ainda nesse mesmo trecho, podemos observar que a narração apresenta elementos que contribuem para dar o tom da fala e intensificar a presença da mudança de voz no texto quando lemos que ele disse “no seu modo solene” (ADICHIE, 2008: 91). Esse modo está presente também no exagero da formalidade ao usar tanto *Mister* quanto *sah* para se referir a Richard. Essas duas técnicas narrativas proporcionam à/ao leitor/a atenta/o a percepção de uma mudança de voz mais brusca que tem o potencial de provocar reações semelhantes a da mudança de voz na fala uma vez que na própria leitura interpretaremos essa voz, esse tom e talvez até outros elementos como a postura da personagem e suas feições.

Em sua fala *O perigo de uma única história*, Chimamanda Ngozi Adichie (2009) demonstra como somos “impressionáveis e vulneráveis face a uma história, principalmente quando somos crianças” ao discorrer sobre como é danoso termos restrição a totalidade do outro por não termos acessos a uma pluralidade de histórias desse outro. Assim como somos suscetíveis ao enredo das histórias desde a infância, nesse artigo reflito sobre como essas mudanças de vozes podem interferir na leitura do Romance *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie e os seus possíveis impactos narrativos e políticos dentro do contexto literário dialogando com a ideia de linhas absais (SANTOS, 2007) e o afropolitanismo (MBEMBE, 2014).

### **Vozes em *Americanah***

Disseram que Ifemelu voltou *americanah*, com um blog sobre raça de muito sucesso, que não aguenta mais o calor e umidade da Nigéria, que nem consegue respirar por conta

disso. Sua história juntamente com a de Obinze é contada no romance *Americanah*, que pode ser lido como uma história de amor, um denso manifesto racial diaspórico ou até uma divertida e provocativa comédia. Na história a personagem se muda para os Estados Unidos da América para fazer faculdade e vive por lá por mais de dez anos até voltar para a Nigéria, onde é chamada de *americanah* por amigas em Lagos. Poderíamos comparar essa palavra em igbo com a palavra americanizada em português, palavra que aparece na música de Luiz Peixoto e Vicente Paiva feita para ser interpretada por Carmem Miranda após a atriz e cantora ter sido acusada de ter se rendido à cultura dos Estados Unidos pela mídia nacional. Carmem Miranda em sua performance recusa o título afirmando: “Eu digo mesmo eu te amo e nunca *I love you.*”, reforçando a importância da língua na construção de uma identidade nacional. Já o discurso de Ifemelu não é tanto o de se defender, mas de observar a sua nova maneira de perceber a Nigéria refletindo sobre os seus atos e atitudes tentando se entender e se redescobrir após sua longa vivência em outro país como faz no trecho:

Ifemelu was surprised. Auntie Onenu had asked about her personal life, with a casualness that was also insistent, and she had told her the false story of Blaine, thinking that her boss had no business with her personal life anyway, and now it seemed that personal lie had been shared with other staff. Perhaps she was being too American about it, fixating on privacy for its own sake. What did it really matter if Zemaye new of Blaine?<sup>6</sup>(ADICHIE, 2013: 406).

Ifemelu entende que essa é uma situação complexa e questiona o fato de poder mesmo estar se comportando como uma estadunidense (americana) e reflete sobre as diferenças em seu comportamento – como se incomodar ou não que sua vida pessoal seja exposta no ambiente de trabalho – e tenta se perceber no contexto em que vive. Diferente da interpretação de Carmem Miranda, Ifemelu não nega que possa ter sido afetada por sua experiência diaspórica, pois a narrativa de Adichie apresenta esse conflito de forma plural explorando suas nuances e manifestações diversas.

Onde é que entram as mudanças de vozes em *Americanah*? Elas aparecem em diversas falas de diversas personagens que fazem parte da história de Ifemelu e na de seu par romântico Obinze. Ele também é nigeriano e vive por um tempo na Inglaterra. Temos contato com mudanças de voz desde o primeiro capítulo com falas sem uma mudança muito brusca de registro como as falas de Dike, primo de Ifemelu, que usa o registro informal e mais afetuoso *coz* ao invés de *cousin* para se dirigir a sua prima (ADICHIE, 2013: 8); até falas que

---

<sup>6</sup>Ifemelu ficou surpresa. Tia Onenu havia perguntado sobre sua vida pessoal com uma informalidade que também era insistente e ela lhe contara a mentira sobre Blaine, pensando que sua vida pessoal não dizia respeito à chefe, de qualquer maneira, e agora parecia que fora revelada aos outros funcionários. Talvez estivesse sendo americana demais em relação àquilo, insistindo em ter privacidade sem motivo. Que importância tinha que Zemaye soubesse de Blaine? (ADICHIE, 2014:436, tradução Julia Romeu)

são tão discrepantes que dificilmente conseguiriam ser interpretadas sem que fossem esmiuçadas, como quando Ifemelu descreve sua experiência em um salão de beleza:

The conversations were loud and swift, in French or Wolof or Malinke, and when they spoke English to costumers, it was broken, curious, as though they had not quite eased into the language itself before taking on a slangy Americanism. Words came out half-completed. Once a Guinean braider in Philadelphia had told Ifemelu, “Amma like, Oh Gad, Az someh.” It took many repetitions for Ifemelu to understand that the woman was saying, “I’m like, Oh God, I was so mad.”<sup>7</sup> (ADICHIE, 2013: 9).

Além de nos apresentar uma mudança de voz complexa e instigante, a narradora nos apresenta detalhes dessa fala e características que reforçam a presença da mudança de voz no texto. Como não temos acesso ao som dessa fala, a escrita de Chimmanda Ngozi Adichie compensa essa ausência com riqueza de detalhes não só pela fala transcrita, mas apresentando em sua literatura um ambiente plurilíngue de salões de beleza especializados em cabelos afro. Ao narrar a experiência de Ifemelu em salões nos Estados Unidos da América e tendo uma parte relevante da narrativa se passando em um salão, ela aborda a vida de mulheres negras em diáspora com profundidade e sensibilidade; além de trazer um discurso político relevante ao falar do cabelo da mulher negra – como quando Ifemelu passa por uma transição capilar quando resolve parar de relaxar o cabelo com químicas pesadas e volta a usar seu cabelo natural.

Uma mudança de voz que aparece bastante na obra é a voz da Senegalesa Aisha que trança os cabelos de Ifemelu. Aisha conversa com Ifemelu por um longo número de páginas enquanto faz seu trabalho. A presença da mudança de voz de Aisha e do seu registro de fala não padrão – bem mais marcada do que os de Jomo e Harrison em *Half of a Yellow Sun*, por exemplo – não-silencia a situação de imigrantes africanas no país norte-americano expondo as relações de poder que envolvem o domínio da língua inglesa, refletindo até mesmo nas funções exercidas por essas imigrantes nos salões. Antes de sermos apresentados/as a Aisha, Ifemelu nos conta como a questão do domínio linguístico está relacionada às funções exercidas nos salões de cabelo afro em geral no país:

they were in the part of the city that had graffiti, dank buildings, and no white people, they displayed bright signboards with names like Aisha and Fatima African Hair Braiding, they had radiators that were too hot in the winter and air conditioners that did not cool enough in the summer, and they were full of Francophone West African women braiders, one of whom

<sup>7</sup> As conversas eram barulhentas e rápidas, em francês, wolof ou mandingo, e quando elas falavam inglês com os clientes era um inglês engraçado, e cheio de erros, como se não tivessem se acostumado bem com a língua antes de assumir as gírias dos americanos. As palavras saíam pela metade. Certa vez, na Filadélfia, uma cabeleireira guineana dissera a Ifemelu: “Ô tarra, tip si, mut put”. Ela precisou repetir várias vezes antes que Ifemelu compreendesse que queria dizer: “Eu tava, tipo assim, muito puta”. (ADICHIE, 2014:16, tradução Julia Romeu)

would be the owner and speak the best English and answers the phone and be deferred to by the others.<sup>8</sup> (ADICHIE, 2013: 9).

Além da existência de funções diferentes, o domínio maior da língua inglesa era ligado ao respeito que essas mulheres em condição diaspórica tinham umas pelas outras.

Podemos pensar essa complexidade explorada pela vivência de Ifemelu e outras personagens negras como Aisha paralelamente à crítica rebatida pela contadora de histórias nigeriana em *O perigo de uma única história*, quando ela questiona o fato de seu romance (*Purple Hibiscus*) não ser considerado autenticamente africano. Em sua fala, Chimamanda Ngozi Adichie recusa rótulos e estereótipos sobre o continente africano assim como Ifemelu., A personagem está na posição de ser diaspórico é uma mulher negra heterossexual cisgênera que pertencente à nova era de dispersão e circulação da diáspora em África, que para Achille Mbembe (2014) faz parte do segundo momento do afropolitanismo. Essa nova era:

caracteriza-se pela intensificação das migrações e pela implementação de novas diásporas africanas no mundo. Com a emergência dessas novas diásporas, África deixa de construir um centro em si, passando a constituir-se por pólos entre os quais há constante passagem, circulação e repetição. Esses polos sucedem-se uns aos outros e revezam-se. Formam inúmeras regiões, superfícies e jazidas culturais às quais a criação africana recorre incessantemente. (MBEMBE, 2014: 181).

Em *Americanah* temos a percepção desses novos polos, por exemplo, através do blog de Ifemelu que se vê instigada ao escrever sobre raça quando descobre o conceito de raça no país norte-americano, uma vez que não se deparava com essas questões quando morava na Nigéria. Além da própria Ifemelu, temos outras personagens negras que alimentam as proximidades da obra da contadora de histórias nigeriana com o conceito de afropolitanismo apresentado por Achille Mbembe. A mudança de voz corrobora para marcar a presença dessas personagens pertencentes à nova era de dispersão e circulação da diáspora, que pode ser percebida também quando as personagens Ifemelu e Obinze retornam para Nigéria. Nesse contexto, muitas outras variações linguísticas entre os Estados Unidos da América e a Nigéria são apresentadas em contextos dos mais diversos e muitas vezes bem divertidos:

Some of the expressions she heard everyday astonished her, jarred her, and she wondered what Obinze's mother would make of them. *You shouldn't of done that. There is three things., I had a apple. A couple days. I want to lay*

---

<sup>8</sup> Ficavam na parte da cidade onde havia muros pichados, prédios cujo interior era escuro e úmido e onde não se via nem uma pessoa branca; tinham letreiros coloridos com nomes como Salão Especializado em Tranças Africanas Aisha ou Fátima, tinham aquecedores que faziam a temperatura subir demais no inverno e aparelhos de ar condicionado que não esfriavam o ar no verão, e estavam repletos de funcionárias francófonas da África Ocidental, sendo que uma delas seria a proprietária, aquela que falava inglês melhor, atendia o telefone e era respeitada pelas outras. (ADICHIE, 2014:16, tradução Julia Romeu)

down. “These Americans cannot speak English o,” she told Obinze.<sup>9</sup>(ADICHIE, 2013: 135).

Chimamanda Ngozi Adichie apresenta em seu romance diversas questões relacionadas às variações linguísticas executando o que chamo nesse artigo de mudança de voz. Essas questões podem ser tanto leves como também podem apresentar reflexões mais densas. O próximo exemplo que demonstra como Ifemelu pode ser lida como personagem, que se encontra no segundo momento do afropolitanismo, é o momento em que ela decide desistir de tentar imitar o sotaque estadunidense após ser elogiada por não parecer estrangeira enquanto conversa ao telefone.

“When is a good time to call you back? If that’s okay ...,” he said. She wondered whether they were paid on commission. Would his paycheck be bigger if she did switch her phone company? Because she would, as long as it cost her nothing.

“Evenings,” she said.

“May I ask who I’m talking to?”

“My name is Ifemelu.”

He repeated her name with exaggerated care. “Is it a French name?”

“No. Nigerian.”

“That where your family came from?”

“Yes.” She scooped the eggs onto a plate. “I grew up there.”

“Oh, really? How long have you been in the U.S.?”

“Three years.”

“Wow. Cool. You sound totally American.”

“Thank you.”

Only after she hung up did she begin to feel the stain of a burgeoning shame spreading all over her, for thanking him, for crafting his words “You sound American” into a garland that she hung around her own neck. Why was it a compliment, an accomplishment, to sound American? She had won; Cristina Tomas, pallid-faced Cristina Tomas under whose gaze she had shrunk like a small, defeated animal, would speak to her normally now. She had won, indeed, but her triumph was full of air. Her fleeting victory had left in its wake a vast, echoing space, because she had taken on, for too long, a pitch of voice and a way of being that was not hers. And so she finished eating her eggs and resolved to stop faking the American accent. She first spoke without the American accent that afternoon at Thirtieth Street Station, leaning towards the woman behind the Amtrak counter.<sup>10</sup>(ADICHIE, 2013: 176-177).

<sup>9</sup>Algumas das expressões que Ifemelu ouvia todos os dias a deixavam atônita, chocada, e ela se perguntava o que a mãe de Obinze acharia delas. *São uma hora. Tenho umas maça. Que isso?* “Esses americanos não sabem falar inglês ô”, disse Ifemelu a Obinze. (ADICHIE, 2014:148, tradução Julia Romeu)

<sup>10</sup> “Quando seria um bom horário para ligar de novo? Se não tiver problema...” disse ele. Ifemelu se perguntou se ele recebia comissão. Será que ganharia mais se ela trocasse mesmo de companhia telefônica? Porque faria isso, desde que não lhe custasse nada.

“No fim da tarde”, disse ela.

“Posso perguntar com quem eu falo?”

“Meu nome é Ifemelu.”

Ele repetiu o nome dela com um cuidado exagerado. “É um nome francês?”

“Não. Nigeriano.”

“Sua família é de lá?”

Ifemelu desiste de tentar se aproximar do sotaque do país em que vive em uma atitude consciente de não invisibilizar sua alteridade, podemos enxergar nessa situação o que Boa Ventura de Sousa Santos (2007) chama de linha abissal. Para o teórico “O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo em humano e sub-humano” (SANTOS, 2007: 39). Quando fala com seu sotaque nigeriano, Ifemelu é percebida como sub-humana e isso é denunciado no romance, uma vez que a história de Ifemelu, uma mulher heterossexual negra e estrangeira vivendo nos Estados Unidos, é violentamente marcada pelo racismo. Quando ela passa a dominar o sotaque estadunidense ela passa a expressar uma corporeidade que se aproxima mais das pessoas que estão do outro lado da linha, mas ela prefere sua resistência ao retomar seu sotaque nigeriano do que sacrificar tempo e dedicação tentando se adequar. Ela é frequentemente infantilizada quando fala sem modular sua voz para o sotaque estadunidense e essa infantilização é notada na voz das pessoas que se dirigem a ela. Logo após recusar manter o seu sotaque estadunidense, ela se prepara para comprar um bilhete de trem na empresa Amtrak e manifesta estar ciente do que sua decisão pode representar no seu dia, um misto de liberdade de ser ela mesma e de autoconfiança para enfrentar possíveis pessoas que infantilizaram tratando-a como uma idiota.

Could I have a round-trip to Haverhill, please? Returning Sunday afternoon. I have a Student Advantage card,” she said, and felt a rush of pleasure from giving the *t* its full due in “advantage,” from not rolling her *r* in “Haverhill.” This was truly her; this was the voice with which she would speak if she were woken up from a deep sleep during an earthquake. Still, she resolved that if the Amtrak woman responded to her accent by speaking too slowly as though to an idiot, then she would put on her Mr. Agbo Voice, the mannered, overcareful pronunciations she had learned during debate meetings in secondary school when the bearded Mr. Agbo, tugging at his frayed tie, played BBC recordings on his cassette player and then made all

---

“É.” Ela pegou os ovos com a espátula e pôs no prato. “Fui criada lá.”

“É mesmo?” Há quanto tempo você está nos Estados Unidos?”

“Três anos.”

“Uau. Legal. Você parece uma americana falando.”

“Obrigada.”

Só depois de desligar Ifemelu começou a sentir a mácula de uma vergonha crescente se espalhando sobre ela, por ter agradecido ao rapaz, por ter transformado as palavras dele, “Você parece uma americana falando”, numa guirlanda que pôs em volta do próprio pescoço. Porque era um elogio, uma realização, soar como um americano? Ifemelu tinha gargalhado; Cristina Tomas, a branca Cristina Tomas sob cujo olhar se encolhera como um pequeno animal derrotado, falaria normalmente com ela agora. Tinha ganhado de fato, mas seu triunfo era vazio. Sua vitória efêmera havia criado um enorme espaço oco, porque ela assumira, por tempo demais, um tom de voz e uma maneira de ser que não eram seus. Assim ela acabou de comer os ovos e decidiu parar de fingir que tinha sotaque americano. Falou pela primeira vez sem o sotaque americano naquela tarde na estação da rua 13, inclinando-se na direção da mulher atrás do balcão Amtrak. (ADICHIE, 2014:191-192, tradução Julia Romeu)

the students pronounce words over and over until he beamed and cried “Correct!”<sup>11</sup> (ADICHIE, 2013: 176-177).

Essa situação não é exclusiva dessa personagem literária, ela faz parte do dia a dia de pessoas negras em situações semelhantes a de Ifemelu, como a própria Chimamanda Ngozi Adichie, por exemplo. A contadora de histórias afirma que não pensava em si como negra quando vivia na Nigéria, porque ela não tinha necessidade, ela se identificava por sua etnia e religião. Assim que mudou para os Estados Unidos da América ela afirma que embora soubesse intelectualmente que no país norte-americano existiam raças – pois aprendeu sobre o assunto assistindo a série estadunidense *Roots*, baseada no livro de Alex Haley –, é algo bem diferente vivenciar o racismo no país. A partir dessa afirmação ela nos conta como seu professor nos Estados Unidos da América se espantou ao se tornar ciente de que a melhor redação da turma havia sido escrita por uma mulher negra (ADICHIE, 2013b). O psiquiatra martinicano, Frantz Fanon (2008), conta a sua experiência e a de mais negros estrangeiros na Europa e o fenômeno que ele presencia é o mesmo. Em seu livro *Pele Negra, Mascaras Brancas*, Frantz Fanon fala sobre o negro e a linguagem em seu primeiro capítulo e denuncia a forma como pessoas brancas tratam pessoas negras infantilizando-as, corroborando com as denúncias de Chimamanda Ngozi Adichie em *Americanah*. Frantz Fanon enfatiza esses casos de racismo comparando o tratamento que ele mesmo dá a um estrangeiro não falante de francês ao tratamento que pessoas negras recebem em situações idênticas.

Encontro um alemão ou um russo falando mal o francês. Tento através de gestos, dar-lhe as informações que ele pede, mas não esqueço que ele possui uma língua própria, um país, e que talvez seja advogado ou engenheiro na sua cultura. Em todo caso, ele é estranho a meu grupo, e suas normas devem ser diferentes. No caso do negro, nada é parecido. Ele não tem cultura, não tem civilização, nem “um longo passado histórico”. (FANON, 2008: 46, tradução Renato da Silveira).

Frantz Fanon expõe e denuncia o racismo nessa forma agressiva de tratamento direcionado a pessoas negras, o que Chimamanda Ngozi Adichie aborda ao escrever sobre como Ifemelu percebe pessoas que falam com ela como se ela fosse uma idiota. Como estratégia para denunciar o racismo, Frantz Fanon também utiliza a mudança de voz em sua escrita. Ele denuncia falas racistas de pessoas brancas transcrevendo-as como quando fala

---

<sup>11</sup>“Eu gostaria de uma passagem de ida e volta para Haverhill, por favor. A volta vai ser na tarde de domingo. Tenho carteirinha de estudante”, disse ela, sentindo um prazer súbito em forçar bem, as palavras e não enrolar o erre em “Haverhill”. Aquela era mesmo ela; era a voz com que falaria se acordasse de um sono profundo no meio de um terremoto. Mesmo assim, Ifemelu havia decidido que se a mulher da Amtrak reagisse ao seu sotaque, falando devagar como se ela fosse uma idiota, falaria com a voz do sr. Agbo, a pronúncia afetada e extra-cuidadosa que aprendera durante os debates do ensino médio, quando seu professor barbado, mexendo na gravata desfiada, colocava cassetes com gravações da BBC para tocar e fazia todos os alunos pronunciarem as palavras sem parar até dar um sorriso radiante e dizer: “Correto!” (ADICHIE, 2014:192, tradução Julia Romeu)

sobre como pessoas negras são tratadas em geral na Europa para demonstrar que o mesmo fenômeno acontece em consultórios psiquiátricos no continente:

Vinte doentes europeus se sucedem: “Sente-se senhor, o que o traz até aqui? O que o senhor está sentindo?... Chega um negro ou um árabe: “Sente, meu velho. Que é que você tem? Onde tá doendo?”– Quando não: “Você doente, né?”... (FANON, 2008: 45, tradução Renato da Silveira).

A estratégia de Frantz Fanon de mudar de voz em sua escrita, assim como no texto literário de Chimamande Ngozi Adichie, é uma estratégia eficiente para expor e denunciar o racismo. Quando o psiquiatra martinicano expõe o tratamento de pessoas negras na França ele nos conta histórias, histórias de pessoas negras que sofrem racismo, principalmente em consultórios médicos – ambientes em que deveríamos nos sentir minimamente seguros e confortáveis. As vozes de seus opressores são apresentadas ao longo de seu livro fazendo com que nós, pessoas negras, reconheçamos momentos semelhantes ou idênticos que vivenciamos. Espera-se que essa estratégia seja didaticamente suficiente para que colegas de profissão de Frantz Fanon identifiquem o racismo em suas próprias práticas e que consequentemente evitem que elas aconteçam. De forma semelhante a do trecho de Frantz Fanon, a mudança de voz aparece em *Americanah*, denunciando e expondo também falas racistas como no texto que Ifemelu escreveu para seu blog sobre raça e que em um momento da narrativa, ela lê em voz alta para os convidados de uma festa a pedido de sua amiga.

Dear American Non-Black, if an American Black person is telling you about an experience about being black, please do not eagerly bring up examples from your own life. Don't say “It's just like when I...” You have suffered, Everyone in the world has suffered. But you have not suffered precisely because you are an American Black. Don't be quick to find alternative explanations for what happened. Don't say “Oh, it's not really race, it's class. Oh it's not race, it's gender. Oh, it's not race, it's the cookie monster.” You see, American Blacks actually don't WANT it to be race. They would rather not have racist shit happen.<sup>12</sup>(ADICHIE, 2013: 326-327).

Esse é apenas um de muitos momentos do romance de Chimamanda Ngozi Adichie em que ela expõe falas racistas e faz uma crítica pontual a essas atitudes. A personagem Ifemelu ao escrever um blog sobre raça denuncia as mais diversas formas de racismo em um discurso articulado e ativista que não mede palavras, demonstrando como é sofrer racismo e como nos sentimos ao enfrentá-lo. O tom que a contadora de histórias usa é o tom de quem já está exausta de ouvir as mesmas coisas em ambientes com uma frequência desesperadora

<sup>12</sup> Querido Americano Não Negro, caso um Americano Negro estiver te falando sobre a experiência de ser negro, por favor, não se anime e dê exemplos de sua própria vida. Não diga: “É igualzinho a quando eu...”. Você já sofreu. Todos no mundo já sofreram. Mas você não sofreu especificamente por ser um Negro Americano. Não se apresse em encontrar explicações alternativas para o que aconteceu. Não diga: “Ah, na verdade não é uma questão de raça, mas de classe. Ah, não é uma questão de raça, mas de gênero. Ah, não é uma questão de raça, é o bicho papão”. Entenda, os Negros Americanos na verdade não QUEREM que seja uma questão de raça. Para eles, seria melhor se merdas racistas não acontecessem. (ADICHIE, 2014:352-353, tradução Julia Romeu)

discursos com o intuito de nos silenciardos mais diversos com o intuito de silenciar pessoas negras, isso porque essas falas racistas são naturalizadas. Quando Ifemelu usa de xingamentos em sua fala e expõe vozes racistas, podemos dizer que a estratégia de Chimamanda Ngozi Adichie é eficiente porque dialoga com pessoas negras na diáspora em diversos contextos e países;, porque seu texto conversa diretamente comigo, com minhas angústias, percepções e resistência a situações semelhantes. Mesmo sendo uma narrativa que acontece em outro país, percebo com facilidade como o racismo que vivencio no Brasil se assemelha ao denunciado por Ifemelu, e a mudança de voz utilizada para marcar o discurso racista é uma característica da obra dela que possibilita que essa aproximação seja ainda mais marcante e eficiente.

### **A voz de Chimamanda Ngozi Adichie e seu local de fala**

É importante que não caiamos no erro de dizer que Chimamanda Ngozi Adichie dá voz ao subalternizado, para usar os termos de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), ao criar narrativas com mudanças de vozes. Acredito que a sua escrita se posiciona e que explora o seu local de fala (RIBEIRO, 2017), não falando em nome de. Desde sua fala em *O perigo de uma única história*, ela demarca o seu local de fala como mulher negra nigeriana de classe média constantemente em diáspora e defende a importância de contar histórias que se aproximem desse local de fala. Isso porque boa parte de suas personagens são mulheres negras africanas de classe média. Temos como exemplos as protagonistas de seus romances: Kambili (*Purple Hibiscus*), Olanna (*Half of a Yellow Sun*) e Ifemelu (*Americanah*). Ao mesmo tempo, a contadora de histórias não ignora a existência de outras vozes e como se expressam. Trazendo em sua obra literária personagens como Ugwu, Harrison e Jomo (*Half of a Yellow Sun*) e Aisha (*Americanah*), ela demonstra profundamente as relações de poder que envolvem as diferentes vozes que apresenta. Essas relações de poder também podem ser percebidas em Boa Ventura de Souza Santos (2007) ao apresentar o conceito de linha abissal que denuncia a desigualdade.

Acredito que a escrita da contadora de histórias nigeriana apresenta uma postura que dialoga com a de Spivak (2010) ao criar uma escrita que apresenta um processo de desaprendizagem atrás do outro e que corrobora para a quebra da continuidade do discurso imperialista inclusive na forma como seres subalternizados são percebidos. Para Spivak (2010) “o imperialismo estabelece a universalidade da narrativa do modo de produção, e que ignorar o subalterno hoje é – quer queira, quer não – continuar o projeto imperialista” (SPIVAK, 2010, p.97). Chimamanda Ngozi Adichie obteve fama internacional já em seu

segundo romance e sua escrita fala também sobre sua condição de mulher negra pós-graduada e o registro predominante é o inglês formal. Com as mudanças de voz apresentadas nesse artigo e muitas outras presentes no livro *Americanah*, acredito que ela consiga usar o seu local de fala para demonstrar outros locais de fala, outras vozes além da dela. Muitas dessas personagens podem ser lidas como pertencentes à nova era de dispersão e circulação da diáspora em África, parte do segundo momento do afropolitanismo apresentado por Achille Mbembe (2014). Possibilitando a construção de África em diversos polos, Chimamanda Ngozi Adichie marca bem essas presenças ao mudar de voz em seus textos, apresentando-as contextualizadas de forma profunda e provocando reflexões sobre esses diferentes registros, os espaços que ocupam e as consequências de se mudar a própria voz – para citar alguns exemplos. Chimamanda Ngozi Adichie contribui para refletirmos sobre estas e muitas outras questões e faz isso de uma maneira que dificilmente esqueceremos, como eu ainda não esqueço as vozes que meu pai fazia ao me contar histórias.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. N. *Purple Hibiscus*. London: Fourth Estate, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Half of a Yellow Sun*. London: Fourth Estate, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Meio sol Amarelo*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O perigo de uma única história*. Tradução Erika Rodrigues. Revisão por Belucio Haibara. TED: Oxford, 2009. Disponível em: <[http://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/](http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/)> Acesso em: 9 abr. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Todos devemos ser feministas*. Tradução Leonardo Silva. Revisão Maricene Crus. TEDxEuston: Euston, 2012. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_we\\_should\\_all\\_be\\_feminists?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists?language=pt-br)> Acesso em: 9 abr. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Americanah*. New York: Alfred A. Knopf, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *Chimamanda Ngozi Adichie i BABEL*: SVT. SVT: Suécia, 2013b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KliB5hSCfZc>> Acesso em: 9 abr. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Americanah*. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Sejamos todos feministas*. Tradução Cristina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Carmem Miranda*: *Banana is my business*. Direção de Helena Solbert. Produção de Helena Solbert e David Meyer. Reino Unido: Rio Filme, 1995. 1 videocassete.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Mascaras Brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite*: ensaio sobre a África descolonizada. Odivelas: Pedagogo; Luanda: Mulemba, 2014. p. 165-190.
- PEIXOTO, Luiz; PAIVA, Vicente. *Disseram que eu voltei americanizada*. Interprete: Carmen Miranda. Brasil: EMI-Odeon, 1940.
- RIBEIRO, Djam+ila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 79, p. 71-94, 2007.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subaltern falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## ENTRE PERCURSOS, MEMÓRIAS E NARRATIVAS AFRICANAS

Izabel Cristina da Rosa Gomes dos Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta percursos, memórias e narrativas africanas, compondo-se em uma tentativa de compreender e alargar as fronteiras desses campos literários, para se configurar em uma abordagem revigorada da literatura africana. O texto move-se em torno das trocas literárias entre Brasil e África, primeiros passos do Grupo Sul (jovens catarinenses que iniciaram um intercâmbio entre as margens do Atlântico) e entre o encontro com as literaturas africanas, alguns de seus escritores, imbambas<sup>2</sup> de uma grande viagem. Aborda-se a relação entre memória e escrita, como um entrelaçamento na construção dos enredos literários revelados nas obras aqui apresentadas, aportes na memória para ressignificar as narrativas literárias africanas.

**PALAVRAS-CHAVE:** percursos; memórias; narrativas.

### O caminho da literatura africana

Vou caminhar em frente até que atinja o mar. Não este mar que vejo à retaguarda, donde nos vem a brisa laminar das tardes de setembro, menor do céu de bruma que nos maninha o chão.

Eu vou seguir em frente e ultrapassar o paredão das serras, a cortina das águas que na distância acende a redobrada angústia de uma possível esperança. [...]

Vou caminhar em frente e procurar o espelho de outras águas, como se fosse a última estação e eu nunca mais morresse ao pôr do sol no ventre insaciável das viagens. (CARVALHO, 1976: 55).

E o mar está em frente, indica uma separação geográfica entre o continente africano e o Brasil. Acredito que o mais acertado seria dizer que o mar nos une em uma fronteira de idas e vindas, e talvez, seria a maré trazendo o entendimento de que não há uma África, como por vezes insistem em afirmar, há por sim, muitas Áfricas, ou melhor, há uma África plural, desvelada em suas literaturas, personagens e recursos linguísticos.

Devido à tamanha multiplicidade, a proposta deste texto limita-se a cartografar uma literatura africana, especificamente angolana, e a um educar nosso olhar para pensar as narrativas literárias. Para tanto, buscou-se um caminhar pelos estudos literários africanos, para situar os percursos literários tão (des)conhecidos e, assim, percorrer brevemente a história da literatura de África, no desejo de balizar essa escrita de encontros e marés, e ainda demarcar meu posicionamento quanto às polêmicas sobre a nacionalidade de determinados escritores (quem seria ou não o escritor africano), que ao meu entendimento refletem questões políticas e não literárias. Interessa-me, aqui, o valor estético das obras, suas potencialidades, sua força de palavras que, por vezes, tiram-me do lugar. E quanto a essa questão, “[...] não se trata de um esteticismo em si, e sim de iluminar a peculiaridade e as tensões que os textos

<sup>1</sup>Doutoranda em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, orientada pela professora Dra. Susan A. de Oliveira e coorientada pela professora Dra Patrícia de Moraes Lima. Bolsista CAPES/DS.

<sup>2</sup>Imbambas: haveres, pertences (VIEIRA, 1982: 07).

percorrem, visto serem eles fruto de uma vivência e ambientação africanas, mas vinculados em língua ocidental — portanto, partícipes de uma dupla natureza.” (MACEDO, 2010: 281)

Afirmo que, pela representação literária, imprime-se a resistência destes povos, perfazendo uma literatura de combate, de permanência em suas tradições, memórias e a inegável sequela da colonização. Fanon (1968: 185) discorre sobre essa literatura de combate como sendo a terceira fase de um processo de conscientização do povo através da literatura africana, visando a descolonização:

[...] o colonizado, depois de ter tentado perder-se no povo, perder-se com o povo, vai, ao contrário, sacudir o povo. Em vez de privilegiar a letargia do povo, transforma-se em despertador do povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional.

Portanto, essas literaturas de solo africano, seja em Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo-Verde, São Tomé e Príncipe ou Angola, tem suas peculiaridades, temporalidades e distintas experiências históricas que as tornam singulares. Uma cartografia nesse campo literário assinala as diferentes composições políticas, sociais, étnicas e culturais dessas sociedades; e infere que sofreram e reagiram de distintas maneiras quanto à força hostil do colonizador.

Igualmente, posiciono a opção *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, renunciando ao termo literatura africana de expressão portuguesa. Anuncio minhas razões: primeiramente pelo lastro colonialista que isso reflete e “Por outro lado, dizendo que se trata da expressão portuguesa, reduz-se automaticamente o campo de afirmação destas literaturas, impedindo a integração das formas orais das línguas autóctones.” (MARGARIDO, 1980: 09).

Nesse percorrer, ao sabor das marés, é válido dizer que por muito tempo a história de África foi contada sob as lentes distorcidas do colonizador, dos interesses políticos e financeiros. Entretanto, as literaturas africanas, nascidas em recusa ao pensamento colonial, aderem a uma escrita de combate, reivindicação e luta, assumindo “[...] a necessidade de falar de sua nação, de compor a frase que exprime o povo, de se fazer porta-voz de uma nova realidade em atos.” (FANON, 1968: 185). Seguem no desejo de valorar a africanidade e implodir o discurso colonial. Nesse processo de escrita, sobrevém o compromisso político e de denúncia, a desconstrução gramatical da língua oficial (bela indisciplina ao campo sintático, lexical e morfológico), o empréstimo de línguas nativas e a incorporação de elementos da oralidade.

E aqui, a oralidade alcança uma das experiências culturais africanas e deixa seus sinais, seja pelos recursos linguísticos e estéticos, pela integração de elementos estruturais, seja pela forma como a memória assegura seu lugar de importância e interfere nas narrativas.

Portanto, “[...] estamos pensando na presença da tradição oral que sutilmente corta essa produção literária. Surge explícita ou implicitamente um tom de conversa sugerindo a interlocução própria da oralidade.” (CHAVES, 2000: 248).

O sentido da oralidade, aqui apreciado, difere do que se entende no ocidente, pois ultrapassa a voz, torna-se tudo o que o corpo e a memória revelam ao contar, ao partilhar e ao preservar a sabedoria da ancestralidade.<sup>3</sup> Logo, esse saber mantido no relato durante anos “[...] pode ser recebido, compreendido e interpretado por ouvidos muito distintos daqueles que estavam destinados no princípio.” (AGBOTON, 2004: 12, *livre tradução*)<sup>4</sup>.

Deste modo, as literaturas escritas em língua oficial portuguesa coabitam poesia e luta, escrita e oralidade, o que foi passado e o que poderá ser futuro, constituindo-se em um discurso híbrido e intenso. Inscrevem-se na mesma língua, mas comportam outros espaços, falas outras e tempos outros.

E, ao pensar em tempos e espaços outros, motiva esse percurso o intercâmbio literário entre as margens do Atlântico, desde o final da década de quarenta. Essas trocas literárias Brasil-África ganham força, apesar da informalidade. Refiro-me a um grupo de jovens intelectuais da Ilha do Desterro<sup>5</sup> (hoje Florianópolis/SC) que constituíram o Grupo Sul<sup>6</sup>, entre eles estavam Ody Fraga e Silva, Antônio Paladino, Aníbal Nunes Pires, Eglê Malheiros e Salim Miguel. Eles, em pleno movimento de reavaliação da Semana Moderna de 1922, compuseram o Grupo Sul, que das conversas e intermináveis discussões desembocou na Revista Sul:

A revista nunca chegou a ter periodicidade. Não por falta de colaboração. Era mais do que suficiente. E, ousou dizer, de nível. Ela começou querendo ser bimestral, passou a trimestral, depois circulava quando era possível. Assim durou dez anos. Trinta números. No derradeiro, publicamos um conto do José Graça<sup>7</sup>, angolano de Luanda. Alguns já devem saber a quem me refiro. Para os outros, um pouco de suspense não faz mal. (MIGUEL, 1995: 56).

<sup>3</sup>Partilho: “Ancestralidade é como o vento: leve, livre e solto, mas tem direção. [...] é o vento assoviando nas folhas, as gotículas de chuva umedecendo a grama, o pio da coruja na mata.” (OLIVEIRA, 2007: 46)

<sup>4</sup> Tradução do original: “puede ser recibido, comprendido e interpretado por oídos muy distintos de aquellos que estaban destinados al principio.”

<sup>5</sup>Nossa Senhora do Desterro foi o primeiro nome da cidade de Florianópolis/SC.

<sup>6</sup> Nos anos de 2007, 2011 e 2012, a Semana Acadêmica de Letras da UFSC teve a honra de receber alguns dos membros do Grupo Sul, entre eles Adolfo Boos Jr, Eglê Malheiros, Salim Miguel, Silveira de Souza e Walmor Cardoso. As mesas tiveram organização das professoras Zilma Gesser Nunes e Luciana Rassier.

<sup>7</sup>Luandino Vieira é o pseudônimo literário de José Vieira Mateus da Graça, que nasceu em Lagoa do Furadouro (Portugal) e é aceito como cidadão angolano por participar ativamente do movimento de libertação nacional de Angola.

Portanto, seus 30 números publicados comprovam a influência mútua entre o continente africano e o Brasil, desde o final da década de 1940<sup>8</sup>. Essa troca de saberes e escritos acontece entre 1947 e 1960, quando escritores angolanos publicam na revista Sul e mantêm correspondências com os então jovens intelectuais da ilha catarinense. Nessas marés, entre idas e vindas, também, havia envio de livros, textos e cartas, confirmando a presença e influência desses intelectuais nas produções literárias tanto do Brasil como de, especialmente Angola, pois “[...] era o longo e tortuoso caminho que a revista precisava fazer até chegar aos nossos amigos da África.” (MIGUEL, 1995: 56). Os jovens do Grupo Sul, mesmo dentro das dificuldades geográficas e políticas da época e mesmo contraindo manobras para driblar a censura, foram os precursores desse movimento literário, publicavam textos, permutavam livros e mantinham a editoração da revista Sul. Indicavam o caminho, abriam diálogo com as literaturas africanas, construíam relações entre palavra e a partilha da escrita e marcaram momentos importantes da história literária de Cabo Verde, Moçambique e Angola (MACEDO, 2002).

Embora os embates políticos e militares que prosseguiram nos anos seguintes, as trocas, ainda que na clandestinidade, continuaram não somente pelo Grupo Sul, mas expandiram em outros movimentos literários e intensificaram-se a partir do final da década de 1970. Diálogos que se estendem por uma produção de estudos literários sob o olhar de Fernando Mourão (1978), Maria Aparecida Santilli (1979), Tânia Macedo, Rita Chaves (2000) e Laura Padilha (2003), entre outros pesquisadores das Literaturas Africanas. No movimento de relações literárias Brasil-África, tem-se

[...] a dupla importância do diálogo iniciado pelos jovens catarinenses com os escritores africanos de língua portuguesa: tornou audível, amplificando-se nas páginas da revista publicada no Brasil, a voz dos que o colonialismo queria silenciados; ao mesmo tempo, conservou nos vários números da revista de Florianópolis — vivos até hoje para nós — os textos que o colonizador queria esquecidos para sempre. (MACEDO, 2002: 50).

Sob esse mote da crítica literária, registro a atual e evidente dificuldade das literaturas africanas para transitarem pelos espaços brasileiros coletivos de Educação, sejam em publicações críticas ou de ficção. Essa circulação, mesmo com o aporte dos dispositivos legais<sup>9</sup>, ainda esbarra nas questões do mercado editorial, ou seja, a adoção de livros vê-se na

<sup>8</sup> Sugiro o livro: Cartas D’África de Salim Miguel. Editora Topbooks, Rio, 2005.

<sup>9</sup> Os aportes legais:

**lei 9394/96:** diretrizes e Bases da Educação Nacional e sustenta o aspecto organizativo dos currículos educacionais. Alterações a partir das lutas do movimento negro (Estatuto da Igualdade Racial). Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/Ccivil\\_03/leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/leis/L9394.htm). Acesso em: 10 mar. 2018.

• **lei 10.639/03:** inclusão no currículo oficial das redes de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Embora essa lei proponha novas diretrizes para valorar a presença africana e

contingência do que as editoras escolhem para publicar no Brasil. “E, isso porque, quando publicados na África, os livros tornam-se praticamente indisponíveis no Brasil; quando editados em Portugal, são muito dispendiosos para a sua adoção.” (MACEDO, 2010: 282). Sem mencionar o parco acervo dessas literaturas nas bibliotecas universitárias, visto que o acesso a essas publicações por vezes se dá por viagens ou ofertas de editores africanos ou dos escritores. Questiono-me como sustentar o estudo dessas obras sem acessibilidade?

Ainda com esse desassossego que me toma por completo, retomo o caminho pelas Literaturas Africanas e direciono o foco para a Literatura Angolana que após o fim da guerra interna (2002) <sup>10</sup> afirma-se, aos poucos, em espaços e iniciativas editoriais nacionais. Tratando-se da fortuna literária angolana, realço alguns escritores angolanos, não em ordem cronológica de produção e sim de afinidade, que assumem o lugar de uma literatura de combate e de ruptura com o português-padrão colonialista e faz eleger, de diversas maneiras, o uso das línguas africanas e as variedades locais do português (LIENHARD, 2010). Primeiramente, refiro-me a Mario Pinto de Andrade (1928-1990), fundador e primeiro presidente do MPLA, ensaísta e ativista político angolano. Sua produção antecedeu a independência colonial, teve importância no cenário literário quanto ao plano estético (princípios de negritude, nacionalidade e anticolonialidade) daquele período (OLIVEIRA; SANTOS, 2013).

Convoco para esse percurso<sup>11</sup>, Castro Soromenho (1910 - 1968),<sup>12</sup> que tem em sua escrita a causa dos oprimidos, as questões do regime opressor colonialista, os mestiços (filhos de casais lusoafrianos) e estabelece uma visão crítica acerca das relações sociais em Angola do início do século XX, destaco a obra *Terra Morta* (1948). Trago, também, para essa conversa Uanhenga Xitu (1924 - 2014) <sup>13</sup>, cuja luta pela independência da colônia, levou-o para o Tarrafal<sup>14</sup>, onde permaneceu de 1962 a 1970. Destaco, entre suas obras, *Mestre Tamoda* (1974), a qual revela as questões da opressão do regime colonialista (a assimilação), especialmente no tocante à aquisição do português (a língua do opressor).

---

referende a conquista histórica de ativistas e militantes, ela teve uma implementação somente em 2008, Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm)> Acessado em: 10/04/2018. lei 11.645/08 e apresentou como protagonista a comunidade indígena. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2008/lei/111645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/111645.htm)> Acesso em: 10 abr 2018.

<sup>10</sup> Lembrando que a Guerra Civil Angolana foi um conflito armado em Angola, que teve início em 1975 e continuou, entre alguns intervalos, até 2002.

<sup>11</sup> Ressalto que os autores aqui indicados nesse percurso fizeram parte da discussão e intercâmbio literário vivido pelo Grupo Sul e, portanto, estiveram em diálogo com o Brasil.

<sup>12</sup> Fernando Monteiro de Castro Soromenho, mesmo não angolano adota a identidade angolana.

<sup>13</sup> Nome kimbundu de Agostinho André Mendes de Carvalho.

<sup>14</sup> Colônia Penal, situada em Cabo Verde, criada pelo governo português. ‘Inaugurado’ em Outubro de 1936 com prisioneiros políticos, constituída por 157 deportados: anarquistas, anarco-sindicalistas, ativistas, dirigentes sindicais e comunistas

Pouso as palavras na obra de Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010)<sup>15</sup>, angolano por opção, que além de uma produção de prosa, verso e literatura de viagem, suscita interrogações sobre as questões políticas e sociais de Angola. Sob meu olhar, Ruy brinda-nos com a bela coletânea de poemas “A decisão da idade” (1976) cujos poemas apresentam a força da terra.

Evoco, agora, Manuel Rui, nascido em Huambo (1941), que construiu sua carreira entre o direito e a escrita, milita nas áreas civis, política e da educação. Entre suas obras, a novela *Quem me dera ser onda*, publicada em 1982, que sob o véu de uma aparente inocência apresenta um contexto político e social. Esboça a trama de uma família que vive no centro de Luanda, capital de Angola, e para solucionar o problema da alimentação resolve criar um porco dentro do apartamento. E assim,

[...] pela primeira vez um escritor abordava o tema das dificuldades de funcionamento da nova sociedade de Luanda — dificuldades essencialmente alimentares [...] (como escapar à monotonia do peixe frito com arroz?), mas colocadas num contexto sociopolítico que até então nunca tinha sido descrito. (LABAN, 1995: 29).

Chamo para esse percurso das Literaturas Angolanas Pepetela (1941)<sup>16</sup>, militante do Movimento Popular para a Libertação de Angola (MPLA), que ficou exilado na França e na Argélia. Após a independência (1975) é nomeado Vice-Ministro da Educação no governo de Agostinho Neto. Embora, extensa obra, apresento a de minha afinidade: *As aventuras de Ngunga* (1972), narrativa da trajetória de Ngunga, órfão de treze anos, de pais assassinados, vive na errância entre as aldeias e o sonho de tornar-se um guerrilheiro. A obra nasce na intenção de uma cartilha a ser distribuída nas escolas de base do MPLA que pudesse ser lida em sua própria língua (Mbunda). Pepetela recorre a essa narrativa para, através do menino Ngunga, falar do movimento guerrilheiro, da situação enfrentada nas florestas. Construía um projeto pedagógico que se desdobrou em uma possibilidade de dar voz aos angolanos e afirmar em Ngunga todos os que recusam a violência e a opressão. Deixo o registro das palavras marcantes do final da obra, quando Ngunga desaparece:

Não será numa parte desconhecida de ti próprio que se esconde modestamente o pequeno Ngunga? Ou talvez Ngunga tivesse um poder misterioso e esteja agora dentro de todos nós, nós os que recusamos viver no arame farpado, nós os que recusamos o mundo dos patrões e dos criados, nós os que queremos o mel para todos. (PEPETELA, 1980: 59).

<sup>15</sup>Ruy Alberto Duarte Gomes de Carvalho.

<sup>16</sup>Pseudônimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos.

Nesse cartografar, caminhando para meu encontro com as Literaturas Africanas e minhas imbambas<sup>17</sup>, trago um dos meus primeiros grandes afetos nessa literatura: *Luuanda*. Obra de Luandino Vieira, preso em 1961 por alegadas ligações ao MPLA e que em 1963 foi desterrado para o Tarrafal, Cabo Verde. Regressou a Lisboa em 1972 para viver em regime de liberdade condicional e de residência fixa, regressando a Angola em 1975. Nesse percorrer, *Luuanda*, de grande impacto literário, é escrita no Tarrafal, entre 1961/62: “A minha mulher, Linda, a quem o livro é dedicado, dactilografou e mostrou a um amigo que era jornalista no *ABC*, que era o jornal dos democratas liberais portugueses.” (CHAVES, 2006) A obra retrata o bilingüismo da capital Luanda, onde o português, língua oficial, convive com o kimbundu, a língua do dia a dia do litoral de Luanda e arredores. Divide-se em três contos, os quais são envolventes e diria sonoros, tamanho o trabalho com as palavras e os reflexos da oralidade. Em especial, por questão de sintonia literária, partilho um trecho do conto *Estória da Galinha e do Ovo*, cujo olhar sobre a infância lança-nos em refletir acerca do cuidado em perceber o que as crianças nos dizem mesmo sem nada dizer: “E se as pessoas tivessem dado atenção nesse olhar tinham visto logo nem os soldados que podiam assustar ou derrotar os meninos de musseque<sup>18</sup>.” (VIEIRA, 1982: 121).

E, assim, no encontro entre Brasil e Angola, por entre as trocas literárias, a palavra, é também “[...] uma ficção sobre uma necessária ficcionalidade que é a vida, e a palavra só ocorre no idioma que é sempre um lugar de todos os sentidos, de olhar, de ouvir, de tatear, de saborear e de cheirar os perfumes da estrela quando se ficciona com as águas do mar.” (RUI, 2010: 48).

Portanto, essa conversa, percurso entre literaturas angolanas, finda para seguir viagem ao encontro da memória e da palavra que unem e provoca a sair do lugar. Águas do mar que nos unem e seguem em uma grande viagem.

### **Memórias africanas: imbambas de uma grande viagem**

Um rio também: águas ajuntadas na sua vida, pra quê então, se não vai dar encontro num mar maior, se não mistura noutras águas com suas imbambas, dar embora tudo o que é seu, que deu e lhe deram, para aumentar essa bela confusão de águas que nunca para – as gentes, pessoas, o mundo? (VIEIRA, 1976: 18).

Durante esse caminho, por vezes banhado de ‘águas ajuntadas’, inaugura a poética e ao mesmo tempo a literatura de combate das narrativas africanas. E, em especial, consagra que “[...] há uma memória dos rios, uma memória dos caminhos, uma memória das estradas que se inventam ao ritmo do caminhar.” (FERREIRA, 2009: 128). Juntamente com essas

<sup>17</sup>Só para lembrar: Imbambas: haveres, pertences (VIEIRA, 1982: 07)

<sup>18</sup>Musseque — antigo bairro popular, urbano ou suburbano (VIEIRA, 1982: 05).

leituras e memórias, mergulha-se em questões sobre o que é de fato ser estrangeiro e de qual alteridade se reclama o lugar do outro. Mobiliza-me esses conceitos por considerá-los fundantes, especialmente pelo desafio de que “[...] não há como ser estrangeiro sem ser estranho, assim como não dá para ser estranho sem ser outro. E dessas duas afirmações, podemos inferir [...] que não há como ser estrangeiro sem ser outro.” (KOHAN, 2007: 36). Compreendo que intimamente ligado a esse conceito está a alteridade, o lugar do outro, de diferentes espacialidades e temporalidades, momento de irrupção (palavra e olhar) que possibilita outras formas de alteridades (SKLIAR, 2003). E para esse transitar entre conceitos, é imprescindível perceber que

Se voltamos o olhar – o nosso olhar -, existe, sobretudo, uma regulação e um controle que define para onde olhar, como olhamos quem somos nós e quem são os outros e, finalmente, como o nosso olhar acaba por sentenciar como somos nós e como são os outros. (SKLIAR, 2003: 71)

Assim, o entendimento desses conceitos provoca deslocar-se por uma força que propicia encontros. Logo, as experiências do olhar assinalam para a compreensão de que “Enxergar a África, talvez seja, ver o mapamúndi [*sic*] pelo avesso, porque ela nos traz tantas forças, verdades, sons, cores, palavras e sotaques nos revelando as africanidades.” (TORRES, 2009: 68); reafirmando, assim, raízes multiculturais refletidas em culturas que consideram o ouvir, a sonoridade das palavras e a memória.

Nas narrativas africanas a memória aparece como um entrelaçamento na construção de seus enredos, apoiando-se na memória para ressignificar a convivência entre crianças, adultos, experiências vividas em territórios africanos, portanto, afirma o escritor angolano Ondjaki, acerca dessas narrativas: “É a combinação dessas memórias que me fascina, que me dá vontade de escrever outras histórias. Às vezes fico restrito ao universo das minhas memórias, e dos meus afetos, às vezes misturo com as vidas e os passados dos outros. (ONDJAKI, 2012a)

Merece, portanto, atenção para a relação intrínseca entre memória coletiva e individual, tema que interessa aos estudos filosóficos há séculos, transpassa diferentes sociedades e a elas se enraíza. Assumindo a condição de que a memória envolve genealogias indissolúveis ao sentimento do tempo como algo que escoia pelas mãos (CHAUÍ, 1998), há de se compreender a memória não somente como instrumento para arquivar momentos, mas, sobretudo, como capacidade de (re)significar as coisas e a si próprio, implicando diretamente a visão acerca das reconfigurações do vivido, afinal “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos lembrar dela.” (RICOEUR, 2007: 40).

Igualmente, sendo a memória uma construção feita no presente a partir do vivido, é nos estudos de Halbwachs (1990) que se tem uma grande contribuição para o entendimento do que é e como se articula esse mecanismo, que mesmo aparentemente individual, remete, na maioria das vezes, a um grupo. É nesse movimento entre individual e coletivo que a trama da memória norteia o sujeito no percorrer de suas lembranças, interagindo com o coletivo (grupo ou sociedade) no qual já está inserido. E segue alterando-se conforme o lugar ocupado e as relações mantidas com o meio. Esse lembrar envolve um emaranhado de experiências vividas, por si e pelos outros, nutridas pelas memórias de um coletivo, porque nossas lembranças “[...] nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós.” (HALBWACHS, 1990: 26). Revela-se, do mesmo modo, a ideia de grupo no qual nos relacionamos e a confirmação de que através desse coletivo nos deparamos com outras ideias e modos de pensar. Essa memória construída/lembrada a partir das contribuições de um coletivo possibilita compreender que no processo de rememorar, o *outro* é constitucional, e irrompe em nossas vidas sem pedir licença (SKLIAR, 2003). E assim, apreender que esse *outro*, além de construir a memória coletiva, constitui toda uma relação de encontro com o mundo, induz a refletir que “[...] estar-junto e entre-com-os-outros nos faz dobrar, multiplicar formas estéticas de convivência, nos faz sentir e vibrar a presença do outro, sem ter a preocupação em hospedá-lo, colocá-lo em algum lugar.” (LIMA, 2008: 119).

Partindo do *outro* que me habita, é essencial considerar os relevos entre tempo e memória individual e coletiva, atentando-se para as relações entre o tempo e experiência, entre memória autobiográfica (mais densa e contínua) e memória histórica (mais ampla). Nesses contornos, ampara-se a palavra, ou melhor, as escolhas do escritor. A palavra assume aspectos ficcionais, pois o sujeito-escritor apresenta distanciamentos e aproximações do vivido.

Assim, as narrativas africanas, em especial as aqui citadas, apresentam possíveis deslocamentos entre retrospectivas ou prospectivas, para reorganizar os acontecimentos na medida em que transitam entre passado e presente, de onde aparentemente buscam preencher o vazio do tempo que passou “[...] com algumas cores plenas, deixando passar sobre os furos da memória uma lembrança inventada.” (SOUZA, 2001: 43). Talvez, a escrita africana seja um colorir de experiências, mesclando memórias e inventando passados, conduzindo para uma leitura mais intimista, mais próxima, deixando ao leitor a eleição de sentidos.

Confronta-se a ideia de preencher vazios e percorrer as fissuras do tempo, somando-se a imaginação de quem lê, em fatos ocorridos (ou não) para construir versões da experiência que acontece pelo movimento de uma escrita sensível, onde espaço e tempo formam linhas concorrentes e, nessa leitura, somos atravessados por uma outra experiência, “[...]essa que se dá pela própria tessitura da escrita, por uma narrativa que se experimenta entre as palavras, os silêncios e os segredos que as compõem, que deslizam sobre formas, textos, gêneros.” (LIMA, 2008: 118).

Nessa busca do equilíbrio entre o vivido e o tempo ficcionado, pode-se acenar para o entendimento de que a narrativa africana é da ordem da experiência e da memória ficcionada, pois “Há lembranças que funcionam a partir de instintos que não conhecemos totalmente. Talvez exista um modo de inventar, digamos, totalmente limpo de nós, mas é difícil que isso aconteça.” (ONDJAKI, 2012).

A análise dessas tessituras literárias, ao meu entendimento, desvela um enfoque narrativo preocupado com a verossimilhança e não com a veracidade dos fatos. Assim, por meio da palavra as narrativas aproximam-se da memória e reinventam histórias e possíveis vividos em África, pois as histórias (re)acontecem em momentos não cronológicos, sejam elas verdadeiras ou inventadas.

E, o desenrolar dessas leituras acionam modos de existência, interrompendo tempos padronizados pelas convenções já tão enraizadas, nas quais não há, na maioria das vezes, espaços para outros olhares possíveis. Acredito que a experiência das narrativas africanas abre-nos ao diálogo entre textos, ao compromisso de convergir pensamentos e aproximarmos do que ainda não conhecemos; é o que nos provoca e que podemos pensar, escrever e sentir a partir dos percursos, memórias e narrativas africanas.

## REFERÊNCIAS

- AGBOTON, Agnès. *Na mitón: la mujer em los cuentos y leyendas africanos*. Barcelona: RBA libros, 2004.
- CARVALHO, Ruy Duarte. *A decisão da idade*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1976.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Convite à filosofia*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1998.
- CHAVES, Rita. *Luuanda e Luandino: personagens de muitas estórias na História de Angola*, por Rita Chaves, 2006. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Luuanda-e-Luandino-personagens-de-muitas-estorias-na-Historia-de-Angola/12/11509>. Acesso em: 10 mar. 2018.
- \_\_\_\_\_. O passado presente na literatura africana. In: *Via Atlântica/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, nº7. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2006. Disponível

em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/49794/53898>>. Acesso em: 10 abr 2018.

\_\_\_\_\_. O Passado Presente na Literatura Angolana. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v.3, n.6, p. 245-257, 1º sem. 2000.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1968.

FERREIRA, Marcelo Santana. Uma varanda na África: quando o corpo é também continente. In: KRAMER, Sonia; JOBIM E SOUZA, Solange. *Política, cidade e educação*. Rio de Janeiro: Contraponto PUC Rio, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

KOHAN, Walter Omar. *Infância, estrangeiridade e ignorância: ensaios de filosofia e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LABAN, Michel. Escritores e poder político em Angola desde a independência. In: *I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Niterói, RJ: Imprensa Universitária da UFF, 1995.

LIENHARD, Martin. Situação diglósica e narrativa moderna em Angola. In: In: SECCO, Carmen Tindó Secco; JORGE, Silvio Renato; Salgado, Maria Tereza (orgs). *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: editora UFRJ; Angola: UEA, 2010.

LIMA, Patrícia de Moraes. *Infância e experiência: as narrativas infantis e a arte-de-viver o cuidado*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/15340>>. Acesso em: 10 abr 2018.

MACEDO, Tania. *Angola e Brasil - estudos comparados*. São Paulo: Arte e ciência, 2002.

\_\_\_\_\_. O ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil: algumas questões. In: SECCO, Carmen Tindó Secco; JORGE, Silvio Renato; Salgado, Maria Tereza (orgs). *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: editora UFRJ; Angola: UEA, 2010.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MIGUEL, Salim. *Cartas D'África*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2005.

\_\_\_\_\_. Raízes de um intercâmbio. In: PADILHA, Laura Cavalcante. *I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Niterói, RJ: Imprensa Universitária da UFF, 1995.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo, Ed. Ática, 1978.

OLIVEIRA, David Eduardo de. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Susan Aparecida de; SANTOS, Izabel Cristina da Rosa Gomes dos. *Literatura portuguesa III: 9º período*. - Florianópolis: UFSC/CCE/LLV, 2013.

ONDJAKI. Ondjaki o talento angolano – janeiro/2012a. Disponível em: <http://pglingua.org/noticias/entrevistas/4741-ondjaki-o-talento-angolano>. Acesso em: 10 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. *Todo o olhar-de-criança é um poema pronto a explodir*, por Márcio Vassallo – julho/2012. Disponível em:

<http://agenciarriff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/81>. Acesso em: 10 abr 2018.

PADILHA, Laura Cavalcante. Lugares assinalados ou algumas imagens espaciais na ficção de Pepetela. In: LEÃO, Angela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias : literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 311-334.

PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Ática, 1980.

- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- RUI, Manoel. A minha palavra. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Org.). *Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Quem me dera ser onda: novela*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.
- SANTILLI, Maria Aparecida. Textos em contexto luso-afro-brasileiro. In: *África: Literatura. Arte. Cultura* / dir. Manuel Ferreira. - Lisboa: África Editora- Vol. I, nº 4; ano I (Abr.-Jun. 1979), p. 451-460.
- SKLIAR, Carlos. A educação e a pergunta pelos Outros: diferença, alteridade, diversidade e os outros “outros”. *Ponto de Vista*. Revista de educação e processos inclusivos, Florianópolis, n.05, 2003. p. 37-49. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/pontodevista/article/view/1244>>. Acesso em: 10 abr 2018.
- SOROMENHO, Castro. *Terra morta*. Lisboa: Campo das Letras Editores, 2001.
- SOUZA, Tania Regina de. *A infância do velho Graciliano: memórias em letras de forma*. Florianópolis, SC: Ed.UFSC, 2001.
- TORRES, Francisco Leandro. Vozes e Visões, Cantos (Griots) e Cabelos: AfriBrasil. In: LIMA, Tania. (Org). *Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009.
- VIEIRA, Luandino. *Velhas estórias: contos*. São Paulo: M. Fontes, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- XITU, Uanhenga. *Mestre Tamoda & Kahitu: contos*. São Paulo: Ática, 1984.

## MULHER, VIOLÊNCIA E DOR EM MIA COUTO

Gisele Krama<sup>1</sup>

**RESUMO:** Aqui serão abordadas questões referentes à violência, memória e dor nas relações vividas pelas mulheres nas narrativas do autor moçambicano Mia Couto, especialmente nas obras *O outro pé da sereia* (2002) e *A confissão da leoa* (2006). Faremos essa discussão a partir da construção feita pelo autor de personagens e conceitos psicanalíticos como trauma, delírios e sonhos. Traçaremos relações entre o fazer literário e a constituição de memórias e apagamentos. Nessa configuração, o destaque é para a relação de dor das mulheres em suas falas e silenciamentos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Mulher; Violência; Dor; Psicanálise.

As mulheres atravessam as obras de Mia Couto não como personagens a serem representadas, mas como a si mesmas fazendo-se criar e recriar em cada página uma trajetória de dor e angústias. Personagens como Farida, de *Terra sonâmbula* (2007), que nunca tiveram parada, nem lugar fixo, nem a si mesmas. Mulheres que se tornaram ausência, como Dordalme de *Antes de nascer o mundo* (2009), onde sua falta era tão presente mesmo em um lugar sem nenhum contorno feminino, como Jesusalém, lugar criado por seu marido para que nenhuma mulher pudesse entrar. Vemos tantas outras nas obras coutianas, como as personagens Ana Deusqueira e Temporina de *O último voo do flamingo* (2005). São muitas as que costuram palavras em *O fio das missangas* (2009) como Evelina, Maria Pedra, Isidorangela. E como esquecer a coragem de Imani na tão longínqua memória de *Mulheres de cinzas: As areias do imperador* (2015).

Mas hoje iremos falar sobre outras personagens, sobre suas vivências e tragédias. O espaço das seguintes páginas será reservado às palavras de Mwadia, Constância, Mariamar e Hanifa de *O outro pé da sereia* (2002) e *A confissão da leoa* (2006). Filhas e mães com suas dores, suas memórias e a violência que não conseguiram apagar. E nesse exercício de lembrar e esquecer, tão tortuoso para quem esconde seus traumas, há uma tentativa de cura, mesmo com as marcas de sofrimento ainda recentes nos corpos.

Mwadia, em *O outro pé da sereia* (2002), sofre desde criança o abandono do pai, que passou mais tempo em guerra do que em casa. Nessa mesma casa, anos depois, enfrentou os abusos do padrasto Jesustino Rodrigues. A felicidade só era encontrada em um único lugar: na fuga. Ela escapa levando consigo seus medos. Isola-se com sua solidão. Vive apenas com os próprios pensamentos, longe de quem poderia ferir seu corpo e sua alma.

---

<sup>1</sup> Doutoranda e mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Formada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Bolsista CAPES.

Mariammar em *A confissão da leoa* (2006) também tem uma história de dor com os constantes estupros praticados pelo pai Genito Mpepe. Ao tentar fugir da Vila Kulumani e de todas as hostilidades, ela conhece um caçador, por quem se apaixona. Mas ele vai embora e a deixa sozinha, mais uma vez. A jovem se cala, silencia para a vida até que a morte da irmã por ataque de leões leva a uma rebelião interna. Seu corpo reage. Emerge um sentimento de vingança até então adormecido.

Aqui, nos próximos parágrafos, pretendo compartilhar com vocês essa análise em que estarão presentes os quatro personagens em diálogo comigo, com os leitores e (por que não?) com o escritor Mia Couto.

### Violência e dor

Adentrar em um mundo construído por e para as mulheres em Mia Couto é deixar-nos perplexos com a capacidade de lidar com sentimentos tão profundos, com ausências e um silêncio que longe de acobertar a dor, torna-a mais transparente. É um eterno caminhar sobre um chão que se fragmenta. Mesmo juntas, todas as personagens que compõem as tramas estão sozinhas tentando entender o que não é compreensível tentando aceitar aquilo que é impossível para suas almas.

Se observarmos atentamente as obras *O outro pé da sereia* (2006) e *A confissão da leoa* (2012) nos deparamos com personagens feridas, de onde brota uma dor<sup>2</sup> intensa, impossível de ser completamente curada<sup>3</sup> e justificada apenas pelo fato de serem mulheres, como se isso delimitasse uma intensidade do que é sofrer.

Mwadia é uma personagem que ao longo da narrativa migrou de prisões e de solidão. Na infância era a casa e a promessa de uma vida em Vila Longe. Depois foram os anos no colégio, que abriram outros mundos, mas também a confinaram ao negar suas crenças. Por fim, enclausurou-se em si mesma, em suas quietudes. Criou um mundo próprio e viveu perdida em seus silêncios. Na falta de alguém para falar, a personagem fez uma grande travessia em sua memória, que lhe permitiu rever momentos e experiências importantes para a construção do seu ser. Os primeiros vestígios, os mais evidentes, são as ausências.

---

<sup>2</sup>Essa dor é relacionada por Costa (1986) às experiências de representações e afetos de morte, de destruição. É um estímulo tão intenso que impossibilita o aparelho psíquico de se recompor, fazendo com que busque uma intensa defesa com o único objetivo de controlar e fazer desaparecer esse sentimento.

<sup>3</sup>É importante destacar, como estamos tratando de psicanálise, que a cura é entendida não como o apagamento do trauma, nem como a resolução do problema em si, mas no processo de aprender a conviver com as cicatrizes, fazer com que não doa mais tanto, que a lembrança não seja mais tão carregada de afetividade.

Temos algo bem parecido em *A confissão da leoa* (2012). A narrativa e as lembranças são concretizadas pelos diários de Mariamar, em um sentimento devastador entre encarar e fugir da realidade. Para ela, ter esses diários é uma maneira de lidar com uma vida que não cabe mais na sua alma. Ela encontra na escrita a libertação, a transformação e um refúgio seguro para se esconder. Pelas palavras, explica o que sente, une sua vida com a de outras pessoas, dando-lhes dignidade e voz. Ela cresce com uma aversão à Vila Kulumani, mas não consegue deixar esse lugar que tanto lhe causa repulsa. Quem a impossibilita de partir é o pai Genito Mpepe. O sentimento de amargura só aumentacom a morte da irmã Silência, atacada por leões.

O nome da jovem, Silência, nos remete para algo costumeiro na escrita de Mia Couto, a composição do comportamento de um personagem a partir do seu nome. Silência parece, nos relatos da irmã, um intenso calar-se, uma falta de ruído para não ser notada e assim escapar da dor. Para Maria Rita Kehl (2004), o silêncio é o último recurso de um corpo que está sendo torturado e é a escolha de quem não pode mais escolher. Assim, o ato de silenciar para a vida e para o mundo se torna o único recurso para estancar a dor.

O ato de silenciar é bastante comum nas obras de Mia Couto, como se o expressar da insatisfação ou mesmo da alegria dessas mulheres fosse o suficiente para quebrar a norma, a estabilidade das coisas e o falar seria o agente de mudanças. O silêncio está em todas as mulheres, representando a dor, a perda de si e o morrer ainda enquanto vivas.

Essa ausência de fala é explicada por Braga Silva (2007) como uma possibilidade psicanalítica, já que a voz é um objeto de poder (um falo) e um perigo aos homens. Por isso, aparece como algo a ser combatido, cabendo então à mulher escolher se tem o falo (o poder de fala) ou se tem o prazer na relação com o homem. Assim, a maneira de evitar o conflito é calando, apagando-se.

Sobre a oposição silêncio/fala da mulher, Braga Silva (2007) destaca ainda as considerações de Lacan sobre o assunto para correlacionar com a perda da razão, com a loucura, em processo semelhante ao que vimos com as personagens Mariamar e Mwadia. A partir dos conceitos lacanianos, a autora estabelece que a mulher se separa de sua “aura de feminilidade” ao se tornar um “ser falante”. Isso provoca uma ruptura que obriga essas mulheres a escolher entre sua identidade fálica – aquela que detém o poder, que é a fala – ou o prazer.

Ao falar, as mulheres então sairiam da condição feminina, de não ter poder, e passariam ao universo dos homens, dos falantes. Já se quiserem o prazer, estariam sujeitas ao

domínio, não mais à detenção do poder. A segunda escolha parece a mais confortável, já que ao abrir mão da feminilidade e deste universo, e adentrar no outro, correriam o risco de ser consideradas loucas, de perder a sanidade.

Percebemos ao longo das duas obras o sofrimento sentido pelas personagens. Sentimento este que não acaba, só migra de lugar e de tempo. Uma das causas desse sofrimento é marcada pela violência física e emocional que sofrem, executadas aos poucos por aqueles que dizem amá-las. Esse “amor”, mais representado por um sistema de posse, deixam essas mulheres mais quietas, mais ensimesmadas e fora de um mundo que cada vez pertencem menos.

Mwadia, por exemplo, teme o reencontro com Jesustino Rodrigues. Percebe, ao vê-lo, que ainda mantém lembranças que gostaria de ter apagado enquanto esteve em Antigamente, em seus delírios. Uma lembrança escapa de toda a repressão e denuncia o abuso sofrido: “*Devia ter-me dito primeiro, Mwadia. (...) Ora, minha filha, você está grávida de mim*”. (COUTO, 2006:87, *grifos do autor*).

Mas não apenas Mwadia teve que fazer de conta que certas dores não existiam ao estar em casa. Sua mãe, dona Constança, perdeu a confiança na felicidade, palavra sombria e que até agora só causou sofrimento. O querer ser feliz lhe trouxe dois casamentos ruins e a perda das três filhas.

O primeiro casamento era uma ausência eterna do marido, o segundo, com Jesustino, era uma presença física que se apagava de mente e alma. O galante indiano Jesustino transformou-se em um marido bêbado e violento. Para escapar das dores das pancadas, encontrou consolo na comida. Ganhou com os anos mais peso do que podia suportar. A gordura roubou sua beleza, mas a recompensou com o amortecimento das batidas. “*Com mais carne, as pancadas doíam menos*”. (COUTO, 2006:322, *grifos do escritor*).

A fala de Constança denúncia as agressões sofridas, violência praticada com frequência pelo marido. Segundo Costa (1986), esse sentimento de querer fazer o outro sofrer fisicamente não pode ser tratado como um instinto. Existe uma racionalidade envolvida neste ato, de querer destruir o outro. No oposto, o sujeito vítima de violência percebe no violentador esse desejo da ação violenta, como vemos ao longo da narrativa.

Na psicanálise, como bem lembra Costa (1986), a experiência que mais se aproxima da violência é o trauma. A violência traumática pode gerar uma experiência com tamanha intensidade que não pode ser suportada por nosso sistema psíquico, gerando dor e angústia e sendo reprimidas em seguida para proteção do sujeito.

Podemos perceber nessas mulheres as marcas da violência e do mundo que tiveram que construir para suportar o sofrimento. Isso nos remete diretamente à ideia de Fleig (2004) de que só descobrimos o nosso corpo pela dor. Essa sensação que tanto agonia também tem a função de proteger. Quando surge, mostra os danos causados pelo sujeito, ligando-o com o outro, com aquele que causa o sofrimento. Esse laço nunca mais é rompido já que a memória da dor não se esquece, como comprova Mwadia ao voltar para casa e reencontrar Jesustino.

Segundo Soubbotnik e Soubbotnik (2007), um dos grandes feitos de Freud na psicanálise foi retomar uma dimensão do corpo que até então era desconsiderada pela medicina moderna, especialmente a psiquiatria. Os relatos dos pacientes foram fundamentais para entender que essa matéria concreta, de carne e osso, não servia apenas para as funções orgânicas. Tem no corpo, ainda, um papel de fala para o sujeito.

Então, o corpo ganha o status de superfície para experimentação e se liga ao Eu e ao inconsciente. Essas experiências se modificariam com o tempo como resultado de um processo de constituição da pessoa, do sujeito. É o que percebemos na constituição das personagens, especialmente Mwadia e Mariamar. Elas se transformam com o sofrimento e estabelecem uma nova relação com a vida. Essas saídas para suspender a dor se relacionam muito mais à quebra do vínculo com a racionalidade, como percebemos nesta fala de Mariamar:

O inacreditável era que, no momento da violação, eu me exilava de mim, incapaz de ser aquela que ali estava, por baixo do corpo suado do meu pai. Um estranho processo me fazia esquecer, no instante seguinte, o que acabara de sofrer. Essa súbita amnésia tinha uma intenção: eu evitava ficar órfã. Tudo aquilo, afinal, sucedia sem chegar nunca a acontecer: Genito Mpepe desertava para uma outra existência e eu me convertia numa outra criatura, inacessível, inexistente. (COUTO, 2012: 187).

Esse processo pode ser compreendido com as considerações de Maria Rita Kehl (2004) ao destacar que o último recurso de um corpo que passa pelo processo de tortura não é mais gritar, não é mais demonstrar essa dor. É justamente o contrário, o silêncio ensurdecedor. “O silêncio é a escolha de quem não tem mais escolha nenhuma; e como escolha, é o último reduto (ético) de humanidade desse homem/corpo despojado de todos os outros avatares da condição humana”. (KEHL, 2004: 11-12).

Maria Rita Kehl (2004) nos ajuda a entender ainda um pouco deste processo de dor pelo corpo e que afeta a alma, a mente do sujeito. Isso porque a tortura, esse ato contínuo de causar dor, refaz essa separação entre corpo e mente, entre a materialidade e o sujeito. “Sob tortura, o corpo fica tão assujeitado que é como se a ‘alma’ - isso que no corpo pensa,

simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações - ficasse separada dele” (2004: 11).

Tamanha a sua dor, Mariamar foi exilada, considerada louca. Perdeu seu direito à razão e à fala. Ser louca era a ausência perfeita para aquele momento. “Na insanidade mental eu estava visível, mas fechada; doente, mas sem ferida; magoada, mas sem dor” (COUTO, 2012: 189).

Vemos então o reforço da loucura presente nas duas personagens (Mwadia e Mariamar) como escape à dor a que foram submetidas. A violência destinada a elas é intensa que a saída para viver é recriar as experiências e formar uma narrativa própria para encarar seus medos. Assim, tomam de volta um o espaço de fala mesmo que abram mão da razão. Nessa retomada de poder, reconstituem suas histórias e se libertam das experiências traumáticas. Enlouquecer é o caminho encontrado por elas para cessar a dor.

Mariamar, em *A confissão da leoa* (2012), trilhou os caminhos de delírios para lidar com a dor que sentia. Segundo ela, o único modo de deixar de existir é enlouquecer. Assim é possível ficar ausente de si mesma ao mesmo tempo em que seu corpo reage às vivências, se transforma. Cada impacto emocional gera uma marca física. Ainda criança deixou de andar sem que nada a imobilizasse. Sem poder se movimentar, transformava-se em bicho e urrava para exorcizar algo de dentro de si. Um elemento que gerava dor e que precisava ser expulso para que enfim se sentisse liberta.

Sonhava ainda ter dentro de si uma fera que devorava seu filho, o bebê gerado com Arcanjo Baleiro. No outro dia acordava com sangue entre as pernas e acreditava estar parindo. A cada lua nova era atacada novamente por espasmos e um parto começava. Deu à luz a dezenas de filhos em partos imaginários.

Com os anos, conseguiu se calar. Queria apagar a sua voz, ao mesmo tempo em que recorria aos rabiscos nos diários para justificar o que pensou fazer com as mulheres de Kulumani. Ela acreditava ser a leoa que deixou todos na vila apavorados. Em sua sede por vingança, queria eliminar uma a uma até transformar o mundo num deserto de machos e, assim, extinguir de vez a raça humana. “Esta noite partirei com os leões. A partir de hoje as aldeias estremecerão com o meu rouco lamento e as corujas, com medo, converter-se-ão em aves diurnas”. (COUTO, 2006: 240).

Transformar-se em leoa, mesmo que psicologicamente, era a saída para deixar extravasar os instintos suprimidos por tanto tempo, todo o desejo a ser satisfeito. Virar bicho era libertar-se das amarras, das censuras que fizeram apagar as culpas pelas mortes das irmãs.

Ser um animal era lhe dar condições para conviver com a selva que se tornara Kulumani e justificaria haver um lugar no mundo como aquele, tão desumano.

Segundo Dunker (2006), a formação de um trauma é tão intensa que extrapola a capacidade de representação. Ao mesmo tempo, entra em jogo a fantasia, cujo objetivo é encobrir e distorcer a dor. Trauma e fantasia então estabeleceriam uma relação, não visível imediatamente, mas que ganharia significado ao longo do tempo.

É interessante observar, seguindo a argumentação de Dunker (2006), de que a exposição do trauma se dá pela repetição das narrativas, como comprova a análise freudiana. Quando Mia Couto aciona as personagens para compartilhar essa dor, esse trauma, elas justamente narram aos leitores em diversos tempos os acontecimentos. Não são narrativas lineares, não obedecem ao tempo. Seguem muito mais uma lógica do que é suportado lembrar. Aos poucos, essa memória avança até chegar ao desfecho.

Essa narração só é possível pelos delírios, pelos sonhos que ajudam as personagens a compreender o que viveram e como experienciaram cada um desses momentos. Esses delírios, ou mesmo sonhos, podem se formar de duas maneiras na teoria freudiana: primeiro por um impulso reprimido, um desejo do inconsciente que ganha força durante o sono, o suficiente para ser sentido pelo eu. Pode ser ainda um impulso que restou da vida desperta, algo que estava no pré-consciente ou na memória recente.

Também precisamos entender que esses sonhos levam à realização dos desejos e a satisfação dos instintos, que têm como objetivo garantir a sobrevivência do ser. Rivera (2014), ao introduzir a obra *A Interpretação dos Sonhos*, destaca que a maior contribuição de Freud foi explicar que a função do sonho é realizar um desejo, mesmo tendo contra isso as forças repressoras. “Seu mistério reside no fato de que ele distorce e disfarça o desejo que o impulsiona, com o objetivo de driblar a censura psíquica que se opõe à manifestação das representações ligadas a esse desejo”. (RIVERA, 2014: XVII).

Freud (1997) destaca ainda que a vida pode ser difícil demais para que possamos suportá-la e, por isso, encontramos medidas paliativas, mecanismos para fazer cessar a dor, o desconforto. Como se o propósito da vida fosse o princípio de prazer, tudo o que causa desprazer precisaria ser eliminado. A felicidade, neste contexto, viria da satisfação dos nossos desejos, principalmente dos represados em alto grau. Já o sofrimento pode nos abater de três maneiras: com o nosso corpo, condenando-o à decadência; com o mundo externo, passível de se voltar contra nós; e na relação com outras pessoas.

O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. Tendemos a encará-lo como uma espécie de acréscimo

gratuito, embora ele não possa ser menos fatidicamente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes. Contra o sofrimento que pode advir dos relacionamentos humanos, a defesa mais imediata é o isolamento voluntário, o manter-se à distância das outras pessoas. A felicidade passível de ser conseguida através desse método é, como vemos, a felicidade da quietude. (FREUD, 1997: 25-26).

Em alguns casos, a realidade é inimiga, fonte de sofrimento e que somente rompendo com ela seríamos felizes. É o que percebemos com Mwadia e Mariamar. Elas não encontram felicidade no real e vão buscar na ilusão o acolhimento e proteção que necessitam. Elas criam um mundo totalmente novo, em que podem borrar os aspectos não suportados, que causam dor.

Assim, o louco seria aquele que não consegue alguém para ajudar a realizar os delírios. Mas, mesmo os não loucos de alguma maneira tentam mudar alguma coisa que não é suportável. No caso de *O outro pé da sereia*, as pistas deste outro mundo nos são dadas por personagens aleatórios, como quando Lázaro Vivo diz: “*Cuidado, minha filha, muita cautela: quem não vê os seus sonhos é porque está sonhando aquilo que está vendo*” (COUTO, 2006: 25, *grifos do escritor*). Em *A confissão da leoa (ano)* é a própria personagem central que faz a narrativa e destaca os delírios em um diário.

O que acontece com Mwadia e Mariamar é justamente o processo de encontrar a realidade no sonho e poder assim entendê-la. Como se o real não pudesse mais existir a não ser pela fantasia, já que estava destrocado. É como se as personagens reprimissem o sofrimento, mas o autor as faria reconstruir uma narrativa de tal modo a mostrar as pistas destes traumas para vê-las como em um sonho. Esse mundo construído oniricamente por Mia também tem a função de ligar este passado traumático a outro lugar que a personagem ainda não conhece, mas anseia saber.

É interessante perceber que esse sonho a ser desenvolvido tem um vínculo com um trauma, com algo que gera dor e que nos é explicado durante o relato. É como se ao contar se tornasse menos pesado, como se o sofrimento dela pudesse ser melhor racionalizado e até dividido conosco. Parte de um sentimento de morte, onde deseja concretizar seu desaparecimento, e termina numa expectativa de vida, num anseio de recomeço. Esses dois limiares só são possíveis com a narração.

Freud (2014) faz uma defesa de que o sonho é capaz de dramatizar uma ideia, de torná-la real, experienciável. Essas considerações nos remetem diretamente à narrativa de Mia Couto nas obras *O outro pé da sereia* e *A confissão da leoa*, em que as experiências das personagens Mwadia e Mariamar são vivenciadas a tal ponto a se assemelhar à realidade. Podemos perceber o sofrimento, a angústia, os estados de alegria e de dor. Ao mesmo tempo,

temos a noção do quanto as personagens acreditam ser real suas vivências, mesmo que em alguns momentos fujam à razão.

Enganamo-nos ao crermos que podemos compor com todas as peças um sonho apropriado a uma situação de ficção, já que – a experiência o prova – este sonho reconstituído para o uso de um personagem é tão carregado de significações inconscientes quanto um sonho real ou quanto o resto da peça e do romance. (BELLEMIN-NOËL, 1978: 30).

Narrar significa estruturar frases para descrever sensações, ideias. Dar sequência lógica para algo que parece confuso ao prazer ou dor nas cenas mais inusitadas. É neste sentido que o sonho se aproxima da literatura. É uma linguagem que pode parecer inicialmente desconexa, mas que no processo de relato se apega a outros elementos que nos fazem sentido, incitando as emoções. Assim é sonhar ou ler um livro, uma obra que não está confinada ao que sentia o autor, nem ao que quer dizer. As palavras não significam mais nelas mesmas, mas fazem sentido a partir do leitor.

Mwadia e Mariamar têm muito em comum além de serem criadas pelo mesmo autor. As duas começam nas tramas como vítimas de violência dentro e fora de casa. Passam por um processo de interiorização desta dor, que um dia rompe em um delírio. Normalmente essa ruptura se dá a partir de outra grande dor, de uma grande perda. A partir daí elas partem para uma espécie de sonho para poderem reviver essas difíceis passagens e conseguem fazer isso narrando, contando a si mesmas.

Assim como um sonhador, as personagens precisam contar o que estão vivendo e o que passaram. Essa narração é o que dá sentido a todas as lembranças, as reais e as inventadas. Neste processo, não há uma limitação do que pertence ao presente, ao passado e ao futuro. Ao contar, elas são incumbidas de memórias próprias e também de outros personagens, estabelecendo um emaranhado de emoções que fogem da obviedade do factível. Um relato que não importa se é real, mas que se sustenta pela carga emocional que as personagens traçam com suas lembranças e esquecimentos.

Como explicado anteriormente sobre a repressão, sabemos o que leva as personagens Mwadia e Mariamar a tentar guardar no inconsciente certas memórias. Somente pela distorção, pelo delírio que imprimem em suas vidas, conseguem suportar a dor de trazer ao consciente aquilo que a razão lhes pede para apagar. Elas combatem com essa ilusão o esquecimento.

Suportar a dor causada por quem deveria oferecer amor em vez de violência se torna algo impossível. Só o isolamento de Mwadia para viver com seus fantasmas e a transformação de Mariamar em leoa podem torná-las forte o suficiente para recordar, para

fazer dessa memória em processo de invenção, um remédio para a cura permanente dessas feridas, mesmo que as cicatrizes ainda permaneçam. É no delírio que essas mulheres conseguem encontrar as palavras para contar o que houve e criar uma narrativa que faça sentido em um mundo em destruição.

## REFERÊNCIAS

- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BRAGA SILVA, Cibele. “O Enigma da Identidade de Gênero”. In SOUBBOTNIK, Olga M. M. C. de Souza; SOUBBOTNIK, Michael (orgs.). *O Corpo e Suas Fic(xa)ções*. Vitória: PPGL/MEL, 2007.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. “A função terapêutica do real: entre trauma e fantasia”. In: RUDGE, Ana Maria (org.). *Traumas*. São Paulo: Escuta, 2006.
- COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Edição Gaal, 1986.
- COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Pensar o Pensamento, Redesenhando Fronteiras”. In ELEK MACHADO (org.), Cassiano. *Pensar a Cultura*. Porto Alegre/RS: Arquipélago Editorial, 2013.
- \_\_\_\_\_. Discurso em aula magna da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), publicado no Youtube em 3 de setembro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IZtc11Bn0M0>. Acesso em: 25 fev. 2016.
- FLEIG, Mario. “O mal-estar no corpo”. In KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise: contribuições à psicologia do amor*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O Caso Schreber”): Artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre/RS: Editora L&PM, 2014.
- KEHL, Maria Rita. “Três Perguntas sobre o Corpo Torturado”. In KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- RIVERA, Tânia. “Prefácio”. In: FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre/RS: Editora L&PM, 2014.
- SOUBBOTNIK, Olga M.M.C. de Souza; SOUBBOTNIK. *O corpo e suas fic(xa)ções*. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

## “É NÓIS POR NÓIS, TÁ LIGADA?”: TENSÕES ENTRE IGUALDADE E DIFERENÇA EM UMA BATALHA DE RAP

Heloísa Petry<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo aborda a trajetória de criação da Batalha das Mina, batalha de rap feita exclusivamente por mulheres na cidade de Florianópolis – SC. As experiências vivenciadas pelas MC`s na disputa por voz e vez no movimento hip hop colocam em cena tanto as tensões interseccionais de gênero existentes nos espaços das batalhas de rap como as estratégias de enfrentamentos às desigualdades. Problematizando acerca da complexa relação entre igualdade e diferença e das políticas identitárias, é possível compreender que a busca por igualdade se traduz no reconhecimento e na afirmação das diferenças. Assim como também, elementos das experiências singulares e coletivas produzem pontos de coalizões como possibilidade de engendrar resistências.

**PALAVRAS-CHAVE:** Batalhas de Rap; Mulheres; Interseccionalidades; Identidades.

Os estudos acerca da história do rap e do movimento hip hop tendem a invisibilizar a presença das mulheres como produtoras e protagonistas desta cultura de rua. Postas como adornos na construção do movimento ou ainda como alvos dos enunciados masculinos nas letras musicais, o que hegemonicamente circula são narrativas que se constituem de maneira misógina e sexista em relação às mulheres ou, ainda, que excluem suas participações (ROSA, 2006; WELLER, 2005).

Há muitos tipos de rap e a diversidade dos subgêneros existentes compõe um cenário bastante heterogêneo. Na cena brasileira, a postura de engajamento, testemunho e denúncia das desigualdades e da discriminação racial caracteriza a maior parte do rap nacional e tais produções constituem-se predominantemente nos termos das masculinidades (ROSA, 2006).

No que tange à visibilidade da participação das mulheres MC`s, é possível perceber que esta vem se ampliando num ritmo crescente, embora barreiras sexistas no mercado fonográfico sigam produzindo exclusões. O rap passou a fazer parte do cenário musical brasileiro desde os anos 1980, mas foi em meados dos anos 1990 que as mulheres rappers foram conquistando espaço e excedendo as pequenas participações em coletâneas ou como *backing vocals*<sup>2</sup>(TAVARES, 2012).

É fundamental destacar que as desigualdades de gênero (BUTLER, 2003; CARNEIRO, 2011) que se expressam na construção do movimento hip hop e na forma como

<sup>1</sup> Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina, área Cultura e Processos de Subjetivação. Atualmente é professora do curso de Psicologia na Universidade Regional de Blumenau (FURB).

<sup>2</sup>*Backing vocal* ou vocal de apoio é a função de um (a) integrante ou convidada (o) que dá suporte ao vocal principal, auxiliando de maneira harmônica em algumas partes da canção, embora não sua voz não possa se sobressair à dominante.

essa história é contada dizem respeito a problemáticas históricas e estruturais, ou seja: a transformação das diferenças biológicas em desigualdades de gênero permeia diversos grupos sociais do mundo inteiro, há tempos remotos. Sendo assim, considerando as produções culturais como parte de determinado contexto social e histórico, é um imenso equívoco atribuir, exclusivamente, a criação e exposição de letras machistas ao rap e principalmente ao funk, como é costumeiro.

A rotulação de papéis considerados “femininos” ou “masculinos”, a desqualificação, a objetificação das mulheres, a dominação masculina, são elementos que podem estar presentes no rap e no funk, assim como também nos sertanejos universitários, no rock, no samba, na música popular brasileira, entre outros. Porém, os jogos de visibilidades e/ou invisibilidades sobre tais questões nos diversos gêneros musicais operam de formas diferentes, tendo como efeito a estigmatização e depreciação sobre determinados grupos, mesmo que tais discursos circulem e sejam produzidos – sutil ou explicitamente – por toda a sociedade.

Embora esteja enviesado pelas relações de poder no que tange à hegemonia masculina e cis-heteronormativa<sup>3</sup> que demarca os espaços do rap, este estudo debruça-se sobre os efeitos das tensões de gênero a partir dos seus desdobramentos e das táticas de combate e resistência. Quais as estratégias que as MC’s têm criado como possibilidades de inserção? Como têm produzido visibilidades na construção político cultural do movimento? As experiências das MC’s nestes espaços são atravessadas pela necessidade de enfrentamentos, inventividades e resistências; e são tais percursos que aqui interessam como pontos para análise, retratados a partir da trajetória de criação da Batalha das Minas, batalha de rap feita exclusivamente por mulheres cis<sup>4</sup> ou trans.

Considerando que não se trata de um cenário fixo com personagens inseridos em categorias estanques, é fundamental não posicionar um grupo *versus* outro (tal como batalha masculina *versus* batalha feminina), caindo em binarismos e dualidades que fazem escoar a complexidade dos processos coletivos. As batalhas de rap são movimentos heterogêneos e plurais, que acionam distintos saberes a partir das experiências singulares e coletivas daqueles

<sup>3</sup>A heteronormatividade diz respeito à heterossexualidade como norma regulatória que define as pessoas dentro de uma cadeia discursiva (discursos biológicos, jurídicos, religiosos) fundamentada pelo binarismo feminino/masculino como modelo supostamente natural, ditando as expressões da masculinidade e da feminilidade. O caráter compulsório da heterossexualidade estrutura-se na suposição de uma correspondência fundante e essencial entre sexo, gênero e desejo e por isso, a junção cis-heteronorma (BUTLER, 2003).

<sup>4</sup> O termo cisgeneridade, abreviadamente utilizado pelo prefixo cis, diz respeito ao reconhecimento e identificação da pessoa com o gênero compulsoriamente designado ao nascer, embasado pelo discurso médico, jurídico e religioso, apresentando a coerência espertada entre anatomia e identidade de gênero. A transgeneridade (trans), por sua vez, remete às identidades de gênero que não correspondem ao gênero designado no nascimento, tais como as travestis, transexuais e transgêneras.

que as constroem. Como num caleidoscópio, diferentes paisagens se configuram conforme se movimentam os sujeitos, as palavras, os tempos e as perguntas naqueles contextos.

Este estudo dialoga com um campo complexo de opressões de diferentes ordens, haja vista que as batalhas de rap majoritariamente masculinas na cidade de Florianópolis embora possam produzir opressões, também são movimentos marginalizados e estigmatizados. O rap é uma expressão da cultura negra e periférica, e isso já indica os motivos pelos quais as batalhas são alvos constantes de intervenções policiais, expressões de repulsa de alguns transeuntes e tentativas de expulsão do local. Desse modo, todas as batalhas de rap enfrentam hostilidades e encaram a disputa pela legitimidade na ocupação do espaço público higienizado da cidade “cartão postal”<sup>5</sup>.

A interseccionalidade é um conceito que se torna muito relevante justamente porque busca reconhecer as multiplicidades, a partir do momento em que correlaciona identidades sociais a inúmeros sistemas de opressão em seus distintos eixos – gênero, classe, raça, orientação sexual, entre outros (CRENSHAW, 2002). Nesse sentido, abordar categorias identitárias dentro de uma perspectiva interseccional implica constatar eixos de equivalência e similaridades, ou seja, pontos em comum entre determinados grupos de sujeitos, que podem ser produzidos a partir dos processos de diferenciação construídos historicamente (BRAH, 2006).

### **Sobre a pesquisa: percursos metodológicos**

Considerando que este artigo é recorte de uma dissertação<sup>6</sup>, apresentam-se neste tópico os procedimentos metodológicos utilizados. No decorrer de mais de um ano (novembro de 2015 a junho de 2017), os procedimentos utilizados para a construção da pesquisa foram a observação e a participação na Batalha das Mina, registros em diário de campo, registros audiovisuais e das rimas produzidas neste espaço. Foram realizadas também entrevistas individuais e rodas de conversa a partir de um roteiro semiestruturado, totalizando oito MC`s que consentiram em participar e optaram por manter seus codinomes artísticos.

As participantes da pesquisa são jovens mulheres que se reconhecem como MC`s e já participaram ou ainda participam de outras batalhas de rap da cidade. Com idades entre 18

---

<sup>5</sup> Florianópolis é uma cidade litorânea e turística localizada no sul do país. Os enunciados predominantemente produzidos sobre ela tendem a enaltecer uma noção de “qualidade de vida” como status que agrega valor de mercado. Assim, o cartão postal é uma metáfora que versa sobre os aspectos sobre os quais são produzidos visibilidades e o que precisa ser maquiado para que se torne invisível. Isto produz uma cidade cindida entre o discurso da propaganda turística e as desigualdades sociais, o preconceito e o racismo nela existentes.

<sup>6</sup> Dissertação intitulada “Batalha das Mina: o rap como território de lutas em Florianópolis”, orientada por Kátia Maheirie e Maria Juracy Figueiras Toneli (UFSC).

a 24 anos no momento da pesquisa, a maioria das MC`s mora em territórios marginalizados e trabalha em serviços diversos sem vínculo empregatício formal; todas são cisgêneras; três delas possuem filhos; duas estudam na universidade; duas identificam-se como brancas, cinco identificam-se como negras, e uma não definiu sua identidade racial.

Spink (2008) aponta que o “campo” de pesquisa não existe a partir da presença do pesquisador em um dado espaço. O autor propõe a noção de “campo-tema”, afirmando que o próprio tema é o campo, estando em diversos micro-lugares do cotidiano e não em um lugar específico, apartado e fixo, “o lugar onde o tema pode ser visto – como se fosse um animal no zoológico” (SPINK, 2008: 36).

Considerando o “campo-tema” como um conjunto caótico de eventos fragmentados, de encontros casuais e conversas triviais que caracterizam a cotidianidade, os procedimentos formais de pesquisa constituem-se apenas como parte restrita destes micro-lugares. Assim, a inserção da pesquisadora no espaço da batalha foi permeada por inúmeros encontros e vínculos afetivos que se tornaram parte do dia-a-dia, reconfigurando o trabalho a partir dessa entrega e borrando de maneira intencional a cisão clássica entre sujeito e objeto da pesquisa, resquícios de uma suposta objetividade científica, descorporificada, produzida supostamente por um sujeito “neutro”.

### **“Respeita as mina”: a trajetória de criação da Batalha**

Na cidade de Florianópolis, há batalhas de rap que acontecem todos os dias da semana, em diferentes bairros da cidade. A maioria das integrantes da Batalha das Mina frequentava ou ainda frequenta outras batalhas de rap, que têm como característica serem majoritariamente masculinas e cis-heteronormativas. Poucas MC`s participavam rimando nos duelos, ficando mais como observadoras.

MC Ka (2016) frequenta batalhas de rimas há mais de sete anos e conta que na época em que começou a rimar na batalha da Alfândega – que acontece há pelo menos uma década no centro da cidade – não tinha batalha de conhecimento, apenas de sangue<sup>7</sup>, o que não a motivava muito a participar. Além disso, conta que “se tinha 16 MC`s, era 15 homens e eu de

---

<sup>7</sup> A diferença entre batalha de conhecimento e de sangue é que na primeira há a sugestão de variados temas pelo público que assiste, que pode ser feita antes ou durante a batalha. Já na batalha de sangue, o duelo é livre sem tema definido e visa desestabilizar o adversário, fazê-lo “sangrar”. O esquema de competição é o mesmo: no centro da roda, os (as) MC`s tiram “par ou ímpar” para ver quem irá começar e o tempo da rima é cronometrado por alguém – entre trinta e cinco e quarenta segundos. A cada duelo é feita a votação e a contagem dos votos conforme os gritos e palmas ou então as mãos levantadas. São dois *rounds* de duelo, porém caso haja empate nestes dois tempos, irão improvisar num terceiro *round*. Quem for ganhando mais votos, duelará no final da batalha para ficar apenas um (a) ganhador (a).

mulher só” (MC KA, entrevista realizada no dia 04 de novembro de 2016). Pelo fato de ser uma modalidade em que o objetivo é “zoar” o outro, a troca de insultos em tom jocoso muitas vezes se torna um aspecto difícil para as mulheres que se propõem a rimar nesse contexto, tendo em vista o teor dos enfrentamentos.

Segundo Teperman (2008: 18), o formato das batalhas coloca duas pessoas em oposição de modo que as diferenças são mobilizadas como forma de alimentar o combate: “os duelos de improviso encenam, como piada, conflitos que são muito reais”. Neste torneio de injúrias que são as batalhas de sangue, o humor encontra-se a serviço da provocação e da ofensa: “as batalhas de improviso são um lugar privilegiado do mau-riso, aquele que quer machucar – e machuca” (TEPERMAN, 2008:125). Assim, a encenação de conflitos nas batalhas mobiliza categorias como raça, classe social, gênero e sexualidades.

MC Ka (entrevista realizada em 04 de novembro de 2016) relata que para ela, a extrapolação dos limites do “tolerável” nas batalhas aconteceu quando um MC “mexeu com sua cria”, e que foi justamente esta a primeira batalha que ganhou, depois de muitas participações. Ela estava grávida, rimando, e o MC com quem duelava desqualificou seu corpo nas rimas, dizendo que estava “descuidada, gorda, descabelada”. O fato da MC ter ganhado esta batalha pode sinalizar duas questões convergentes: a permissividade nas batalhas de rap perante o que ou quem pode ou não se tornar alvo de injúrias e a representação sobre a maternidade, que nessa situação parece demarcar fronteiras.

É possível compreender que, em uma batalha predominantemente masculina e cis-heteronormativa haja tolerância em relação à abordagem depreciadora ou ridicularizadora tanto do que consideram como “feminilidades” quanto dos corpos lidos como “femininos” ou “afeminados”. Porém, como aconteceu na cena relatada, essa aceitabilidade foi desestabilizada ao esbarrar na figura sacralizada da “mãe”. Retratada como mulher batalhadora que dignifica o mundo com seu sacrifício diário, esse ideário se opõe aos estereótipos habituais sobre a forma como as mulheres são comumente retratadas em algumas produções do rap – como interesseiras, vagabundas, traiçoeiras (ROSA, 2006).

As mulheres MC`s observam que os jovens homens das batalhas raramente se reconhecem como responsáveis pela (re) produção das desigualdades de gênero, de modo a afirmar constantemente que ali é um espaço para todos. Há um agenciamento de moralidades (TEPERMAN, 2008) em que termos como machismo, racismo, homofobia aparecem deslocados das próprias atuações, como algo que se deve combater, atribuindo aos outros, à sociedade machista/racista/homofóbica.

Nesse sentido, as MC`s presentes nessas batalhas ao se depararem com espaços que se autodeclaram igualitários, relatam dificuldades para seguirem participando das batalhas, tendo que dispor de todo um aparato de estratégias para lidar com situações intimidadoras, ataques, zombarias ou outras situações desconfortáveis ou violentas que são naturalizadas. Sentem-se, portanto, na incumbência de expor os conflitos, de denunciar opressões e contradições, o que nem sempre é possível ou bem-vindo, haja vista que tais posicionamentos podem gerar retaliações, bem como negação do ocorrido diante das alianças entre os pares.

Em algumas cenas, os holofotes são postos sobre as diferenças anatômicas, que por sua vez, fundamentam as desigualdades de gênero, como é possível perceber no relato de MC Clandestina (entrevista realizada no dia 11 de janeiro de 2017):

Uma vez um cara enquanto eu tava rimando começou a balançar a cabeça, assim, tirando onda, eu peguei e tentei ignorar, **aí uma hora eu errei uma palavra e ele deu risada** e na hora da votação foram poucos braços que votaram em mim, mesmo assim ele pegou e falou 'ah, essas mina aí só ganha porque tem buceta', e **fez um sinal de buceta com a mão**. O MC que tava apresentando a batalha deu risada e falou assim, 'é verdade, só ganha porque tem buceta' e aí todo mundo em volta, **o público que tava assistindo, fez buceta com as mãos, assim sabe e começou a gritar 'BUCETA, BUCETA, BUCETA'**. Eu não consegui ficar lá (...).

Tais diferenças tornam-se aspectos supostamente determinantes para as MC`s ganharem ou perderem uma batalha: ganha porque é “mina” e, portanto, é injustamente beneficiada; perde porque é “mina” e, assim, é justamente atestada sua incapacidade para estar ali rimando e disputando esse espaço. A todo tempo é sinalizado que ela está na mira e sua condição de “mina” – aqui vinculada a uma perspectiva biológica, é recorrentemente evocada, indicando a quem este espaço é destinado.

É importante compreender que a produção das masculinidades que estruturam as relações de gênero por meio de práticas e valores sociais encontra-se atrelada a uma noção de virilidade, agência e atitude e vinculam-se ao universo discursivo do rap. Este, por sua vez, pressupõe uma postura de engajamento e enfrentamento perante questões sociais e raciais. Assim, o afastamento, desqualificação ou depreciação do que é considerado “feminino” parece compor como parte deste fortalecimento identitário e da manutenção de um repertório de masculinidades (ROSA, 2006).

Frente às condutas esperadas sobre o que é “ser homem”, tudo aquilo que não é considerado sê-lo deve ser minado, sob a pena de fazer vacilar não apenas uma condição de gênero, mas também de corromper todo um ideário da luta que, nesse caso, figuram como elementos correlatos. Segundo Rosa (2006: 76), que aborda acerca das masculinidades negras e da limitação da noção de virilidade, aponta que “no rap, o autor está nessa posição

vulnerável onde busca questionar a ordem social estabelecida, mas, ao fazê-lo, lança mão das categorias da dominação para pronunciar seu discurso emancipatório”.

A criação de um espaço mais acolhedor para que mulheres MC's pudessem fortalecer suas práticas no rap bem como lutas em comum, constituiu-se como um dos efeitos provocados pelas tensões de gênero nos espaços das batalhas de rap. MC Koisa, em entrevista realizada em 23 de novembro de 2016, afirma que antes mesmo da Batalha das Minas existir, muito era falado sobre como as “minas” sentiam falta de um espaço que fosse convidativo, porque muitas queriam rimar, mas acabavam desistindo. MC Salgado (entrevista realizada em 23 de novembro de 2016) também afirma que:

Eu só me sinto à vontade quando tô na Batalha das Minas, que eu tô no meio das minhas irmãs, tá ligada? Nas outras batalhas **eu não vou te dizer que eu sofro uma repressão, o tempo todo assim, mas a real é que eu não me sinto à vontade.** Se os caras me falarem ali "Salgado vamo rimar", mano, eu vou rimar, mas eu vou rimar com aquela timidez e não é aquela timidez que rola quando eu rimo na Batalha das Minas que é uma timidez que eu me solto, não. **É aquela timidez que eu me sinto presa, parálitica** ali no bagulho tá ligada? É totalmente diferente.

A partir desses relatos, é possível compreender o que Spivak (2010) denomina como “essencialização estratégica”. Esse conceito refere-se à possibilidade da afirmação da identidade como tática política de representação que permite engendrar estratégias de resistência, ainda que temporárias e contingentes. Se de fato a busca pelo reconhecimento e afirmação de algumas identidades coletivas (BRAH, 2006)<sup>8</sup> – tais como mulheres, mulheres rappers, mulheres negras, mulheres lésbicas, mulheres trans – faz parte da trajetória de construção da Batalha das Minas, essas configurações identitárias não encerram em si mesmas como uma busca por uma interioridade ou essência universal comum a todas, mas são localizadas em sua historicidade, situadas, negociadas, constituindo-se nesse espaço como alvos de debates e articulações.

Segundo propõe Hall (2011), diante da desestabilização das narrativas modernas acerca da fixidez, estabilidade e unificação das identidades, a identificação passou a se tornar politizada, configurando a transformação da política de identidade para uma política da diferença. Marcadores das diferenças são afirmados, resistidos ou acatados, submetendo-se, como afirma o autor, a um processo de historicização radical que caracteriza a contemporaneidade (HALL, 2011).

---

<sup>8</sup> Para Avtar Brah (2006: 371) identidade coletiva “é o processo de significação pelo qual experiências comuns em torno de eixos específicos de diferenciação – classe, casta ou religião – são investidas de significados particulares”.

### Tensões entre igualdade e diferença

A Batalha das Mina cria um território próprio de modo a ressaltar as diferenças como estratégia para evocar maior igualdade. As MC's se deslocam das batalhas em que por conta das diferenças – ser uma mina no rap – não são reconhecidas como iguais por aqueles que hegemonicamente ocupam esse espaço. A partir disso, buscam tecer suposta igualdade em outra cena, que é a Batalha das Mina. Ao mesmo tempo, entre si mesmas reúnem uma trama complexa de diferenças, criando inúmeros outros campos de disputas que reivindicam a igualdade. É nesse emaranhado de tensionamentos que se apresentam os paradoxos produzidos entre igualdade e diferença, acionados pelos jogos identitários individuais e coletivos.

Joan Scott (2005) propõe que tanto igualdade e diferença como indivíduos e grupos, embora sejam geralmente concebidos como polaridades excludentes, seriam, ao contrário, proposições interdependentes que se colocam constantemente em tensão. A autora compreende os termos como paradoxos ao invés de antíteses. Nesse sentido, a igualdade não eliminaria a diferença e tampouco a diferença excluiria a igualdade, de modo que a noção política da igualdade, segundo a autora, sustenta-se justamente no reconhecimento da diferença.

Para Avtar Brah (2006), o conceito de diferença está relacionado à variedade das formas como os discursos sobre a diferença se constituem, como eles são contestados e ressignificados. Para a autora, ao invés de naturalizar as diferenças como algo dado e inerente aos sujeitos, interessa compreender o *processo de diferenciação*: quem define o que é ou não diferença? Essa diferença se institui a partir de relações hierarquizadas ou lateralizadas? Como essa definição se altera em cada contexto? Não necessariamente a diferença torna-se um marcador hierárquico e opressivo, podendo resultar tanto em “desigualdade, exploração e opressão” como também em “igualitarismo, diversidade e formas democráticas de agência política” por conta de uma condição contextualmente contingente (BRAH, 2006: 374).

Pode-se supor que a criação da Batalha das Minam como um território específico que se instaura a partir de eixos de diferença, configura-se como forma de proteção e fortalecimento a partir de uma dada categoria, que nesse caso seriam “mulheres rappers” ou que se interessam por rap. Cria-se uma territorialidade que permite maiores possibilidades de agenciamento das diferenças, de receptividade e acolhimento.

A partir disso, dois aspectos importantes devem ser ressaltados: primeiro, a busca por um espaço comum a partir do que une as diferentes MC's jamais quer dizer a instauração

de homogeneidade e consenso. O segundo aspecto é que, conforme o desenrolar da pesquisa, foi possível perceber que as fronteiras entre os territórios das batalhas ao invés de fixadas e engessadas, foram propositadamente atravessadas.

Após a existência da Batalha das Mina, a participação das MC`s em outras batalhas da cidade começou a adquirir contornos diferenciados e enfrentamentos cada vez mais combativos. Indo na contramão de efeitos paralisantes e subjetivamente aniquiladores advindos das diversas formas de opressão, a experiência coletiva potencializou recursos para que elas pudessem retornar aos espaços do rap nos quais se sentem discriminadas muito mais confiantes e fortalecidas, bem como com maior desenvoltura da técnica de improviso.

A Batalha das Mina, assim que se consolidou, passou a receber críticas de integrantes de outras batalhas como sendo um espaço de segregação, por conta de apenas mulheres cis ou trans poderem rimar. As críticas apontam que é desnecessário um espaço exclusivo, que quer excluir os homens e, assim, acabar por dividir o movimento do rap na ilha. É possível perceber que a tensão entre igualdade e diferença também se faz presente nesse aspecto, haja vista que as MC`s são consideradas como desagregadoras de um movimento quando a luta pelo reconhecimento das diferenças se sobrepõe à manutenção de uma suposta unidade coesa e igualitária. Ou seja, nesse sentido, os conflitos e antagonismos são encarados como ameaçadores de uma ordem consensual.

As MC`s apontam que tais acusações refletem um posicionamento individualista porque se o rap é união, como costumeiramente é dito, quem entende a causa do rap sabe que a criação da Batalha das Mina é mais para construir e fortalecer o movimento do que o contrário. Quer dizer, essas formas acusatórias retornam aos seus interlocutores à medida que abalam uma das potências do próprio rap: a produção de uma estética vinculada a um campo ético e político que remete à união e emancipação de todo conjunto de pessoas que habitam esse universo hip hop.

O termo “empoderamento” é recorrente no relato de muitas MC`s como uma forma valorativa de significar suas experiências singulares e coletivas na batalha, atreladas à possibilidade de reconhecimento e valorização das diferenças. É possível compreender que a utilização do termo se aproxima de uma possibilidade de resistência, um modo de reconhecimento e posicionamento de desejos e necessidades singulares e coletivas perante relações de poder que silenciam, desqualificam e invisibilizam. Frente a uma composição de forças que produzem docilidade e submissão, cria-se um espaço de trocas, de escuta e de fala,

que possibilita partilhar e engendrar estratégias de luta e de sobrevivência, reinventando outras forças.

Como relata MC Clandestina (entrevista realizada no dia 11 de janeiro de 2017), o empoderamento tem a ver com “levantar a cabeça, soltar sua voz, se reconhecer como preta, se afirmar como gorda, como trans ou mesmo... uma mulher no rap! Olha que coisa”. A MC relata que esse empoderamento aparece de inúmeras formas: “muitas manas que hoje em dia batem no peito e fala que é preta como nunca tinha visto fazer antes” até as “manas que chegavam rimando tão baixinho que não dava pra bater palma e hoje tá soltando a voz alto, com o *beat*<sup>9</sup> rolando e tudo”.

A existência e criação da Batalha das Mina é marcada pelo enfrentamento ao machismo, racismo e sexismo como uma premissa constante na rima das MC`s, tornando o espaço de produção de rap como meio articulador e potencializador dessas lutas. Embora a luta feminista e o feminismo possam ser proposições operantes no contexto da batalha e que supostamente embasem a sua criação, nem todas as MC`s entrevistadas colam em si a identidade “feminista”, diferentemente do que acontece com mais frequência em relação à categoria identitária “mulher”.

Ora, se a representação habitual sobre o que é o feminismo acerca das lutas que evoca e dos discursos que produz, remonta a pautas produzidas por mulheres brancas e burguesas (BRAH, 2006; CARNEIRO, 2011), colar em si a identidade feminista não é um requisito que interessa a algumas MC`s negras, sobretudo àquelas que se dedicam à militância racial como primeiro plano de suas trajetórias. MC Vírus (entrevista realizada em 14 de janeiro de 2017) afirma: “Eu nasci na luta, não tenho que falar assim [que é feminista] (...) Por exemplo, essa palavra sororidade é muito besta, quem foi que inventou essa porra? Por que pra nós não existe esse negócio?”.

Escancara-se na cena da batalha que as relações de poder entre homens e mulheres não são a única dinâmica de opressão vivenciada pelas mulheres a ponto de permitir que outros determinantes, como classe e raça, sejam excluídos (BRAH, 2006). Embora a luta por reconhecimento e representatividade no intento de romper a invisibilidade das mulheres no rap possa sim ser um dos propósitos da Batalha das Mina, há outras tessituras que compõem essa trama e que enfatizam pontos convergentes e divergentes a partir do significante “mulheres”, considerando os diferentes eixos de opressão que atravessam as experiências das jovens MC`s.

---

<sup>9</sup>*Beat Box* é a caixa de batida da própria cavidade bucal, percussão vocal do hip hop.

Como afirma Sueli Carneiro (2001), a unidade da luta das mulheres não se reduz à necessidade de superação das desigualdades geradas pela hegemonia masculina, abarcando também a superação das ideologias desse sistema que estabelece a inferioridade social das mulheres negras e que lutam, além de demandas específicas, por privilégios já instituídos às mulheres brancas. Conforme traz a autora, a luta das mulheres negras tem redesenhado os contornos das ações políticas feministas e antirracistas, contribuindo tanto para a questão de gênero quanto para a discussão da questão racial.

No contexto da Batalha das Mina, tensionamentos significativos interrogam construções hegemônicas acerca do feminismo e também do discurso da miscigenação racial – somos todas iguais, somos todas mulheres, somos todas mestiças – incitando a necessidade de ruptura com discursos universalistas que não abarcam as diferenças. Frente ao longo e constrangedor silêncio do feminismo em relação às questões raciais, na cena da batalha, as mulheres brancas são racializadas e convocadas a se posicionar e a ouvir. Portanto, por diversas vias há a negação de um humanismo essencial unificador.

Foi a partir dessas e outras incursões, através de rimas e debates, que o grito da batalha mudou de “Batalha das Mina, que significa? Representatividade Feminina!” para “Batalha das Mina é a nossa essência, o que significa? Resistência!”<sup>10</sup>. As negociações que ocorrem nesse contexto se traduzem como efeito dos tensionamentos entre igualdade e diferença e, sobretudo, pela forma como eles são agenciados. De maneira geral, as opressões raramente passam despercebidas e não há uma negação do conflito e das contradições, que muitas vezes, inclusive, se tornam catalisadores de transformações.

Considerando o contexto de experiência coletiva, é possível compreender que as vivências e trajetórias individuais não espelham a experiência de um grupo, assim como as identidades coletivas não se equivalem à soma das experiências singulares (BRAH, 2006). Há uma supressão intrínseca de traços singulares no processo de experiência coletiva, o que não quer dizer que as relações de poder e as especificidades que compõem essas heterogeneidades e multiplicidades desapareçam. Segundo Brah (2006: 373), “não há nenhum lugar de poder onde a dominação, subordinação, solidariedade e filiação baseadas em princípios igualitários ou condições de afinidade (...) sejam definidas e asseguradas de uma vez por todas”.

---

<sup>10</sup> Esta informação não aparece na escrita da dissertação, tendo em vista que a mudança da chamada da batalha mudou depois que o trabalho havia sido finalizado e apresentado. Isto aponta para a constante transformação do movimento.

É nos interstícios destes múltiplos lugares de poder que se produzem os encontros e possibilidades de reconhecimento de si e do outro, nos entre-lugares da diferença (ANZALDÚA, 2005). Isso não quer dizer, no entanto, considerar a todos como uma grande irmandade universal em um terreno de garantias de solidariedades, afetos e cumplicidades. Trata-se, antes disto, da construção de zonas de contato mesmo que efêmeras ou fugazes e que possibilitam a produção de alianças, ainda que não percam de vista a inerradicabilidade das relações de poder e as especificidades históricas das lutas dos diferentes grupos que produzem o mesmo espaço.

### **E não há quem ponha um ponto final no rap...**<sup>11</sup>

As desigualdades de gênero vivenciadas por jovens mulheres MC`s nas batalhas de rap hegemonicamente masculinas, cisgêneras e heteronormativas foram ponto de partida para criação da Batalha das Mina, visando construir um espaço mais acolhedor em que pudessem desenvolver suas rimas e fortalecer lutas em comum, sem se sentirem discriminadas, alvos de zombaria ou intimidações. Os efeitos dessa disputa pelas jovens mulheres por voz e vez com a criação da batalha produziram acusações tais como a segregação do movimento bem como a desqualificação de suas produções artísticas, como possível estratégia de manutenção da monovocalidade masculina.

Se esses territórios discursivos põem em questão termos como igualdade e diferença, é possível compreender que a busca por igualdade se traduz no reconhecimento e afirmação das diferenças, não sendo, portanto, termos excludentes, mas complementares e paradoxais. Assim também, elementos das experiências singulares e coletivas produzem pontos de coalizões como possibilidade de engendrar resistências, ainda que temporárias e contingentes. Sendo assim, termos como “empoderamento” sobre formas de reconhecimento e valorização das diferenças articuladas à categoria identitária e plural “mulheres”, de fortalecimento de vínculos e trocas de experiências, bem como da afirmação de si como artistas e rappers.

No entanto, o processo de experiência coletiva não pressupõe unidade ou consenso: as articulações e negociações das diferenças são marcadas também pelos conflitos e relações de poder. Nesse contexto, tensões entre classe e raça como categorias interseccionais ao gênero, constituem-se como objetos de disputas nas narrativas sobre e no movimento, de modo a interpelar construções hegemônicas acerca do feminismo ou ainda de discursos que ignoram ou negam sistemas de dominação como o racismo.

---

<sup>11</sup> Poema “Do velho ao jovem”, de Conceição Evaristo (2008).

A construção de uma identidade coletiva, num contexto de politização das diferenças, é permeada pela busca de eixos de equivalência e similaridades perante conjuntos heterogêneos de pessoas. As potências dos encontros e da reinvenção de si na Batalha das Minas produzem efeitos de fortalecimento de singularidades, existências e identidades, inúmeras vezes barradas, desqualificadas ou subjugadas para além da cena do rap. Criando outras narrativas estéticas, a existência da Batalha das Minas propicia desvios e rupturas nos roteiros socialmente traçados como destino irrevogável de ser no mundo.

## REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.13, n. 3, p. 704 – 719, 2005.
- BRAH, Avtar. “Diferença, diversidade, diferenciação”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, p.329-376, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher Negra na América latina a partir de uma Perspectiva de gênero*. Disponível em: [http://www.bibliotecafeminista.org.br/index.php?option=com\\_remository&Itemid=56&func=fileinfo&id=208](http://www.bibliotecafeminista.org.br/index.php?option=com_remository&Itemid=56&func=fileinfo&id=208). Acesso em 02 de outubro de 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- ROSA, Waldemir. *Homem preto do gueto: um estudo sobre masculinidades no rap brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília – UnB, 2006.
- SCOTT, Joan W. O enigma da igualdade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 11, jan. 2005.
- SPINK, Peter, S. Pesquisador conversador no cotidiano. *Psicologia e Sociedade*, v. 20, p. 70-77, 2008.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TAVARES, Breitner. Música popular rap: a rima da guerreira. *Revista Latitude*, v.6, n.1, p. 83-104, 2012.
- TEPERMAN, Ricardo Indig. “Tem que ter suingue:batalhas de Freestyle no metrô de Santa Cruz”. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, USP – SP, 2008.
- WELLER, Wivian (2005). A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 1, p. 107.

## A IMPRENSA NEGRA BRASILEIRA: A IMPORTÂNCIA DOS PERIÓDICOS EDITADOS POR NEGROS NO COMEÇO DO SÉCULO

### XX

Franciele Rodrigues Guarienti<sup>1</sup>

**RESUMO:** No começo do século XX, surgiram diversos periódicos editados por negros que buscavam refletir sobre os desdobramentos da abolição da escravatura. Neste trabalho trataremos de alguns desses jornais: o jornal *A Voz da Raça*, da Frente Negra Brasileira, fundado em São Paulo, circulou de 1933 até 1937, totalizando 70 edições. É considerado um dos mais importantes do gênero, de caráter combativo, chegou a ser publicado em Angola e nos Estados Unidos. No mesmo contexto, o jornal *A Alvorada* (1907-1965), editado em Pelotas no Rio Grande do Sul, tinha como objetivos a luta contra a discriminação racial, a defesa da classe operária, o direito à educação e a alfabetização dos negros. Portanto, este trabalho pretende analisar a construção discursiva da identidade negra a partir dos textos veiculados nos dois periódicos durante as décadas de 1930 e 1940.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imprensa Negra; Identidade; Movimentos Sociais.

A partir do começo do século XX, surgiram diversos movimentos artísticos e literários que modificaram o cenário cultural mundial. Nesse processo, a legitimação de uma identidade negra e de sua expressão cultural se dava por meio de performances e narrativas que propunham desconstruir os padrões e modelos sociais pré-estabelecidos pelo eurocentrismo.

No Brasil não foi diferente. Surgiram diversos periódicos que pretendiam dar voz aos negros, buscando também refletir sobre os desdobramentos da abolição da escravatura. O primeiro periódico negro a se ter conhecimento se chamou *O Homem de Cor* ou *O mulato*, publicado no Rio de Janeiro em 1833. Foi criado por Francisco de Paula Brito<sup>2</sup>, considerado o precursor da imprensa negra.

A publicação de *O Homem de Cor* (Rio de Janeiro, ‘Tipografia Fluminense & Cia, 1833), com o título alterado a partir do 3º número para *O Mulato* ou *o Homem de Cor*, e que circulou de 14 de setembro a 4 de novembro de 1833, altera a data do início da Imprensa Negra, que teria seus primórdios nos fins do século passado. Foi – refere Eunice Ribeiro Godim, biógrafa de Paula Brito – ‘o primeiro jornal brasileiro dedicado à luta contra os preconceitos de raça’. (CAMARGO, 1987: 41).

<sup>1</sup>Doutoranda em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, orientada pela professora Dra. Susan A. de Oliveira. Bolsista CAPES.

<sup>2</sup>Brevíssimo perfil biográfico traçado por Camargo (1987:41): Francisco de Paula Brito “adquiriu com sacrifício e a prazo, a loja de encadernação e livros do primo Silvino José de Almeida, na praça da Constituição, nº 21 (hoje Tiradentes) e, acrescentando-lhe tipografia, tornou-se o primeiro editor do país, e a sua tipografia o ponto de reunião de intelectuais”.

O jornal pretendia mostrar o aumento da população negra livre no Rio de Janeiro e apresentar mecanismos para essa conquista. Também, na mesma época, surgiram periódicos de pequena circulação: *Brasileiro Pardo*, *O Cabrito*, *O Crioulinho* e *O Lafuente* – todos circularam apenas no ano de 1833. Em outras partes do Brasil, surgiram outros como: *O Homem* (1876) foi o primeiro impresso a circular em Recife seguido por *A Pátria* (1889), em São Paulo e *O Exemplo* (1892), em Porto Alegre.

A publicação de periódicos e a criação de gráficas eram instrumentos que faziam parte da luta por direitos. Na Tipografia Fluminense & Cia, a gráfica de Francisco de Paula Brito, foram impressas diversas obras de escritores brasileiros como: *Ela* (1855), *Queda que as mulheres têm pelos tolos* (1861) e *Desencantos* (1861) de Machado de Assis; *O Filho do Pescador* (1843) de Teixeira de Souza; *O Juiz de Paz na Roça* (1842), *A Família e a Festa na Roça* (1842) de Martins Penna; *As Primaveras* (1859) de Casimiro de Abreu; *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* (1839) de Gonçalves de Magalhães; *A Confederação dos Tamoios* (1856) de Gonçalves de Magalhães e *Mauricinas* (1851) de José Maurício Nunes Garcia Filho.

Seguindo nessa mesma corrente, podemos destacar a fundação da Associação Beneficente Socorro Mútuo dos Homens de Cor, em 24 de setembro de 1874. Esta pretendia reunir os homens de cor livre e dar-lhes o estatuto de cidadãos do Império Entretanto, a fundação dessa associação foi negada pelo parecer dado em 16 de janeiro de 1875:

Os homens de cor, livres, são no Império cidadãos que não formam classe separada, e quando escravos não tem direito a associar-se. A sociedade especial é pois dispensável e pode trazer os inconvenientes da criação do antagonismo social e político: dispensável, porque os homens de cor devem ter e de fato têm admissão nas Associações Nacionais, como é seu direito e muito convém à harmonia e boas relações entre os brasileiros. (GOMES, 2005: 8-9).

Na justificativa dada para o indeferimento foi argumentada que a criação de uma associação causaria desarmonia entre os brasileiros. No entanto, a luta não cessou. Em 1876, começava a circular em Recife o periódico *O Homem*, que discutia assuntos como o significado de raça, a escravidão, o preconceito e trazia argumentos para combater a teoria de determinismo racial<sup>3</sup>. Citando um trecho da publicação:

[...]todas as diversidades que se observam entre as raças humanas não são senão desigualdades de desenvolvimento [...] todos os homens são iguais capazes dos mesmos atos intelectuais e morais.[...] milhares de indivíduos

<sup>3</sup>O determinismo racial fundamentou os conceitos de inferioridade do negro perante o branco. A partir desses conceitos, haveria comprovações científicas que comprovavam esses fatos, como medida craniana, semelhança fenotípica com animais, entre outros.

de cor que nessa região abençoada tem se distinguido nas artes, nas ciências, nas armas e nas letras. (*O HOMEM*, 1876: 2).

O jornal também fazia denúncias sobre o recrutamento forçado para o Exército e para Marinha e a violência da polícia nas ruas da cidade, como neste trecho de *O homem*, publicado 17 de fevereiro de 1876: “Só se dão quando os presos são homens de cor: não há exemplo de ter sido espancado pela polícia um só homem que seja ou pareça branco” (1876: 3). O jornal circulou por menos de um ano, tendo publicado apenas 12 números.

A pesquisadora Ana Flávia Magalhães Pinto (2006) destaca que esses periódicos “afro-brasileiros conseguiram formular uma fala própria e torná-la pública. Ainda que não tenham alcançado simultaneamente todo o território nacional, esses impressos são parte do esforço coletivo de controlar os códigos da dominação e subvertê-los” (PINTO, 2006: 70). Flávio Gomes em sua obra *Negros e política* (2005) ressaltava uma importante questão sobre o lugar do negro nesse período: “A questão parecia ser não tanto *quem* eram os protagonistas da liberdade, mas sim quais os *significados* desta.” (GOMES, 2005: 11). Logo, o que significava ter sido escravizado? Significava ser cidadão brasileiro? Perguntas estas difíceis de serem respondidas.

Sendo assim, a assinatura da Lei Áurea em 1888 não inaugurou a igualdade. Em abril de 1889, uma comissão formada por libertos do Vale da Paraíba enviou uma carta ao jornalista Rui Barbosa reivindicando apoio para criação de políticas públicas. Vejamos abaixo um trecho:

Para fugir do grande perigo que corremos por falta de instrução, vimos pedi-la [educação] para nossos filhos e para que eles não ergam não assassina para abater aqueles que querem a República, que é a liberdade, igualdade e fraternidade. (GOMES, 2005: 10).

Esse pedido tinha como principal objetivo garantir direitos aos filhos dos libertos. Contudo, os jornalistas não tinham poder suficiente para a garantia desses direitos. Além das dificuldades técnicas, esses jornais tinham diversas limitações financeiras, o que acarretava periodicidade inconstante. As pequenas tiragens, na maioria das vezes artesanais, faziam com que muitas dessas publicações durassem menos de um ano. Muitas vezes os responsáveis pela construção do jornal atuavam, ao mesmo tempo, como escritores, jornalistas, editores, operadores de impressão e financiadores. Sem patrocínio, as edições eram vendidas em festas, reuniões comunitárias, clubes recreativos, grêmios e no contato direto com a população na rua. Em alguns periódicos é possível encontrar veiculação publicitária, porém insuficiente para bancar os custos totais.

O título de muitos desses periódicos já demarcava objetivos e público-alvo: “dedicado aos homens de cor”, “dedicado à classe de cor”, “de combate em prol do

reerguimento geral da classe dos homens de cor” e “para a defesa dos interesses dos homens pretos” (GOMES, 2005:31).

Em São Paulo, tanto na capital e quanto no interior, surgiram diversos jornais que tiveram força e maior duração. Em sua dissertação de mestrado, denominada *A imprensa negra em São Paulo*, Miriam Ferrara (1986) classificou 56 jornais estudados dividindo-os em três períodos de acordo com a década de fundação e contexto histórico. Segundo a autora, o primeiro período (de 1915 a 1923) se caracterizou pela estabilidade econômica em decorrência da situação privilegiada do café no cenário mundial; culturalmente, a Semana de Arte Moderna<sup>4</sup> (1922) repercutia em diversos ramos. Houve o surgimento dos periódicos: *O Menelik* (1915), *A Rua* (1916), *O Xauter* (1916), *O Alfinete* (1918), *O Bandeirante* (1919), *A Liberdade* (1919), *A Sentinela* (1920), *O Kosmos*(1922) e *Getulino* (1923).

É importante destacar o primeiro jornal *O Menelik* (1915). Apesar de ter tido apenas duas publicações veiculadas, a primeira no final de 1915 e a segunda no início de 1916, conseguiu grande prestígio na comunidade negra, difundindo aquilo que os redatores achavam mais interessantes para a vida social e cultural dos negros. Ferreira (2011) ressalta os jornais enquanto espaço de formação educativa e de preservação da memória:

Havia a preocupação em preservar a memória dos abolicionistas como Luiz Gama e José do Patrocínio, de tornar conhecidas as obras poéticas de Cruz e Souza e Castro Alves. Alguns jornais tinham seus nomes ligados à alguma personalidade negra falecida, como *O Menelik*, fundado em 1915, que homenageou o imperador etíope falecido um ano antes, e o *Getulino*, em homenagem a Luís Gama, que usava como um de seus pseudônimos, o codinome Getulino. Logo, relacionar o nome do jornal à um personagem negro importante era uma maneira de fortalecer a auto-estima desses, assim como de contribuir para preservação de uma memória afirmativa dos negros, no país e no mundo.(FERREIRA, 2011: 5)

A partir do segundo período (1924 a 1937), as reivindicações ganharam mais força e a imprensa negra atingiu seu grande momento. As publicações eram mais diretas e objetivas, reclamavam a participação do negro na sociedade e os convocavam à luta. Podemos destacar os jornais *O Clarim da Alvorada* (1924), *Elite* (1924), *Auriverde* (1928), *O Patrocínio* (1928), *Progresso* (1928), *Chibata* (1932), *Evolução* (revista de 1933), *A Voz da Raça* (1933), *Tribuna Negra* (1935) e *A Alvorada* (1936).

Já no terceiro período (1945 a 1963), as publicações voltam seus esforços a unir os negros em torno de uma causa comum, pensamento no que foi se perdendo ao longo do segundo período. *Alvorada* (1945), *Senzala* (revista de 1946), *União* (1948), *Mundo Novo* (1950), *Quilombo* (revista de 1950), *A Voz da Negritude* (1953), *O Novo Horizonte* (1954),

<sup>4</sup> De acordo com Ferrara (1986) não há referências a Semana de Arte Moderna nos jornais da imprensa negra.

*Notícias de Ébano* (1957), *O Mutirão* (1958), *Hífen* (1960), *Níger* (revista de 1960), *Nosso Jornal* (1961) e *Correio d'Ébano* (1963).

*O Clarim da Alvorada* (1924), segundo Ferreira (2011), foi uns dos jornais de maior tiragem da época com aproximadamente 2.000 exemplares em cada edição. Tinha anúncios pagos, porém não eram suficientes para custear todas as etapas de confecção. Foi fundado por Jayme de Aguiar e José Correia Leite, em 6 de janeiro de 1924, com o nome de *O Clarim*. Posteriormente, em 6 de maio do mesmo ano, passou a chamar-se *O Clarim d' Alvorada*.

Esse jornal apresentava como ponto principal de suas publicações a luta contra o racismo e dialogou com outras experiências de ativismo em outros estados e até mesmo fora do país, como o jornal estadunidense *Chicago Defender*<sup>5</sup>, que durante as lutas pelos direitos civis dos Estados Unidos desempenhou um importante papel.

Também podemos destacar a atuação de *A Voz da Raça* como sendo um dos mais significativos no meio pela sua longevidade, estrutura, organização e prestígio político-social. Fundado em 1933, circulara até 1937 tendo no total de 70 edições. Sendo o jornal porta-voz da Frente Negra Brasileira (1931-1937), ao longo de sua existência, propunha uma reflexão por meio da coletividade negra em prol de um projeto de inclusão que perpassando questões como a valorização étnica, de um nacionalismo pautado na valorização de uma história e memória sob a ótica do protagonismo negro.

[...] a nação somos nós [os negros], com todos os outros patrícios [lusos e indígenas] que, connosco, em quatrocentos anos, criaram o Brasil. Não podemos, pois, permitir que impunemente uma geração atual [de imigrantes], que é um simples momento na vida eterna da Nação, traia a Pátria [...]. (A VOZ DA RAÇA apud LIMA, 2009: 4).

O periódico muitas vezes ressaltava momentos da história do Brasil e do mundo em que o apagamento do negro é feito:

[...] episódios horrendos da escravatura no Brasil, Guerra do Paraguai, e outras tantas cousas que muita gente bonita, como por exemplo os pretensos sociólogos desconhecem, mesmo porque a historia patria nada diz a respeito, ou quando assim não é adulteram tudo, como fizeram os seus historiadores com a gloriosa epopéia de Palmares na Serra da Barriga, que deveria constar em nossa historia como uma das maiores glorias de um povo, que embora oprimidos, deram ao mundo e muito especialmente ao Brasil, provas de seu valor moral e material; isso tudo, os homens do Brasil esconderam e continuam escondendo, com o fito único de menosprezar o valor indiscutível da raça que fez o Brasil [...]. (A VOZ da RAÇA apud LIMA, 2009: 5)

No Rio Grande do Sul, a imprensa negra teve como primeiro representante o jornal *O Exemplo*, da cidade de Porto Alegre, que circulou com interrupções no período de 1892 a

<sup>5</sup>Fundado em 1905, *The Chicago Defender* é um jornal da cidade de Chicago foi é voltado para a comunidade negra dos EUA.

1930. Além deste, houve uma série de outros jornais produzidos por negros no Estado (SANTOS apud ZUMBARAN; VARGAS, 2016: 8): *A Cruzada* (Pelotas, 1905), *A Alvorada* (Pelotas, 1907-1965), *A Revolta* (Bagé, 1925), *A Navalha* (Santana do Livramento, 1931), *O Tição* (Porto Alegre, 1978), o *Folhetim do Zaire* (Porto Alegre, 1982-2005). No editorial do primeiro exemplar, *O Exemplo* apresentava-se como porta voz dos em busca de direitos e manifestava-se contra o racismo científico e contra as hierarquias baseadas na cor da pele:

Devemos mostrar à sociedade que também temos um cérebro que se desenvolve segundo o grau de estudo a que o sujeitamos e, por consequência, também podemos nos alistar nas cruzadas empreendidas pela inteligência, muito embora alguns queiram nos acoimar, ou porque desconheçam nossas legítimas aspirações, ou porque façam parte dos que julgam o homem pela cor da epiderme. (O EXEMPLO apud ZUMBARAN; VARGAS, 2016: 9).

Já em Pelotas-RS, cidade localizada no extremo sul do país, durante o século XIX tinha a economia proveniente da indústria do charque – o número de trabalhadores escravizados ultrapassava a densidade demográfica dos demais trabalhadores.

O periódico de *A Alvorada*, que circulou na cidade entre os anos de 1907 a 1965, foi idealizado e editado por intelectuais negros residentes na cidade com o intuito de dar voz da população negra e informar a comunidade das ocorrências de racismo, violência da região e também de outras localidades. Como é descrito em suas páginas “o nosso meio necessita de ter o seu arauto, aonde possa dizer o que sente, o que pensa e procurar engrandecer a nossa raça” (*A Alvorada*, 1932)

Na cidade de Pelotas, foram constatadas 33 associações abrangendo o início do século XX até o ano de 1937 dos mais diversos tipos: caridade, futebolísticas, representação política, esportivas, grêmios operários, jornalísticas, musicais, recreativas, carnavalescas, beneficentes, dramáticas (LONER, 1999: 658-659). Tal fato demonstra a grande movimentação da comunidade negra dessa região, frente à necessidade de sua auto-organização para a conquista de seu espaço na sociedade.

O periódico era dominical e poderia ser adquirido de duas formas: compra em bancas, barbearias, no Mercado Central ou por assinatura. Foi fundado pelos irmãos Antonio Baobab<sup>6</sup> e Rodolfo Xavier. Xavier também atuou no periódico, assim como em diversos espaços de organização de classe, chegando a se candidatar a deputado em 1934. Contou com a colaboração esporádica de diversos escritores, jornalistas e críticos da época como os irmãos

---

<sup>6</sup> Nasceu escravo, comprou a sua liberdade em 1880. É considerado da importante figura da formatação do jornal.

Juvenal e Durval Penny, Armando Vargas, Carlos Torres, Dario Nunes, Humberto de Freitas, Ivo Porto e Miguel Barros.

Os redatores d'A *Alvorada* propunham aos seus leitores a valorização de sua cor, independente do tom de pele, já que o preconceito é sentido por todos. Logo, não seria legítima a separação entre negros e mulatos. Podemos destacar a seleção das pessoas pela cor da pele nas festas ocorridas na cidade:

Interjeição!

Repercutiu dolorosamente no seio da sociedade etiópica pelotense, a pretenciosa atitude dos dirigentes de certo grupo bailante que, deixando-se embair por uma falsa maneira de selecionar, não observaram no indivíduo o valor moral, mas sim, como justificativa dos seus „escrúpulos“ sociais, basearam-se na diferença das cutículas. E, nas suas condenáveis investigações etnológicas, acharam „defeitos“ morais e „contagiosos“ nos negros de tez da cor do ébano... [...] Felizes os que têm os olhos para olharem-se nos seus espelhos „genealógicos“ – as avós; felizes os que sentindo pulsar no coração o amor pela extirpe de José Mauricio, e, do escravo Cosme, e sentindo a repulsa pela ofensa, não apoiaram tal atitude preconceituosa, dando assim, à Sociedade, à Raça e à Pátria, um atestado de civismo e de solidariedade humana! (A ALVORADA, 1932: 3).

Em algumas publicações, como podemos verificar no trecho recém citado, está presente o termo “sociedade etiópica pelotense”, possivelmente se remetendo a uma possível origem comum dos negros de Pelotas. Porém, um artigo publicado em 1935 de Rodolfo Xavier, intitulado “Origem Etiópica”, rebatia essa perspectiva:

Em geral, no Brasil, a raça descendente de africanos é tida e havida por etiópica. Desconhecedora, em sua quase totalidade, de sua verdadeira origem a raça Afro-brasileira pavoneia-se de *etiópica* cuja região não contribui com um único *espécime* para o tráfico de escravos, não só para o Brasil como para toda a América [...]. O grito é nosso, mesmo para chamar a atenção dos que se acham iludidos em sua boa fé. Tal é a origem etiópica dos descendentes africanos brasileiros[...] De etiópicos não temos nada. (XAVIER apud SILVA, 2011: 5).

Um dos objetivos d'A *Alvorada* era a alfabetização e educação dos negros, como aponta Rodolfo Xavier: “Vamos tratar do que realmente a raça precisa: evoluir ao lado da raça branca, ombro a ombro, não havendo diferença entre os indivíduos pela cor, mas, simplesmente, pelo estudo e pela cultura”. (A *Alvorada*, 1934: 1).

“Necessitamos de instrução, muita instrução”: a *Frente Negra Pelotense* e “A Hora da Raça” nos clubes negros Quereis que vossos filhos sejam felizes, e que futuramente não haja distinção entre brancos e pretos? Mandai-os educar convenientemente. [...] Eis como podeis fazer a felicidade da vossa família e da vossa raça: educando vossos filhos, que senhores de tão salutar virtude se impor com honra e brilho, e amanhã teremos homens de envergadura moral e intelectual sólida, que não serão admirados pelos seus semelhantes, simplesmente porque se compenetraram de que a educação é o único caminho que destrói preconceitos e irmana os homens. Termino as minhas obscuras linhas, dizendo que espero que todos digam:

“quereis terminar a distinção entre brancos e pretos? Educai vossos filhos”. (PENNY apud *A Alvorada*, 1934).

[...] Necessitamos de instrução, muita instrução o que infelizmente é uma verdade cristalina. Precisamos de Centros de Cultura para o nosso aperfeiçoamento moral e intelectual, e não para “lutas de classes”, pois que estas têm os seus órgãos sindicalizados e é dentro do Sindicalismo que atuam as organizações obreiras em combate a exploração do homem pelo homem. Queremos, concomitantemente, o desatar ao mesmo tempo de dois nós górdios – o aperfeiçoamento moral e intelectual do negro por meio da instrução e ao mesmo tempo o seu nivelamento econômico pela “luta de classes” [...]. Primeiro nos instruíamos que é para saber nos defender e pugnar pelos nossos direitos, dentro da Justiça e da Razão, e que nos assiste como viventes na coletividade humana. Primeiro destruamos o preconceito de “cor” e depois a tirania do capital; eis o nosso ponto de vista dentro da “Campanha Pró-Educação”, não desvirtuemos os nossos fins [...]. (XAVIER apud *A ALVORADA*, 1934).

Por fim, após essa breve reflexão em torno de alguns dos periódicos da chamada imprensa negra, não se pode mais afirmar a não existência de materiais e registros da luta dos negros no Brasil. São esses os frutos de esforços individuais e coletivos de seus editores. O acesso dos negros ao código escrito foi elemento fundamental para o diálogo e para o enfrentamento. Precisamos destacar que se trata de uma pesquisa em andamento, logo os resultados encontram-se lacunares. Mesmo assim, já é possível perceber a atualidade do assunto e que muitas das batalhas travadas no pós-abolição ainda não foram vencidas.

## REFERÊNCIAS

- A Alvorada. Pelotas, números esparsos 1912, 1932-1935, 1944, 1947-1956. (Biblioteca Pública Pelotense).
- CAMARGO, Oswaldo. *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo. Revista do Departamento de História da UFF*, v. 12, n. 23, p. 113-136, 2007.
- FERRARA, Miriam Nicolau. *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.
- FERREIRA, Maria Cláudia Cardoso. Pelo interesse dos Homens Pretos, Noticioso, Literário e de Combate. O jornal O Clarim d' Alvorada no pós-abolição (1924-1932). In: Simpósio Nacional de História. 26, 2011, São Paulo. *Anais*. São Paulo: ANPUH, 2011. p. 1-15. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300908385\\_ARQUIVO\\_TextoAnpuh2011.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300908385_ARQUIVO_TextoAnpuh2011.pdf)>. Acesso em: 20 jul.18
- GOMES, Flávio. *Negros e política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.
- HOFFNAGEL, Marc Jay. *O Homem: raça e preconceito no Recife*. In: Clio Revista de Pesquisa Histórica do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pernambuco. n.1, 1977. Recife. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24973/20239>> Acesso em: 20 jul.18

LIMA, Alex Benjamim de. Em tintas negras: narrativas da história nas páginas de A Voz da Raça (1933 – 1937). In: 4º encontro escravidão e liberdade no Brasil Meridional. 2009. *Anais*. S/P Disponível

em: <<http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/Textos4/alexbenjamim.pdf>>  
Acesso em: 20 jul.18

MARAKARINA. *A imprensa negra nunca se calou frente ao racismo*.

Reportagem Institucional. 29 maio, 2014. Disponível em:

<<http://www.palmares.gov.br/?p=32774>> Acesso em: 511/2016 20:50

MESQUITA, Natiele Gonçalves; SCHIAVON, Carmem G. Burgert. Movimento negro no ensino de história: o jornal A Alvorada como uma possibilidade de concretização da lei 10.639/03. *Revista Latino-Americana de História*, São Leopoldo, v. 2, n.6, agosto de 2013. Edição Especial.

OLIVEIRA, Ângela Pereira. Padrões comportamentais definidos para os negros de Pelotas através do periódico A Alvorada, 1932-1935. In: XVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015. *Anais*. Disponível em:

<[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439233492\\_ARQUIVO\\_Angela-Anpuh-15.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439233492_ARQUIVO_Angela-Anpuh-15.pdf)> Acesso em: 20 jul.18

PINTO, Ana Flávia. *De pele escura à tinta preta - a imprensa negra no século XIX (1833-1899)*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2006.

SANTOS, José Antônio dos. *Prisioneiros da História. Trajetórias intelectuais na imprensa negra meridional*. Tese. Porto Alegre, RS: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

SILVA, Fernanda Oliveira da. *A busca por uma unidade identitária negra em terras sulinas no pós-Abolição: Imprensa negra; Frente Negra Pelotense e Clubes Sociais Negros em Pelotas-RS (1907-1937)* In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011. *Anais*. Disponível em:

<[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1313005512\\_ARQUIVO\\_Abuscaporumaunidadeidentitarianegraemterrasulinasnopos-Abolicao.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1313005512_ARQUIVO_Abuscaporumaunidadeidentitarianegraemterrasulinasnopos-Abolicao.pdf)> – *Anais*. ANPUH. São Paulo, julho 2011. Acesso em: 20 jul.18

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros – identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

ZUBARAN, Maria Angélica; VARGAS, Juliana Ribeiro de. *Imprensa negra: memórias, patrimônios documentais e educação antirracista*. *Anais*. Disponível em:

<[http://www.anpedsul2016.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2015/11/eixo16\\_JULIANA-RIBEIRO-DE-VARGAS-MARIA-ANG%C3%89LICA-ZUBARAN.pdf](http://www.anpedsul2016.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2015/11/eixo16_JULIANA-RIBEIRO-DE-VARGAS-MARIA-ANG%C3%89LICA-ZUBARAN.pdf)> Anped Sul Curitiba, 2016. Acesso em: 20 jul.18

## FUNK CARIOCA: PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO DA MÚSICA AFRODIASPÓRICA E TENSÕES ENTRE A MÍDIA E A SOCIEDADE

Letícia Laurindo de Bonfim<sup>1</sup>

**RESUMO:** A historiografia recente do funk carioca apresenta um percurso marcado pela reunião da juventude negra dos subúrbios do Rio de Janeiro e pelos processos de apropriação, tradução e “nacionalização” da música transnacional<sup>2</sup>. É precisamente sobre a história recente do funk carioca (1970-2000) e sobre os processos de hibridação desse gênero musical que esta pesquisa se dedica para lançar as seguintes questões: por que, nos anos de 1960, a juventude negra das favelas cariocas se afasta da tradição do samba? Por que elege um gênero musical afrodiaspórico estadunidense? Como acontecem os processos de hibridação do *miami bass* até a sua transformação no gênero musical denominado funk carioca? E como aos funkeiros, no final de 1990, se reaproximam do samba?

**PALAVRAS-CHAVE:** Funk Carioca; Hibridismo Cultural; Música Afrodiaspórica.

Ainda em 1927 e 1928, mesmo com o fim do carnaval, o samba continuava durante o ano todo. Ele estava presente nos cafés, nas peixadas feitas em casa de amigos, nas feijoadas, nas esquinas e bares, durante a madrugada, conforme Alcebíades Barcelos, o Bide, fundador da primeira escola de samba do país, a Deixa Falar, conta em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*<sup>3</sup> (TINHORÃO, 2008: 307). Mas, nas décadas subsequentes, o gênero passou, pouco a pouco, a concorrer com outros ritmos preferidos pela juventude suburbana da cidade do Rio de Janeiro.

No livro *Batidão: uma história do funk*, o jornalista Silvio Essinger aponta que na década de 1960, o samba, comumente associado às favelas cariocas, deixava de ser a principal atração entre a juventude negra. Os espaços reservados às escolas de samba entre os meses de setembro e fevereiro eram ocupados, no decorrer do ano, por bailes realizados, nos finais de semana, em quadras de escolas de samba como a Portela e o Império Serrano. Os bailes reuniam a população jovem das favelas cariocas, que dançava ao ritmo de gêneros como o samba e o rock. Neste contexto, se esboçou o circuito musical das décadas seguintes (ESSINGER, 2005: 15).

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista Capes.

<sup>2</sup> A palavra transnacional é utilizada para referir-se a qualquer gênero musical que ultrapasse as fronteiras nacionais, fazendo menção às influências estadunidenses/africanas (sobretudo) e europeias (música eletrônica) do funk carioca.

<sup>3</sup> Entrevista concedida por Bide ao *Jornal do Brasil*: Carnaval, primeiro grito: vida e morte do deixa falar, o bloco que deixou escola”, reportagem de Francisco Duarte no **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1979, p. 9 do Caderno B.

Nos anos de 1970, os jovens negros passaram a se identificar com a *soul music*<sup>4</sup>, e o gênero se tornou a principal referência musical no contexto dos bailes. Assim, iniciaram-se os chamados Bailes *Black*<sup>5</sup>, bailes que tinham em seu repertório musical, principalmente, a *soul music*. De acordo com Silvio Essinger, a *soul music* foi difundida no Rio de Janeiro através da programação, na Rádio Tamoio, do DJ Big Boy<sup>6</sup>. O sucesso do repertório *black* aliado à festa promovida pelo DJ, o chamado “Baile da pesada”<sup>7</sup>, contribuíram para o sucesso dos bailes entre a juventude suburbana (ESSINGER, 2005: 17).

Posteriormente, esses bailes se modificaram. E Oséias Moura dos Santos, jovem negro, morador do Morro da Mineira, fã das programações de Big Boy e frequentador dos “Bailes da pesada” foi um dos responsáveis por isso. Ele propôs à sete amigos o “Mister Funky Santos”, uma festa com um repertório voltado apenas para a *black music*<sup>8</sup>, diferentemente do “Baile da pesada”, que tocava *soul music* e rock. Como frequentador dos bailes, Oséias percebeu que o público preferia a música *black*, chegando mesmo a parar de dançar quando essa sequência é interrompida pelo rock progressivo, o que o levou a optar por uma festa totalmente dedicada à *soul music* (ESSINGER, 2005: 18-19).

Atraído pelo rumor de que as festas de música *black* faziam sucesso entre a juventude negra carioca, numa noite, Asfilófilo de Oliveira Filho<sup>9</sup>, que era responsável pela busca de atividades culturais que pudessem interessar à população jovem dos subúrbios da cidade, apareceu para ver “Mister Funky Santos”, juntamente com a direção do Clube

<sup>4</sup>*Soul music*: estilo de música popular composta, gravada e executada principalmente por negros norte-americanos a partir dos anos de 1960. Expressa as emoções sentidas pelo intérprete e evocava semelhantes sensações no ouvinte. É um gênero dotado de expressões vocais tais como melismas, suspiros, falsetes, interpolações declamadas ou entoadas.

*SOUL MUSIC*. In: DICIONÁRIO Groove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

<sup>5</sup> Bailes *black* eram os bailes realizados nos subúrbios do Rio de Janeiro, no final da década de 1970. Nesses bailes ouvia-se música negra estadunidense, especialmente a *soul music*. Influenciada pelas conquistas de direitos civis da população negra dos Estados Unidos, a juventude negra carioca criou o movimento *black*, também associado à música negra e à reunião dos jovens suburbanos cariocas.

<sup>6</sup>*Big Boy* era estudante de geografia, na época, e trabalhou como programador da rádio Tamoio, no Rio de Janeiro. De acordo com as historiografias concordes do antropólogo Hermano Vianna e do jornalista Silvio Essinger, Big Boy foi o responsável pela difusão da *soul music* entre a juventude negra carioca. Além disso, os Bailes da pesada, promovidos pelo DJ, teriam sido o ponto de partida para a consolidação dos bailes *black* nos subúrbios cariocas, especialmente depois que o Canecão foi solicitado para shows de Roberto Carlos, e os bailes passaram a ser realizados na zona norte.

<sup>7</sup>Bailes da pesada são festas com repertório da *black music*, realizadas pelo DJ *Big Boy*, no Canecão, cervejaria do bairro do Botafogo, no Rio de Janeiro.

<sup>8</sup> A *Black music* é um termo amplo que engloba diferentes gêneros musicais produzidos e/ou influenciados por pessoas negras. No contexto dos bailes, significa que o repertório era composto apenas por *soul music*, um dos gêneros da *black music*.

<sup>9</sup> Asfilófilo de Oliveira Filho, conhecido como Dom Filó, foi integrante do movimento *black* carioca. Ele era ligado ao Clube Renascença, fundado nos anos 50, no Méier, com objetivo de reunir a comunidade negra do Rio de Janeiro. Na ocasião, Filó tinha a incumbência de pensar em uma festa para a juventude negra, o que o levou a Mister Funk Santos, festas de música *black* promovidas por Oséias Moura dos Santos.

Renascença, clube fundado na década de 1950, no Méier, e ligado ao movimento negro (ESSINGER, 2005, p. 18-19).

Ao final da noite, verificado o sucesso, Asfilófilo, mais conhecido como Dom Filó, decidiu que poderia fazer o mesmo baile no Renascença, e com um diferencial, a consciência negra. Em 1972, Dom Filó cria no Clube Renascença a Noite do *Shaft*<sup>10</sup>, festa com discotecagem, projeção de *slides* com cenas do filme *Shaft*, que dá nome à festa, e com imagens do público presente. Nesse espaço, jovens negros reúnem-se para ouvir música negra e inspirar-se nas conquistas políticas de negros norte-americanos. O movimento negro, interessado em captar a energia da juventude suburbana carioca, vê na música *black* o meio de se comunicar com a juventude (ESSINGER, 2005: 18-19).

A luta pelos direitos civis de negros estadunidenses e seus desdobramentos na música *black* ganham definitivamente a juventude carioca suburbana. A *soul music* promove uma postura política de resistência e de reivindicações da juventude negra. Mas em 1977, por motivos não esclarecidos, embora insista-se nas hipóteses da influência da *disco music* ou das críticas da imprensa aos bailes *black*, encerra-se essa fase de militância política e identificação racial.<sup>11</sup>

Nos anos de 1970, os bailes se espalham pela cidade demandando o surgimento de novas equipes de som. Assim nasce a *Soul Grand Prix*, uma equipe itinerante de som capaz de realizar festas em vários clubes dos subúrbios cariocas. Paralelamente à *Soul Grand Prix*, as equipes de som multiplicam-se pelo Rio de Janeiro. O processo de expansão iniciado nessa década origina uma série de mudanças no que diz respeito aos gêneros musicais que circulam nos bailes e a hibridação do funk carioca, que se consolida como gênero musical por volta de 1985.

### **Os ritmos musicais do funk carioca**

Os bailes surgem como opção de divertimento e socialização, mas também se tornam um espaço em potencial para a inventividade coletiva, seja no que diz respeito à dança ou à música. A identificação com a música negra oriunda dos Estados Unidos bem como a sua apropriação consolidam, ao longo dos anos, novas maneiras de dançar e de fazer hip-hop.

<sup>10</sup> Filme norte-americano de 1971, dirigido por Gordon Parks.

<sup>11</sup>O fim dos bailes *black* ainda é investigado pelos pesquisadores do funk carioca. Palombini o relaciona às críticas ao movimento *black* carioca recebidas por sambistas e intelectuais bem como ao grande sucesso da *disco music* nas pistas de dança de todo mundo.

A partir de meados da década de 1980, o *miami bass*<sup>12</sup>, ritmo dos bailes funk de então, é a base musical sobre a qual o público canta refrãos em português. Nesse processo, os participantes dos bailes introduzem junto com suas “traduções” a possibilidade de usar bases de *miami bass* para “composição” coletiva de refrãos em português, recurso utilizado por DJ’s, posteriormente.

Simone Sá, através das palavras do DJ Malboro, conta que o *miami bass* é tocado nos bailes da década de 1980 em versões instrumentais e cantados pelo público, que por não saber falar inglês, escolhe frases que se assemelham sonoramente à letra original. Assim, a música “*Whoop there is it*”, do *Tag Team*, transforma-se em “Uh! Tererê!”, o que caracteriza o processo denominado por Sá como tradução (SÁ, 2007: 9).

Em 1989, o DJ Malboro, que tem em mente um projeto de nacionalização do funk, usa o “Melô da Mulher Feia”, versão em língua portuguesa feita pelo público do baile para “*Do Wah Diddy*”, dos americanos do *2 Live Crew*, para dar forma ao seu projeto. A coletânea “DJ Malboro apresenta Funk Brasil”, produzida pelo DJ Malboro, tem suas faixas compostas em cima da batida sonora do *Miami bass* e do *sampler*,<sup>13</sup> sob a influência do rap, a prática de recortar-copiar-misturar consolidada na música eletrônica.

Por volta de 1993, 1994, as equipes de som tocam nos bailes somente músicas “nacionais” (Sá, 2007, p.10-11). Grande parte das músicas dessa época são declamações rimadas sobre uma base de vinil, frequentemente a faixa 808 do DJ *Battery Brain* (PALOMBINI, 2012, p.4) (Techno Hop Records, 1988)<sup>14</sup>:



O ano de 1998 é marcado pela criação, reivindicada pelo DJ Luciano, e difusão do tamborzão. Sobre sua criação feita em uma bateria eletrônica modelo R8, Roland, ele conta:

O lance do Tamborzão começou porque na época em que a gente tocava — não é Cabidão? — usava-se muito o Atabaque, uma batida feita de conga — tipo conga — que o pessoal associava muito ao ritmo que era o funk da

<sup>12</sup> Subgênero do *hip hop* norte-americano de ritmo acelerado e batidas pesadas, originário de Miami.

<sup>13</sup> Sampler: “*samplers*, teclados, módulos, placas ou, ainda, *softwares* que registram digitalmente qualquer informação sonora aplicada na entrada de gravação do instrumento ou da placa digitalizadora instalada no computador.” ALVES, Luciano. *Fazendo música no computador*. Rio de Janeiro: Campus, 2000, p.22.

<sup>14</sup> Transcrição musical de Júlio Córdoba Pires Ferreira (Transcrição do tamborzão).

A transcrição dos ritmos denominados *volt Mix*, Tamborzão e Human Beatbox pode ser ouvida nas faixas 01, 03 e 05 do CD que contém as músicas analisadas nesta dissertação.

época, o *Volt Mix*. Naturalmente, como todo o produtor sabe, a gente sempre tem uma necessidade de melhorar, de expandir, de criar sons novos. A R-8 — Ha! — foi a responsável por isso tudo que está aí, não é Cabide? (Mostra uma bateria eletrônica R-8 MK-II). Foi justamente numa R-8 dessas aí que foi criado o Tamborzão. Acredite se quiser. Foi até engraçado porque foi de madrugada — devia ser por volta de duas da manhã — e bateu uma inspiração louca por causa do Funk'n Lata. Porque o Funk'n Lata sempre teve um som pesadão. E lembro que começou-se a criar com frequência montagens com sons ao vivo, tirados do público, dos bailes: colocava-se o microfone e gravava-se os sons. Então falei: “poxa, por que é que a gente não tenta fazer uma batida meio que ao vivão também?” Pra crescer, pra dar uma sustentação ao som. Foi quando a gente começou a buscar elementos da bateria eletrônica. Começamos a juntar aquela imundice toda ali pra ver se dava certo. Aí, foi até engraçado que, depois que concluí, que fechei a tampa, olhei pra ela assim, desliguei e falei: “isso tá uma porcaria!” Ha, ha, ha, ha! Ficou uma semana encostada. Uma semana encostada ali, a bateria, até que um belo dia... Eu tinha uma dupla de MCs que, inclusive, moram perto da minha casa até hoje. Aí, eles: “pô, Luciano, eu tô a fim de produzir um *rap*”. E eu inseri. Foi a primeira aparição do Tamborzão. Foi num *rap* do Tito e Xandão. E está registrado em CD, o Lugarino apresenta os melhores da Zona Oeste, gravado em 1998. Inclusive, é bem interessante falar isso, o lance da data, porque a gente faz até uma aposta, não é, Cabide? Tenta achar um CD que tenha a primeira aparição gravada. Não vai ter. Foi realmente a primeira música gravada. E depois meu parceiro Cabidão bolado, inspirado (ha, ha, ha!), fez a “Montagem da Gota”, não é?<sup>15</sup>.



Como observa Palombini, nos anos de 1990, prevalece, na base rítmica das músicas, o *Volt Mix*, nos anos 2000, o tamborzão, e nos anos 2010, se consolida como preferência de DJs e MCs o *Human Beatbox*<sup>16</sup>, uma releitura do tamborzão, com *samplers* de vozes humanas<sup>17</sup> (PALOMBINI, 2012: 17):

<sup>15</sup> Entrevista concedida pelo DJ Luciano e disponível em: <http://www.proibidao.org/dj-luciano-o-tamborcao/>.

<sup>16</sup> Transcrição do humam beatbox feita por Pedro Durães a partir da produção do “Elenco fabuloso”.

De acordo com o músico Júlio Córdoba, com quem estou pesquisando as mudanças rítmicas do funk carioca, “samplear consiste em gravar pequenos trechos (*samplers*) de qualquer material sonoro (voz, instrumentos, ruídos, o que vc quiser) pra depois manipula-los, alterando altura, duração, fazendo *loopings* etc. No tamborzão, usa-se *samplers* de sons do atabaque. No *human beatbox*, esses sons foram substituídos por sons vocais humanos. Mas na essência, os ritmos são iguais, só mudam os sons”.

<sup>17</sup> A observação de que o *beat box* é uma releitura do tamborzão, com *samplers* de vozes humanas, é do músico Júlio Córdoba Pires Ferreira. Depois de lermos o texto de Carlos Palombini que apontava para o fato de que, em 2010, o funk tinha se modificado, o músico observou que essa mudança era apenas uma releitura do Tamborzão.



O tamborzão e o *human beatbox* representam a transformação rítmica e a aproximação do gênero com as tradições afrobrasileiras. Essa questão é importante não apenas para a transformação do gênero, mas para a análise do aspecto cultural e identitário associado ao funk carioca. A busca de “brasilidade” no processo de “nacionalização” do funk remonta o ano de 1989, quando o DJ Malboro compõe “O melô da mulher feia”. De acordo com a descrição do seu processo de composição, há uma tentativa de incorporar ritmos brasileiros à batida do funk. No entanto, essas experimentações, feitas também por outros DJs, alcança relativo sucesso apenas no ano 2000, com o Tamborzão do DJ Luciano.

As mudanças rítmicas e musicais do funk carioca são ainda mais relevantes quando confrontadas com as críticas recebidas pelos *blacks* cariocas, na década de 1970, por conta de sua adesão à música originária dos Estados Unidos, no caso a *soul music*. As críticas de intelectuais e sambistas apontam para a alienação da juventude negra carioca e para a falta de “brasilidade” do gênero escolhido para dar ritmo aos bailes *black* das favelas do Rio de Janeiro. No entanto, a escolha da música negra norte-americana parece ter promovido a renovação da tradição musical afrobrasileira.

### **Tamborzão, funk carioca e identidade cultural**

O artigo publicado no Jornal Brasil e intitulado “O orgulho (importado) de ser negro no Brasil” é, durante muito tempo, o único registro escrito sobre os bailes *black* do Rio de Janeiro. Na época de sua publicação, mobilizam-se intelectuais e sambistas em campanha contra o novo universo cultural da juventude negra que representa, na maneira de ver desses críticos, a americanização da música brasileira.

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora. Ou porque o Rio só sabe reconhecer os uniformes e os clichês, as gírias e os modismos da Zona Sul; ou porque prefere ignorar ou minimizar essa cidade absolutamente singular e destacada, classificando-a no arquivo descompromissado do modismo; ou porque considera mais prudente ignorá-la na sua inquietante realidade [...]. Uma população cujos olhos e cujos interesses voltam-se para modelos nada brasileiros. População que forma uma cidade móvel, cujo centro se desloca permanentemente – ora está em Colégio, onde fica o clube Colezinho, considerado um dos primeiros templos do **soul**, ora em Irajá, ora em

Marechal Hermes, ou em Rocha Miranda, ora em Nilópolis ou na Pavuna [...]. Uma cidade cujos habitantes se intitulam a si mesmos de **blacks** ou de **browns**; cujo hino é uma canção de James Brown ou uma música dos Blackbyrds; cujo bíblia é Wattstax, a contrapartida negra de Woodstock; cuja linguagem incorporou palavras como **brother** e **white**; cuja bandeira traz estampada a figura de James Brown ou de Ruffus Thomas, de Marva Whitney ou Lin Collins; cujo lema é **I am somebody**; cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam, embora sobre a cópia já se criem originalidades. Uma população que não bebe nem usa drogas, que evita cuidadosamente conflitos e que se reúne nos finais de semana em bailes por todo o Rio. É o **soulpower**, fenômeno sociológico dos mais instigantes já registrados no país (Jornal do Brasil, 1976: 3).

Em 1970, repercutiu na mídia e no samba um impasse entre os *blacks* e os representantes da “autêntica” tradição musical brasileira. A juventude negra carioca é acusada por intelectuais e por alguns sambistas de aderir e de se deixar influenciar pela música importada dos Estados Unidos, o que representaria um rompimento com a tradição brasileira e uma cisão com os esforços ideológicos no sentido de tornar o samba o representante da identidade nacional.

Cerca de uma década antes, em 1962, o I Congresso Nacional do Samba reúne alguns dos nomes mais importantes no âmbito do samba: Edison Carneiro, Araci de Almeida, Ari Barroso, Ernesto dos Santos (Donga), entre outros, para a discussão de medidas capazes de interromper o desenvolvimento nocivo à “autenticidade” do gênero. Estão na pauta da Carta do Samba questões como a desleal concorrência da música brasileira com a indústria fonográfica internacional, os hibridismos que favorecem a música estrangeira em detrimento do samba, as alterações presentes nas escolas de samba que interferem no modo tradicional de organização dos desfiles, entre outras (CARNEIRO ET ALII., 1962: 7-15).

Portanto, a necessidade de preservação do samba sugere que o gênero está ameaçado seja pela indústria fonográfica internacional, pela constante hibridização sofrida pelo gênero ou, ainda, pelas apropriações e intervenções da elite no samba e no carnaval. Essa temática nos leva a uma das questões principais deste capítulo, levantada por Shoshana Lurie, em seu artigo “Funk and hip hop transculture: cultural conciliation and racial identification in the “divided city” (BRAZIL, 2001: 647-648): afinal, o que teria levado a juventude negra a “rejeitar” a tradição musical “autenticamente” brasileira?

De certa forma, essa pergunta norteia minha leitura sobre a historiografia do funk carioca, levando-me a relacioná-la à própria história do samba e da música popular afrobrasileira bem como às teorias de raça desenvolvidas no país. A segunda pergunta que faço, apropriando-me da fala de Lurie, não é menos importante para compor a chave de interpretação a respeito da trajetória do funk carioca: quais motivos teriam levado a juventude

negra a eleger a música *black* estadunidense como representante de uma nova identidade, dissociada daquela propagada pela elite brasileira através do samba?

Shoshanna Lurie aponta em seu artigo que o funk tem sido completamente dissociado do movimento negro, propagado pela *soul music*, desde a década de 1980, período em que passa a ser cantado em português e incorpora ritmos brasileiros. Apesar disso, muitas das letras das músicas compostas no início da década de 1990, tais como o “Rap do brasileiro” e “Rap da felicidade”, denunciam o mito democracia racial propagado no Brasil, situando esses conflitos na divisão socioeconômica e geográfica da cidade do Rio de Janeiro.

Ainda de acordo com a autora, no Brasil, pelo menos 50% da população é negra, e cerca de 90% desse total vive abaixo da linha da pobreza. Além disso, numerosos estudos confirmam que, no país, diferentes oportunidades e tratamentos correspondem à cor da pele das pessoas. Para Lurie, a predominância da noção de antropofagia no pensamento intelectual brasileiro ignora a influência transnacional na cultura popular brasileira. Ao traçar essas considerações, Lurie lança a pergunta: o funk carioca seria o palco de representação da cidade dividida? (BRAZIL, 2001: 644-645)

As questões referentes à identificação com a música negra estadunidense e ao caráter político do funk carioca são discutidos ao longo dessa pesquisa. É pertinente, porém, apontar algumas considerações a respeito da negação da influência norte-americana no funk carioca. Parece-me claro que o funk carioca não somente assume a sua origem na *soul music* e no *miami bass* como também admite o seu esforço para transformar-se ritmicamente, reaproximando-se da tradição musical afrobrasileira.

A globalização da cultura negra urbana oriunda dos Estados Unidos permite a apropriação, tradução e interpretação do global. E, através da democratização do acesso às tecnologias, transforma e renova as tradições locais. Além disso, o funk carioca é capaz de rearticular os polos “hegemônico/marginalizado”, pois circula e se faz conhecer tanto pela elite quanto pelas classes populares. Ele também reconfigura os espaços de divisão étnica e social denunciados em suas letras e presentes na geografia da cidade do Rio de Janeiro já que afasta e/ou aproxima os habitantes dessa cidade dividida. Como um exemplo disso, cito os jovens de classe média que frequentam os bailes funk nas favelas cariocas.

Retomando a ascensão do funk e a primeira questão abordada por Lurie sobre cisão identitária dos jovens negros, essas temáticas comumente estão associadas à relação da juventude negra com a representação da tradição afrobrasileira e com o rumo tomado pelo samba ao se tornar símbolo étnico nacional. Em outras palavras, o samba, transformado em

símbolo nacional e identificado com as elites brasileiras, passa a afastar-se identitariamente da comunidade que o criou. Essa hipótese é abordada com ênfase para a decadência das escolas de samba, por Spirito Santo, no recente livro *Do samba ao funk do Jorjão* (SPIRITO SANTO, 2011: 349).

Para além disso, há uma questão ainda anterior, a da própria construção do samba como símbolo étnico nacional e a sua relação com a crença na democracia racial brasileira, que mascara o abismo social entre negros e brancos e dificulta a denúncia dessas desigualdades. Nesse sentido, como observa Carlos Palombini, a década de 1970 representa um rompimento com essa ideologia (PALOMBINI, 2012: 1), pois ao afastarem-se do samba e da crença no mito da democracia racial propagada pela integração através do samba, os jovens negros, identificados com a música e com a postura política de negros estadunidenses, podem reivindicar abertamente os seus direitos, pautados na filosofia *black* e, posteriormente, na cultura hip hop.

Retomando a conversão do samba em símbolo nacional e seus desdobramentos a respeito da crença na harmonia racial brasileira, aponto o livro do antropólogo Hermano Vianna intitulado *O mistério do samba*. Neste estudo, o autor analisa o processo de nacionalização do samba nas décadas de 1920 e 1930, liderado por intelectuais que tinham por intuito a valorização e o reconhecimento da cultura negra como elemento fundamental para a formação identitária brasileira bem como a ressignificação da mestiçagem como marca de brasilidade a ser inscrita e valorizada.

Vianna investiga os motivos que levam as elites brasileiras a escolher o samba, gênero perseguido e criminalizado, como símbolo étnico nacional. O autor aponta que há um mistério na transformação do samba e as elites têm papel determinante nesse processo. Para articular possíveis motivos para esta escolha, Vianna utiliza as reflexões de Peter Fry, que aponta que a exaltação de elementos étnicos mascara a dominação racial e dificulta a sua denúncia, e de Roberto da Matta, que acredita que a valorização da mestiçagem está pautada na certeza de que a hierarquia social é tão sedimentada em nossa sociedade que as elites não se sentem ameaçadas pelos grupos dominados (VIANNA, 2007: 31-32).

O fato é que, ao assumir a expressão cultural negra como parte integrante da própria identidade brasileira, as elites dificultam a articulação da identidade negra de maneira isolada, pois ela é convertida em identidade nacional. Por outro lado, a “integração cultural” entre negros e brancos não representa a ausência de preconceito racial nem garante direitos iguais para a população afrodescendente. Apenas mascara a intenção racista que dá origem a essa

“integração”. E a evidência dessa divisão está no próprio rumo tomado pelas escolas de samba, como observa Spirito Santo em sua já citada obra.

O autor faz um amplo estudo das relações entre tradições culturais e religiosas e suas influências sobre o carnaval carioca, chegando ao processo de afastamento dessas mesmas tradições à medida que escolas de samba, por influência estatal e privada, tornam-se um espetáculo rentável, o que por um lado promove o carnaval brasileiro como maior festa popular do planeta, mas, ao longo dos anos, culmina em cisões e conflitos nas escolas e no afastamento das atividades ligadas às tradições afrobrasileiras por parte da juventude carioca.

O autor aponta critérios de avaliação das escolas como uma das causas de insatisfação da comunidade e de sambistas. A bateria é o quesito mais prejudicado por consolidar-se uma série de práticas excessivamente técnicas, interferindo na criatividade dos mestres de bateria. Em outros critérios, passa a se tornar constante a presença de jurados com formação erudita comprovada, como o caso de bailarinas do teatro municipal para o julgamento de mestre-sala e porta-bandeira e estilistas da alta-costura para julgar fantasias. Já as passistas, símbolos do carnaval, deixam pouco a pouco a avenida, substituídas por atrizes, socialites e modelos, que podem pagar pelas caras fantasias.

O espaço propício à integração torna-se, na verdade, uma disputa de poder entre classes, ficando, de um lado, a tradição do samba e, de outro, uma elite que associa cada vez mais o carnaval a valores estéticos eurocêntricos. Não por acaso, o desfecho da história contada por Spírito Santo se dá com a inserção da paradinha funk pelo mestre de bateria Jorjão, da Unidos da Viradouro. Esse momento não representa apenas uma reação ao conformismo tradicional ao qual as escolas de samba são submetidas, mas também a própria integração do funk ao samba e a renovação da tradição do samba (ALMEIDA; BONFIM, 2012: 6).

Entretanto, se com as escolas de samba o impasse está ligado a questões comerciais e estéticas, o surgimento do samba como música urbana, no início do século passado, levanta outros aspectos que dizem respeito à manutenção da tradição de matriz africana. Em *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré busca a origem do samba na tradição africana e aponta que no Ocidente, por influência do capitalismo, a música torna-se uma prática autônoma em relação aos sistemas semióticos da vida social, tornando-se uma arte individual e solitária.

Na tradição afrobrasileira, ao contrário, a música não tem uma função autônoma, mas está ao lado de outras como dança, mitos, lendas, objetos, responsáveis por acionar o processo de interação entre os homens, o mundo visível e o invisível. Assim, o sentido de

uma peça musical advém do sistema religioso ou do sistema de trocas simbólicas de um grupo social específico (SODRÉ, 1998: 21). Portanto, a música afrobrasileira, que é essencialmente coletiva e representa um sistema de trocas simbólicas entre grupos sociais, modifica-se com o advento do samba em sua forma industrial.

Nas palavras de Sodré, o sistema econômico surgido de um modelo escravagista, após reprimir expressões culturais da população negra, encontra uma nova função social para esse grupo, a de músicos profissionais. E o samba “folclórico”, de produção e uso coletivos, passa através de Sinhô, por exemplo, a ser reivindicado como música autoral. O samba modifica algumas de suas características tais como o improvisado e, além disso, dissocia-se da dança. Preserva, entretanto, suas características rítmicas e melódicas (SODRÉ, 1998: 39-41).

A manutenção da autenticidade do samba é uma questão para jornalistas e músicos das primeiras décadas do século XX. Em *Feitiço Decente*, Sandroni conta as divergências de Vagalume e Barbosa, ambos jornalistas ligados ao samba e à música popular. O primeiro lança-se em defesa do estilo antigo do samba, o segundo, do novo. Para Vagalume, um representa a tradição e o outro, a comercialização, pois o sambista é “desvirtuado” pela ambição de ter no samba uma fonte de renda. Já Barbosa julga que o samba novo colore a emoção do morro (SANDRONI, 2001: 134-136). Esse tema é antigo, mas bastante atual, discutido, inclusive, hoje, no próprio funk carioca.

O que todas essas questões a respeito do samba têm em comum é a modificação do gênero inserido no universo capitalista a partir do momento em que se torna popular entre todos os grupos sociais. E, portanto, deve passar a atender a interesses não apenas do seu grupo de origem, mas dos próprios consumidores. E que em grande parte aceitam o samba com ressalvas, pois ao se dizer, por exemplo, que o estilo novo colore a poesia do morro, diz-se também que a admissão de valores estéticos da cultura hegemônica “refina” o samba a ponto de ele poder ser aceito por todas as classes sociais.

As questões aqui abordadas acerca dos processos de consolidação do samba como símbolo étnico bem como a dissolução de tradições de matriz africana a partir do surgimento do gênero em sua forma industrial, nos mostram o quanto é complexa a relação entre o samba e a sua comunidade de origem. Além disso, apontam o quanto a identificação das elites com o gênero está pautada no racismo e no desejo de manutenção do controle social e racial. Embora os discursos construídos sobre o samba tenham encontrado relativo sucesso na sua intenção de “integrar” a cultura de matriz africana, na prática, a imposição da supremacia das elites não passou despercebida pela comunidade negra.

Esse fato justifica que, na década de 1970, uma crise identitária da juventude negra em relação às tradições de matriz africana a tenha levado à busca por uma nova atividade cultural. Nesse aspecto, o apelo sensorial da música negra norte-americana e o passado de escravidão vivido pelos dois grupos sociais parece ser determinante para a identificação da juventude carioca. Esse aspecto fica evidenciado na fala de jovens participantes dos bailes *black* carioca, na década de 1970, que em entrevista a Lena Frias, frequentemente apontam que a *soul music* e os bailes *black* são “deles”, enquanto nas escolas de samba sentem que não encontram mais espaço<sup>18</sup>.

Apesar da adoção de gêneros musicais originários dos Estados Unidos, a juventude se apropria e transforma a música de origem estrangeira. Contrariando aqueles que, na década de 1970, preocupam-se com a preservação da autenticidade da música popular brasileira, a música transnacional torna-se um elemento fundamental para a renovação da tradição musical de matriz africana no Brasil. Ao longo de sua curta existência, o funk carioca transforma-se em todos os aspectos, desenvolvendo ritmo, dança e letra.

No aspecto rítmico, o funk tem se mostrado cada vez mais próximo da música popular afrobrasileira, sendo considerado por DJs e MCs, como uma espécie de samba eletrônico. Assim, como observa Mylene Mizrahi, o funk carioca tem contribuído para a renovação da tradição musical de matriz africana (MIZRAHI, 2010: 101). E o afastamento em relação ao samba, motivado por questões raciais e políticas, bem como o processo de construção de um novo gênero musical, evidenciam que as mudanças musicais operadas pela juventude suburbana, no contexto do funk, não são aleatórias nem representam a alienação da juventude em relação à música originária dos Estados Unidos.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Tereza Virginia de; BONFIM, Letícia Laurindo de. Samba e memória musical. In: CONGRESSO NACIONAL DO SAMBA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais II Congresso Nacional do Samba*. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2012.
- ALVES, Luciano. *Fazendo música no computador*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- CARNEIRO, Edison et alli. *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: Editora e Gráfica Polar, 1962.
- ANDAMENTO. In: DICIONÁRIO Groove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

---

<sup>18</sup>Jovens dançarinos falam, em resposta à jornalista Lena Frias, sobre a sua relação com a música **black** e com o samba: “Por que você dança **soul**? Eu não sei explicar. É meu. É **black**. Vem do sangue e do coração. – Essa era a resposta mais comum colhida entre dançarinos, em sua maciça maioria, jovens entre 14 e 20 e poucos anos”. “Samba? Samba não é mais nosso. Escola de samba não tem mais lugar pra gente.” Everaldo João Farias, 19 anos. (FRIAS, 1976: 1-3)

- FRIAS, Lena. "Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil". **Jornal do Brasil**, Caderno B, 17 de julho, 1976.
- LURIE, Shoshanna, Funk and hip-hop transculture: cultural conciliation and racial identification in the "divided city". In: *Brazil 2001: A revisionary History of Brazilian Literature and Culture*. Fall River, MA: RPI Press, 2001.
- MIZRAHI, Mylene. *Estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. 2010. 268f. Tese (Doutorado)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <[http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/doutorado\\_teses.html](http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/doutorado_teses.html)>. Acesso em: 15 set. 2011.
- PALOMBINI, Carlos. Proibidão em tempo de pacificação armada. In: SEMINÁRIO MÚSICA, CIÊNCIA, TECNOLOGIA, 4, 2012, São Paulo. Disponível em:<[http://www.academia.edu/2547984/\\_Proibidao\\_em\\_tempo\\_de\\_pacificacao\\_armada\\_](http://www.academia.edu/2547984/_Proibidao_em_tempo_de_pacificacao_armada_)>. Acesso em: 4 ago. 2013.
- \_\_\_\_\_. Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*, Goiania, v. 15, n. 1, p. 37-61, 2009. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/15.1/files/OPUS\\_15\\_1\\_Palombini.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/15.1/files/OPUS_15_1_Palombini.pdf)>. Acesso em: 4. Ago. 2013.
- SÁ, Simone Pereira de - "Funk Carioca. Música popular eletrônica brasileira". In: ENCONTRO DA COMPÓS, 16., 2007, Curitiba. *Anais Eletrônicos XVI Encontro da Compós*. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/195/196>>. Acesso em: 4 ago. 2013.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 ed., Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUL MUSIC. In: DICIONÁRIO Groove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- SPIRITO SANTO. *Do samba ao funk do Jorjão*. Petrópolis, KBR, 2011.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- VIANNA, Hermano Paes. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. 1988. 151 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-funk-proibidao>>. Acesso em: 12 jan. 2011.
- \_\_\_\_\_. *O mistério do samba*. 6 ed., Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2007.

## A VOZ PERIFÉRICA DE JOÃO BATISTA MELO: POESIA POPULAR E ENGAJADA

Carolina Veloso<sup>1</sup>

**RESUMO:** A literatura popular nordestina, em especial a de folheto, ocupa um espaço periférico na sociedade e no sistema literário brasileiro. Entretanto, é importante ressaltar sua contribuição para a arte e para os movimentos sociais. Nesse sentido, proponho neste trabalho apresentar a obra de João Batista Melo, poeta sergipano e radicado em Niterói, Rio de Janeiro. Com a premissa de buscar na vida cotidiana temas para suas histórias, o poeta popular coloca em pauta, temáticas sociais, históricas e políticas, sem perder o senso crítico e o humor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia popular; Arte engajada; João Batista Melo.

Ao considerarmos a literatura uma reelaboração imaginada da sociedade, conforme nos indica Wolfgang Iser (1996), a obra se torna um campo potencial de múltiplas leituras e sentidos, a depender do leitor. Tanto na literatura popular quanto na erudita, a recepção é um fator essencial para que a obra alcance seu ápice. Qual a função de um livro que nunca foi lido? De uma performance que não tem expectadores nem leitores?

Por isso faz-se tão importante a presença do leitor para que o texto constitua-se de fato em uma obra literária e, conseqüentemente, em arte poética. Principalmente se estamos falando da poesia popular nordestina que acontece na performance e que pode, ou não, ser registrada em folheto. Essa poesia, também conhecida como literatura de cordel, é uma arte essencialmente do sertão brasileiro<sup>2</sup>. As regiões Norte e Nordeste serviram de berço para que essa poética se desenvolvesse e se tornasse tal qual a conhecemos, apesar de hoje ser produzida e divulgada em praticamente todas as regiões do Brasil.

Muito semelhante à trova gaúcha, a literatura de folheto adquiriu características singulares, que a destaca das demais literaturas populares do Brasil, sendo divulgada por repentistas e cantadores, podendo ser reproduzida, até mesmo, por seus ouvintes-leitores. Segundo as palavras do pesquisador paraibano Sebastião Nunes Batista (1997), a vida nordestina tornou-se palco e fonte de inspiração para os folhetos. Por mais que não haja

---

<sup>1</sup> Mestre em História da literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), e doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/CNPq).

<sup>2</sup> Há uma grande controvérsia no que tange a denominação dessa poesia popular. Pesquisadores costumam utilizar o termo 'literatura de cordel', fazendo referência sempre à colonização portuguesa e sua herança literária. Porém, essa não é a melhor denominação, tendo em vista que essa literatura tem características genuinamente brasileiras e pouco se assemelham àquela produzida em Portugal. Por isso optei neste trabalho pelo termo 'literatura de folheto', muito utilizado pelos próprios poetas, leitores e pesquisadores dessa poesia.

restrições temáticas, a realidade social, em que se inserem os poetas e o seu público, sempre esteve presente, desde suas primeiras produções.

No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, da maneira como se tornou hoje em dia, característica da própria fisionomia da região. Fatores de formação social contribuíram para isso: a organização da sociedade patriarcal; o surgimento de manifestações messiânicas; o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos; as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais; as lutas de famílias que deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (BATISTA, 1997: 74)

A atenção dos seus ouvintes-leitores é despertada pelos mais variados temas e personagens que o poeta inclui em suas histórias. Ao utilizar artifícios fantásticos e contemporâneos, os contos de fadas, as histórias medievais, as fábulas, personalidades históricas, deus e diabo misturam-se com temas do dia a dia para registrar e contar um acontecimento ou uma anedota. Além disso, por um período, a poesia popular foi conhecida como ‘jornal do povo’. Ela chegava aos seus leitores antes do noticiador oficial, através de viajantes, cantadores ou vendedores que por onde passavam relatavam acontecimentos locais, nacionais e até internacionais. Apesar da chegada da televisão e do rádio, muitas pessoas permaneceram fiéis aos folhetos noticiosos, ou seja, somente acreditavam na notícia quando essa era relatada por um poeta popular. Além de relatar, o poeta também se preocupava em ser crítico, mesmo que de forma jocosa.

A noção de ‘jornal do povo’ deixou de ser a principal função do folheto, mas essa prática continua recorrente entre os poetas. Inclusive, atualmente, as principais temáticas são de cunho político. Segundo Marco Haurélio (2010), os ex-presidentes Vargas e Lula, juntamente com o cangaceiro Lampião e o Padre Cícero, são os personagens que mais protagonizam folhetos. Inúmeros são os que trazem em seu enredo fatos que tiveram repercussão social, assuntos políticos, questões sociais, a vida rural e urbana, entre outros assuntos, e em sua maioria acompanhados de uma boa crítica, sátira e elementos religiosos.

A literatura de folheto é a poesia do povo para o povo. Digo isso levando em consideração que o nível de escolaridade dos poetas figurava-se desde o analfabeto até o indivíduo com ensino médio completo. Atualmente é possível encontrar poetas populares com ensino superior completo, graças às políticas públicas dos anos 2000 que possibilitaram o acesso de uma grande parcela da população pobre nas universidades. Portanto, nada mais evidente que a poesia popular nordestina trazer histórias que muitas pessoas possam se identificar. Essa literatura atravessou o sertão até a cidade. O poeta popular passou a ocupar

espaços urbanos carregando consigo o sertão através de sua história e de sua arte, mas não somente isso, por ocupar espaços que vão desde as zonas rurais até as periferias dos grandes centros urbanos, suas temáticas também se atualizaram conforme o seu contexto social.

O cientista social Manuel Diégues Junior (1984), em seu estudo sobre a Literatura popular em versos, destaca diversos ciclos temáticos que a literatura de folheto teve e ainda tem ao longo dos anos de sua produção e divulgação. O recorte realizado pelo pesquisador inicia nos primeiros registros da poesia nordestina, no século XIX, e vai até a década de 1980. A cidade, a vida rural, os fenômenos da natureza, a crítica e a sátira são lembrados pelo autor como pontos importantes na história dessa literatura. Porém, é necessário realizar uma atualização desse conteúdo, tendo em vista que, após a ascensão das mídias de comunicação no sertão e as grandes migrações do meio rural para o urbano, a literatura popular também migrou e precisou adaptar-se ao novo meio de circulação e ao novo público ouvinte-leitor.

Com essa premissa de buscar na vida cotidiana temas para suas histórias, apresento João Batista Melo: natural de Sergipe, mas radicado em Niterói, Rio de Janeiro. Com o lema de que “para ser um bom cidadão é necessário três coisas: ser bom no que faz, fazer amigos e ser atuante”<sup>3</sup>, o poeta tem mais de cem folhetos publicados e diz ter trabalhado em mais de nove profissões, incluindo a de espantalho em plantação. Mas, foi como funcionário do Banco do Brasil, em Sergipe, que a vida de militante teve início e, conseqüentemente, sua jornada na literatura engajada. Nesse período, João Batista escreveu seu primeiro folheto *A caneta e a enxada*<sup>4</sup>, com o qual conquistou o primeiro lugar em um concurso literário. A militância sindical levou-o a se mudar para o Rio de Janeiro, pois, ao ser perseguido pelo regime militar, viu-se obrigado a largar o funcionalismo público e tentar nova vida em outro estado.

Em Niterói, João Batista Melo começou a dedicar-se inteiramente à produção poética. Seu primeiro grande orgulho literário denomina-se *As memórias de João-ninguém – o farofeiro de Ipanema* (1994), um romance em forma de manifesto. O poeta conta que se tratava de um panfleto simples, devido ao baixo custo, e fez somente uma edição de mil exemplares. Por se tratar de um manifesto, era preciso fazer um ato de lançamento. Nada mais justo que o local que inspirou o autor: Ipanema. Conhecida como o quintal da poesia e da burguesia carioca, a praia só é frequentada pelas classes mais humildes por meio dos

---

<sup>3</sup> Entrevista informal concedida à autora em novembro de 2017.

<sup>4</sup> Os folhetos não constam nas referências justamente por se tratar de uma literatura de rua que não se enquadra nos moldes de catalogação editorial.

vendedores ambulantes ou pelos “farofeiros”<sup>5</sup>, que normalmente são retirados das areias por forças policiais ou pelos nobres frequentadores que presam pelo sossego e privacidade nas areias cariocas.

Nessa perspectiva, o poeta buscou, através desse bordão, denunciar a criminalização do pobre nas praias da Zona Sul do Rio de Janeiro. João Batista conta que no dia do lançamento choveu e não conseguiu vender nenhum de seus exemplares, ainda que estivessem custando somente um cruzeiro, e nem concretizar a manifestação pela ocupação das praias. O fato ganhou espaço na mídia e em uma semana todos os exemplares foram vendidos, incluindo o exemplar do autor. Hoje, o poeta pede para ser notificado caso alguém consiga encontrar algum exemplar do panfleto.

O romance-manifesto está datado de 1994, porém, infelizmente, até hoje, 2018, observamos negros e pobres terem o acesso às praias da Zona Sul negado. No ano de 2015, foi organizado o ‘Farofaço’, um grande ato de ocupação contra a segregação das praias cariocas. Entretanto, a Polícia Militar começou cedo a barrar os ônibus da linha 474 que saíam dos bairros, ou melhor, das favelas da Zona Norte em direção ao Sul, com o único intuito de impedir o acesso da população às praias, esquecendo que essa linha também transporta muitos dos trabalhadores que lhes servem cotidianamente<sup>6</sup>. Vale lembrar que os moradores da Zona Sul foram contrários à abertura de estações de metrô em seus bairros, para não tornar as praias ainda mais acessíveis aos suburbanos.

Na sequência, João Batista produziu outros folhetos, com os mais variados temas. Entretanto, o poeta faz questão de frisar a importância de o artista ser engajado às causas sociais e estar sempre “com os olhos abertos para o mundo”, pois os temas de suas histórias são “achados no cotidiano, nas situações diárias”. Não é por menos que outros títulos surgiram para reclamar questões tanto locais, regionais e nacionais quanto as mundiais. Em determinadas situações e localidades, a literatura de folheto virou um *souvenir* turístico ou até mesmo um sinônimo de folclore, fazendo com que poetas utilizassem isso a seu favor na hora de vender seus folhetos nas praças, nas ruas e em pontos turísticos. Observei isso nos

---

<sup>5</sup> No Brasil, a palavra farofeiro significa pejorativamente uma pessoa ou um grupo que frequenta determinados espaços, principalmente, a praia, levando farnel de alimentos, que geralmente contém frango assado e farofa. Atualmente, são denominados de farofeiro, toda e qualquer pessoa que frequenta locais de lazer públicos e não consome do mercado formal, levando consigo tudo aquilo que necessita para o seu dia.

<sup>6</sup> Alguns jornais on-line e impressos noticiaram a ocupação das praias da Zona Sul e a ação da Polícia Militar contra o Coletivo Papo Reto, organizadores do evento. Disponíveis em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/10/rio-tem-farofaco-na-zona-sul-apos-abordagens-onibus-e-arrastoes.html>; <https://www.brasil247.com/pt/247/favela247/199638/Jovens-organizam-%E2%80%9CFarofa%C3%A7o%E2%80%9D-em-Ipanema-contra-exclus%C3%A3o-social.htm>>.

momentos em que passei junto ao poeta. Muitas pessoas, por curiosidade, paravam para perguntar o que é a literatura de cordel, como é a produção dos folhetos, os temas abordados e sobre a sua história de vida. Também compareceram à banca alguns leitores assíduos, que na primeira oportunidade pediram para que o poeta “contasse” algumas das suas histórias mais famosas. Aliás, quem quiser encontrar e ter uma prosa com João Batista Melo, basta ir aos sábados e domingos à feira de São Bento, em Niterói.

Segundo o próprio poeta, existe um ponto estratégico na praça: “Fico junto das comidas, porque os cordéis têm que ser degustados, que nem quitutes.” Esse momento de partilha e descontração na praça contribui para provocar o autor com novos assuntos. Ele escreve folhetos que exaltam a beleza natural local, abordam o cotidiano niteroiense, assuntos didáticos, educacionais e de saúde pública, divulgam a literatura e o folclore nacional, fazendo versos cômicos e também referenciando instituições públicas e privadas, por exemplo: *A importância do cordel na comunicação*; *Brasil 500 anos de pauladas e grillhões*; *Descubra o nome do bicho*; *A internet no reino da rapadura*; *SOS UFF*; *O grande mestre Azulão*; *A mulher sua luta e sua vez*; *O machão que fez tatuagem no traseiro*; *Vida sem drogas não*; *O Pré-Sal a Rolinha e os Gaviões*; *Votú, o demônio da Amazônia*; *O 1ºBG Batalhão do Imperador em poesia de cordel*; entre outros títulos.

Conforme as palavras de João Batista, “cheguei à conclusão de que nós gostamos de ser enganados, desde que sejamos ludibriados. E a literatura faz isso”. Tanto que os folhetos que mais atraem o público e que o autor mais se orgulha são os que trazem em seu conteúdo assuntos que precisam de maior atenção da população e do governo, alguns mais críticos que os outros, mas sem perder o humor. Nesse sentido, procurei destacar algumas poesias em que, motivado por problemas sociais e ambientais locais, o autor protesta e, em decorrência disso, obtiveram repercussão local e internacional.

O folheto *A falta d'água no mundo*, escrito em 2009, foi homenageado pela ONU em uma carta escrita por Giancarlo Summa, diretor da United Nations Information Center. Nessa bela poesia, o poeta faz um apelo ao Brasil e ao mundo pela conscientização sobre o consumo descabido e a falta de água, além da poluição das fontes de água potável no Brasil e no mundo.

É possível notar que entre os poetas populares existe a necessidade de recorrer a informações que corroborem e fundamentem seus versos, pois durante muito tempo os autores e os cantadores de poesia popular eram, em sua maioria, analfabetos e semianalfabetos, e em decorrência disso a academia conservadora considera(va) essa

literatura um gênero menor. Como já foi dito anteriormente, a poesia era o veículo de comunicação mais importante no sertão, portanto, era preciso trazer a fonte das informações para então torná-la confiável. Por isso o poeta faz referências aos dados da ONU e do governo brasileiro para legitimar o seu texto e torná-lo claro e evidente ao seu leitor. Não foi à toa que a ONU apoiou a edição e a distribuição do folheto.



Não é falta simplesmente  
que traz preocupação  
mas é água em qualidade  
que hoje boto em questão  
pois mesmo com o progresso  
é demorado o processo  
para despoluição

Quando eu era inda menino  
isso já faz um tempão  
falaram que chegou verba  
para despoluição  
hoje estou aposentado  
e o dito resultado  
ainda não chegou não

E durante o século XX  
o seu consumo aumentou  
nada menos que seis vezes  
mas quase ninguém notou  
nesse tempo da Dindinha  
a poluição que tinha  
no mundo apenas dobrou.  
(MELO, s/d)

Esse é só um pequeno trecho do folheto de apenas doze páginas, mas que já possibilita a compreensão da ideia apresentada pelo poeta. João Batista Melo, que em 2018 completa 80 anos, retoma à sua infância para frisar que o problema da escassez e da poluição da água no Brasil e no mundo não é algo recente. É importante lembrar que ele é natural de Sergipe, um dos estados brasileiros maltratados pela seca que perdura até os dias de hoje em algumas partes do sertão nordestino.

Mas não é só a problemática ambiental que o poeta critica em seus versos. Na estrofe a seguir, João Batista Melo refere-se às relações internacionais que podem vir a serem

estabelecidas pelo Brasil, caso este passe a ser fornecedor de água para o mundo, devido à extensão e diversidade dos recursos hídricos espalhados pelo território nacional. Essas relações não devem ser tratadas de forma leviana, o poeta chama então a atenção para que não sejam realizados negócios com países de doutrina autoritária e fascista, e para a possibilidade de grandes potências mundiais utilizarem de seu poder para ter acesso às nossas bacias hidrográficas, tal qual está acontecendo atualmente, com a privatização do aquífero guarani e a liberação de concessões às multinacionais para explorá-lo.

E vamos exportar água  
em garrações ou barril  
com a marca registrada  
"the água made in Brazil"  
pra ditadores malvados  
nem tendo Euros trocados  
não vendemos nem um til.  
[...]  
E não se deve estranhar  
Se a escassez do produto,  
Levar potência estrangeira  
A construir aguaduto  
Até por baixo do mar  
A fim de daqui levar  
Água mais para seu reduto  
(MELO, s/d)

Um pouco antes de escrever esse folheto, João Batista publicou *O Gemido da Lagoa*, em 2001. Além de descrever toda a região dos lagos de Niterói, o poeta faz uma severa crítica ao setor imobiliário, à prefeitura municipal e à ONG protetora da lagoa por não valorizar e fiscalizar zonas de preservação ambiental.



Na região Oceânica  
costa do Rio de Janeiro  
distrito de Niterói  
lugar bonito e fagueiro  
foi onde se deu o relato  
de modo bem verdadeiro  
[...]

Então meus caros leitores  
 prometi pra poesia  
 falar da cegueira humana  
 da sujeira e ecologia  
 narrando a cada pessoa  
 a luta dessa lagoa  
 o seu gemido e agonia  
 [...]
 Foi invadindo a lagoa  
 na sua gana arbitrária  
 numa rapidez infame  
 igual força mercenária  
 pelo seu jeito atrevido  
 foi lhes dado um apelido  
 “a gula imobiliária”

Foi tendo total apoio  
 da Prefeitura vulgar  
 que muito além de omitir-se  
 autorizou lotear  
 lançando esgoto in natura  
 semeando a sepultura  
 para quem fosse se banhar  
 [...]
 O Instituto da Lagoa  
 seu órgão de proteção  
 ONG internacional  
 falado até no Japão  
 com miopia no grau dez  
 não deu nem quinhentos réis  
 para esta publicação  
 (MELO, s/d)

A problemática ambiental niteroiense é um tema recorrente na literatura de João Batista Melo, ainda que com um tom jocoso, o poeta critica ferozmente instituições públicas e privadas por prejudicar e destruir um bem comum da população que é a região dos lagos de Niterói. Por exemplo, a Lagoa de Piratininga tem a maior biodiversidade de peixe do estado do Rio de Janeiro. Na Lagoa de Itaipu, além das tentativas de loteamento da região, a poluição também tem prejudicado a migração de aves para o local. Além disso, o solo da região não é propício para a construção de prédios, podendo ocasionar, futuramente, o desabamento das estruturas.

Em 2008, sete anos depois da publicação desse folheto, o Ministério Público Federal entrou com ações para impedir as obras nas áreas do entorno da Lagoa de Itaipu, em Niterói, bem como para exigir das empresas o reflorestamento da região, e, do município, a criação de unidades de conservação e proteção ambiental. Entretanto, em 2016, o Supremo Tribunal

Regional reempossou algumas terras aos proprietários, dando brecha para outras construtoras e para a prefeitura construir condomínios nas áreas de preservação ambiental do Parque Estadual da Serra da Tiririca<sup>7</sup>.

Voltando ainda mais no tempo, em 1995, quando recém havia se radicado em Niterói, João Batista escreveu um dos seus mais notáveis e vendáveis folhetos: *Mosquitos de Itaipu*. Durante os dias que passei sentada junto ao poeta em sua banca na Praça de São Bento, notei que muitos moradores se interessavam por esse folheto, riam com a forma que o poeta colocava o problema em seus versos e também reclamavam do transtorno causado pelos mosquitos. Até hoje, o saneamento básico e a proliferação de mosquitos são problemáticos no bairro Itaipu, da mesma maneira que na maioria das praias e cidades brasileiras. Um fator interessante desse folheto são as metáforas utilizadas pelo poeta, principalmente ao comparar mosquitos e morcegos com políticos, sugerindo que eles vivem a sugar e a explorar o povo. O poeta também faz comentários irônicos com relação à desigualdade social regional, descrevendo como mosquitos de classe A aqueles privilegiados que zombam da secretaria de saúde pública, conforme é possível observar nos versos a seguir.



Quero dizer pra vocês  
sem delongas nem maldade  
mosquito aqui fala grosso  
não respeita autoridade  
não tem prisão que segure  
nem CPI que apure  
a responsabilidade  
(...)  
Mosquitos de classe A  
só vendo pela manhã  
quando passa na esquina  
a turminha da Sucam<sup>8</sup>  
de mochila e de boné

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://cbn.globoradio.globo.com/rio-de-janeiro/2016/03/09/CONSTRUCAO-DE-CONDOMINIO-EM-RESERVA-AMBIENTAL-DE-NITEROI-PREOCUPA-MORADORES-E-AMBIENTA.htm>>.

<sup>8</sup> Superintendência de Campanhas de Saúde Pública.

no calor andando a pé  
 mas os mosquitos de van  
 (...)
   
 E eles em Assembleia  
 debatem a conjuntura  
 verbas pra matar mosquito  
 não param na Prefeitura  
 vêm e somem nas campanhas  
 quando não ficam nas manhas  
 da burocrata estrutura  
 (...)
   
 E assim se vão as noites  
 neste bairro em abandono  
 sem água, luz nem esgoto  
 políticos nem patrono  
 matando mosquito à tapa  
 igual camelo e rapa  
 e adeus noite de sono!  
 (MELO, s/d)

Atualmente, vinte e três anos depois da publicação do folheto, essa região de Niterói é uma das mais afetadas pelo mosquito da dengue. Em 2013, foi declarado estado de emergência na região devido à proliferação do mosquito *aedes aegypti*. A questão segue sendo uma problemática ambiental e com isso o sucesso do folheto permanece, fazendo com que, ocasionalmente, o poeta performatize na praça seu tão famoso folheto *Mosquitos de Itaipu*.

Para finalizar essa breve apresentação do poeta popular e ativista João Batista Melo, segue o folheto que (quase) lhe rendeu uma homenagem pela prefeitura de Niterói, em 2006: *A história de Niterói em cordel*.

A minha lira poética  
 dada pelo criador  
 vem trazer para os leitores  
 uma história de valor  
 falando de uma cidade  
 que foi a bem da verdade  
 um índio seu fundador  
 [...]
   
 Vou falar em poesia  
 numa cidade querida  
 que se chama Niterói  
 simples e desenvolvida  
 onde quem pensa morar  
 com certeza vai ficar  
 pro resto de sua vida  
 (MELO, s/d)

Os versos seguem a ordem cronológica dos acontecimentos importantes que marcaram o surgimento e o desenvolvimento da vila até ela se tornar cidade. Em seguida, o poeta descreve os bairros, as praias, as escolas e alguns acontecimentos contemporâneos. Nas entrelinhas é possível perceber o tom irônico do autor, problematizando questões sociais, econômicas e históricas, inclusive quando entre parênteses surgem informações extras que colocam um quê de dúvida no leitor. Afinal, para toda História existe(m) outra(s) história(s).

São quase 500 mil  
habitantes da cidade  
em 48 bairros  
formando a comunidade  
chamada de município  
onde todos (a princípio)  
vivem feliz irmandade  
(MELO, s/d)

Muitos folhetos homenageiam cidades brasileiras, sempre enaltecendo o que elas têm de melhor. Os poetas descrevem cada detalhe importante ao leitor, principalmente no que diz respeito ao bravo colonizador português. Não é diferente com o poeta João Batista Melo, mas este também faz questão de lembrar aqueles que chegaram primeiro: os índios Temiminó. Nas palavras do poeta:

A Nação Temiminó  
ficou desorientada  
a terra que era sua  
foi pelo branco ocupada  
da vida em competição  
roubo, trapanças e ladrão  
índio não sabia nada  
(MELO, s/d)

O pesquisador Manuel Diégues Junior em seu estudo destaca inúmeros folhetos que enaltecem cidades brasileiras, entretanto, seu livro não faz menção aos folhetos que apontam suas contradições. Talvez esse seja o motivo que levou a prefeitura de Niterói a convidar João Batista para uma solenidade de agradecimento pela sua poesia. Um detalhe importante: eles não leram o folheto antes do convite, basearam-se somente no título e na capa.

O poeta inicia esse texto descrevendo a história oficial local<sup>9</sup>, os bairros, as praias e as suas belezas para então adentrar ao assunto em questão. Entre piadas e queixas, o folheto é repleto de crítica ao poder público. No dia da homenagem, João Batista conta que resolveu ler

<sup>9</sup> O poeta pesquisou diversas fontes para contar a história da cidade e faz um agradecimento àqueles que contribuíram com a pesquisa. Na contracapa do folheto está o seguinte dizer: “Meus sinceros agradecimentos aos senhores Carlos Mônaco da Livraria Ideal, ao Centro Cultural Maria Jacintha, aos Senhores escritores: Luis Antônio Pimentel e Wanderlino Leite Neto, ao historiador escritor e pesquisador: Salvador Mata e Silva e a Glória Blauth Diretora da Biblioteca Estadual de Niterói pelo material de pesquisa sem o qual não teria sido possível a realização deste trabalho.”

para todos os presentes a sua bela obra e foi nesse momento em que perceberam que o folheto fazia uma crítica às decisões arbitrárias do então governo municipal.

Dentre as inúmeras “alfinetadas”, o principal motivador do poeta foi a substituição da imagem do índio guerreiro Araribóia, fundador da vila que durante muitos anos representou à cidade, pela imagem do Museu de Arte Contemporânea, obra do arquiteto Oscar Niemeyer.



E o Centro da cidade  
é mesmo que um paraíso  
se anda ali qualquer hora  
sem medo de prejuízo  
ali tu vais reviver  
e ficar “bobo” de ver  
esta “cidade sorriso”

Vais encontrar camelôs  
ganhando a vida à toston  
lojas de todos os tipos  
vendendo tudo à pregão  
vê Niemeyer em caminho  
com seu traço de carinho  
faltando inauguração

Finalmente Araribóia  
em tamanho natural  
moldado em bronze e granito  
nu bonito pedestal  
de costas e pernas nuas  
na convergência de ruas  
bem na praça principal

Hoje para o poder público  
Araribóia encolheu  
pois a bonita cidade  
que ele criou e nos deu  
cometeu o desacato  
de trocar o seu retrato  
pela foto dum museu

(MELO, s/d)

Diana Taylor denomina esse tipo de atitude como performance de escrache, um gesto político de quando os manifestantes levam sua reclamação para a porta do “alvo”, no caso de João Batista Melo, ele foi convidado pelo “alvo”. Segundo a autora, esse tipo de performance “significa defender, ampliar, e assegurar que as injustiças por eles nomeadas não são apenas deles, isto é, de um grupo de marginalizados tal como a mídia muitas vezes os rotula, mas nossas também.” (TAYLOR, 2013: 148)

Esse ato de autêntico escrache, somado às forças política e simbólica dos folhetos, correspondem à luta não violenta contra todo tipo de fraude e opressão. Exigindo do poeta boa imaginação e senso de humor, não só para a performance, mas também para a composição da poesia popular que, por vezes, é da arte do improviso antes de ser materializada no folheto.

João Batista Melo é um poeta que mostra uma visível preocupação com a questão da representatividade. A arte aparece como um mecanismo que transforma a sociedade por meio da relação entre literatura e política. Este gênero literário ocupa um espaço de criação que deve ser percebido em vários níveis: o simbólico, o artístico, o linguístico, o social, o político, o econômico e especialmente o histórico. Através de sua narrativa, o poeta conta os acontecimentos de um dado período e de um dado lugar, transformando-a em memória, documento e registro da história brasileira. Tais acontecimentos recordados e reportados pelo poeta, que além de autor se coloca como conselheiro do povo, ativista social e historiador popular, dão origem a uma crônica de sua época. Ou seja, a literatura de folheto pode nos levar a perceber o mundo de forma crítica, estimulando a intervenção na realidade, a fim de transformá-la para melhor.

A poesia popular é uma rica fonte de pesquisa para a História, Sociologia, Antropologia e Literatura. Inclusive, pode ser utilizada como uma importante ferramenta de ensino-aprendizagem nas escolas, pois une conteúdo científico interdisciplinar, crítica social e diversidade cultural – conforme ocorre com a obra de João Batista Melo em escolas do município de São Gonçalo, Rio de Janeiro<sup>10</sup>.

Vale retomar a importância do leitor para essa literatura genuinamente popular e brasileira. A voz do poeta ressoa no folheto e em sua interpretação performática. O texto oral transgride o espaço da escritura, move-se, sai dos limites do papel e aspira a se fazer voz. O

---

<sup>10</sup> R. D. V. L. de Oliveira; G. R. P. C. Queiroz. Poesia Ambiental De João Batista Melo: Poeta Popular/ Que Tem Muito A Ensinar/ Veio Do Sertão Ao Rio/ Pra Sua Cultura Divulgar. SCIENTIA PLENA. Vol. 9, n. 7. 2013.

folheto, embora impresso, conserva ainda sua oralidade original de modo que a voz que soa nos folhetos faz com que o ouvinte-leitor escute o texto durante a leitura, sinta nos versos o ritmo e a musicalidade característicos dessa poética. Faz-se necessária uma leitura nem silenciosa e nem individual, mas sim em voz alta e coletiva.

A arte não se faz sozinha, ela está em uma via de mão dupla com o público. É a partir da recepção que a arte dita engajada alcança o seu objetivo real, de ser e se fazer manifesto. No que tange a literatura de folheto, ela está diretamente relacionada com o povo, sua história e sua luta, com a coletividade seja no campo ou na cidade, ou seja, com a política. De um modo geral, a poesia popular é escrita, cantada e contada do povo para o povo.

## REFERÊNCIAS

- BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. São Paulo: Fundação José Augusto, 1997.
- DIÉGUES JUNIOR, Manuel (et al.). *Estudos – Literatura popular em verso*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- HAURÉLIO, Marco. *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade, 2010.
- ISER, Wolfgang. *O Fictício e o imaginário – Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2007.
- TAYLOR, Diana. “Performando a cidadania: artistas vão às ruas”. *Revista de antropologia*, v. 56 n° 2, pp 137-151. USP: São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/viewFile/82463/85443>>. Acesso em: 08/04/2018.

## DA PONTE PRA LÁ: UM OLHAR SOBRE A POESIA SLAM EM FLORIANÓPOLIS

Débora Machado Gonçalves<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente ensaio traz uma reflexão sobre as expressões poéticas orais, denominadas Slams, que ocorrem na cidade de Florianópolis atualmente. A partir de uma metáfora sobre a ponte, a discussão permite pensar as convergências e divergências dos Slams que, por ora, acontecem na cidade. Apoiado em discussões sobre o direito à cidade e literatura marginal, percebe-se que, em Florianópolis, com a propagação de novos Slams, as características tomam proporções diferentes quando enquadradas em lugares e espaços distintos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Slam; Performance; Espaço público.

*O mundo é diferente da ponte pra cá  
Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar  
("Da ponte pra cá" – Racionais MC's)*

O título que carrega este trabalho abre a possibilidade para pensar a ponte como uma metáfora poética, e, além disso, geográfica. É a ponte que separa e une pessoas a lugares e lugares às pessoas. A ponte, nesse caso, pode ser um obstáculo ou uma passagem, onde de lá pra cá e de cá pra lá se tornam lugares viáveis de se transitar.

A questão que trazemos para refletir aqui, a partir da ponte, é bem ilustrada no verso da música de Racionais MC's, citada na epígrafe: a ideia de que atravessando a ponte há a percepção de um mundo diferente. Ora, se no caso da música do grupo de rap fala-se da Ponte João Dias, que liga bairros periféricos ao centro de São Paulo, neste ensaio pretende-se discutir sobre uma relação de diferença entre a Ilha de Santa Catarina e o Continente de Florianópolis, separados pela Pedro Ivo Campos e a Ponte Colombo Salles, no que tange à poesia Slam, uma prática de poesia oral.

O espaço urbano tem um grande potencial de abarcar diversas formas de arte pública, sejam elas visuais, como os grafites, ou performáticos, como as batalhas de rap ou os Slams – isso para citar exemplos de arte dentro do movimento hip-hop, que é a raiz do que se propõe a discutir aqui. É a partir do olhar e das experiências perante as expressões artísticas que acontecem nos espaços públicos que nos permitem ter percepções e leituras acerca do que é a cidade ou o que ela representa. Como explicita Henri Lefebvre (2001) acerca do direito à cidade, é necessário que se tenha uma reconstrução da sociedade urbana, tornando-a, assim,

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação da Professora Dra. Susan A. de Oliveira.

revolucionária, colocando fim na segregação instituída à classe trabalhadora. E é com essa classe operária que se fará uma nova face da sociedade urbana, não só pela força das coisas, mas essencialmente para ir contra as coisas que foram estabelecidas. É assim que as artes marginalizadas (no sentido de estarem à margem da hegemonia hierárquica) colaboram para reestruturar o quadro social, construindo um espaço de trocas artísticas no qual eles são os agentes centrais.

O fenômeno de ocupar as cidades, nos últimos tempos, tem sido mais comum, uma evidência disso é a incidência do movimento hip hop, que desde sua entrada no país se fortalece cada vez mais, usando da rua como palco principal para difundir diversos tipos de arte. O hip-hop originou-se como movimento nos EUA, mas ao entrar para o Brasil constituiu-se com características próprias, formando uma nova rede discursiva. O movimento cresceu no berço de uma cultura à margem e é formado por quatro elementos: rap, *Dj*, *breakdance* e o grafite<sup>2</sup>. É na rua que esses sujeitos marginalizados se expressam. A rua, então, carrega, nesse caso, um simbolismo muito forte para eles, é como dizem “a rua é nois”; dessa forma, não é apenas um ato de ir à rua para se expressar, mas sim transcender o “eu” para esse espaço que é público e que deve ser de todos.

Mesmo que os eventos de poesia Slam não se enquadrem diretamente no movimento hip-hop como um de seus elementos, eles participam de uma mesma esfera artística e social, e até mesmo estética. Há uma grande familiaridade do Slam com o hip-hop por ser um movimento propriamente de rua, à margem de uma cultura dita hierárquica e com características que fogem da literatura tradicional, seja pela temática, força social ou pela linguagem. Além disso, muito dos participantes de Slams são associados ao movimento hip-hop pela semelhança com as batalhas de rimas de rap, transitando, então, por essas duas formas de arte urbana. Entretanto, é importante que se faça esclarecer que, diferente das batalhas de rap<sup>3</sup>, as competições de poesia Slam não estão interessadas em competir entre os poetas entre si, como se fosse para decidir quem é ou foi melhor na apresentação; mas, sim, preocupadas em dividir e expressar a poesia; e, o julgamento de notas, mais para demonstrar

---

<sup>2</sup>“Dj” é a expressão conhecida, a partir da palavra inglesa *Disc jockey*, para o profissional que seleciona, mixa e reproduz músicas. Já a palavra inglesa *breakdance* é um estilo de dança de rua, normalmente performatizada ao som de hip-hop. Por fim, os grafites são expressões de arte visuais em que o artista se utiliza dos espaços urbanos para desenvolver essa linguagem.

<sup>3</sup>Há dois tipos conhecidos de batalhas de rap, as de “conhecimento”, em que os participantes rimam a partir de um tema proposto; e as de “sangue”, em que os competidores desfilam suas rimas tentando “destruir” o oponente. Essa grande proximidade das batalhas de rap soarem como se fossem um ringue de luta levou com que um rapper brasileiro tivesse um apelido que alcunhou toda a sua trajetória dentro do rap: Emicida, o “homicida de MC’s”.

qual Slammer conseguiu tocar na subjetividade do juiz do que demonstrar uma avaliação técnica. Isso, ainda, pode ser compreendido da regra do Slam de escolher, dentre a plateia espectadora, quais serão os juízes, tirando qualquer noção de que um juiz deve ter conhecimento técnico sobre poema.

Nesse sentido, propõe-se para este ensaio uma reflexão da poesia Slam como arte urbana situada em dois contextos, que se assemelham e se diferenciam em características estéticas e sociais. Ou seja, será analisado os Slams que acontecem no Continente de Florianópolis e os que acontecem dentro da Ilha. Para isso, é importante destacar o que é e como são configurados os Slams. A saber, a prática de *Slam poetry* iniciou nos Estados Unidos, nos anos 80, com Marc Smith, e um dos principais pontapés para o surgimento dessa nova modalidade de arte foi a distância que havia entre as pessoas e a poesia, algo que a institucionalização acadêmica estava criando na época (VASQUES, 2016). Foi em um bar de Jazz em Chicago, o the Green Mill, que Smith mudou a visão da poesia ao redor do mundo. Até hoje essa poesia contemporânea resiste por lá, tendo o “Uptown Poetry Slam” a cada domingo, como indica no site do bar: “Hoje, o Green Mill, [...] [é] aperfeiçoado com a constante performance de domingo à noite do Uptown Poetry Slam, internacionalmente aclamado, que Marc Smith começou no Mill em 1986” (GREEN MILL JAZZ, 2012, *em livre tradução*). Percebe-se então, que essa nova modalidade de poesia foi adotada por diversos países, hoje fortemente presente na França, país o qual é a sede das Copas Mundiais do Slam<sup>4</sup>. Marc Smith, em seu livro intitulado *Take de Mic: The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word*, descreve o *poetry slam* a partir de conceitos como comunidade, interação e performance, além disso, traz uma série de regras que seriam próprias dessa modalidade de competição de poesia (SMITH, 2009).

No Brasil, o Slam só começou a ganhar notória força em dezembro de 2008, quando foi inaugurado o ZAP! (Zona Autônoma da Palavra) pela slammer Roberta Estrela D’alva. No blog do ZAP! pode-se conferir a notícia do primeiro evento de Slam no Brasil:

Dei uma procurada por aqui, e vi que ainda não tinha ninguém fazendo slams no Brasil. Tive a oportunidade de ir até o "Sarau da Cooperifa" [...]. Era um lugar do qual eu só havia ouvido falar e que achei simplesmente incrível, de uma diversidade impressionante, "povo lindo, povo inteligente" como bradava o Sérgio Vaz, um dos organizadores do sarau. Fiquei sabendo de vários saraus, de várias iniciativas legais envolvendo poesia, mas continuei não encontrando nenhum slam.  
[...]

<sup>4</sup>A Copa do Mundo de Poesia Falada é um evento que acontece anualmente em Paris, na França, e integra diversos poetas slammers que vão ao evento para representar o país de origem.

Fiquei com muita vontade de fazer um slam no Brasil, [...] eis que inauguramos a Zona Autônoma da Palavra- o ZAP!

O sensacional, foi que logo de cara nesse primeiro, o povo compareceu em massa. O baguio bombou! [...]

O clima foi de festa e parecia que a gente já fazia isso há anos...parecia até que todo mundo se conhecia, embora muitas das pessoas que estiveram por lá, eu jamais tivesse visto na vida. Todo mundo ficou a vontade [...] (ESTRELA D'ALVA, 2008)

A slammer afirma que havia vários saraus de poesia acontecendo pelo país, como é o caso da Cooperifa, um movimento cultural que desde 2001 persiste com atividades poéticas e reúne diversas pessoas na periferia de São Paulo: “O Sarau da Cooperifa é quando a poesia desce do pedestal e beija os pés da comunidade.” (COOPERIFA, 2017). Já na primeira edição do Slam, a poeta conta que houve um sucesso entre os que aclamam a poesia, tornando-se um espaço de trocas poéticas em que os sujeitos sentiram-se bem acolhidos. Ainda, a slammer já dialogava com a arte periférica como participante do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, grupo que une o teatro épico com o hip-hop, tendo a palavra, a oralidade, a música e a poesia como fios condutores.

Em uma matéria para a TV Uol, Roberta ao explicar o que seria o *Spoken Word*, diz: “É a arte de escrever e apresentar os poemas... Então é performance, é conteúdo e forma” (TV UOL, 2008). Nesse sentido, o Slam diferencia-se dos saraus por ser essa junção de características, e não apenas uma apresentação com base no texto escrito, que normalmente segue às lógicas de métrica e versificação, que seriam características dos saraus academicistas de poesia canônica. Nas poesias Slam, essa forma encaixotada desaparece, não tendo, portanto, muita regra fixa na construção dos poemas. Isso é resultado, também, pelo motivo do Slam ser uma arte marginalizada, com a intenção de reestruturar a arte canônica, desviando das formas fixas.

Um ponto culminante nessa dessemelhança entre sarau e poesia Slam é o contato com público, pois, em saraus, ainda que o poeta fique de frente à plateia para recitar seus poemas e o público ouvir, não há uma ligação tão íntima quanto nos Slams. Ou seja, nos saraus, a voz que é ouvida pelos espectadores é uma voz autônoma, requerendo do poeta somente a leitura sistematizada de um poema. Em contrapartida, na poesia Slam, a voz que é ressoada pelos slammers é uma voz que ecoa na plateia, é uma voz corpórea, que exige do ouvinte uma resposta. Essa voz que se faz tão presente na poesia Slam é propiciada pela performance, termo aqui usado nas concepções de Zumthor: “Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena.” (ZUMTHOR, 2007: 27). A grande diferença,

nesse quesito, é a participação intermitente do público com o poeta: não há uma barreira ou pedestal separando poeta *versus* público; mas, sim, uma performance horizontal, na qual todos participam.

Posteriormente, o pontapé da popularização desse tipo de arte no país foi possível com a presença da slammer brasileira Roberta Estrela D'alva na fase final da Copa do Mundo de Poesia Falada, no ano de 2011. Depois, em 2014, Emerson Alcalde também participou da Copa representando o Brasil, tendo o segundo lugar como a classificação final.

É nas grandes cidades que há um maior fortalecimento dessa modalidade de poesia falada, como São Paulo e Rio de Janeiro. Nos dias atuais, com o avanço da tecnologia, ficou mais fácil estar por dentro das novidades dessa comunidade artística, com uma pesquisa na rede social Facebook, por exemplo, temos acesso aos eventos e páginas criadas para difundir essa cultura, além dos vídeos, pelos quais os internautas conseguem ter acesso a poesias performadas nos eventos. Interessante notar que, apesar de não haver um tema central, geralmente são declamados poemas engajados politicamente, como é o caso do Slam Resistência e Slam da Guilhermina, uns dos mais populares de São Paulo.

A poesia Slam acontece da seguinte maneira: reúnem-se, geralmente em lugares públicos, como praças, e calçadas da cidade, como também em instituições que promovem eventos culturais, pessoas de variadas idades, classe social, gênero para declamar seus poemas e se expressarem por meio deles. Antes de o evento iniciar, os slammers se inscrevem para a competição, depois, fica a cargo de o organizador, o *host*, fazer a apresentação do evento e dos slammers sorteados para participarem. Logo no início são escolhidos, no meio da plateia e de forma aleatória, cinco jurados para avaliar a competição. Quando há um grande número de inscritos, é preciso controlar a participação dos poetas, feito por sorteio ou por ordem de inscrição.

Em relação à apresentação do slammer, há algumas regras que geralmente são válidas para todas as competições de poesia Slam: os poemas não podem ultrapassar o tempo de três minutos; e, caso aconteça, uma pontuação para cada tempo estipulado ultrapassado será diminuída da nota final; não poderá se valer de instrumentos musicais, nem de vestimentas especiais (tais como fantasias) ou objetos cênicos; cada slammer deve preparar três poemas para apresentar em cada etapa, os quais devem ser autorais, podendo apenas citar trechos de outros poemas. Essa batalha de poemas é constituída de três rodadas, nas quais em cada uma é atribuída uma nota a cada apresentação do slammer. Ao fim de cada rodada, excluem-se, segundo a regra comumente usada nas competições de poesia Slam, a menor e a

maior nota e soma-se o total das que restaram para a apuração final da nota. Assim, prosseguem para a rodada seguinte os poetas que obtiveram maior nota.

Essa estruturação de como funciona o Slam foi concebida por Marc Smith, fundador dessa modalidade de competição, entretanto, em se tratando de uma prática que acontece em diversos locais, em tempos e espaços definidos, tais regras e costumes podem ser alterados conforme cada competição de poesia Slam. Em relação às competições, estas acontecem semanalmente ou mensalmente durante o ano, e algumas delas dão vaga à competição nacional, que acontece todo fim de ano, o Slam BR. Ou seja, no Slam BR reúnem-se os poetas competidores de eventos de Slam de todo o Brasil a fim de conquistar uma vaga na final, que permite com que o vencedor participe da Copa Mundial de Poesia Falada, representando o Brasil na França.

É a partir do momento em que a arte é circunscrita em um local que adquire suas próprias características. No Brasil, como já descrito, há um forte laço entre o Slam e o hip-hop, e esse é um dos motivos que se afirma que o Slam é uma arte marginal. Nessa perspectiva, convém desbravar o termo “marginal” para propormos a reflexão do que chamaremos de “poética da diferença” sobre o Slam.

Para Patrocínio (2013), o termo “marginal” carrega um apelo forte e metafórico para tratar de uma relação de contrariedade, instituindo, assim, um jogo de oposições: de um lado o centro, aquilo que foi dado como hierárquico; do outro o marginal, que surge como o contrário ao que foi estabelecido como central. Seguindo esse ponto de vista, se retomarmos a metáfora da ponte como lugar de passagem, de encontro e de obstáculo, visualizaremos que, além de poder situar a arte numa categoria marginal, ou seja, em um jogo de oposições (arte canonizada x arte à margem, princípio socioeconômico, linguagem erudita x popular), nesse encontro de contrários também entra uma poética geográfica da diferença.

A reflexão trazida para este ensaio é produzida a partir de minhas experiências como espectadora de alguns encontros de Slam em Florianópolis, nesse sentido, esclareço que essa análise é lacunar e principiante, posto que minhas experiências não abarcam o “todo” das ressonâncias artísticas desse meio.

A arte marginal em Florianópolis tem crescido bastante com a ajuda do movimento hip-hop. Hoje, por exemplo, já são muito conhecidas as batalhas de rap que acontecem no Centro, em uma ação de ocupar os espaços, como o Largo da Alfândega e o Terminal Urbano (conhecido também como Terminal Velho). Nem sempre é possível identificar o foco de onde as artes urbanas se proliferaram, entretanto no caso de Florianópolis, o primeiro Slam que

surgiu foi o Slam Continente, por meio do rapper MC DKG, de Porto Alegre, cidade metropolitana na qual são comuns os eventos de Slam. (SLAM, 2018).

Trazendo a ponte como a caracterização da relação da diferença, do lado de lá surge o Slam Continente, com aspectos próprios os quais se adequam ao tempo, lugar e espaço. Nos Slams, é comum um “grito de guerra” antes que o poeta declame seus versos. No Slam Continente, o lema que esbravejam pela praça a fim de que ecoe nas pessoas envolvidas é: “Poesia que limpa e abre a mente, Slam Continente!”. E assim, logo depois de todos participarem ativamente para o início da performance do poeta, os versos são declamados.

É na Praça Eugênio Raulino Koerich que toda terça-feira os Slams ocorrem, ao ar livre, em um horário que normalmente as pessoas estão voltando do trabalho para casa. Assim, é comum observar sujeitos que passam pelo grupo e param para assistir à performance. Por meio da arte urbana conseguimos perceber também quem são os sujeitos que ocupam o espaço. No Slam, é a partir dos versos que são entoados que conhecemos vivências outras e resistências várias.

Se a arte periférica é considerada marginal por estar em oposição a uma arte canonizada, há instâncias que também consideram as manifestações de rua como marginais, entretanto, nesse último caso, se utilizando do termo numa má conotação. Cito aqui o caso da repressão policial a um evento do Slam Continente, em que um jovem – negro, diga-se de passagem – foi abordado pela polícia para ser revistado. (PSTU, 2018). O fato carrega em si a imagem de um país racista e preconceituoso, em que as instâncias de poder são usadas para colaborar ainda mais com isso.

Não bastando o fato vergonhoso de aleatoriamente revistar um jovem negro, sem motivo algum, os policiais fizeram o mesmo com todos os presentes quem estavam se reunindo para declamar e ouvir poesias. Como se um aglomerado de pessoas – maioria negra, diga-se de passagem – só por estarem todos juntos pudesse inferir algum motivo em que a repressão fosse necessária. Segundo o relato postado na página do Facebook pela organização do Slam Continente depois do ocorrido, depois que os policiais acabaram a revista, os jovens entoaram o “grito de guerra”, que nesse caso também era o grito de resistência deles: “Poesia que limpa e abre a mente, Slam Continente!”. A polícia, levando o lema como uma ofensa, alegou perturbação à ordem e prendeu quatro jovens que estavam participando do Slam. Pode-se perceber, com isso, que ocupar o espaço público também é resistência, é luta.

O outro exemplo de Slam que acontece em Florianópolis que é trazido para este ensaio é o Slam Agenda. Já do outro lado da ponte, na Ilha, o Slam Agenda acontece no

bairro Itacorubi, considerado um bairro elitizado. A presença do Agenda nesse bairro não deslegitima seu valor, é claro, mas podemos observar algumas características que se diferem daquele primeiro. O Agenda é um centro cultural de artes urbanas que promove diversas aulas e oficinas para difundir este tipo de arte, como dança hip-hop, grafite, serigrafia etc.

O Slam Agenda tem pouco tempo de história, mas ele realiza periodicamente uma vez por mês, além disso, é comum ver alguns poetas sempre presentes no Slam Agenda, estes que passam também pelos outros Slams que acontecem em Florianópolis. Essa característica, inclusive, é bastante comum nessa modalidade de arte, os poetas transitam por vários eventos de Slam, marcando presença. No Agenda, o Slam acontece na calçada de frente ao centro cultural. Os poetas e público ficam sentados em algumas cadeiras que são disponibilizadas, de pé ou sentados no chão mesmo. O “grito de guerra” é puxado pelas duas mulheres que gerenciam a casa: “Toda poesia aqui representa, Slam Agenda!”.

Assim, depois de brevemente caracterizados dois Slams tomados como exemplos em Florianópolis, podemos refletir as possíveis relações de diferença nessa modalidade de poesia. Os Slams que acontecem pra lá da Ilha, como o Slam Continente, Slam das Tribos e o Slam da Maloka podem ser retratados aqui para representar que o Slam instaura uma noção de comunidade. Nesses casos, a ideia que traz é de uma arte que representa seja o Continente, a Palhoça ou a comunidade da Maloca, de Capoeiras, como se o nome do Slam trouxesse a força da representatividade de arte urbana. Pensando nessa característica. do outro lado da ponte, na Ilha, temos como exemplo o Slam Agenda, representando a própria casa cultural e não num sentido mais amplo de comunidade como nos outros Slams citados.

Outra característica que pode ser pensada é sobre o lugar em que se apresentam os slammers. No caso dos Slams fora da Ilha, os lugares que sediam as manifestações poéticas são praças e ruas, lugares públicos. Já nos Slams da Ilha, como o Slam Agenda, ainda que a performance seja na calçada, espaço aberto e público, o evento acontece em frente à casa cultural, a qual fica aberta para que as pessoas possam comprar bebidas, comidas, ou seja, o ambiente é diferente daquele propriamente “de rua”. Outro Slam na Ilha que pode ser citado aqui é o que presenciei certa vez, na Lagoa da Conceição, outro bairro considerado de classe média alta. O Slam & Jam, que no dia era temático “Especial Clarice Lispector”, ocorria dentro de um pub, em uma rua principal do bairro. Havia um palco para que os poetas declamassem suas poesias e o público ficava nas mesas tomando vinho em taças de vidro. Além disso, interessante também refletir nesse fundo temático que no Slam & Jam estava proporcionando, no sentido de como a escritora Clarice Lispector é aclamada pela academia.

Por outro lado, trago como exemplo a temática que foi proporcionada certa vez pelo Slam Continente: “Carolina de Jesus”, em referência à escritora Carolina Maria de Jesus. Esta escritora, que se autoidentifica na sua escrita como “escritora negra, pobre e favelada” faz parte também do movimento da arte periférica, nesse caso da literatura marginal.

Por fim, é importante frisar, novamente, que o intuito aqui não é desmerecer as manifestações, mesmo que mais institucionalizadas, mas sim refletir sobre as características que as diferenciam. Posto que cada Slam tem seus próprios aspectos porque estão inseridos em tempos e lugares individuais, trouxe aqui exemplos que identificam os Slams fora da Ilha como manifestações poéticas propriamente marginais, seja pelas pessoas que participam, pela forma como é organizada, ou pelo espaço que sedia os eventos.

Há um perigo de a arte periférica entrar nos meios hegemônicos, pois pode acontecer o mesmo que ocorreu com o samba, se transformar e perder suas raízes. Entretanto, há que se ponderar, também, que essas vozes periféricas circulando em espaços mais institucionalizados é uma maneira de levar essas poéticas para além, lugares outros, e propiciar a presença de pessoas que comumente não transitam por estes espaços.

No caso de Florianópolis, como o Slam é uma arte praticamente nova, ainda é preciso esperar para ver como a dinâmica dessa propagação vai acontecer. Por ora, parece que ao entrar na Ilha, essa manifestação poética tem uma cara mais institucionalizada, dando a imagem que Florianópolis tenta com a máscara da “Ilha da magia”, com sua cara mais elitizada.

## REFERÊNCIAS

- COOPERIFA. *Cooperifa*. 2017. Disponível em: <[http://cooperifa.com.br/?page\\_id=9](http://cooperifa.com.br/?page_id=9)>. Acesso em: 6 jul. 2018.
- GREEN MILL JAZ. *Home*. 2012. Disponível em: <<http://greenmilljazz.com/>>. Acesso em: 6 jul. 2018.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B6wC03i8vSNCUzRBR1JHRTBXNms/view>>. Acesso em: 6 jul. 2018.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: FAPERJ; 7Letras, 2013.
- SLAM continente: A poesia está viva e batalhando na praça. *Correio de Santa Catarina*, 18 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.correiosc.com.br/slam-continente-poesia-viva-na-praca/>>. Acesso em: 13 ago. 2018.
- SMITH, Marc Kelly. *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word*. Naperville, Illinois: Sourcebooks MediaFusion, 2009.

- TV UOL. *Metrópolis – “Spoken Word” e “Slam”*. 1 vídeo. 2008. Disponível em: <<https://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--spoken-word-e-slam-04023366E0A14326>>. Acesso em: 7 jul. 2018.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PSTU Floripa. PSTU-Floripa: Abaixo a repressão aos Slams e às Batalhas de Hip-Hop!. *PSTU*, 10 abr. 2018.
- VASQUES, Liliana Ferreira. *3, 2, 1! O poetry Slam em Portugal: Mapeamento e análise dos primeiros anos*. 2016. 109 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação Artística, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.
- ESTRELA D'ALVA, R. *ZAP!1 –O PRIMEIRO!!! 11/12/2008*. 2008. Disponível em: <<http://zapslam.blogspot.com/search/label/ZAP1>>. Acesso em: 7 jul. 2018.

## **TAP DANCE: UMA BREVE PASSAGEM SOBRE A HISTÓRIA DO SAPATEADO AMERICANO**

Franciele Rodrigues Guarienti<sup>1</sup>  
Fernando Flesch de Albuquerque Fernandes<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo visa fazer uma breve exposição sobre a história do sapateado americano com ênfase na origem africana, dando destaque a alguns importantes sapateadores da primeira metade do século XX como: Master Juba, John Bubbles, Bill “Bojangles” e os Nicholas Brothers. O Sapateado Americano surgiu, nos Estados Unidos, como um estilo de dança no final do século XIX, como uma combinação de danças sociais de trabalhadores escoceses e irlandeses e de danças e ritmos do oeste africano como a *Juba* e o *RingShouts*. Com a popularização dessa dança através dos musicais de Hollywood, o foco da história do sapateado se resumiu a grandes nomes do cinema, ignorando as raízes negras do sapateado americano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sapateado americano; Estados Unidos; Diáspora Negra.

O sapateado americano, em inglês *Tap Dance*, é uma modalidade de dança criada nos Estados Unidos e que se desenvolveu no Brasil a partir da década 1980. É uma forma de expressão que engloba o movimento do corpo e a produção musical por meio do uso dos pés em contato com solo. O sapateador utiliza um sapato específico para essa prática com chapas de metal afixadas na sola.

Este artigo traz uma breve reflexão sobre alguns dos primeiros sapateadores negros e os ritmos que lhe deram origem. Pensando o sapateado americano como “arte visual e sonora: um misto de ritmo, som, técnica, movimento e estilo” (SALLES apud PEREIRA, 2006:13), diferente de outras modalidades de dança, o sapateador dialoga com a música ao fundo recriando-a e reinterpretando-a, ou seja, ele pode seguir a música e complementá-la.

Segundo Harper (2000) é preciso “conhecer a música escolhida ao fundo, sua métrica, frases musicais, grupos de compassos, momentos altos, momentos de respiração e dinâmica geral” (HARPER, 2000: 6). Logo, o sapateador possui um conhecimento, mesmo que básico, de teoria musical para que sua composição coreográfica tenha êxito. Marchina (1988) destaca:

A música dá o compasso, os pés dão o padrão rítmico e o corpo cria a melodia. Essa integração faz do sapateador, antes de mais nada, um músico pelo domínio rítmico, que é indispensável na arte de sapatear. A melodia está intimamente ligada à arte de se dançar. Portanto, quanto maior a

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, orientada pela professora Dra. Susan A. de Oliveira. Bolsista CAPES/DS.

<sup>2</sup> Graduando em Arquitetura pela Universidade Federal de Santa Catarina e sapateador profissional. Endereço eletrônico: fernandoflesch@yahoo.com.br

expressão do corpo, melhor é o desempenho do sapateador que explorará, com o domínio e técnica, as formas de movimento (MARCHINA, 1988: 22).

É importante ressaltar que a produção de sons se dá não apenas por meio dos movimentos dos pés, mas, o corpo inteiro se torna um instrumento percussivo para a composição musical. A cabeça e os braços auxiliam no equilíbrio, o tronco e os quadris dão o suporte para a impulsão e agilidade das pernas, os pés soltos realizam movimentos precisos que alternam sons e silêncios. A partir de uma performance de Buster Brown<sup>3</sup> com a participação de Frank Clemente, um menino de 4 anos, Seibert (2015) descreve o sapateado:

Por mais aleatórias que as tentativas de Frankie parecessem, elas apontavam para os modelos que ele testemunhava a cada semana. Ele balançou os braços enquanto batia os pés, porque percebeu que ambos faziam parte do jogo. Suas ações sugeriam uma compreensão de uma característica definidora do sapateado: que ele se encontra entre categorias, ou através delas; que ele é dança e música, som e movimento. O sapateado torna a música visível, combinando padrões auditivos com formas no espaço. Você pode assistir um filme de um dançarino como Buster Brown, tirar o volume e ainda assim quase conseguir escutar as batidas. É música para os surdos. Ainda assim, o sapateado também torna o movimento audível. Feche seus olhos e você quase consegue ver a mudança de peso. Chame-se isso de dança para os cegos. A maior parte das danças surgem de uma interação entre música e movimento. Mas porque o sapateado consegue ser ambos: dança para música e dança como música, se tem uma preocupação ainda maior com esta combinação.<sup>4</sup>(SEIBERT, 2015, s/p, *Tradução nossa*)

O que conhecemos como sapateado americano ou *tap dance* hoje é a fusão entre três estilos de dança. O *Clog*, por exemplo, é uma dança folclórica das Ilhas Britânicas em que se utilizam tamancos de madeira para a produção de sons por meio das batidas dos pés. Com a postura ereta, o movimento das pernas acontece dos joelhos para baixo. A partir da Revolução Industrial, os sapatos confeccionados em madeira foram sendo substituídos por modelos feitos de couro, o qual “proporcionou maior mobilidade, rapidez, e leveza aos bailarinos, além de tornar os sons produzidos mais claros e suaves. Essa mudança na confecção dos sapatos foi crucial para o desenvolvimento da técnica” (KARNAS, 2014:16). Por volta de 1910, foi adotado o sapato com plaquinhas de metal afixadas por parafusos em solas de couro, chegando assim mais próximo do formato que conhecemos hoje.

<sup>3</sup>James Buster Brown (1913-2002) sapateador norte-americano.

<sup>4</sup> “As haphazard as Frankie’s attempts seemed, they aimed to ward the model shew itnessed each week. He swung his arms while he stamped his feet, because he realized that both were part of the game. His actions suggested an understanding of a defining feature of tap dance: that it falls between categories, or across them; that it is dance and music, sound and movement. Tap makes music visible, matching aural patterns with shapes in space. You can watch a film of a dancer like Buster Brown, turn the volume off, and still nearly hear the beats. It’s music for the deaf. Yet tap also makes movement audible. Close your eyes and you can almost see weight shifting. Call it dance for the blind. Most dance arises from an interaction between music and movement. But because tap can be both dancing to music and dancing as music, it’s especially concerned with the combination“.

As músicas e danças dos escravos africanos são consideradas a espinha dorsal do sapateado americano (KARNAS, 2014). Nesses ritmos, o corpo é relaxado e leve, o tronco faz movimentos de balanço permitindo que o peso se distribua entre as pernas. Seibert (2015) nos traz relatos a respeito da performance de escravos africanos:

Os europeus identificaram padrões: uma “pergunta e resposta” entre artistas e espectadores, diluindo a distinção entre os mesmos; o arranjo de dançarinos sem um círculo, com indivíduos se alternando no centro e aqueles no círculo batendo palmas no tempo. ‘Com joelhos tortos e corpo dobrado e pés rápidos’ Jobson escreveu sobre dançarino Senegambiano em 1620, percebendo o que poderia ser chamado de posição padrão da dança do Oeste africano: joelhos dobrados, torso inclinado para a frente, bumbum para fora. (SEIBERT, 2015, s/p)

O improviso, a dança em círculo e os passos que desafiavam outros dançarinos dando a característica de “pergunta e resposta” faziam parte das performances desses escravos. O ato de improvisar é considerado hoje como base do sapateado, pois além de desenvolver a criatividade, é a prática utilizada nos duelos de sapateadores e na *Jam Session*<sup>5</sup>.

Como já havíamos destacado anteriormente, as danças africanas deram bases para o surgimento do sapateado. Conhecida nas Américas como *Ring Shout*<sup>6</sup> foi uma dança ligada as cerimônias religiosas dos escravos. Derivada da *African Circle Dance*, é uma das danças africanas mais significativas, influenciou também a música norte-americana.

Na *Ring Shout*, os participantes dançam sempre em círculos, por isso o nome *ring* (anel em inglês). Com o surgimento de leis que proibiram danças religiosas e instrumentos musicais de percussão utilizados pelos escravos nos Estados Unidos, diversas danças desapareceram e os tambores foram dando lugar ao bater das palmas das mãos e os pés no chão juntamente com cantos.

A *Ring Shout* ocorria, geralmente, após o culto nas igrejas e também no final do dia nos campos. Os escravos se reuniam para dançar, cantar e louvar seus deuses. Não havia um tempo de duração pré-determinado, porém há relatos de que as práticas terminavam quando o espírito de um antepassado era sentido. Os participantes *daring* se deslocavam no círculo, geralmente no sentido anti-horário, com o corpo em “congo pose”, isto é, inclinado para frente e joelhos flexionados. De acordo com a música, os quadris balançam em meio a passos que batem os calcanhares no chão. Cada participante, ocasionalmente, entra no centro do círculo e dança livremente.

A *Juba*, outro ritmo largamente citado como formador do sapateado, foi um estilo de dança predominante no Haiti. Ligada a diversos eventos importantes da vida, como batismo e

<sup>5</sup> Performances em que os sapateadores improvisam ao som de música ao vivo.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.streetswing.com/histmain/z3ringshout.htm>> Acesso em: 6 abr. 2018. 19:40:30

nascimento, a Juba também era uma dança religiosa para homenagear os ancestrais e afastar espíritos ruins. Era considerada uma afirmação positiva da vida, pois a força colocada nos movimentos tinha o poder de curar e dar vitalidade.

A dança foi levada para os Estados Unidos por grupos de escravos de cultura iorubá, possivelmente, oriundos do Benin, Haiti, Nigéria e Togo. Há mais de uma grafia para a palavra Juba: Giouba, Djouba e Djumba. Logo,

Djouba é uma dança da nação de Djumba. Estes são espírito da terra e agricultores. O azul é a cor das pessoas djouba. O balanço sutil dos quadris em Djouba mostra o flerte elegante de homens e mulheres camponeses. Kouzin, deus da agricultura e protetor das montanhas, é honrado nesta dança.<sup>7</sup>

Mesmo sendo descritas por diversos teóricos como os ritmos que deram origem ao sapateado nos Estados Unidos, ainda se sabe muito pouco sobre essa contribuição:

O que podemos saber da dança que os africanos provavelmente trouxeram com eles e assim contribuíram para o sapateado? Se as tribos do Oeste e do centro da África, de onde os escravos foram retirados, deixaram registros escritos sobre a sua dança, os pesquisadores ocidentais ainda não descobriram; parece que a dança, assim como a música e as histórias, era o registro. O único registro escrito do qual se tem conhecimento é de OlaudahEquiano, um escravo que comprou sua liberdade e que, na sua autobiografia de 1789, disse que na sua infância Igbo a dança era parte de toda ocasião, traduzindo histórias e eventos em movimentos variados. (SEIBERT, 2015, s/p)

O que se sabe é que em algumas cidades dos Estados Unidos “os negros e os imigrantes conviviam nas cervejarias e salões de baile de Nova Iorque, possibilitando a mistura do Jig, do Clog e da dança africana.” (KARNAS, 2014: 16). A *Juba* e a *Ring Shout* eram realizadas de pés descalços, entretanto, com a estruturação do sapateado como dança passou a se utilizar os sapatos de *Clog*. Harper (2015) destaca a relação do sapateado com outras danças:

O sapateado americano integra a família do Jazz dance de raiz. Sua característica, além da movimentação corporal, é o uso dos pés como instrumento de percussão. Encontra-se no terreno artístico que reúne dança e música, podendo dar ênfase a um ou ao outro. Tem origem nas danças populares levadas para os Estados Unidos pelos imigrantes europeus e escravos africanos, no embate deles em solo americano, somado a influências de diversas modalidades de dança. É uma arte em constante evolução, que ganhou sotaques diferenciados com sua expansão por outros países e continentes, inclusive no Brasil, onde se firmou desde os anos 80 (HARPER, 2015: 25-26).

<sup>7</sup>Tradução nossa do original: “Djouba: A dance from the Djumba nation. These are spirit of the earth and farmers. Denim blue is the color of the djouba people. The subtle swaying of the hips in Djouba shows the elegant flirtation of peasant men and women. Kouzin is honored in this dance”. Disponível em: <<http://www.agoci.net/dance.html>> Acesso em: 6 abr. 2018 19:30  
Disponível em: <<https://thejubafusion.wordpress.com/2008/07/08/juba-pattin-juba-djouba-giouba-and-haitian-dance/>> Acesso em: 6 abr. 2018 19:28

Essa nova dança, surgiu em meados do século XIX e se popularizou nos conhecidos Show dos Menestréis, forma popular de entretenimento em que dançarinos brancos pintavam os rostos de preto e interpretavam danças africanas.

Em 1790 surgiu nos circos ao gosto norte americano como ruptura aos ingleses s performances do Menestrel Show. Os artistas pintavam seu rosto de preto e rapidamente se tornou um gênero popular nos Estados Unidos.

No livro *InsidetheMinstrelMask: Readings in Nineteenth-Century Black face Minstrelsy*, mostra a importância deste gênero. Os homens de caras pretas, através do minstrelsy show, ajudaram a sociedade a ter percepção dos afro-americanos e das mulheres. Através de imitações e paródias, este fez sua marca na identidade nacional e nas decisões políticas do país. Assim como outras formas de entretenimento, passando pelo vaudeville, burlesco, revue, eventualmente, em filmes, televisão e rádio.

Os primeiros shows de menestréis foram encenados por menestréis brancos do sexo masculino (viajantes músicos), que, com seus rostos pintados de preto, caricaturavam o canto e a dança dos escravos. Estudiosos geralmente distinguem essa forma de tradição como Black face minstrelsy. O pai do show blackface foi Thomas Dartmouth Arroz (1808-1860), popularmente conhecido como “Jim Crow”, um imitador de afro-americano que popularizou o gênero e se apresentou no *New York’s Bowery Theatre* (OGANDO, 2016: 40).

Devido à segregação racial escancaradamente presente na época, dançarinos brancos e negros não apareciam nos palcos juntos, exceto William Henry Lane, também conhecido como Master Juba. Conhecido por ser percussivo, musical e rápido, ele foi um dos primeiros dançarinos negros a dançar junto de dançarinos brancos para plateias brancas.

Em 1842, o grande romancista inglês Charles Dickens realizou uma turnê pelos Estados Unidos e escreveu um livro sobre o assunto chamado *American Notes*. Ele descreveu a visita a *Almack’s*, um salão de dança no notório *Five Points* de *Manhattan*, e o dançarino Master Juba:

O corpulento violonista negro, e seu amigo que toca o pandeiro, batem com a tábua da pequena orquestra em que se sentam e tocam uma métrica viva. Cinco ou seis casais vêm ao chão, comandados por um jovem negro animado, quem é a inteligência da assembléia e o maior dançarino conhecido.<sup>8</sup>

Dickens ficou impressionado com as performances de Master Juba e fez diversas ilustrações a respeito disso:

---

<sup>8</sup>*Tradução nossa:* "The corpulent black fiddler, and his friend who plays the tambourine, stamp upon the boarding of the small raised orchestra in which they sit, and play a lively measure. Five or six couple come upon the floor, marshalled by a lively young negro, who is the wit of the assembly, and the greatest dancer known". Disponível em: <http://masterjuba.com/> Acesso em: 6 abr. 2018 19:40



Gavura de *American Notes*  
por Charles Dickens (1842)



Caricatura de Master Juba  
da temporada teatral de 1848.

Em 1848, um revisor de Londres disse:

Nunca houve alguém como Juba, como o “cavalheiro pintado de ébano” que agora está atraindo todo o mundo e seus vizinhos para o Vauxhall. Tal mobilidade de músculos, tal flexibilidade das articulações, tais saltos, tais deslizamentos, tais giros, tais pontas de pés e tais calcanhares, tais deslocamentos para trás e para frente, tais posturas, tal firmeza do pé, tal elasticidade de tendão, tal mutação de movimento, tal vigor, tal variedade, tal graça natural, tais poderes de resistência, (...), nunca foram combinados em um negro. Juba é para Vauxhall o que o Lind é para a Opera House.”<sup>9</sup>

<sup>9</sup>*Tradução nossa:* There never was such a Juba as the ebony-tinted gentleman who is now drawing all the world and its neighbours to Vauxhall. Such mobility of muscles, such flexibility of joints, such boundings, such slidings, such gyrations, such toes and such heelings, such backwardings and forwardings, such posturings, such firmness of foot, such elasticity of tendon, such mutation of movement, such vigour, such variety, such natural grace, such powers of endurance, such potency of pastern, were never combined in one nigger. Juba is to Vauxhall what the Lind is to the Opera House. Disponível em: <<http://masterjuba.com/>> Acesso em: 6 abr. 2018 19:32:45

Em 1845, Juba foi o primeiro dançarino negro a receber um faturamento maior que um branco em um Show de Menestréis. Master Juba competiu em várias disputas e derrotou todos os adversários, incluindo um irlandês chamado Jack Diamond<sup>10</sup>, considerado o melhor dançarino branco da época. Juba e Diamond percorreram os Estados Unidos em uma série de apresentações que encenavam um duelo de sapateado.

No começo do século XX, mais ou menos nesta mesma época os circuitos de Vaudeville surgem, tomando o lugar do Show dos Menestréis. O Vaudeville<sup>11</sup> era também uma forma de entretenimento próxima a um show de variedades. Era comum ver números de acrobacias, canto, dança e comédia. É nesses circuitos de Vaudeville que o sapateado ganha o seu espaço e passa a ser o número mais esperado e popular de qualquer apresentação.

Vaudeville foi um gênero de entretenimento de variedades predominante nos Estados Unidos e Canadá no início dos anos 1880 ao início dos anos 1930, em que o termo vem do francês “voix de ville” – voz da cidade. Após a Guerra Civil desenvolveu-se a partir de muitas fontes, incluindo salas de concerto, apresentações de cantores populares, “circos de horror”, museus baratos e literatura burlesca. O vaudeville tornou-se um dos mais populares tipos de empreendimento e entretenimento dos Estados Unidos. A cada anoitecer, uma série de números era levada aos palcos, sem nenhum relacionamento direto entre eles. Os números eram baseados em músicos (tanto clássicos quanto populares), dançarinos, comediantes, animais treinados, mágicos, imitadores de ambos os sexos, acrobatas, peça sem um único ato ou cenas de peças, atletas, palestras dadas por celebridades, cantores de rua e filmetes. Era um teatro de variedades em que se podia esperar de tudo, fazendo parte desta nova era da comédia musical.” (OGANDO, 2016: 56)

Ainda nesta época, artistas brancos e negros não atuavam juntos (criando uma diferença entre os circuitos de Vaudeville negros e os circuitos de Vaudeville brancos). Nesta época, dois nomes importantes de sapateadores ganham destaque: John Bubbles e Bill “Bojangles” Robinson. John Bubbles foi um dos nomes de destaque do *Theater OwnersBooking Association* (T.O.B.A.), local onde acontecia o circuito de Vaudeville mais famoso de artistas negros.

<sup>10</sup> É possível encontrar registros de seu nome como: John ou Johnny Diamond.

<sup>11</sup> “Vaudeville é um espetáculo de entretenimento surgido na França em meados do século XVIII, paralelamente à comédia de boulevard criada por Eugène Scribe. Trata-se de comédia teatral, em cujo desenvolvimento inserem-se arietas e pequenos coros.” Nova Enciclopédia Barsa. – São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 2000. Volume 14. Vários colaboradores. Obra em 18 v. p. 315

John Bubbles<sup>12</sup>

O que tornou Bubbles um dos grandes nomes do sapateado foi a utilização significativa dos calcanhares e a criação de uma diferente acentuação sincopada<sup>13</sup> às linhas rítmicas até então trabalhadas, semelhante a um baterista. Por este motivo, ele é considerado o pai do *Rhythm Tap*, que ganhou destaque nos anos seguintes.

Antes de Bubbles, os sapateadores sapateavam em cima das pontas dos seus pés, tirando proveito de passos rápidos e dançando nitidamente em frases “dobradas<sup>13</sup>”. Bubbles carregou o seu compasso, soltou seus calcanhares e executou acentos e síncopes incomuns, abrindo a porta da percussão moderna do jazz. “Eu queria torná-lo mais complicado, então eu coloquei mais passos e mudei o ritmo”<sup>14</sup>, disse Bubbles sobre o seu estilo, que o preparou para o novo som do bebop nos anos 50 e antecipou as melodias prolongadas do “Cool Jazz” nos anos 50.

Bill “Bojangles” Robinson era considerado o melhor sapateador da época, presente tanto nos palcos quanto, futuramente, nos filmes. De estilo gracioso, Bojangles tinha um sapateado limpo (sons bem executados), dançando sempre nas pontas dos pés. Observa-se isso claramente no posterior filme *The Little Colonel* (1935), onde contracenou com Shirley Temple na popular cena da escada.

<sup>12</sup>Disponível em: <<http://www.atdf.org/awards/bubbles.html>> Acesso em: 6 abr. 2018. 17:04:23

<sup>13</sup>Trata-se de um deslocamento da acentuação rítmica, trazendo os sons mais fortes para tempos mais fracos dentro da música.

<sup>14</sup>Disponível em: <http://www.atdf.org/awards/bubbles.html> Acesso em: 8 abr. 2018 21:04



Bojangles e Shirley Temple<sup>15</sup>

Tal cena foi tão marcante por um elevado nível de excelência que até hoje Bojangles é reconhecido por ela e sua atuação foi tão significativa na história do sapateado que a data de seu aniversário, dia 25 de maio, é considerada o Dia Internacional do Sapateado.

Em 1927, é lançado o primeiro filme sonoro de Hollywood: *The Jazz Singer*, começando assim a era de ouro da Broadway. O sapateado ganha espaço e glamour. Na década de 1930, o Vaudeville desaparece e dá lugar ao cinema e a Hollywood. Ao mesmo tempo, surge o chamado *Flash Tap*: a fusão do sapateado com passos acrobáticos, mortais, saltos em plataformas dentre outros movimentos espetaculares, impressionantes e até perigosos. Os Nicholas Brothers (Fayard Nicholas e Harold Nicholas) foram os grandes nomes destaque deste estilo de dança, registrado em grandes shows e filmes.



Nicholas Brothers<sup>16</sup> : Fayard and Harold<sup>17</sup>

<sup>15</sup>Disponível em: <<http://america.aljazeera.com/multimedia/photo-gallery/2014/2/photos-the-remarkable-life-of-shirley-temple-black.html>> Acesso em: 6 abr. 2018. 6/4/18 16:00

<sup>16</sup>Site oficial <https://www.cmgww.com/stars/nicholasbrothers/> Acesso em: 6 abr. 2018.20:00

Os irmãos Nicholas constituíram a mais forte e significativa dupla de sapateadores da história do *show business*. Cresceram na Filadélfia, onde seus pais tocaram na orquestra do *Standard Theatre*, uma casa de Vaudeville para negros. Desde cedo, estiveram nesses circuitos e foram presença marcante no *Cotton Club* no Harlem. A dupla participou de muitos filmes importantes como: *My American Wife* (1936), *Tin Pan Alley* (1940) e *Stormy Weather* (1943). Ambos continuaram trabalhando com o sapateado por mais de 60 anos e receberam diversos prêmios.

A popularização mais efetiva do sapateado, não somente nos Estados Unidos, mas em todo o mundo, ocorre então com a representação do sapateado no cinema de Hollywood. Grandes nomes até então muito citados e reconhecidos dentro do mundo do sapateado surgiram nessa época como: Fred Astaire, Gene Kelly, Eleanor Powell, Donald O'Connor, Ginger Rogers, JeniLeGon, entre outros.



Gene Kelly na cena do filme *Singing in the rain* (1952)<sup>18</sup>

A imagem de Gene Kelly dançando na chuva construiu um imaginário a cerca do sapateado. É importante frisarmos que o cinema acabou por dar mais destaque aos sapateadores brancos. Apesar dos inúmeros filmes, a partir da década de 1950, o sapateado foi perdendo espaço para a dança Jazz que trazia mais dinamismo às cenas. (MARCHINA, 1988) Na década de 1980, retorna aos cinemas em *O sol da meia-noite* (1985) em que o sapateador Gregory Hines contracena com o bailarino Mikhail Baryshnikov. A aparição de Hines foi fundamental para o retorno do sapateado ao cinema.

<sup>17</sup>Biografia: Por sessenta anos, os irmãos Brothers – Fayard e Harold – seguiram carreiras distintas como mestres de sapateado e “flash-dancers”. Contratados em 1932 pelo Cotton Club, os dois tinham 18 e 11 anos, respectivamente, e já possuíam credenciais profissionais.

Disponível em: <http://www.danceheritage.org/nicholasbros.html> Acesso em: 6 abr. 2018.20:00

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/news/5812320/gene-kellys-singin-in-the-rain-suit-up-for-sale>> Acesso em: 6 abr. 2018.

O sapateado nasceu da fusão entre as danças do oeste africano, como a *Juba* e a *Ring Shout*, com as danças típicas das Ilhas Britânicas, como a *Clog*. O sapateado é, muitas vezes, associado aos musicais da era de ouro de Hollywood desconsiderando as relações com a história dos negros nos Estados Unidos. Por meio da expressão corporal, é evidente a relação das danças trazidas pelos escravos com movimentos em círculo, improvisos, postura leve e joelhos flexionados com o que conhecemos hoje por sapateado americano. Portanto, podemos concluir que o sapateado americano possui uma expressiva origem negra que foi embranquecida e apagada ao longo dos tempos.

### REFERÊNCIAS:

DORRIS, George. *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives* Foundation, Inc., founding editor, Selma Jeanne Cohen; area editors, New York: Oxford University Press, 1998.

HARPER, Steven. *Profissão bailarino: raio x de uma paixão*. Rio de Janeiro: Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. *Noções básicas de ritmo e de música para o sapateador*. Joinville, 2000.

KARNAS, Luíza Silveira. *A Poética no sapateado americano: Um estudo sobre o processo coreográfico na perspectiva do criador*. Trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Dança da Universidade do Rio Grande do Sul, 2014.

MARCHINA, Método. *Sapateado americano: curso para professores*. Rio de Janeiro, 1988.

OGANDO, Suellen. *O que é o teatro musical: uma perspectiva da história do Teatro Musical, origens, influências, Broadway, West End e Brasil*. São Paulo: Giostri Editora LTDA, 2016.

PEREIRA, Débora. *Perfil dos professores de sapateado em Porto Alegre*. Trabalho de conclusão do curso de especialização em Dança da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

SEIBERT, Brian. *What the Eye Hears: A history of Tap Dancing*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015. Versão Kindle. Nova Enciclopédia Barsa. – São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 2000. Volume 14. Vários colaboradores. Obra em 18 v. p. 315

#### Web Referências:

Juba, pattin' juba (djouba, giouba) and Haitian dance. Reportagem, 1999. Disponível em: <<https://thejubafusion.wordpress.com/2008/07/08/juba-pattin-juba-djouba-giouba-and-haitian-dance/>> Acesso em 6/4/2018 às 19h28min

The Official Website of Nicholas Brothers. Biography. Disponível em: <<https://www.cmgww.com/stars/nicholasbrothers/>> Acesso em 6/4/18 às 20h

The Nicholas Brothers. Image. Disponível em: <<http://www.danceheritage.org/nicholasbros.html>> Acesso em 6/4/18 às 20h

Gene Kelly. Image. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/news/5812320/gene-kellys-singin-in-the-rain-suit-up-for-sale> Acesso em 6/4/18 às 20h

Disponível em: <<http://america.aljazeera.com/multimedia/photo-gallery/2014/2/photos-the-remarkablelifeofshirleytempleblack.html>> Acesso em 6/4/18 às 16h

Disponível em: <<http://www.atdf.org/awards/bubbles.html>> Acesso em: 6/4/18 às 17h04min

<<http://masterjuba.com/>> Acesso em: 6/4/18 às 19h30min

## POESIA, TRADUÇÃO E A DIÁSPORA NEGRA

Jessica Oliveira de Jesus<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente ensaio foi retirado da minha dissertação de mestrado “May Ayim e a Tradução de Poesia Afrodiaspórica de Língua Alemã”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC no início de 2018. No trecho selecionado contextualizo a obra da poeta afro-alemã May Ayim (1960-1996) no universo plurilíngue das expressões artístico-políticas e socioculturais da Diáspora Negra. Após esse primeiro movimento, o foco se encontra na minha tradução afro-brasileira de parte de sua obra e o conceito base da minha prática tradutória: poética da Relação, um conceito desenvolvido pelo escritor, teatrólogo Negro franco-martinicano e também poeta, Édouard Glissant (1928-2011).

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia Afro-Alemã, Tradução, Diáspora Negra

Dizem que, durante muito tempo, escravos africanos nas Américas desenhavam no casco de tartarugas marinhas e nas plumagens dos pássaros cosmogramas de suas culturas de origem, para comunicar aos ancestrais, que repousavam em África, seus lugares de desterro nas longínquas paisagens americanas. (MARTINS, 2002: 69)

E escrever (...) é protesto em forma escrita, é um processo que pode talvez nos ajudar a sentir como se estivéssemos formando comunidade. Estamos nos estendendo para além de nós mesmos e temos conexões afetivas com esse povo que vive nessa montanha e nesse povoado chamado La Toma<sup>2</sup> (DAVIS, 2014. 1:13’)<sup>3</sup>

Para contextualizar a obra de May Ayim na Diáspora Africana, torna-se necessário definir tal Diáspora. Agustín Lao-Montes (2007: 310) delinea a Diáspora Africana como:

um *projeto* de afinidade e libertação fundado em uma ideologia translocal de formação de comunidade e uma política global de descolonização. A Diáspora Africana pode ser concebida como um projeto de descolonização e libertação incorporado às práticas culturais, correntes intelectuais, aos movimentos sociais e às ações políticas dos sujeitos afrodiaspóricos. O projeto da Diáspora como uma busca de libertação e de construção comunitária transnacional baseia-se nas condições de subalternização dos povos afrodiaspóricos e em sua agência histórica de resistência e auto-afirmação. (ênfase no original - tradução minha)

<sup>1</sup> Mestra em Estudos da Tradução pela UFSC. Possui graduação em Letras (Português/ Alemão) pela USP. Pesquisa literatura negra brasileira e negra alemã contemporâneas e afrofuturismo. É tradutora de intelectuais negras como Grada Kilomba, June Jordan, May Ayim, Tanya Saunders, entre outras. Integrante do grupo de pesquisas Traduzindo no Atlântico Negro (UFBA).

<sup>2</sup>La Toma, (Colômbia) é uma comunidade de afrodescendentes nas montanhas, a poucos passos de minas de ouro. Os ancestrais dessa comunidade trabalham manualmente há mais de três séculos na mineração. Aagora empresas mineradoras querem remover a comunidade do local para explorar as minas ainda mais.

<sup>3</sup> Conferir “Angela Davis and Toni Morrison on Literacy, Libraries and Liberation” – disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=zLR\\_TcGHZRU](https://www.youtube.com/watch?v=zLR_TcGHZRU)> acesso 10. jan de 2018.

Ora, é dentro deste “projeto de afinidade” e formação de comunidade e de uma “política global de descolonização” que localizo a obra de May Ayim e a traduzo para o português brasileiro, recontando no Brasil, parte da história e arte Negras em contexto alemão e afrodiaspórico. No mesmo sentido, Carrascosa (2017: 64) ressalta que:

A noção de “afrodiáspora”, portanto, na medida de seus deslocamentos e ressignificações politicamente estratégicas, carrega consigo a força, não apenas espacial do deslocamento territorial de *iter* narrativo (no contraditório entre escravidão-liberdade); mas também movimenta o eixo do tempo em chave mítico-cíclica, que faz girar as noções lineares e causalistas eurocêntricas de passado e presente que construíram “a” história oficial e legível, articulando paradigmas importantes das contraculturas negras da modernidade.

Retomando o trabalho acadêmico de May Ayim sobre a história de Negrxs em território alemão, sob a noção de afrodiáspora de Carrascosa, pode-se afirmar que o próprio sujeito afro-alemão, assim como a re-contação dessa história nacional desvelam seu passado colonial, além de romperem com a narrativa nacional alemã “faz[em] girar as noções lineares e causalistas eurocêntricas de passado e presente” e, portanto, estão em conformidade com este projeto político de afinidade da diáspora africana transnacional.

A escritora afro-caribenha Maryse Condé ([1994] 1995: 8) no prefácio de “Blues em Preto e Branco” de Ayim, declara:

Escutei sua poesia. Com o inconfundível som de sua voz, seus poemas me falavam dela, mas também de outrxs parecidxs com ela, porém tão diferentes: na Alemanha, em África, nas Américas. Nesses poemas havia paixão e ironia sempre acompanhadas de um forte magnetismo. A voz: muito jovem e muito antiga. [...] Na voz de May encontrei o eco de outros sons da diáspora. [...] Uma voz excepcional. Uma voz original já no coração de todos nós perseguidxs e sedentxs. (tradução minha).

Condé, ao fazer essas declarações sobre a obra de May Ayim, evidencia e resume o contexto afrodiaspórico que, apesar das diferenças geográficas, linguísticas e culturais, carrega consigo a experiência de sequestros, escravização, despossessão e, principalmente, do racismo, mas também de resistência, de criatividade, humor e ironia, que produzem intervenções dentro e fora desta comunidade transnacional, bem como troca e acúmulo de experiência e de cultura. É constatar que Negras e Negros em diáspora têm e produzem cultura, seja na diáspora estadunidense, brasileira, caribenha, francesa ou alemã. Ao relatar seu encontro com Ayim, a poeta caribenha está falando de encontros entre poetxs Negras e desvelando o fenômeno de re-conhecimento e ressonâncias dessas vozes afrodiaspóricas. Nesse contexto, a tradução tem um papel importantíssimo de mediadora de tais trocas e encontros. Minha motivação ontológica e política de traduzir a poeta de língua alemã ao português brasileiro também passa por re-encontros e re-conhecimentos transatlânticos e traz

consigo um desejo de ampliação de nossas vozes Negras em diáspora. Para Carrascosa (2017: 72), na tarefa política da tradução de textos afrodiaspóricos é preciso acionar um “conjunto de traços que derivaram, dentre tantos outros, da força cultural afrodiaspórica [...] mesmo porque eles estão aí intimamente imbricados, fazendo parte dessa matriz de produção.” Ainda segundo a professora da UFBA,

é preciso acioná-los porque deve haver uma precisão estético-ética nessa empreitada, coerente com a função-tradutor do Atlântico Negro, qual seja: intensificação dos rastros da cultura afrodiaspórica no sentido de que sua força conecte os pontos ainda dispersos desse mapa imaginário e geste novas geografias menos geopolíticas e mais ‘geo-éticas’. (CARRASCOSA, 2017 : 72).

A própria Ayim em diversos poemas pauta essa diáspora, por exemplo, quando no poema anteriormente traduzido “sem fronteiras e audaciosa: poema contra a bel (uni)dade alemã” declara que avançará:

até a periferia mais longínqua  
onde estão minhas irmãs  
onde estão meus irmãos  
onde  
nossa  
LIBERDADE  
começa  
[...]

Suas irmãs e irmãos são os membros desta afrodiaspóra seja nos Estados Unidos, no Caribe ou no Brasil, e a “nossa liberdade” certamente começa quando falamos, escrevemos e traduzimos nossas histórias desde nossas perspectivas.

Em seu curtíssimo e potente poema “liberdade artística” de 1992, May Ayim trata exatamente deste gesto de articulação da fala e da luta pela liberdade através da arte e poesia Negras, delineando todo o contexto afrodescendente em diáspora e sua influência e presença na cultura ocidental. Transcrevo-o e traduzo-o a seguir:

<b>künstlerische freiheit</b>	<b>liberdade artística</b>
alle worte in den mund nehmen	encher a boca com todas as palavras
egal wo sie herkommen	tanto faz de onde elas vêm
und sie überall fallen lassen	e deixá-las cair por toda parte
ganz egal wen es	doa a quem
trifft	doer
	para Ilona e Erich
für Ilona und Erich	

Aqui, em um poema em formato de míssil, ou “ponta de lança” para citar o poeta e rapper Rincón Sapiência<sup>4</sup>, Ayim evidencia a potência dessa voz durante séculos subalternizada. De fato, a voz-bomba afrodescendente tem muito a dizer e para isso se arma de “todas as palavras” e fala, não importa em qual língua, “doa a quem doer”. Neste metapoema, o eu-lírico descreve os processos de escrita e recitação dessa poesia Negra. E aqui também pode-se inferir que essa poesia, essa “liberdade artística” não está descolada de um processo de busca por liberdade do eu-lírico Negro, no campo artístico, que reflete no campo sócio-político. Assim, a poeta declara que o mais urgente para ela é apoderar-se das palavras, da língua, de linguagens artísticas, “tanto faz de onde elas vêm” em um movimento bastante análogo àquele da literatura pós-colonial, por exemplo, que muitas vezes se apodera da língua do colonizador para fazer denúncias e articular uma voz contra hegemônica. Além disso, a forma de ponta de míssil do poema representa a retenção de muita energia e poder, é, portanto, literalmente uma bomba, que deixa visualmente “as palavras caírem” e ao caírem explodem causando impacto nas bases de uma sociedade racista que não lhe permite o privilégio da fala/escuta.

Busquei, na tradução deste poema, reproduzir sua concisão e forma, que é, afinal, conteúdo. Heukenkamp e Geist (2007: 10 apud BLUME, 2012: 13-4) observando o desenvolvimento da lírica alemã no século XX, declaram que “a profunda consciência linguística, a reflexão sobre a linguagem, a inovação a partir desta [...] são características por excelência da lírica moderna. Ainda, se concordarmos com Ralf Schnell (1993), para quem “a conhecida frase de Adorno, segundo a qual escrever um poema após Auschwitz seria uma barbárie, não pretendia negar de todo a possibilidade de fazer poesia, referia-se antes àquela lírica romantizada e estetizante que escondia a barbárie dos acontecimentos, àquela lírica que passava longe da realidade que se apresentava naquele momento histórico.” (BLUME, 2012 : 15), podemos inferir que, para Ayim, era impossível não falar em sua poesia de sua realidade afro-alemã e/ou a de pessoas Negras na Alemanha. Afinal, a barbárie a que se referia Adorno não tem nada a ver com a barbárie do racismo?

---

<sup>4</sup> “Meu verso é livre

Ninguém me cancela

Tipo Mandela saindo da cela

Minhas linha voando cheia de cerol

E dá dó das cabeça quando rela nela.”

Trecho da letra de “Ponta de Lança” do CD *Galanga Livre*, 2017 do rapper paulistano Rincón Sapiência.

Tanto Ayim, com seus poemas, como sua tradutora, também afrodescendente, com suas traduções, articulam suas vozes e as usam desde continentes diferentes, em línguas e épocas distintas, para falarem justamente sobre “segredos” como a escravidão, o colonialismo e como o racismo. May Ayim demonstrou, por exemplo, em sua poesia como estruturas linguísticas sustentam um modo de ver o mundo bastante condizente com o projeto moderno/colonial. Para os românticos alemães, seria através da poesia que a alma da língua se revela. Ora, isto é o que a obra lírica de Ayim faz – expondo, tencionando e subvertendo rastros racistas na linguagem. O meu projeto tradutório busca, então, em solidariedade e cumplicidade à obra afro-alemã, tencionar em português esta linguagem e tais traduções culturais já feitas.

Durante muitos anos, a memória dos povos africanos que foi difundida nos ambientes escolares e que, por conseguinte, acompanhou muitos sujeitos ao longo de sua vida, foi uma ideia de que os negros africanos nasciam escravos e não que foram submetidos a um processo de escravização. A memória relacionada aos grandes impactos e inovações desenvolvidas pelos povos africanos ainda na Idade Antiga foi ignorada por uma visão eurocêntrica, falocêntrica e racista, que também se valeu da tradução, melhor dizendo, da não-tradução de textos que explicitassem uma memória coletiva [...] (REIS, 2017: 94)

A voz afrodiaspórica vem se levantando para falar dessa memória coletiva. O sujeito ocidental que nos retratou durante séculos como inferior, que nos deu apelidos, nos ridicularizou não o fará mais. Mudimbe (2013: 23), ao analisar pinturas do século XVI e a representação de Negrxs por europeus declara que tais representações “expressa[m]”, na verdade, “ordens discursivas” e que: “Os contrastes entre preto e branco contam uma história que provavelmente duplica uma configuração silenciosa, mas epistemológica poderosa.” Definitivamente não é por um acaso que a língua portuguesa demonstra de maneiras bastante similares à alemã a construção da alteridade Negra no Ocidente e é aqui que minha tradução age “para combater a petrificação de imagens do passado, de leituras de cultura e tradição. Assim, a tradução é potencialmente um local permanente (*perpetual locus*) de engajamento político.” como nos conta Tymozcko, (2000: 17).

Nesse sentido, as traduções presentes nesta dissertação são fundamentadas nesses pressupostos que partem de histórias separadas pelo Atlântico, mas que acionam imprescindivelmente experiências comuns e a força cultural e epistêmica afrodiaspórica entre autora e tradutora, como por exemplo o tratamento que Ayim dá à língua e linguagem racista em contexto alemão, além dos pontos em comum perceptíveis e trazidos à tona através da tradução para o português brasileiro. Além de enfatizar esse aspecto, busco também, com efeito, borrar concepções acerca da competência tradutória como fidelidade, imparcialidade,

invisibilidade da tradutora, etc, para focar então no conceito glissantiano (2011) de “Poética da Relação”.

A poética de Ayim, se não nasce, floresce através da relação com a poética de Audre Lorde<sup>5</sup>. Traduzi-la é falar sobre esse legado de escrita Negra e feminista, ampliando-o através da tradução / reescrita dos poemas. Tendo em vista essas relações, e sobretudo o contexto da Diáspora Africana, me utilizo do conceito de poética da Relação de Édouard Glissant como metodologia para traduzir a poesia de Ayim. Segundo DAMATO (1995: 275-276), a poética da Relação, de Glissant:

[...] não tem como finalidade a edificação de um sistema. Ela pretende ser uma exploração, em todos os sentidos, níveis e situações de contatos culturais em todo o mundo. E Glissant afirma que ela deve ser uma prática e não, uma teoria; deve ser proliferante e não, ordenada; multifacetada e não, linear. (grifos meus)

O conceito glissantiano, além de me oferecer meios teóricos e práticos para entender a comunidade Negra transnacional (ligada pela luta por sobrevivência, contra silenciamentos, pela experiência comum da alteridade e por suas intervenções político-estéticas, etc), também me serve para analisar e traduzir a apropriação que a poeta faz da língua alemã (desafiando ideais e pressupostos constituintes de um estado-nação ligados, neste caso, à língua alemã e enraizados nela). Por fim, a poética da Relação fundamenta minha prática tradutória como prática “proliferante” e “multifacetada” através da qual o exercício poético crítico-criativo tem florescido na minha escrita/ tradução dentro do contexto do Atlântico Negro de dupla consciência de cada e todo sujeito afrodiáspórico (GILROY, 2012). Essa dupla consciência é expressa pelo sujeito afro-alemão, pela tradutora afro-brasileira, ou seja, através da afrodiáspora em si, que se constitui como fenômeno tradutório (de culturas, línguas, etc) e também pelo ato tradutório, pois através desta reescrita e recriação linguística é possível aproximar membros dessa mesma comunidade transatlântica que sem este mergulho no contexto afrodiáspórico que tal tradução prescindisse talvez permanecesse desconhecida e apartada, devido ao contexto de separação chamado por Glissant (1981: 1) de “conjunto difratado do Diverso, conquistado de modo [...] fecundo pelos povos que conquistaram hoje seu direito à presença no mundo.” Na contramão desse processo violento de separação

---

<sup>5</sup> O nascimento do Movimento Negro Alemão foi impulsionado por Audre Lorde (1934-1992), poeta lésbica afro-estadunidense no período em que foi professora convidada na Universidade Livre de Berlim, reunindo mulheres negras alemãs, e cunhando junto a elas o termo afro-alemã/o e encorajando-as a publicar livros sobre suas histórias. Ayim tem um poema chamado “soul sister”, traduzido na minha dissertação, que homenageia Lorde e conta a história desse encontro.

ofereço minhas traduções como conversas e/ou propostas transatlânticas entre as experiências afro-alemã e afro-brasileira.

Para Glissant (2011: 60) é necessário “verter o vapor poético, contrui[do] para mudar a mentalidade das humanidades, abandonar coisas do tipo se você não é como eu, você é meu inimigo, [...] parece-me ser uma das funções do poeta, e não apenas do poeta, contribuir para transformar esse estado das coisas.” De acordo com este pressuposto, podemos compreender o que Glissant diz sobre o que e como seria este modo de agir no mundo, de produzir literatura, e acrescento: de traduzir literatura, como uma “prática proliferante e multifacetada”, como poética da Relação que, assim como o blues, como o jazz e o candomblé, por exemplo, resgatam elementos culturais subalternizados (africanos), convive com o europeu/católico, fazendo uma tradução de elementos culturais africanos no ocidente, criando o novo. Tais características revelam um projeto (tradutório) descentralizador do eurocentrismo, que abala as estruturas de seu programa epistemológico baseado em binarismos antagônicos, em teorias desvinculadas de práticas, em noções de “pureza” e linearidade e que, sobretudo, não conseguiram abarcar a complexidade das relações e as diferenças que encontrou ao invadir, saquear e subalternizar outros mundos, tampouco consegue apreender a complexidade da experiência afrodiáspórica desde seu sequestro em África até nossa contemporaneidade. A poética da Relação de Glissant é, como temos discutido, um conjunto de elementos novos das culturas e sociedades que ele chamou de compósitas, isto é, sociedades nas quais o contato cultural criou o novo. A poética da Relação seria a antítese do mito fundador da nação, pois através do contato, borra a identidade nacional. Para Glissant (2011: 64-5):

[...] por toda parte onde aparecem mitos fundadores, no seio dessas culturas que chamo de atávicas, a noção de identidade se desenvolverá em torno do eixo filiação e da legitimidade; profundamente, trata-se da raiz única que exclui o outro como participante. Pode-se inferir que será mantida uma concepção (por exemplo, da oralidade como prefiguração da abordagem ontológica) que encontrará naturalmente seu término nesta realização do absoluto que as escritas, as escrituras representarão. O que será a consciência histórica, senão o sentimento generalizado de uma missão a ser realizada, uma filiação a ser mantida, uma legitimidade a ser preservada, de um território a ser ampliado? No caso das sociedades nas quais o mito fundador não funciona, senão através de um empréstimo – estou me referindo às sociedades compósitas, às sociedades de criouliização – a noção de identidade se realiza em torno de tramas da Relação que compreende o outro como inferência.

Assim, sustento que a poética de Ayim é uma poética da Relação, literalmente incorporada na afrodiáspora na Alemanha. Através da literatura – que é um elemento de criação e afirmação de identidades – o sujeito afrodiáspórico/ afro-alemão, gera intervenção

no monolítico da identidade nacional alemã, abrindo caminhos para a desconstrução da identidade nacional hegemônica. Também Glissant, ao falar sobre os épicos fundadores da humanidade, afirma que esta se constitui de “[...] livros que dão segurança à comunidade quanto ao seu próprio destino” e vislumbra uma “literatura épica nova, contemporânea” que, “começará a despontar a partir do momento em que a totalidade-mundo começar a ser concebida como comunidade nova.” (2011: 68-7). E continua, ressaltando:

Mas temos de considerar que esse épico de uma literatura contemporânea será transmitido, ao contrário dos grandes livros fundadores das humanidades atávicas, através de uma fala multilíngue “dentro mesmo” da língua na qual for elaborada; [...] a nova literatura épica estabelecerá relação e não exclusão” (2011: 68 grifo meu)

A poética de Ayim é desvio (da identidade nacional, da pureza da língua, da pureza racial). A tradução de Ayim no Brasil, no mesmo sentido, é desvio e contranarrativa, pois gera intervenção para a comunidade Negra brasileira, outrora sem ou pouca representação positiva, seja nas aulas de língua estrangeira, seja na literatura e/ou visão verticalizada sobre a Alemanha. Sobre essas questões Glissant vislumbra:

A hierarquização das culturas pode ser mais nociva para a cultura dominante do que para as dominadas. Pois estas, ao receber os elementos da cultura opressora, podem transformá-los e integrá-los em seus próprios valores. A cultura europeia, ao considerar todo o resto do mundo como inferior, enclausurou-se, esterilizou-se... Nessa nova poética os povos emergentes serão ouvidos pela primeira vez e as culturas dominantes, igualmente pela primeira vez, entrarão em relação igualitária. [...] A história do mundo pode ser lida em todos os povos: quando um deles é obrigado a se calar, todos ficam igualmente mais pobres. (Glissant, 1990 apud em DAMATO, 1995: 276).

Gostaria de finalizar como trechos da tradução do poema “soul sister”, de May Ayim, que homenageia Audre Lorde:

**soul sister**

dizer adeus	em 1984 mulheres negras
a uma	alemãs cunharam
que já partiu	com AUDRE LORDE
para sempre	o termo
	afro-alemã
momentos de lembrança e	já que tínhamos muitas
lacunas da memória	denominações
permanecem	que não eram nossas
vivas vivazes	já que não conhecíamos nome
como legado	pelo qual gostaríamos de nos

	chamar
(...)	
	o racismo permanece
sua influência avança viva	cara pálida de uma doença
em suas obras	que nos devora secreta
nossas visões	e publicamente
carregam vivências	
de suas palavras	(...)

(...)

## REFERÊNCIAS

- AYIM, May. *Blues in Schwarz Weiss: Gedichte*. Orlanda Frauenverlag: Berlin, 1995.
- BLUME, Rosvitha F. Entre Falar e Calar: A Poesia Alemã a Partir de 1945. In: BLUME, Rosvitha F. e WEININGER, Markus J. (org). *Seis Décadas de Poesia Alemã: do pós-guerra ao início do século XXI: Antologia Bilíngue*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- CARRASCOSA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 16, p. 63-71. maio 2016. ISSN 2359-5388. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115270>>, Acesso 16 jul. 2016.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas Náuticas Afrodiáspóricas para Travessias Literárias*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.
- CONDÉ, Marise. Prefácio. In: AYIM, May. *Blues in Schwarz Weiss: Gedichte*. Orlanda Frauen Verlag: Berlin, 1995.
- DAMATO, Diva Barbaro. *Édouard Glissant: Poética e Política*. ANNABLUME: FFLCH-São Paulo: Coleção Parcours, 1995.
- DAVIS, Angela Y. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. Vintage Books: New York, 1998.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes. 2º ed. 2012.
- GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Translated by Betsy Wings. Ann Arbor: The University of Michigan Press: Michigan, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Poética da Relação*. Trad. de Manoel Mendonça. Portugal: Sextante Editora, 2011.
- \_\_\_\_\_. *El Discurso Antilhano*. Trad. de Aura Marina Boadas, Amelia Hernandez y Lourdes Arencibia Rodriguez. Cuba: Fondo de Editorial Casa de las Américas, 2010.
- \_\_\_\_\_. Pela Opacidade. Trad. de COSTA, Keila Prado; GROKE, Henrique de Toledo. Pela opacidade. In: *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 1, p. 53-55, nov. 2008. ISSN 1984-1124. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoocritica/article/view/64102/66809>>. Acesso em: 10 aug. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i1p53-55>.

- LAO-Montes, Agustin. Decolonial Moves: Trans-locating African diáspora spaces. In: *Cultural Studies*. Vol. 21 Nr.2-3 (March/May). 2007. p. 309-338. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09502380601164361?scroll=top&needAccess=true>>. Acesso em 01 fev. de 2017.
- MARTINS, Leda. Performances do Tempo Espiral. In: *Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. RAVETI, Graciela e ARBEX, Márcia (orgs.). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas. Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários. Faculdade de Letras UFMG, 2002.
- MUDIMBE, Valentin Yves. *A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Mangualde (Portugal), Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.
- REIS, Luciana. Entendendo a Travessia: por uma tradução escreviente. In: CARRASCOSA, Denise (org.) *Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas Náuticas Afrodiaspóricas para Travessias Literárias*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.
- TYMOZCKO, Maria. *Translation and Political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation*. In: Geopolitical Shifts. The Translator, Vol.6 Number 1, 2000, 23-47.