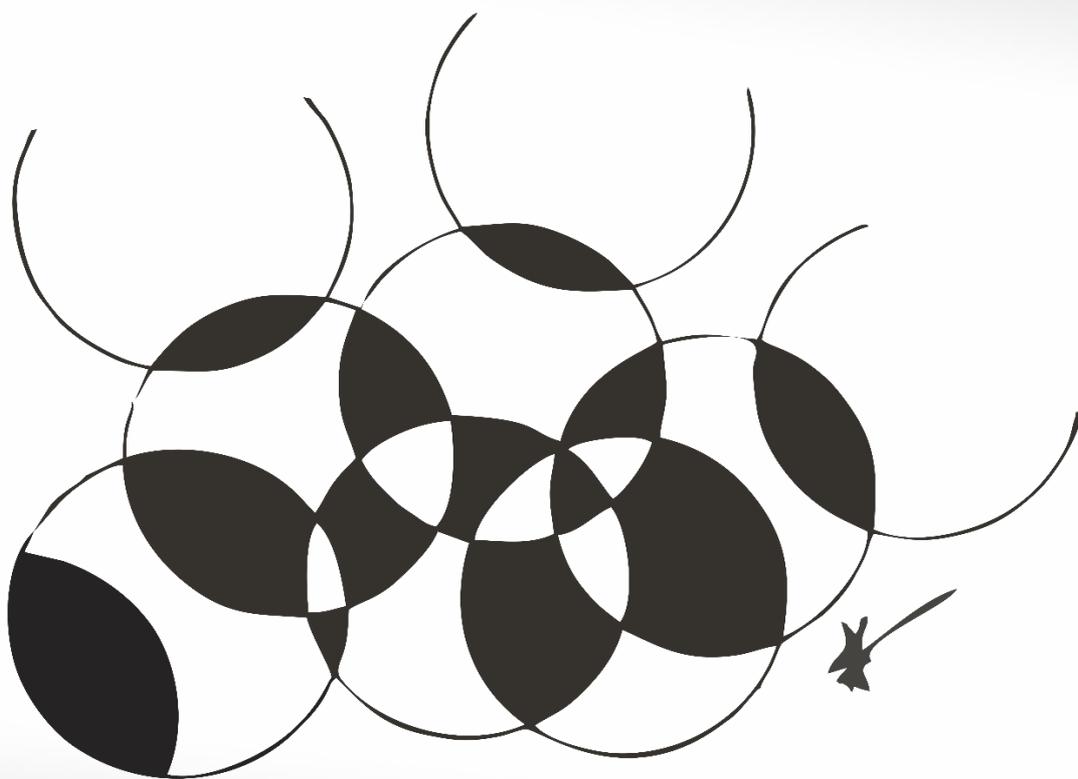


Pretitudo e Literatura: perspectivas



Organização

Tereza Virginia de Almeida

Maristela Campos

Arlindo Rodrigues da Silva

Pretitude e literatura:
perspectivas

Organização
Tereza Virginia de Almeida
Maristela Campos

Pretitude e literatura: perspectivas

1ª edição

Florianópolis
UFSC
2024

<i>Organização</i>	Tereza Virginia de Almeida Maristela Campos Arlindo Rodrigues da Silva
<i>Capa</i>	ArtistArlindo
<i>Editoração</i>	Arlindo Rodrigues da Silva
<i>Comissão editorial</i>	Érica Bispo (IFRJ) Jorge Hoffmann Wolff (UFSC) Luana Antunes (UNILAB) Luana Barossi (UFSC) Priscila Francisca dos Santos (UERJ) Simone Schmidt (UFSC)

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

P942 Pretitude e literatura [recurso eletrônico] : perspectivas / organização [de] Tereza Virginia de Almeida, Maristela Campos, Arlindo Rodrigues da Silva. – Florianópolis : UFSC, 2024.
156 p.

E-book (PDF)

ISBN 978-85-8328-298-3 (E-book)

1. Cultura negra. 2. Afrodescendentes - Cultura. 3. Cultura afro-brasileira. 4. Literatura brasileira – Escritores negros. I. Almeida, Tereza Virginia de. II. Campos, Maristela. III. Silva, Arlindo Rodrigues da.

Corpoutro

para a prof. Maristela Campos

Essa pele
exala exílio

canção de exclusão
elixir sonoro

corpercussão
no mar
novo crivo
vivos
vivas
veias
vaias

voos

voz preta
solta
soltando-se semelhante

em diferentes relevos
corperseguido
caça
refugiada na praça

corpúrpuro
jorrando sangue
jazzendo

sempre
sim
cope sempre

corpresentificação
pés
folhas secas

um momento de silêncio

na voz do poeta "não"

corpauta

[encruzilhada : segredo]

corpurificação
só faz blues
quem já perdeu

Juniores*

* Artindo Rodrigues da Silva

SUMÁRIO

Prefácio

8

Blues, jazz e samba - elementos de intertextualidade e resistência

Maristela Campos

11

Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:

a escrita negra maranhense de Astolfo Marques

Patricia Raquel Lobato Durans Cardoso

34

Fechamento do corpo e religiões de matriz africana na Guerra do

Contestado

Rogério Rosa Rodrigues

66

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um

primeiro olhar sobre a questão

Paulo Valente

84

Sistema Elinga: Orí-Kai, corp.oralidades pretas e

contradramaturgia

Lau Santos

111

Outras humanidades possíveis: educação e fissura na

representação da afrodescendência para a historiografia e crítica

literária

Rogério Mendes

133

Notas biográficas

152

Prefácio

Pretitude e literatura: perspectivas é um livro pensado para uma diversidade de reflexões acerca de literatura e cultura afrodescendentes. Ele se dá como uma segunda etapa do livro *Pretitude e literatura* que publicamos em 2023. Ambos são desdobramentos do projeto de extensão que iniciamos em 2022 e que se realiza sob a forma de *lives* no *YouTube* como uma iniciativa do LabFLOR (Laboratório Floripa e composição transdisciplinar: arte, cultura e política da UFSC).

Os textos que se seguem falam de literatura, de música, de religião etc., totalizando seis contribuições apresentadas por pesquisadoras e pesquisadores que se dedicam há algum tempo a investigar os objetos específicos que compõem este livro.

O livro se abre com um assunto instigante no capítulo intitulado “*Blues, jazz e samba: elementos de intertextualidade e resistência*” no qual Maristela Campos mostra como os três gêneros musicais apresentam elementos intertextuais, bem como analisa os principais elementos históricos que os circundam. A matriz comum entre os gêneros, a africanidade, se torna a base a partir da qual é possível compreender como blues, jazz e samba expressam a vivência negra ao longo dos tempos.

Em “*Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros: a escrita negra maranhense de Astolfo Marques*”, Patricia Cardoso visita a literatura do escritor negro maranhense, nascido no século XIX, mas cuja obra foi em sua maior parte publicada no início do século XX. Sempre tendo em vista a negritude do autor e tudo que

isto representou em meio à intelectualidade maranhense da época, Patrícia nos apresenta excertos da literatura astolfiana de forma a fazer perceber como funcionam a ironia e o humor como formas de dar visibilidade ou tornar invisível a questão racial.

Rogério Rosa, no capítulo intitulado “Fechamento do corpo e religiões de matriz africana na Guerra do Contestado”, vem contribuir de forma potente para um panorama ampliado sobre o Contestado, já que as abordagens clássicas tendem a focar na tradição religiosa europeia. Sua hipótese central é a de que, a partir da cultura material, seja possível rever a religiosidade que serviu de base para o movimento do Contestado e conectá-la com tradições religiosas de matriz africana e indígena.

Paulo Valente apresenta-nos uma análise sobre a obra de Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*, sob a ótica de uma temática ainda pouco estudada. Em seu texto, “Masculinidades negras na literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão”, o autor empreende uma inicial reflexão sobre uma das formas de experienciar-se a masculinidade enquanto homem negro e pobre. Tendo a perspectiva da narradora como referência, Valente desvela uma masculinidade cuja performance está cerceada pelo racismo e, conseqüentemente, pela negação da possibilidade de se exercer uma cidadania plena.

Em “Sistema *Elinga*: Orí-Kai, corp.oralidades pretas e contradramaturgia”, Lau Santos escreve sobre a autenticidade da pedagogia afrodescendente e ancestral aplicada às artes da cena. Em um texto que evidencia a desobediência epistêmica, o autor busca aproximar o “fazer artístico das artes da cena” às

cosmologias, tecnologias e epistemologias afro-brasileiras. Ao longo do texto, dividido em três seções, novas terminologias são apresentadas como integrantes dos seus processos pedagógico-criativos tais quais: “peleferia”, “vadi.Ação”, “corp.oralidades”.

Rogério Mendes, em “Outras humanidades possíveis: educação e fissura na representação da afrodescendência para a historiografia e crítica literária”, expõe minuciosas indagações acerca do papel da Educação como agente legitimadora de reconhecimento das Literaturas que não as que formam o cânone eurocentrado, ou que o reproduzem em seus métodos e elementos. Por meio de questões instigantes, o autor conduz a leitura tendo como base a Historiografia no que tange à formação das civilizações ocidentais e os processos assimétricos de contato dos colonizadores europeus com as populações originárias e os povos africanos e afrodescendentes.

Este prefácio é um convite para que leitora ou leitor adentre o universo das reflexões que a seguir se propõem. Como é possível perceber, no universo que constitui as lives do projeto Pretitude e Literatura, o que nos guiou nesta seleção de textos, para além da questão da pretitude em si, foi o desejo de apresentar um conjunto que expressasse a complexidade e a diversidade presentes quando se trata de afrodescendência.

Tereza Virginia de Almeida

Maristela Campos

Arlindo Rodrigues da Silva

Blues, jazz e samba - elementos de intertextualidade e resistência

Maristela Campos

O blues não nasceu nos bares, nos salões baratos... O blues nasceu nas plantações... Enquanto os negros na América eram incapazes de converter a cultura que deixaram para trás numa linguagem própria, eles permaneciam como criaturas sem palavras¹.

-- James Son Thomas

Introdução

O processo de investigação sobre as origens do *blues*, do *jazz* e do *samba* requer uma abordagem interdisciplinar. Escrevo sobre esses gêneros musicais sob a perspectiva da função social da música que se originou da travessia do Atlântico e da diáspora africana. O território denominado cultura popular é um sítio de resistência, coalizão, resiliência e identidade cultural que apresenta tensão, contradição, assimilação, expropriação e apropriação. Inserida neste panorama, a cultura negra resiste contra a aculturação revisitando, adaptando e transformando a tradição africana por meio de diversas estratégias. Uma delas figurando como a mais difusa, é a musicalidade na diáspora africana. No presente capítulo, busco descrever o contínuo processo na história da criação dos três gêneros musicais e os

¹ In Massena, Alexandre and Prince, Adamo. *Blues: Base Arrangements*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A., 2013.

ecos intertextuais de um para o outro, as características comuns e as divergências da experiência negra que o *blues*, o *jazz* e o samba possam delinear.

De maneira breve, assinalo as estratégias que tornam a irrupção dos ritmos e suas permanências possíveis, as estratégias que se contrapõem contra o silenciamento, apagamento e invisibilização. Além do mais, pretendo apontar as abordagens que possibilitam o surgimento de uma estética negra, conceito que surgiu nos Estados Unidos e que se refere aos valores culturais e às práticas cotidianas da experiência afro-americana. Tais aspectos estão conectados a questões sobre a definição de um povo e de suas identidades: quem são, suas necessidades e desejos sociais, econômicos e políticos e como se diferem da sociedade dominante e das sociedades subjacentes com quem possam se relacionar (Campos, 2020, p.210).

Canções de trabalho, *spirituals* e *blues*

A música afro-americana é um espelho claro da experiência de seus criadores (Oderigo, 1944, p. 19)². A vida afro-americana foi tecida sob privação, desilusão, exclusão, subjugação, mas também sobre esperança, espiritualidade, criatividade, autoafirmação,

² Nestor R. Ortiz Oderigo (1912-1996) foi um estudioso da música afrodescendente nas Américas ou, como nos referimos neste trabalho, a música da diáspora africana nas Américas. A obra *Panorama de La Música Afroamericana* é um estudo seminal na Antropologia e Etnomusicologia latino-americanas. Oderigo foi um renomado africanista, antropólogo, musicólogo, escritor, estudioso do *jazz* e folclorista argentino, autor de numerosos livros sobre o estudo da cultura afro-americana. A escolha do autor e sua obra se dá também pelo seu estilo didático ao longo do livro que serviu como introdução ao estudo do *jazz* em seu contexto histórico.

solidariedade e sobrevivência. Para dar início ao estudo da formação dos gêneros em questão neste capítulo, um breve olhar sobre as *work songs* (canções de trabalho) é um ponto de partida crucial. Precursoras do *blues* e do *jazz*, as *work songs* se revestem de dois aspectos importantes: o estético e o social. O presente estudo não considera a música, a literatura e as artes afro-americanas apenas, mas também empreende uma investigação sobre vida e trabalho. O ritmo diário do trabalho braçal deu origem às *work songs* que são expressões da angústia, dor e prazer que permeiam a experiência da vida do povo negro no Sul dos E.U.A. Essas canções, por meio de seus versos, formam acervos sobre a condição social e psicológica das pessoas negras escravizadas (Oderigo, 1944, p.19).

As *work songs* estão construídas com frases descritivas, figuras retóricas engenhosas e exclamações dramáticas intensas que revelam a mente imaginativa em meio à hostilidade racial. A música e a poética resultam do improviso e possuem vigor e vitalidade. Entretanto, nem a música e nem a poética seguem formas determinadas. Não respondem a nenhuma rotina. Ambas fluem do improviso, espontaneamente (Oderigo, 1944, p. 20). Pesquisadores, exploradores e escritores de diários de viagem relatam que em países como os E.U.A, Brasil, e as Índias Ocidentais as pessoas negras costumavam cantar enquanto trabalhavam.

A improvisação é o elemento proveniente da música africana presente na música afro-diaspórica nas Américas. É uma das características mais importantes das *work songs*. Devido ao processo dinâmico da improvisação, as canções de trabalho estão

Blues, jazz e samba - elementos de intertextualidade e resistência

em constante formação e raramente são cantadas da mesma maneira. De uma região para outra, de boca em boca, novas frases e variações musicais são acrescentadas. Por vezes, as variações resultam em novas canções que se tornam independentes da canção da qual se originaram (Oderigo, 1944, p. 22). Há uma extensa variedade de *work songs*. Contudo, o conjunto de peças que constituem as origens das *work songs* denota variação rítmica, particularidades melódicas, estrutura e versos que se ajustam ao movimento do corpo enquanto trabalha.

Os temas das *work songs* giram em torno de preocupações do cotidiano da época. Durante o período após a Guerra Civil, as *work songs* transmitiam o sofrimento e as necessidades da classe trabalhadora: salários baixos, falta de dinheiro, condições de trabalho ruins, jornadas longas nos campos de arroz nas Carolinas. Durante o período escravista, homens e mulheres eram pagos para liderar o canto a fim de aumentar a intensidade do trabalho (Washington apud Oderigo, 1944, p. 24). Além das preocupações com o dia a dia de exclusão e sofrimento, a música afro-americana da época trazia exemplos de expressão de espiritualidade.

Os *spirituals* não eram cantados somente ou primordialmente nas igrejas, mas eram também cantados como *work songs* e canções para encontros sociais. Para os escravizados, as canções de Deus e dos heróis míticos da religião não eram circunscritas a um tempo ou lugar específicos, mas eram adequadas a qualquer situação. A música dita sagrada - entendendo “sagrada” não como uma rejeição ao mundo presente, mas como uma forma de integrar os elementos divinos dentro

desse mundo - é a essência dos *spirituals* e a síntese da visão de mundo dos escravizados.

Tendo lhes sido negada a possibilidade de se ajustar ao mundo externo do Sul hostil que envolvia formas significativas de integração pessoal, obtenção de status e sentimentos de valor individual que todos os seres humanos desejam, buscam e necessitam, as pessoas escravizadas criaram um novo mundo transcendendo os estreitos espaços confinados onde eram obrigadas a viver. Elas estenderam as fronteiras do universo restrito onde viviam em direção ao passado, até que elas se fundissem ao mundo do Velho Testamento; e para cima, até que se tornassem um com o mundo além. Os *spirituals* são o registro de um povo que encontrou o status, a harmonia, os valores, e a ordem necessária para sobreviver, ao criar um universo expandido para literalmente renascer (Oderigo, 1944, p. 22).

Os *spirituals* são o testemunho da perpetuação de elementos significantes de uma visão mais antiga entre os escravizados, mas também para a continuação de um forte senso de comunidade. A formação dos *spirituals* possibilitou a criatividade individual e coletiva. A antifonia, estrutura dominante dos *spirituals* - o chamado e resposta que os escravizados trouxeram de África - foi reforçada nas Américas pela prática de *lining out* - técnica musical na qual um indivíduo lê ou canta uma linha de uma canção um pouco antes dos outros membros de um coral ou congregação para que estes o sigam. O *lining out* é uma modalidade de chamado e resposta. Além disso, esta técnica musical coloca os indivíduos em contínuo diálogo com sua

Blues, jazz e samba - elementos de intertextualidade e resistência

comunidade, permitindo-os ao mesmo tempo preservar sua voz como uma entidade distinta que se funde aos seus companheiros. Desta forma, é possível evidenciar que, apesar de violenta e trágica, a escravidão não conseguiu apagar totalmente o senso de comunidade que vinculou as sociedades africanas antes da colonização, nem fazer com que os indivíduos ficassem fisicamente indefesos perante seus escravizadores (Oderigo, 1944, p.77).

A forma e a estrutura da música apresentaram aos negros escravizados uma saída potente para seus sentimentos individuais ainda que continuamente os religassem à sua comunidade e ao conforto de se ver em meio a premissas compartilhadas com aqueles de seu grupo social. A comunalidade das experiências na diáspora africana permeia a estética da criação artística negra nas Américas como continuaremos a expor no presente capítulo. Assim como as *work songs* e os *spirituals*, as premissas comuns também incorporam o *blues*.

Folk blues são os *blues* criados pelo povo e transmitidos oralmente. O *blues* criado por alguns compositores tais quais B.B. King é chamado de popular *blues* ou *race blues*. Muito do *blues* autêntico ainda é tocado em salas de concertos nos E.U.A. Algumas das peças originais do *folk blues* têm sido adaptadas, fabricadas e alteradas por compositores populares para serem comercializadas pela indústria fonográfica. Para um estudo relevante acerca do gênero, um certo conhecimento do vernáculo, das várias formas de expressão artística, e das condições sociais nas quais o *blues* nasceu torna-se crucial. O *blues*, assim como as *ballads*, são

canções individuais. Juntamente com as *work songs*, eles constituem as primeiras gerações de *songbooks* afro-americanos (Oderigo, 1944, p.77). O *blues* transmite sentimentos e estado de espírito que denota a experiência dos afro-americanos enquanto pessoas livres. O período após a Guerra Civil é considerado o tempo da germinação do *blues* (Oderigo, 1944, p.81).

Embora tenha sido amplamente reconhecido como um acervo de canções tristes, o *blues* não se resume à tristeza. A formação da poética do *blues* difunde a luta pela resistência, legitimação e asserção de direitos. Os versos, as frases melódicas, o ritmo persistente e regular transmitem dor profunda. A vida rural - com seus aspectos românticos, econômicos, domésticos e sociais - está presente por meio de fragmentos poéticos. Temas como traição - cometida por um amigo ou amante - os obstáculos das leis segregacionistas, as situações danosas do trabalho, as constantes cheias do Rio Mississippi, a tristeza e a solidão do cantor são constantemente expressos através de linguagem simples mas não ingênua, cheia de imagens, simbolismo e metáforas em linguagem coloquial (Oderigo, 1944, p.82).

O *blues* é muito mais que música. O *blues* carrega a experiência de um povo oprimido, isolado e segregado pelo racismo, exclusão e analfabetismo e que, enquanto escravizados, foram proibidos de ter seus próprios instrumentos musicais. Mesmo após a emancipação, o sistema de arrendatários ou meeiros não permitiu que os afro-americanos escapassem da pobreza, ou que construíssem um futuro para seus filhos e tampouco de possuírem terra. Na terra da liberdade e

oportunidades iguais, os afro-americanos permaneceram “os outros” (Iglauer, 2012, p. xi).

No presente texto, de maneira breve e sucinta, os principais aspectos que ajudaram a formar os *spirituals*, as *work songs* e o *blues*, guardando suas particularidades, são possíveis de apontar quando se investiga a origem do samba. Sítios semelhantes de exclusão e racismo permeiam a comunalidade das experiências afro-americana e afro-brasileira.

1.2. As origens intertextuais do *blues*, *jazz* e *samba*

As origens intertextuais dos três gêneros são possíveis de assinalar, embora não sejam evidentes. Tomando-se o devido cuidado ao conduzir a investigação para que não se caia na armadilha do essencialismo, tomo como imagem central a imagem do navio como veículo que trouxe em seus porões, culturas diversas e seres humanos agentes de cultura. No presente texto, o Atlântico abrange muito mais que uma inscrição geográfica. A travessia (*middle passage*) interrompeu o curso da história de vários povos e o Atlântico passou a figurar como um lugar de deslocamento e transformação cultural. O “Atlântico Negro”, a diáspora africana e a travessia, como elencados aqui, figuram como territórios físicos, culturais e simbólicos que permeiam a expressão cultural afrodescendente nas Américas. Instabilidade, tensão, separação, deslocamento, dispersão, isolamento, perda e exílio atravessam as diversas instâncias de expressão cultural nesses sítios; todavia, a imaginação e a criação preenchem as lacunas e fissuras da

memória que foram provocadas pelo sequestro. Em contraponto às execuções institucionalizadas de racismo, os indivíduos oprimidos conceberam modos de resistência e luta por meio de estratégias que recriam, revertem sentidos e se apropriam de territórios para a sobrevivência como indivíduos e povos (Gilroy, 1993, p. 4). A seminal obra *The Black Atlantic: modernity and double consciousness* (1993) evidencia o acontecimento cultural em países que exploraram a mão-de-obra africana escravizada durante a colonização e ainda se valem dessa força de trabalho na diáspora moderna empreendida por povos africanos em busca de melhores condições de vida em países europeus e norte-americanos. Os navios, como elucidados na obra, são o ponto de partida para a construção de culturas de deslocamento:

A imagem do navio – um sistema vivo microcultural, micropolítico em movimento -- é especialmente importante por razões históricas e teóricas que eu espero esclarecer. Navios imediatamente chamam a atenção sobre a travessia, sobre os vários projetos de retorno redentor a uma terra natal africana, sobre a circulação de ideias e ativistas bem como o movimento de artefatos culturais e políticos cruciais: tratados, livros, gramofones e coros (Gilroy, 1993, p. 4)

“A citação indica o desejo de transcender as fronteiras de nações e estados, assim como a formação de culturas híbridas pela memória e projeto de retorno, seja idílico ou redentor, presente em diversas atividades culturais negras” (Campos, 2020, p. 1920).

Blues, jazz e samba - elementos de intertextualidade e resistência

O amálgama de diversos grupos étnicos oportunizou e oportuniza a formação da cultura negra diaspórica através de eventos de hibridização e mestiçagem em “zonas de contato” que são espaços sociais onde diferentes culturas se encontram e conflituam em associações amplamente desiguais de dominação e subordinação – como colonialismo e escravidão - ou suas decorrências tangíveis atualmente no mundo (Pratt, 2008, p. 1-12). Essa fusão ajudou a formatar a concepção musical durante a escravidão, e nos períodos pós-abolição até o presente, num processo contínuo. Devido à urgência de comunicação, a hostilidade racial e os recursos escassos, as pessoas negras escravizadas fizeram e fazem uso da oralidade e do corpo, criaram e criam música, instrumentos musicais, e seus próprios vernáculos.

Originados em sítios de racismo e exclusão violenta, *jazz*, *blues* e samba são os clamores de povos oprimidos que, apesar das dificuldades extremas e constantes ameaças à sobrevivência como um povo, criaram e recriaram expressão musical e espiritualidade muito próprias. Enquanto as *work songs* nos E.U.A e as canções de trabalho no Brasil transmitiam o ritmo laboral, *blues*, *jazz* e samba, com suas particularidades, são o lado dionisíaco que provê alívio. O *blues* oportuniza a expressão individual da dor, da opressão, da pobreza e do desejo. O mesmo pode-se dizer do samba que ecoa a voz do morro, da periferia, do trabalhador mal remunerado. *Blues* e samba são catarse e apreensão idealizada da provação individual por meio do encorajamento espiritual e emocional para lidar com péssimas circunstâncias geralmente contadas na estrutura das canções.

Pesquisadores apontam a conexão entre os músicos de *blues* com os *griots* da tradição oral africana que são cantores solo - geralmente homens- que se acompanham ao som do *kora*, uma harpa de doze cordas. O *griots* são os bardos das sociedades *aural-oral* da África Ocidental. A tradição do *country blues*, que se apoia na performance do cantor solo, delinea a conexão com a tradição ancestral. Contudo, a análise que compara o *griot* da tradição africana ao *performer* contemporâneo não apenas compara o lamento dos escravizados nas plantações às estruturas contemporâneas do *blues*. Mudanças sociais, a inclusão das estruturas e das mensagens das vidas dos indivíduos, a legitimação das vozes excluídas da cena artística estadunidense e o acréscimo de instrumentos e performances que transformaram o lamento em *blues* mediam a relação entre ambos. Mesmo não sendo o *blues* o lamento em sua forma original, é importante citar que as barreiras e um forte apelo emocional estão presentes nas suas linhas (Agustoni, 2013, p. 170).

A importância da presença sagrada do *griot*, tradicional nas sociedades da África Ocidental, e a função do *blues* e do *performer*, como porta-voz da experiência afro-americana no sul estadunidense, é a conexão de ambos em relação à função e simbolismo. Poetas e musicistas na diáspora africana podem assumir o papel de interlocutores que buscam manter a tradição e dominar a linguagem como estratégias contra o apagamento e o silenciamento semelhante aos tradicionais *griots*.

Work songs e *spirituals* garantem ao *blues* características específicas já elencadas no texto. Da mesma forma, o *blues* garante

Blues, jazz e samba - elementos de intertextualidade e resistência

ao *jazz* suas especificidades. Qualquer tentativa em demarcar as fronteiras entre um e outro é tarefa enganosa. O *blues* é o berço do *jazz*. Separá-los é negar o processo histórico da formação do *jazz*. Alguns dos exemplos da fusão do *blues* e do *jazz* sugerem que o “*jazz* é uma manifestação urbana do idioma do *blues*, ou seja, uma elaboração mais sofisticada do *blues*” (Bolden, 2004, p. 42).

O *jazz* se tornou música reconhecida por volta de 1900. Desde então, muitos gêneros musicais têm sido influenciados pelo *jazz* direta ou indiretamente. Contudo, o próprio gênero não tem sido amplamente ouvido. O álbum *West End Blues*, tem sido editado constantemente, mas não vendeu mais que vinte mil cópias na Inglaterra nos primeiros vinte anos. No início da formação do *jazz*, o gênero foi discriminado e excluído da tendência dominante (Hobsbawn, 1991, p. 151).

O *jazz* é considerado ícone da cultura afro-americana. Contudo, grande parte dessa população não tem acesso a grandes salas de concertos onde o *jazz* é tocado para plateias formadas majoritariamente por pessoas brancas, longe de seu território original. As peças do *jazz* tornadas populares não são as mais inovadoras, mas as mais repetidas dentro da cultura dominante. “O que uma cultura dominante mais gosta sobre a classe dominada é a repetição de suas formas culturais como relíquia e espólio ao invés de suas novas proposições que podem desafiar a ordem dos arranjos sociais” (Fannon apud Brand, 1998, p. 151-152). A familiaridade que a repetição produz anestesia a agência do *jazz* como ferramenta de resistência e anula a luta, uma vez que elementos como improviso, oralidade, tradição e performance não

são percebidos como marcas de identidade cultural. A apropriação das formas culturais das classes dominadas pelas elites é um mecanismo de controle social.

As origens do *jazz* remontam ao século XIX quando pessoas escravizadas dançavam ao ar livre na região conhecida como *Congo Square*, em Nova Orleans e em que o *blues* surgiu no Delta do Mississippi. Relatos escritos desses eventos confirmam que as pessoas escravizadas tocavam instrumentos musicais que eram característicos da música originariamente africana (Gioia, 2011, p. 3-4). Aparentemente, os relatos podem revelar não mais que escravizados celebrando; contudo “(...) tocar um tambor em 1819 nos Estados Unidos, onde manifestações de africanidade foram completamente banidas, era um tremendo ato de vontade, memória e resistência” (Gioia, 2011, p. 4). Na mesma época, o samba começa a se formar como gênero musical a partir da região conhecida como Praça Onze, local onde as pessoas negras habitantes da Mangueira, Estácio e outras comunidades do Rio de Janeiro se reuniam para celebrar e dançar em círculos.

Os relatos das danças mencionadas no texto, conferem aos estudos sobre música afro-americana evidências sobre o tempo e o local real dos acontecimentos transculturais de rituais africanos no solo estadunidense. As danças em *Congo Square* eram caracterizadas por movimentos em círculos, semelhantes aos rituais no continente africano. Gradativamente, “uma congruência de som e movimento mais intrinsecamente africana” substituiu a separação ocidental entre o *performer* e o público, a canção e a dança. As danças em *Congo Square* representavam a combinação

Blues, jazz e samba - elementos de intertextualidade e resistência

entre cerimônia e reunião social e quebravam barreiras entre o laico e o espiritual. O transplante de rituais africanos desempenha um papel importante na memória coletiva e história oral da cidade de Nova Orleans. As memórias construíram o autorretrato e autoperspectiva do que significa ser um músico afro-americano (Gioia, 2011, p. 5).

O corpo como instrumento na cultura afrodiaspórica é perceptível no *blues*, *jazz* e no samba. O argumento de que corpo foi e tem sido o único capital cultural que as pessoas negras tinham ou têm tido é particularmente importante neste trabalho. O corpo é a tela da expressão cultural (Hall, 1992, p.27). Elementos tais quais oralidade, improvisação, repetição e performance são comuns na estética negra. Resistência, resiliência, tristeza, nostalgia, redenção idílica e tradição são alguns dos eixos dos gêneros aqui estudados.

A bibliografia que trata das origens do samba não é muito vasta e alguns dos trabalhos mais aclamados não consideram a função social do gênero como resistência à exclusão da população negra brasileira. Estes relatos tratam do surgimento do samba como um amálgama celebratório da cultura negra brasileira e a cultura eurodescendente hospitaleira. Alguns textos falham ao invisibilizar a história de perseguição dos primeiros sambistas pela polícia da época no Rio de Janeiro. Assim como o *jazz*, o samba foi excluído, apropriado, expropriado e conseqüentemente transformado para servir aos propósitos da indústria fonográfica.

O samba tem suas origens na espiritualidade afro-brasileira, dos terreiros da Bahia ao Rio de Janeiro. As religiões afro-brasileiras desempenharam um papel importantíssimo de

resistência durante o período escravista, no pós-abolição até os dias de hoje. Particularmente, penso que reduzir a função política e social dos terreiros a apenas sítio de espiritualidade, é uma estratégia de silenciamento das vozes insurgentes e das práticas de resistências desempenhadas nesses locais. Os terreiros foram refúgio espiritual, alívio, organização, compartilhamento de experiências de perda e trauma e a possibilidade de renascimento em família quando às pessoas escravizadas esse direito era negado. Ainda hoje, terreiros servem às comunidades como abrigos cuidando de pessoas em situação de rua e crianças abandonadas.

A percepção da música nos terreiros tem um significado mais amplo do que veículo estético para a expressão de emoções. A música africana é movimento, comunicação e ritmo. Este último e sua transformação em movimento no ocidente significa a organização temporal da música e da poesia. Sob essa perspectiva, a música é o impulso que gera movimento (Prandi, 2010, p. 544). A música no candomblé é o ritmo produzido pelos atabaques que não são mais circunscritos aos terreiros. Nos dias atuais, os percussionistas invadem as ruas durante e fora do Carnaval.

O ritmo é uma importante conexão entre a África crioulizada e a África Ocidental, Equatorial e Oriental dentro das formas religiosas. O ritmo é uma forma sintética temporal, a organização do tempo. É a inventividade da combinação da duração conforme convenções. A música negra africana é principalmente rítmica e rica (Sodré, 1998, p. 19). O ritmo na experiência africana é elucidado na seguinte citação:

O que é o ritmo? É a arquitetura do ser, o dinamismo interno que lhe dá forma, o sistema de ondas que ele emite em relação a Outros, a pura expressão da força vital. O ritmo é o choque vibratório, a força que, pelos sentidos, agarra-nos na raiz de nosso ser. Ele é expresso através do mais material e do mais sensual meios; linhas; superfícies; cores e volumes na arquitetura, escultura ou pintura: sotaques em poesia e música: mas ao fazer isso ele guia todo o concreto em direção à luz da mente (Senghor, 1956, p. 60).

O dinamismo rítmico permeia tanto a música quanto a poesia. E é possível afirmar que ele permeia a experiência africana e afrodescendente. Um dos exemplos é a ocorrência das canções de trabalho. As canções de trabalho no Brasil têm as mesmas características daquelas dos EUA. Elas serviam como orientadoras do ritmo de trabalho nas plantações, uma estratégia de resistência contra o trabalho exaustivo. Muitas delas, embora alteradas, permanecem vivas nas áreas rurais e são cantadas durante a preparação coletiva do solo numa comunidade. Embora sejam parte importante da história do samba, estudos sobre as canções de trabalho não são muito vastos. Há poucas referências sobre elas nas principais obras sobre o samba. Os estudos sobre a origem do samba frequentemente iniciam a partir dos lundus e modinhas que são considerados os precursores do gênero.

A síncope é o traço mais marcante do samba, contudo não é sua exclusividade. A síncope aparece como motivação no *jazz* e no *blues* que é evocado pela terceira pessoa, “a que não está lá. Os “amantes” no *blues* são o “eu enunciador e receptor, ou o “eu

enunciador” e o “outro” subentendido referente no texto”. Esses não conjuram a canção, mas um terceiro ausente que é o que os motiva e seduz (Ellington apud Sodré, 1998, p. 11). Assim, a partir da afirmação do músico, é possível elencar que uma metáfora para o pretexto imediato do *jazz*; a síncope, é “a batida que falta”. Síncope é o absentismo de uma batida (fraca) no pulso rítmico que reflete em outro que é fortalecido. A batida que falta pode delinear a relação ausente que elucida a potência motivadora da música negra nas Américas (Sodré, 1998, p. 11-12). O apelo da síncope no *jazz* e no samba impulsiona o ouvinte a suplementar o silêncio com o movimento do corpo: “balançando, batendo palmas, batendo os pés, dançando, completando a ausência da batida com as dinâmicas corporais”. Esse mesmo corpo, agora exigido pelo *jazz* e pelo samba é o que foi mercantilizado e forçado a trabalhar nas plantações, nos engenhos, nas cidades e que, por vezes, escapou para os quilombos. Os corpos negros carregaram e ainda carregam, estigmas racialmente forjados que os marcaram como máquinas produtivas. No samba, o surdo de terceira, criado por Mestre André da Mocidade e Mestre Miquimba³, é mais agudo que os demais e tem por finalidade preencher o silêncio entre as marcações. Contrariando a previsibilidade dos outros, esse surdo delinea um ritmo cheio de síncopes, quebrando a expectativa da conversa formada pelo surdo de marcação e o surdo de resposta. Pode -se dizer que a síncope no samba, *jazz* e *blues* é a afirmação da

³ Percussionistas e antigos mestres de bateria do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel

Blues, jazz e samba - elementos de intertextualidade e resistência

continuidade do universo cultural africano esfacelado durante a violenta separação na diáspora.

A música estava presente na vida das pessoas escravizadas nas plantações no Brasil. A relação entre corpo e música, através da dança, era também presente no Quilombo dos Palmares. Escravizados fugitivos e libertos costumavam dançar ao som dos tambores em coreografias durante a noite em Palmares. Os dançarinos batiam palmas e cantavam em círculos formando o coro e o acompanhamento. Eles se revezavam para ocupar o centro do círculo, convidando outro participante para dançar acenando ou batendo com força em um deles. Por vezes, o grupo todo participava da performance e eles se moviam em círculos um após o outro ao ritmo da música enquanto moviam seus corpos. (Rodrigues, 2010, p. 165-167). A população negra era muito mais numerosa que a branca, e por causa disso, os eventos de entretenimento das pessoas negras aconteciam frequentemente. A repressão ou manutenção das festividades negras tornou-se um problema no período colonial na Bahia. Os senhores de escravos as reprimiam violentamente. As festividades chamadas batuques se espalharam das plantações às cidades na Bahia e no Maranhão. Mais tarde, crioulos substituíram os africanos e adquiriram hábitos na tentativa de se adaptar aos padrões europeus de festividades.

Os batuques ou se alteraram para se adaptarem às festas populares de origem europeia, ou se conformaram com os padrões da vida urbana. A dança e a música africanas se transformaram, perdendo alguns aspectos e adquirindo outros, de acordo com a atmosfera social. Assim, as características de uma música urbana

brasileira começaram a surgir na metade do século XIX: modinha, maxixe, lundu e samba. Apesar das características híbridas, essa música nasceu na cultura negra, depois da abolição da escravatura, quando um ambiente racialmente hostil forçava as pessoas negras a procurar novos modos de expressão que fossem aceitáveis para a vida urbana (Sodré, 1998, p. 13).

O termo “lundu” se refere a mais de um conceito. Primeiramente, definiu um tipo de dança popular, depois um gênero de dança de salão e finalmente um tipo de canção folclórica. As primeiras alusões ao lundu apareceram em 1780. As origens do gênero são africanas, trazidas para o Brasil por Bantos do Congo e Angola. A palavra começou a se referir ao gênero musical à parte de qualquer coreografia nos anos de 1830 com o advento da impressão musical no Brasil (Sandroni, 2012, p. 42-43).

As modinhas incorporaram as letras adaptadas de árias italianas, assim como das melodias e quartetos nostálgicos portugueses. As modinhas tinham um tempo menos vívido do que os lundus. O lundu, como o samba e o batuque, tinha um círculo de espectadores, uma coreografia feita de balanços vigorosos dos quadris e esbarrões ao som da viola e um par de solistas. O lundu se tornou a primeira música negra aceita pela população branca. De fato, o lundu foi o primeiro gênero musical crioulo de características híbridas (Sodré, 1998, p. 30).

“A aceitação do ritmo proveniente da população excluída pela sociedade implicou na criação de diferentes formas (em conformidade com a classe social) de apropriação e uso do ritmo” (Sodré, 1998, p. 31). O lundu tem uma forma mais “branda” e uma

outra que é mais vigorosa, o lundu lamento. Neste último, o balanço dos quadris, a sacudida do corpo, o movimento sensual das mãos era mais vívido. Muitos cantos e canções urbanas surgiram deste ritmo trazido pelos Bantos escravizados. A *polka* e a *habanera* fizeram grande sucesso no Rio a partir de 1845. Estes ritmos, junto com o lundu que contribuiu com a síncope, deram origem ao maxixe. O ritmo sincopado foi extensivamente produzido em mesas de cafés, chapéus de palha, caixas de fósforo etc. A síncope permitiu a recriação e reinvenção de efeitos específicos dos instrumentos de percussão das pessoas negras (Sodré, 1998, p. 31). Diferentes movimentos sociais e culturais – para além dos encontros para apreciação dos lundus, maxixes e modinhas – contribuíram para a formação do samba, porém, como assinalado no início do presente texto, apresento aqui um breve apanhado que desejo possa acender a vontade no leitor de se aprofundar na pesquisa.

Considerações Finais

A potência da socialização das pessoas negras na diáspora africana ultrapassa os limites geográficos, tornando territórios distantes, tais quais *Congo Square* e *Praça Onze*, tão próximos. Durante o *Mardi Gras* em Nova Orleans, grupos de pessoas negras vestem-se como tribos indígenas: os indígenas negros. O evento tem semelhança com os grupos de caboclos no Carnaval brasileiro. Os indígenas negros do *Mardi Gras* são grupos de valentões que eventualmente fazem as vezes de policiais nas periferias de Nova

Orleans, como parte dos desfiles das tribos acompanhadas por músicos de *jazz*.

Uma pequena parte das semelhanças entre os três gêneros foi elucidada no presente capítulo. Mas, as convergências não param aqui. Um longo e profundo estudo ainda se faz necessário para evidenciar a comunalidade das experiências afrodiaspóricas. Para finalizar, resalto a semelhança nas histórias de Robert Johnson (Mississippi – 1911-1938) e Ismael Silva (Rio de Janeiro – 1905-19780). O primeiro, *bluesman* que, escreveu vinte e nove canções e mudou a história do *blues*. No início era tido como um homem medíocre ao violão. Conta a história que certo dia, Johnson encontrou um desconhecido numa encruzilhada, fez com esse um acordo e desapareceu por dois anos. Ao voltar, dominava o seu violão com maestria, compunha belas canções e passou a ser a lenda Roberto Johnson. Ismael Silva, do Bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, tem história semelhante permeando sua carreira. Conta-se que, certa madrugada, fez acordo com três malandros numa encruzilhada e desapareceu. Após dois anos, retorna e retoma carreira profícua e foi um dos parceiros mais frequentes de Noel Rosa. A história de Ismael Silva e de Robert Johnson está recontada na canção “Delta Estácio *Blues*”⁴, no álbum do mesmo título de Juçara Marçal, cantora negra brasileira conhecida por sua voz potente e por explorar temas da cultura afrodiaspórica em suas canções. O álbum em questão foi composto em parceria com o músico Kiko Dinucci e outros colaboradores.

⁴ Marçal, Juçara. “Delta Estácio *Blues*”. 2021.

Referências

AGUSTONI, P. **O Atlântico em movimento**: signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

BRAND, Dionne. **Bread out of stone**: Recollections on Sex, Recognitions, Race, Dreaming and Politics. Canada: Vintage Canada, 1998.

BOLDEN, Tony. **Afro-Blue**: improvisations in African-American Poetry and Culture. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.

GILROY, P. **The Black Atlantic**: modernity and double consciousness. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GIOIA, Ted. **The history of jazz**. New York: OUP, 2011.

HALL, Stuart. **Black popular culture**. Ed. Gina Dent. Seattle: Bay Press, 1992.

HOBBSAWN, Eric J. **História social do jazz**. Trad. Angela Noronha. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

IGLAUER, Bruce. **Blues philosophy for everyone**: Thinking Deep about Feeling Low. Ed. Jesse R. Steinbergh and Abrol Fairweather. Oxford: Wiley- Blackwell, 2012.

ODERIGO, Nestor R. Ortiz. **Panorama de la musica afroamericana**. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1944.

PRANDI, Reginaldo. Música de fé, música de vida: a música sacra do candomblé e seu transbordamento na cultura popular brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

PRATT. M. L. **Imperial eyes**: travel writing and transculturation. 2ª ed. New York: Routledge, 2008.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Ciências Sociais. 2010.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933) 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. Salvador: CEAQ/UFBA, 2000.

SENGHOR, Léopold Sedar. "The spirit of sivilization, or the laws of African negro culture". **Presence africaine**: cultural journal of the negro world 8-9-10 1956: 51-64.

Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros: a escrita negra maranhense de Astolfo Marques

Patricia Raquel Lobato Durans Cardoso

*Depois de ter chegado à beira da
autodestruição, o negro,
meticulosa ou eruptivamente,
saltará para dentro do “buraco
negro” de onde brotará com tal
vigor “o grande grito negro que
sacudirá os alicerces do mundo”.*

Fanon

Introdução

Eram já cinco horas quando desembocou do lado da Currupira, precedida e rodeada de enorme multidão, a Caninha Verde gervasiana. Entre o mulhério e a molecagem acompanhantes manifestava-se o entrudo fechado e a algazarra era infrene, vivaz.

Num sobressalto instintivo na massa popular, que apinhava o largo, foi enorme o reboliço, todos querendo observar a um tempo a passagem da brincadeira.

O pendão, com listras verticais das cores verde, amarela, azul e branca, apresentava um bellissimo efeito. Esmeradamente enfeitado com flores naturais e laços de fita, nas extremidades, era empunhado por um crioulo de linda estatura, o qual obedecia garbosamente aos sinais dados pelo apito para as manobras de meia lua.

Por detrás do pendão aparecia, dominando o grupo, a coroa do rei, que, naquele ano, recebera mais esmerados adornos, sendo engastada de lindíssimas e luzentes pedrarias de variegadas cores.

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

E com os olhares para esses dois pontos de mira, o pendão e a coroa, a multidão, dolente e contemplativa, a custo conseguiu abrir alas, por meio da qual desfilou garbosa a brincadeira do mestre Gervasio, fazendo meia-lua, em respeitosa continência ao comandante do batalhão.

Os pandeiros e adufes retiniam castanheteados meticulosamente, e os do cordão, maravilhados por aquela manifestação de simpatia de que eram alvo, prosseguiram na sua marcha. E, quando deixavam à retaguarda o edifício do quartel, o apito do guia sinalizou e depressa o pessoal desferiu, com mais entusiástico estridor, a cantata [...]

A brincadeira, com o acompanhamento reforçado, enveredou Rua Grande abaixo.

Mas aos olhos curiosos da multidão, que estacava na praça, a coroa do rei da Caninha Verde apresentara-se como diminuída do seu tamanho natural, desaparecendo a brilhantura da pedraria antevista, quando o agrupamento se aproximava.

De fato, quando este passou em frente ao quartel, assim como pela residência de todas as autoridades civis e militares, na frente do rei Gervasio via-se um barrete frígio e não uma coroa, explicando-se assim o caso:

Não obstante as garantias dadas pelas autoridades, continuava a propalar-se incessantemente que não seria permitido aos reis de Caninha Verde e Fandango e aos mouros de Chegança transitarem coroados pelas ruas e praças da cidade. Então, o Gervasio, por escrúpulo, mandara preparar um barrete frígio, encarregando da sua condução um dos seus vassalos. E assim que a brincadeira se ia aproximando da frente da morada duma autoridade, ele descoroava-se mansamente e colocava na cabeça o barrete frígio.

A notícia do caso cômico espalhou-se vertiginosamente e, durante os três dias de Carnaval, era de ver o agradável espetáculo do mestre Gervasio, rodeado de sua corte, surgindo, às autoridades, de cetro e barrete frígio e aos

seus concidadãos, ostentando ufano a sua coroa reluzente de pedrarias. (Marques, 1908b, p. 1).

O excerto acima corresponde a um trecho do conto de Astolfo Marques, intitulado “De coroa e barrete”, publicado em 1908, no jornal Pacotilha, de São Luís do Maranhão. É um conto paradigmático para se pensar a própria poética astolfiana, que traz para o âmbito da narrativa, seja por meio da forma, seja por meio do conteúdo, uma instabilidade, a qual é visível no campo político e social, mas que se engendra igualmente nos aspectos culturais da época e pessoais do próprio autor. No excerto, vê-se claramente uma dualidade, uma tentativa de encontrar equilíbrio entre opostos, em transitar nos dois lados ou por meio de uma terceira via, uma dupla consciência, um jogo de aparências e esquivas, uma escrita instável.

Tal instabilidade se coloca na trama, principalmente, pelo período histórico em que figura o enredo, mas, igualmente, pelo período histórico e condições de produção do próprio texto, um texto literário que mantém uma estrita relação com o momento em que foi criado em tema e ação. Nesse caso específico, o momento histórico vivido abarcava o advento da República, a queda da Monarquia e as suas consequências para a sociedade maranhense e brasileira.

Perante uma conjuntura em transição, ou seja, de um regime para outro, o personagem Gervasio, na dúvida se poderia continuar usando a sua coroa, símbolo da monarquia, ou se seria preso, ou se teria a sua brincadeira ceifada de brincar ou perseguida, resolveu acrescentar à sua indumentária o barrete frígio, símbolo

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

histórico republicano, a fim de mostrar às autoridades, pelo menos na aparência, a sua predileção republicana, revezando o uso do acessório conforme o público. Assim, Gervasio garantia a sua existência, ao mesmo tempo em que aumentava o público para a sua brincadeira, agradando os dois lados.

A escrita de Astolfo Marques trazia temas tão polêmicos como esse, além de fazer uso de acessórios, como estratégias de camuflagem, jogos de visibilidade e invisibilidade, humor, ironia para continuar exercendo o seu ofício de escritor. Afinal, não é uma grande estratégia de camuflagem falar da instabilidade do regime republicano e do golpe dado à monarquia, assim como as perseguições aos monarquistas e portugueses no Brasil pelo viés anedótico de um conto, cujo principal tema é o Carnaval? A situação hilária e singular narrada no conto provoca espanto e, junto com ele, um humor que mascara o que, ao fim, é uma grande crítica à realidade da época, principalmente se pensarmos que, temporalmente, esse conto foi escrito apenas nove anos depois da data de passagem para a República, estando aquele momento historicamente ainda presente.

Esse é o primeiro exemplo da poética de Marques: um autor invisível, com uma obra invisibilizada, mas que visibiliza vários aspectos de sua realidade, os quais, durante muito tempo, foram invisibilizados, mesmo que de forma invisível, sutil, instável. Por isso, o objetivo deste texto é abordar autor, obra e contexto de Astolfo Marques, apresentando e compreendendo tanto o seu conteúdo quanto a sua forma de contar histórias, trazendo um pouco de visibilidade a essa produção literária. Os escritos de

Marques dizem muito sobre a sua época, sobre ele próprio e sobre muitos que pareciam com ele, sobre a sociedade brasileira e, principalmente, sobre a história e literatura maranhenses.

1. Quem foi Astolfo Marques?

Fundador da Academia Maranhense de Letras em 1908, dentre um conjunto de doze membros, Astolfo Marques começou a sua vida profissional oficial quando entrou para a Biblioteca Pública como servente em 1896, sendo em 1898 nomeado como auxiliar do Diretor desta. Em 1910, foi nomeado interinamente como Secretário da Instrução Pública e do Liceu Maranhense. Foi redator interino do Diário Oficial de 1911 a abril de 1912, onde já vinha trabalhando como colaborador. Também foi Oficial da Secretaria do Governo, Oficial da Diretoria da Imprensa, Amanuense da Secretaria do Interior, Escriturário e chefe da Segunda Seção desse departamento. Além de todos esses cargos públicos, Marques participou como membro de várias instituições de sua época, sendo representante no Maranhão do Museu Comercial do Rio de Janeiro e delegado federal e auxiliar da comissão executiva da Exposição Internacional Turim-Roma de 1911; secretariou a criação e foi o primeiro secretário da Associação Cívica Maranhense; presidente da Sociedade Dramática Arthur Azevedo; dentre outras instituições.

Astolfo Marques também foi jornalista, iniciando suas atividades no jornal em que foi fundador em 1900, de *Os novos*, órgão da agremiação literária Oficina dos Novos. Com o tempo,

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

escreveu para diversos periódicos importantes do Maranhão, como *Pacotilha*, *Diário do Maranhão*, *Revista do Norte*, *A Revista Maranhense*, *A Notícia*, *Diário Oficial do Estado do Maranhão*, *Jornal do Comércio*, *O Jornal*, sendo representante de dezenas de veículos de comunicação pelo país.

Além de uma vasta produção nos periódicos e de sua significativa participação nos eventos culturais e políticos de sua época, Marques publicou alguns livros: *A vida maranhense* (1905), conjunto de contos sobre situações e cenário maranhense; *Natal* (1908), conjunto de contos sobre ritos e celebrações do Natal; *O Dr. Luiz Domingues* (1910), esboço político sobre a eleição de Luiz Domingues para governador do Maranhão; *A nova Aurora* (1913), novela sobre a Abolição e a Proclamação da República.

É um currículo relativamente valioso para um escritor que viveu apenas 42 anos, no entanto, é importante dizer que Marques era um homem negro, filho caçula de uma família de seis filhos, liderada por uma mulher que nasce escravizada. Raul Astolfo Marques nasceu em São Luís do Maranhão em 11 de abril de 1876 e faleceu na mesma cidade em 20 de maio de 1918, ou seja, nasce em uma família de negros e pobres ainda sobre a vigência do óbice da escravidão no Brasil, tornando-se, ao longo do tempo, um importante intelectual negro de seu tempo. Sua fama não se justifica por uma educação formal regular, mas, principalmente, pelo seu autodidatismo.

Diante dessa informação nova, mas contundente, várias perguntas se impõem frente à figura de Marques e sua atuação como intelectual. A primeira diz respeito à sua movimentação

dentro do campo literário maranhense, ou seja, como um autor, com essa origem, consegue se movimentar tão bem dentro do campo? A segunda diz respeito ao seguinte fato: como um intelectual destacado em sua época torna-se esquecido ao longo do tempo? E a terceira é: como exatamente a crítica literária posiciona sua negritude ao longo do tempo conforme sua conveniência? E, como consequência, como o próprio autor vai lidar com sua negritude diante desse cenário de instabilidade?

É importante não perder de vista o contexto histórico no qual Astolfo Marques vai produzir suas obras e se forjar enquanto intelectual. Em fins do século XIX e início do século XX, acontecem a Abolição da Escravidão e a Proclamação da República no Brasil, e, mesmo com a liberdade assumida com a lei que decreta o fim do trabalho escravo, a população recém-liberta continua marginalizada, principalmente pela ideologia que ainda partilha a ideia de inferioridade dos negros, junto a uma nova abordagem que discute a identidade nacional. Esta, para a maioria dos intelectuais, seria a origem europeia (branca) para a extinção dos traços físicos e psicológicos dos negros mediante o processo de miscigenação. Daí a política de imigração de europeus no cenário brasileiro. Por isso, percebe-se uma grande instabilidade política e social, sendo ainda um meio hostil à sobrevivência da população negra no Brasil recém-republicano.

Fica, então, evidente que a vida de um intelectual negro que vive na periferia do Brasil não vai ser fácil, estando submetido a diversas críticas às suas obras, as quais partem do preconceito à sua origem como um ser racializado, relegado à margem do

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

convívio social. A trajetória de Marques, nesse sentido, é interessante, pois ele não teve padrinhos diretos que o alavancassem, mas construiu redes com intelectuais renomados do seu tempo, como Antônio Lobo e Fran Paxeco, com quem foi trabalhar inicialmente, além de políticos influentes, como Luiz Domingues, governador do Maranhão de 1910 a 1914, o que vai lhe proporcionar uma segurança na vida literária e pública maranhense, ou seja, Marques aprende a jogar as regras do jogo, o *habitus* (Bourdieu, 2007). Mas não só, tudo isso alimentado com trabalho árduo, parcimônia, modéstia, jogo de cintura e ponderação, a capacidade de ativar estratégias para alcançar instâncias de consagração.

Considerado o mais sorridente entre os intelectuais de seu tempo, Marques assumiu a estratégia de sobrevivência aprendida pelos pretos no mundo branco, existindo sem mirar na liderança ou no lugar de destaque, diluindo sua existência e fazendo questão de não se meter em polêmicas. Sua negritude nunca foi proclamada ou assumida em alto e bom som, o que provocou revezes ao longo do tempo em relação à sua valorização enquanto literato, apresentando-se três posições básicas: durante a sua produção, o fato de ser negro não era muito falado, a não ser para atacá-lo ou inferiorizá-lo ou, camufladamente, dizer que a sua obra não era literatura ou que ele não merecia estar onde estava; logo depois à sua morte, Marques vai sendo aos poucos esquecido pela historiografia, mas a maneira de lembrá-lo era exatamente o fato de ele ser negro, trazendo essa característica como a mais importante, ressaltando que sua vida de luta para ser um intelectual

destacado era imensamente mais interessante que sua obra, que permanece esquecida e pouco comentada, com muitos escritos perdidos; com o tempo, tanto o escritor quanto o homem negro e sua obra foram esquecidos.

O que esse cenário hostil provocou em Marques enquanto ser é possível alcançar efemeramente nas poucas passagens que se tem de um relato sobre a sua vida: “o discreto”, “o sorridente”, “o boêmio”, “o humilde”, “o obscuro”. O que isso provocou na sua maneira de escrita é um legado que se pode visualizar a partir das suas obras, como um jogo de claro e escuro, uma escrita em preto e branco, uma capoeira verbal, uma aquilombagem linguística, uma forma de dizer sem ser dito, de se tornar visível invisivelmente. Marques cisma em falar de questões polêmicas de sua época, mas sem parecer polêmico, como em “De coroa e barrete”, assim como fala da própria questão racial ao tentar esconder o que sentia na pele, sem se melindrar, usando estratégias de sobrevivência nessa dupla consciência de ser um deles e não ser, mas, também, de ser um dos nossos sem parecer que é, o que significa um jogo de visibilidade e invisibilidade na poética astolfiana.

2. Uma poética negra invisível

Fazer uma obra ser visível está ligado a um processo histórico que envolve a relação entre a sociedade e o campo literário. São critérios que dependem do contexto histórico e de indivíduos dotados de poder que dizem o que é literário e o que não é, estabelecendo privilégios e recalques pela exclusão de

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

diversos grupos do chamado cânone literário (Reis, 1999). A obra de Marques sofreu ao longo de mais de um século procedimentos de censura diversos, de uma crítica que a deslegitimava enquanto literatura a uma crítica que não tratava dela, nem mesmo citava, como se não existisse. Conseqüentemente, no momento de sua produção, essa crítica internalizada pelo autor e atrelada às suas condições históricas provocaram autocensuras na forma de sua produção, relegando-a à marginalidade e à invisibilidade.

Sua escrita ponderada, porém, não foi empecilho para que ele tratasse de temas considerados tabus para a sua época, dentre eles a questão racial. Se a questão racial não podia aparecer de forma militante, explícita, agressiva e categórica, o tratamento dessa questão encontrou uma nova forma, por meio da subversão da própria linguagem, incorporando concepções e denúncias profundas que não são notadas à primeira vista, sendo necessária uma leitura em camadas.

Uma característica que traz à tona essa poética escondida é o caráter histórico das obras literárias do autor em apreço, tão julgado pelos seus críticos e, por isso, adjetivado como descritivo. Esse aspecto é instigante, pois, muitas vezes, devido ao grande realismo de fatos, datas e pessoas, é fácil questionar se suas obras partem de uma literatura baseada na história ou se foi a história que precisou do molde literário. As duas afirmativas são válidas como hipótese, pois explicitam a necessidade desse autor de falar de sua realidade e de oferecer versões diferentes da história oficial conhecida. A Abolição e a República são temas recorrentes em seus textos e podem indicar um incômodo desse intelectual diante

de fatos históricos que faziam parte da história recente no Brasil da época.

O único romance de Marques foi *A nova Aurora*, que traz presente essa característica do início ao fim. O texto destaca como mote a história de Marçal Pedreira, um herdeiro endinheirado da região do Itapecuru, dono da chácara Aurora, mas o que se sobressai no primeiro plano narrativo da história são as consequências econômicas e sociais da Abolição da Escravatura e, principalmente, as lutas que se dão no Maranhão em decorrência da Proclamação da República (Marques, 2021). Marques constrói sua narrativa com base em fontes históricas, que são os jornais da época, apresentando no texto literário as manchetes, portarias, resoluções oficiais publicadas, parecendo que queria construir não só uma história ficcional, mas provar o que dizia. O autor incorporava a história oficial ou contrapunha-se a ela com o relato do Massacre dos Libertos, que se configurou como um fuzilamento de negros no Maranhão por ocasião da resistência à Proclamação da República e por medo de que o novo regime fizesse com que retornassem à condição de cativo.

Marques não só traz à tona esse acontecimento negligenciado ou subestimado pela historiografia maranhense, como faz uma descrição detalhada do levante, ao mesmo tempo em que humaniza as vítimas e mostra a condição de exclusão que se mantinha em relação às pessoas negras naquela sociedade. Sobre o massacre, uma descrição cinematográfica e forte:

O comandante da tropa intimou, por mais de uma vez, aos turbulentos se não aproximassem e

Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros: a escrita negra maranhense de Astolfo Marques

retrocedessem incontinenti. Era, porém, em vão. De pé firme, decididos aos peitos francamente expostos às baionetas, aumentavam a grita e exigiam da tropa abrisse alas, euq eles queriam invadir a redação a todo transe. O nome do doutor Pedro Belarte, o ardoroso jornalista republicando, reboara naquele clamor intenso. Queriam beber-lhe o sangue... E certo o fariam, tão resolutos se evidenciaram, si o alferes não ordenasse a soldadesca cerrar foceiras, e ficando na defensiva. Mas já as pedras e os matações zuniam por sobre as barretinhas dos soldados, amolgavam o reboco da fachada e estalidavam nas vidraças do edifício do jornal, produzindo um ruído confuso e imenso.

A onda ganhava terreno, e a tropa seria, na certa, dizimada a pau e pedra...Nisto, o oficial, medindo rápido a situação, ordenou uma descarga para o ar, em intimidação última.

Ao estrondar dos tiros a vozeria aplaca, para surgirem as imprecações, sob novas e mais decisivas arremetidas. Outra descarga agora certa à multidão apupante. Os soldados falhavam à previsão dos intemeratos irmãos atacantes, pois a disciplina mandava obedecer incontinenti, disparando as espingardas para rechaçar o povo cujo grosso recuava já em debandada infrene.

Três ou quatro dos assaltantes, inclusive o crioulo porta-bandeira, caem instantaneamente mortos. Dezenas de feridos, uns graves, rolando ao estertor da agonia, nas pedras do calçamento da ladeira, aos gritos lancinantes, outros levemente, praguejando, clamavam por socorro, que não chegava.

E o dispersar, ante as duas descargas das Complain, foi rápido qual relâmpado. O grito de salve-se quem puder atroava por todas as cercanias da folha democrática, cujo cerco agora se levantava. Por todos os lados era uma correria indomável. A coragem dos salvadores do princípio monárquico abatera com os heróis tombados mortos pelas balas da força de linha e com os feridos que, na rua, em frente ao edifício d'O Globo, jaziam inertes em rubras poças de sangue (Marques, 1913, p. 63-65).

A maneira como esses homens feridos foram tratados pelo Estado também foi um alerta sobre o processo de desumanização praticado pela mutilação dos corpos pretos. O barbeiro Macedo,

veterano dos sangradores locais, foi chamado para ajudar e se compadeceu da situação das vítimas:

Condoía-se a alma do deitador de bichas ante aquele enervante vibrar do serrote decepador; tanto se lhe revoltou a consciência quando, para terminar depressa, não se detiveram mais os instrumentos cortantes, que ele, esquecendo a sua posição subalterna, ali, não se conteve e deixou escapar corajosamente a censura que lhe aspirava aos lábios: julgava verdadeira falta de humanismo aquele preparo que se lhe evidenciava de atirar-se à cidade cerca de duas dezenas de aleijados, o que, pela própria cirurgia, ali em ação, poderia bem ser evitado. E concluiu afirmando temerariamente ser aquilo que estava a praticar uma verdadeira carnificina, uma barbaridade sem nome.

O dr. Firmiano, chefe do serviço hospitalar, pasmou diante do barbeiro, em tão melindroso momento. Suspendeu o serrote e, encarando-o, atônito, e firmemente, disse-lhe, em tom imperioso:

– Olá, meu petulante, isto aqui não é açougue, onde a gente da tua laia rejeita os ossos! Faze apenas o teu serviço e não te atrevas a meter o bedelho aonde não se te chamou. Quem se imiscui em coisas de brancos, tem a mesma tristíssima sorte destes teus companheiros, seu refinado patife! – E sabe que mais? rua! (Marques, 1913, p. 76-77).

Ao tentar interceder por aqueles miseráveis mutilados sem nenhum tipo de compaixão, ética ou técnica cirúrgica, o barbeiro foi interpelado pelo médico de plantão, mostrando a atmosfera de exclusão e racismo institucional.

Ao fim da narração do que representou a República no Maranhão, Marques atualiza a versão sobre esse acontecimento sob um novo ponto de vista: o dos libertos, com uma narração a contrapelo. Ao final do capítulo, Marques oferece uma conclusão seca, rápida, irônica e cheia de significados, pois não diz para que o leitor possa completar o significado da proclamação do regime republicano no Maranhão:

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

Estava feita a implantação do regime republicano, sob o batismo lustral do sangue do povo, passando o Maranhão a história como a única província heroica que, dentre as vinte, opusera tenaz resistência, pelas armas, ao derruimento súbito de nobre dinastia. Enquanto à cidade, essa se enlutava e fechava toda em entorpecimento e mutismo constrangedores e em comovente situação de indizível tristeza (Marques, 1913, p. 65-66).

Marques tinha verdadeira obsessão pelos temas da República e Abolição. Da mesma forma, ele dá um novo contorno ao primeiro acontecimento em *A nova Aurora*, assim como com a Abolição, sempre tentando equilibrar opostos. O primeiro capítulo da novela é todo dedicado a pensar as consequências da Abolição para o Maranhão, passando pelo discurso da falta de braços até chegar ao ciclo das indústrias têxteis implantadas. A Abolição é o elemento que inicia a trama e aparece tanto ancorada no discurso do colonizador, com a ideia de decadência da economia agrária ou da abolição sem indenização para os senhores de escravo, quanto na Regeneração Social, algo inevitável e necessário, dinamizador econômico e social, liberdade e novas oportunidades. Ao contrário da República, que é metaforizada como conflito, a abolição é apresentada como festa para o povo.

Ademais, a Abolição aparece nos contos de Marques sobre diferentes aspectos, mas sempre sob o prisma positivo da liberdade. Ao longo de vários anos como jornalista, ele escreveu alguns contos em homenagem ao 13 de maio. Um desses contos foi publicado em 1 de junho de 1903, em *A Revista do Norte*, na qual ele faz uma homenagem a todos os nomes que lutaram pelo

fim da escravidão em terras maranhenses ou em âmbito nacional: João Lisboa, “aboliconista fervoroso”; Marques Rodrigues na Irmandade de São Benedito, que liberava crianças negras anualmente na festa do patrono; o Clube Artístico Abolicionista do Maranhão e a célebre alforria conhecida como “Grito de Bazola”, e seus autores: Sant’Anna, José Maria Maranhense, Avelino Cruz, Vitello, os Corrêa Pinto, Ovídio, Antônio Almeida, Chico Nina, Mercier, Guilherme de Oliveira e Joaquim, intelectuais como Bethencourt, Frank Brandão, Agripino Azevedo, Godois, Dunshee de Abranches, Pedro Freire, jornal *Pacotilha* e de seu redator Victor Lobato, a Casa do Queiroz, um botequim que era o quartel-general da rapaziada abolicionista, os literatos Augusto Britto, Pedro Freire, Pacífico Bessa, João Gromwell, Antônio Lobo, Maneco Miranda, Aluizio Porto, Arthur Lemos, Montrose Miranda e outros, abolicionistas ilustres como Joaquim Serra, José do Patrocínio, João Alfredo, Luiz Antônio, Dantas, Nabuco, Antônio Prado, Luiz Gama e a Princesa Isabel, além de pessoas comuns que se engajaram na luta, com nhá Domingas, que distribuía mingau pela ocasião ou nhá Sebastiana, produtora de festas, onde dançavam o carimbó, “requebrada a batidinhamente!...” (Marques, 1903, p. 5).

É interessante como Marques, nesse texto, consegue colocar, na mesma sentença, Luiz Gama e a princesa Isabel. Assim era o estilo de Marques, sempre tentando minimizar o que pudesse parecer incômodo. Em *A nova Aurora* são os brancos e ricos que aparecem como protagonistas da trama, contudo, quem adquire centralidade e é capaz de mover as ações do enredo são os personagens pobres, pretos e sem identificação. Isso fica evidente

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

a partir dos dois planos narrativos: no primeiro plano, que ocupa a maior parte da obra, têm-se os fatos históricos como conteúdo manifesto e estes são entrelaçados por uma história ficcional; no segundo plano está a história de Marçal Pedreira e sua chácara, que adquire protagonismo, pois é responsável por conferir sentido à obra, uma vez que o título advém desse segundo plano. Esse plano narrativo também serve para camuflar a importância da história e do caráter de registro da obra. Do mesmo modo, é Marçal Pedreira, o dono da chácara, membro da elite endinheirada da cidade, político de acordo com as conveniências do momento, que aparece como protagonista, fazendo a trama girar sobre a sua pessoa a partir do segundo plano narrativo. No entanto, quem faz as ações da trama acontecerem é a massa de pretos e pobres que tem Fabrício, um trabalhador de fábrica, sindicalista, membro do Clube Abolicionista como representante.

A nova Aurora é uma obra em que o coadjuvante é mais importante do que o protagonista. E não só mais importante, mas mais forte de caráter, mais convicto, mais líder, mais herói. Ao contrário de Marçal Pedreira, um homem mediano, opaco, que prefere se esconder a lutar, que flutua entre as diversas concepções políticas, que não trabalha e só vive de herança, com ego inflado, militar de patente comprada, um homem que só é a partir do que tem.

Essa relação de protagonismo versus centralidade também aparece nos contos de *Natal*. Em “Pastores Gorados”, a protagonista, mulher branca e religiosa, viúva, que vive de rendas, com uma posição privilegiada, é apresentada como uma figura

feminina preconceituosa, egoísta por sua atitude diante da adolescente Maximiana, excluída por aquela pelo fato de ter aparecido grávida e sem marido. Enfim, a contrição com os valores cristãos de Dona Cesaltina fica manchada diante do preconceito.

Tanto Marçal quanto Cesaltina são protagonistas, mas não são centrais, tampouco são heróis. Como se pode perceber, as personagens que são de classe elevada em seus contos geralmente têm final trágico ou aparentam algum desvio de caráter. Além de Cesaltina e Marçal, as primas Maramaldos também são exemplos de pessoas ricas e sem caráter, muito religiosas, frequentadoras assíduas de missas por todas as igrejas mais bem frequentadas de São Luís, mas passam seus domingos inteiros recebendo pessoas em sua casa para fazer futricas sobre a vida dos outros.

O conto “O domingo das Maramaldos” tem o subtítulo de “cenas da vida devota”, que representa uma ironia e uma crítica sutil à hipocrisia desses ambientes, assim como à segregação que existia em relação à origem das pessoas e à sua cor da pele. Em certo momento, nas conversas entre as fofoqueiras, uma das carolas denuncia o tratamento dado às mulheres negras nos grupos católicos:

Já na irmandade do Coração de Jesus houvera um desaguisado por causa das velhas, especialmente as de cor preta, quando não quiseram que elas se misturassem com as moças, separação essa que Deus certamente não haveria de louvar... Aparecem agora as ‘Filhas de Maria’, com um luxo que Deus nos acuda! E a escolha? Tanto se hão de benzer que há de haver narizes quebrados. E é uma exigência! ... Vestidos brancos, com gola azul celeste, e mais fitas, também azuis, sapatos do degagé e outras pinoias mais, de modo que quem for pobre não poderá entrar na casa de Deus. O que é certo é que a maior parte daquelas

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

que lá vão não são levadas pela 'religiosidade'
(Marques, 1905, p. 172-173).

A denúncia do preconceito racial aparece camuflada entre os mexericos e os escândalos dos religiosos das paróquias de São Luís, mas está presente nos contos de Marques.

Em contrapartida, as aptidões do povo simples, que vive nos guetos da cidade são valorizadas. Marques, em *Natal* e em *A vida maranhense*, centra na cultura popular e nas manifestações dos subúrbios o cotidiano dos invisíveis. Nessa última obra, o batidinho (espécie de roda de samba), as quadrilhas, o sincretismo da Romaria de São José (o carimbó e o curandeirismo), os bairros fabris, a peste e as festas estão retratados sempre com muita dança, música, suor, bebidas e confusão, contadas por meio do anedótico, do humorístico, colocando-os como contos simples que parecem estar no imaginário maranhense. Em *Natal*, Marques enfatiza as manifestações da festa de Natal, os rituais católico-mundanos, a folia de reis, os pastores, os presépios, a queimação de palhinha, a véspera de Natal, a festa das populações mais simples.

Tais obras de Marques, assim como outros contos perdidos em jornais, como “De coroa e barrete” ou “O dominó verde”, trazem a cultura popular sem mistificações ou estereótipos, divulgando o folclore como meio de construção de uma identidade, inspirando os primeiros estudos feitos sobre essa temática no país, encabeçados por Celso Magalhães, a quem Marques escolheu como seu patrono na agremiação literária Oficina dos Novos.

Assim são narrados, com riqueza de detalhes, os atos, a organização, a dança e a música no conto “O batidinho”:

Num primeiro plano os dançarinos (havia-se de ambos os sexos), no segundo os assistentes, em número elevado, notando-se representantes de todas as classes sociais, até ‘clérigos e juizes’, como comentava ufano o Pedro Maneiro. Num tablado organizado à pressa, em forma de barracão, estava a orquestra, que, sob a regência do Perez, e composta de violas e violões, **requereques, maracás e pandeiros**, tinha como executores os mais abalizados rapazes, escolhidos pelo Alberto, que fora também o arquiteto daquele pavilhão [...]

Tudo assim organizado, afinada a orquestra, selecionado o repertório, o Armando fez tinir a campainha. Era o início da função. [...]

Mudados cena e repertório, um festivo bimbalar de sinarada, e um grande rumor de palmas saudou a Bebê, que com a Levina e a madura Halina tomavam o lugar em que Rosaura acabava de receber tantas ovações. E começaram:

Mulata quem te domina,
(coro) ó maneiro pau,
quem te faz andar assim?
ó maneiro pau,
Mulata no meu poder,
ó maneiro pau,
Não gasta senão cetim,
o maneiro pau (Marques, 1905, p. 29-32,
grifo nosso).

Mais bonito ainda é como Marques termina o conto, de maneira poética, exaltando as manifestações culturais dos subúrbios de São Luís: “E assim continuou noite afora o mesmo sedutor e alegre rumorejar que ao cair da tarde se enchera o subúrbio. Envolviam-no e doiravam-no agora algidos e enluarados céus crivados de estralas...” (Marques, 1905, p. 41).

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

Já em *Natal*, é narrada a tradição dos presépios por devoção e promessas, mas é muito engraçado o momento em que o narrador descreve a inundação d' "O presépio de Nicolau":

E, assim que o hino foi executado, a cortina foi-se rompendo mansamente. O Babilônia foi derruindo, e a água inundando o santo, a lapinha, os pés dos assistentes, toda a sala atapetada, enfim. [...]

O Nicolau, perplexo e nervoso, em vão, procurava evitar a retirada dos convivas com os pés encharcados. Os músicos treparam nos bancos onde se sentavam e, como um último apelo aos convidados para não abandonarem o recinto, bisavam a execução do hino, emendando-a para uma valsa, uma polca, uma habanera ou mazurca. A mulher do presepista, com sacos de estopa à mão para enxugar a água, suplicava lacrimemente que não se retirassem, ao mesmo tempo que o marido, com uma garrafa de cana-capim, oferecia um trago a quem não quisesse constipar.

Tudo de balde.

A casa do Nicolau e o seu Babilônia eram abandonados, cada qual, ao sair, murmurando uma praga (Marques, 2008, p. 23).

Como se pode perceber, o humor é uma estratégia sempre acessada para tratar de certos assuntos sem o peso que eles têm, dentre outras estratégias de harmonização e contenção.

O autor desenvolve um realismo não realista ou um realismo que esconde a realidade, pois somente tais estratégias poderiam permitir harmonizar visões e concepções que a sociedade do início do século XX tentava esconder. Logo, não era possível militar visivelmente na luta antirracista, tampouco a temática racial saiu da pauta de suas produções. A única forma de se posicionar era por meio da subversão da linguagem, do que é ser literário, com

uma narrativa que era contra-hegemônica, pois fraturava o cânone ao introduzir elementos inovadores para a época, como a presença de personagens dos subúrbios de São Luís do início do século XX.

A narrativa de Astolfo Marques, assim como ele, parecia estar infiltrada no mundo dos brancos, mas essa forma camuflada de atuar armazenava concepções e denúncias profundas, operando uma capoeira verbal, aquilo que Duarte (2020) chama de resistência e acomodação, ou que Du Bois (2021, p. 40) denominou de dupla consciência, um jogo complexo e constante entre condições excludentes da estrutura social, marcada pela raça e estratégias que ajudam na acomodação e na resistência aos preconceitos cotidianos, um jogo duplo que deseja “escapar tanto da morte quanto do isolamento, preservar e usar melhor de suas forças e de seu gênio latente”.

Em muitos momentos, mesmo falando sobre o tema da escravidão, a narrativa de Marques é leve e engraçada. “A comunhão de Romualdo (cena da roça)” foi um conto publicado em *A Revista do Norte* em junho de 1906, que trata do cotidiano da escravidão sem recorrer às adversidades, e sim ao riso, considerando a situação inusitada pela qual Romualdo passa, que comeu o galo mais bonito do terreiro, e pela esperança de dias melhores com a abolição. O escravizado Romualdo resolveu receber os sacramentos e, com medo de que sua penitência fosse o jejum, resolveu comer na madrugada anterior o galo Nanico, o que foi narrado com muito humor:

Mas o Romualdo explicou-se, procurando mostrar que tinha a razão ao seu lado. Ouvira falar que um galo anunciara o nascimento de Cristo, e fora por isso que, achando que o seu estômago que nunca

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

recebera o corpo do Senhor, estranharia a visita se ela não fosse precedida pela dum galo anunciante, tomara tal resolução (Marques, 1906, p. 2-3).

E, “fazendo-se lorpa”, concluiu: “– Então que você queria? Eu havia de botar o galo pra dentro por cima do Nosso Senhor?! Deus Nosso Senhor é que devia ir por cima do galo!” (Marques, 1906, p. 3).

No entanto, nem sempre o eufemismo e a atenuação poderiam ser usados diante da realidade violenta da escravidão. No conto “Uma cena antiga”, publicado em mais um 13 de maio do ano de 1901, no jornal *Os novos*, Marques usa de uma linguagem mais direta, narrando uma cena de castigos a um cativo que teria fugido:

Então um dos homens que o acompanharam até ali aplicou-lhe às costas uma chicotada com tal força que o preto se abaixou até pôr os joelhos em terra, e nessa posição ficou. Uma segunda bordoadada no mesmo lugar, para abrigá-lo a erguer-se, produziu efeito diverso: – pô-lo por terra completamente.

[...]

Quincas ordenou que “batessem o negro” até que se levantasse. Mas este agora rolava-se pelo chão, estorcendo-se em dores horrendas, os olhos chispando como fogo, os dentes, duma alvura de neve, arreganhados, o sangue borbotando das feridas que o relho ia fazendo.

Por fim murmurou:

– Marcu tava duente... Marcu non podia andá...

Mas as bordoadas caíam sucessivamente.

– Chega!... Chega!... Nossa Sinhora tá pidindo... Marcu non podi ma.. Marcu vai murê... Pancada mata Marcu... Ai!... Deu...

Calara-se.

Quincas, supondo-o desmaiado, fez sustar a sova e mandou arrastar o preto à casa grande. Lá, numa grande tina, depositou-se água, cachaça e sal, e aplicou-se, salpicando o corpo do supliciado, pois ali não existia mais um corpo sofredor e sim um cadáver mutilado! (Marques, 1901, p. 2).

Marques mostra a crueldade da escravidão, os castigos, os açoitamentos que, muitas vezes, levavam os escravizados à morte. Igualmente, o autor pratica a mesma analogia no conto “O suplício de Inácia”, em que, de maneira extremamente descritiva e cinematográfica, ficcionaliza o que os jornais apresentaram como caso verídico de um erro judicial contra uma mulher escravizada. Poucas vezes, Marques foi tão direto ao expor a questão racial e, mesmo sem externar impressões pessoais, as entrelinhas serviam à reflexão, uma vez que era impossível esconder ou camuflar a personagem Inácia, uma mulher, negra, escravizada, construída como mártir, heroína, mas, acima de tudo, humana, que, condenada pela justiça à pena capital, morre se dizendo (e sendo) inocente:

Aquela máquina ali erguida em nome da Justiça, como instrumento da desafronta, era o objeto da atenção de milhares de olhos. [...]

O tristonho badalejar do sino anunciara já a chegada do momento ansioso e sofregamente esperado. Chegara a ocasião de desafrontar o crime pelo crime, e a Justiça, folgando imensamente por castigar a culpada, mandar ler em voz alta a sentença pela qual a escrava Inacia condenada a expiar a pena última, e manda executar essa sentença, sob os aplausos de uma sociedade que se acha crente de que ela cumpriu o seu dever (Marques, 1905, p. 9-10).

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

E a cena prossegue:

Sinos, cornetas, tambores, tilintar de baionetas, numa triste, acabrunhadora e horrível confusão, abafaram as últimas palavras que acabavam de ser lidas.

E a paciente, aos impulsos do carrasco, subia ao tablado, sob o qual os religiosos irmãos da Misericórdia, numa atitude piedosa, esperavam, com a sua redentora bandeira, o momento de com as dobras do pavilhão da caridade cobrir a miseranda Inacia, se a corda partisse.

Restabeleceu-se um silêncio monótono e tristonho, que só foi perturbado, quando num grito forte e estridente as palavras *Morro inocente!* Retumbaram por todo o largo, ao mesmo tempo que o carrasco, destro e ligeiro, cavalgando na trave, empurrou bruscamente, violentamente, a condenada, deixando-a suspensa na corda, a espernear, as mãos atadas, os olhos desvairadamente esbugalhados para o céu, a boca se estorcendo babosa e entreaberta, deixando ver os dentes que cessavam de rilhar, com que lançando um sorriso de escárnio para todo aquele poviléu, que ali acudira a presenciar os seus derradeiros momentos, tão terríveis e cruciantes! (Marques, 1905, p. 11).

Outra característica central na obra de Marques é a cor local, o regionalismo, utilizando não só o Maranhão como cenário, mas como personagem visível na sua obra. São Luís aparece em suas múltiplas nuances. Em *A nova Aurora*, a cidade de São Luís é apresentada como uma personagem que se moderniza à proporção que os fatos históricos vão se passando. Paralelamente, a chácara Aurora espelha àquela que se metamorfoseia com o advento da República e da Abolição. O fato de estar ligada à São Luís torna a obra de Marques única, mas, ao mesmo tempo, a isola muito diante

do que era considerado uma literatura brasileira, um dos requisitos que fazia a crítica dizer que Marques não escrevia literatura. A trama da novela começa pela descrição de um dos bairros centrais de São Luís:

Era num dos extremos da cidade, em bairro dos mais pitorescos, e por entre as ruínas dos ranchos da outrora florescente Fazenda dos Medeiros, que se erguia, no seu estilo singelo, a casa de vivenda da grande chácara que o Marçal Pedreira encontrara chamando-se 'Aurora', ao adquiri-la para sua morada.

Achava-se ela situada em local donde a vista abrangia fartamente o antigo e amplo domínio da Quinta do Marajá [...]. Em posição elevada, na perspectiva, a pequena ermida da Santa da festividade tradicional, com suas duas torres muito alvas [...]; à frente, a estátua de mármore branco do mais valioso lírico pátrio[...] ao nascente, a Gamboa do Mato, a cuja sítio se ia de constante, à cata de salubridade reconfortadora [...], pela parte sul, com o Mamoim, abrigando a sua secular fonte [...]; ainda próximo, o edifício da Cadeia, de arquitetura banal, um imenso quadrilátero de altas paredes [...]; o braço do Anil, no vai e vem da maré, [...]escondendo o areal das praias do Calhau e do Araçagi em morros alvinhentos; Nazaré, com a capelinha carinhosamente festejada (Marques, 1905, p. 11-13).

O narrador não dá a localização exata da chácara de Marçal, mas, pelas pistas, acredita-se que a chácara ficava na parte central da cidade, mais especificadamente onde hoje se encontra o bairro do Genipapeiro. Logo abaixo está uma ermida da santa da festividade tradicional, que hoje é a Igreja dos Remédios, onde, à frente, encontrava-se uma estátua de mármore branco do mais

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

vultuoso lírico pátrio, que é a Estátua de Gonçalves Dias; perto da Gamboa do Mato, chamada atualmente só Camboa, tinha ao seu lado a floresta, que se interligava ao sul com o Mamoim e sua fonte, hoje bairro do Diamante. Em proximidade, também estava o Edifício da Cadeia, hoje transformado em Hospital Universitário Presidente Dutra; o braço do (rio) Anil, que resiste ao assoreamento e à poluição, onde foi erigida a atual Avenida Beira-mar e onde o rio Anil se encontra com o rio Bacanga e o mar. Essa é uma das vistas mais lindas da cidade, pois as praias ainda estão lá e a capelinha de Nazaré também.

No “Natal de Rufino”, Marques também passeia na noite de Natal pelas ruas da cidade:

Naquela noite era efervescente e febricitante o movimento por todas as ruas e praças.

A animação e o prazer mostravam-se rumorosos e estuantes.

Por todos os bairros a população aviventava-se e distendia-se pelo centro da cidade, correndo ao apelo que, nas torres das matrizes e de outras igrejas, faziam os sinos, que badalavam festivos, anunciando, em clangoroso repinicar, a missa do galo. [...] Numa casa, O Ribeirão, o Manuel Peixe-Frito, em derradeiro ensaio, sujeitava-se e arregimentava definitivamente a rapaziada [...]. No largo do Quartel, multidão compacta [...] saudada pelos repiques na torre de Sant’Aninha [...] Os bondes circulavam repletos [...] (Marques, 1908a, p. 39-42).

Naquela época em que se proclamava a ideologia do branqueamento, Marques enchia o texto com personagens pretos ou mestiços, que eram considerados raças inferiores, com seus problemas, dores, dificuldades, mas também alegrias, culturas,

ritos e festas, representando em nível simbólico uma luta contra a elite senhorial. Marques não precisou ser combatente ou militante para empreender sua luta antirracista, apenas mostrou ou, às vezes, nem isso, só insinuou, já que mostrar a negritude naquela época já era subversivo. Representando a vida suburbana e as pessoas que ali vivem, Marques mostra o ambiente e as pessoas que o formam. Contudo, mesmo sem querer confrontar diretamente a elite, incomoda, pois opera a partir de sua escrevivência, um conceito e um desafio que está na base da escrita dos negros (Duarte, 2018) e que congrega ética e estética, a fim de escrever estórias que não ninem os da casa grande, mas que incomodem os seus sonos mais injustos (Evaristo, 2007).

Apesar de um ponto de vista negro, a literatura de Marques não é afroidentificada, não se externaliza como negra, não se apresenta categórica e explicitamente questionadora. O negro aparece nos seus textos de forma camuflada, assim como o racismo, a escravidão, a discriminação, a história dos negros, existindo a partir de um jogo de visibilidade-invisibilidade. Nesse sentido, considera-se que a literatura de Astolfo Marques é afro-brasileira e não negro-brasileira, porque, conforme Cuti (2010), esta última deve ter a característica de revelar-se negro/a por ter um público ou leitor ideal negro, o que não era possível na época em que Marques viveu. Marques escreveu uma literatura possível, sem abdicar de sua pertença racial; escreveu uma literatura afro-brasileira conforme os parâmetros de Duarte (2014b) ou de pré-combate, conforme as características de Fanon (2022). No entanto, ao mostrar especialmente a questão racial a partir de um lócus

Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros: a escrita negra maranhense de Astolfo Marques

específico que é o Maranhão, considera-se que Marques escreve uma literatura afro-maranhense.

É possível ver o Maranhão a partir de suas nuances, suas ruas, becos, vielas, quebradas, subúrbios, máscaras, e não é de se admirar toda a carga de preconceito e esquecimento em relação à obra de Marques, já que seu lugar de fala é marginalizado: não bastasse ser negro, pobre, suburbano, ainda maranhense, nordestino, enfim, muitas vezes periférico. Pereira (Duarte, 2014a) compara a sua poesia à aroeira, uma árvore medicinal que se usa para o tingimento, pois, assim como a aroeira, a sua poesia tinge quem o oprime, não magoa e nem machuca pelo embate direto, mas tinge pela inteligência e pelos artifícios que usa.

A poética de Marques usa do mesmo expediente, pois tinge a literatura maranhense e, ao mesmo tempo, tinge a literatura brasileira, construindo uma literatura afro-maranhense.

Considerações finais

Astolfo Marques viveu no Maranhão seus 42 anos no final do século XIX, início do século XX. Era um homem negro, pobre, que vivia na periferia do país. Daí sua condição de ser racializado. Acrescenta-se a isso o fato daquela sociedade estar diante de várias transformações de ordem social, política, econômica e cultural, com fatos que marcaram uma geração, como a Abolição da Escravidão e a Proclamação da República. Junto a isso, estava também a busca de uma identidade nacional brasileira, que se centrava na miscigenação para alcançar uma branquitude. Com

esse contexto desfavorável, Marques resolveu sair da posição de subalternidade em que se encontrava, de servente da Biblioteca Pública, realidade da maioria das pessoas como ele, para se tornar escritor, jornalista, figura pública, um intelectual atuante de sua época.

É de se esperar que as dificuldades para sobreviver no meio intelectual maranhense, sob essas condições, iriam ser maiores para Marques. Ciente disso, ele desenvolveu estratégias que lhe permitiram viver enquanto pessoa e existir enquanto intelectual, transitando no meio cultural da época, produzindo, publicando, vivendo de sua pena. Do atrelamento a políticos, como Luiz Domingues, à assunção de cargos públicos, até a personalidade discreta sem pretender chamar a atenção ou a posição de líder, o trabalho árduo em diferentes ofícios e a escrita dissimulada, gingada, aquilombada, irônica, escondida, disfarçada, todas foram estratégias que advieram de sua dupla consciência, incluindo o desenvolvimento de uma poética singular.

Em muitos momentos, Marques pode ser confundido com um negro cooptado, mas ele era um ser complexo, muito homem de seu tempo, com suas contradições. Ele usava as armas que tinha para [re]existir, oscilando entre a exaltação e a crítica, a história e a literatura, o visível e o invisível, produzindo uma obra em que tanto a forma quanto o conteúdo manifesto, ou o não manifesto, são cheios de contradições e fricções, como se a instabilidade política (contexto de produção) e a instabilidade pessoal e social (enquanto um ser racializado) produzissem uma instabilidade do próprio texto enquanto produto cultural.

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

De fato, Marques não produziu uma literatura de combate ou uma literatura negro-brasileira como se desenha e institui a partir de 1970, mas não se pode negar que a questão racial figura em suas obras, não de forma explícita ou categórica, mas de uma maneira possível, através da poética dos subúrbios maranhenses, da cultura popular, sem a visão estereotipada que a literatura, até então, tinha dessa população.

Mesmo usando diversas máscaras que não mostravam diretamente o seu rosto, o próprio fato dele estar naqueles lugares de poder, reservados a pessoas brancas, já provocava incômodos. Portanto, em suas obras, trazer personagens que pareciam com ele era uma afronta. Daí o jogo de camuflagem literária não ser perfeito, apresentar desvios: ora uma denúncia, ora uma camuflagem. Essa dicotomia mostrava que assim o era, ou seja, “esse jogo de visibilidade e invisibilidade da poética realista astolfiana, esquivo e imperfeito” (Cardoso, 2024, p. 256).

Por ser um polígrafo, ou seja, um escritor contratado, um jornalista que escrevia sobre tudo e recebia por encomendas, não se pode dizer que escreveu apenas sobre a questão racial, tampouco, como se percebe até aqui, pode-se dizer que Marques escreveu sobre a questão racial de forma explícita, porém, como se verificou, uma boa parte de sua produção aborda a questão racial, mesmo que de forma camuflada, com uma literatura em forma de quilombo, espaços que se contrapõem a uma lógica colonial, que busca novos caminhos sem travar a luta armada, mas mantendo a resistência constante.

A obra de Raul Astolfo Marques era uma mistura de tudo que era (é) o Maranhão: coroas, barretes, requereques, maracás, pandeiros, batidinhos e muitas máscaras...

Referências

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomáz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CARDOSO, Patricia Raquel Lobato Durans. **“De coroa e barrete”**: a (in)visibilidade da questão racial na obra de Astolfo Marques. 2024. Tese (doutorado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2024.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DU BOIS, William Edward Burghardt. **As almas do povo negro**. Tradução de Alexandre Boide. Ilustrações Luciano Feijão. Prefácio Sílvio Luiz de Almeida. São Paulo: Veneta, 2021.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. **Literafro**, Belo Horizonte, p. 1-6, 2018. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/teoricos-conceituais/ArtigoConstancia1generoeviolencia.pdf>. Acesso em: 1º jun. 2024.

DUARTE, Eduardo de Assis. Depoimentos: Zilá Bernd. *In*: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica: história, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a. v. 4. p. 148-160.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura afro-brasileira**: 100 autores do século XVIII ao XXI. Rio de Janeiro: Pallas, 2014b.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Machado de Assis afrodescendente**: antologia e crítica. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

**Entre máscaras, requereques, maracás e pandeiros:
a escrita negra maranhense de Astolfo Marques**

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: ALEXANDRE, Marcus Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

MARQUES, Astolfo. A comunhão de Romualdo. **A Revista do Norte**, São Luís, ano 5, n. 10, p. 4-6, jun. 1906.

MARQUES, Astolfo. **A nova Aurora**: novela maranhense. 2. ed. São Paulo: Chão Editora, 2021.

MARQUES, Astolfo. **A vida maranhense**: contos (1902-1904). São Luís: Tipografia Frias, 1905.

MARQUES, Astolfo. De coroa e barrete. **Pacotilha**, São Luís, ano 27, n. 52, p. 1-2, 2 mar. 1908.

MARQUES, Astolfo. **Natal** (Quadros). 1. ed. São Luís: Tipogravura Teixeira, 1908a.

MARQUES, Astolfo. O treze de maio. **A Revista do Norte**, São Luís, ano 2, n. 43, p. 1-5, 1 jun. 1903.

MARQUES, Astolfo. Uma cena antiga. **Os Novos**, São Luís, ano 1, n. 10, p. 2, 13 maio 1901.

MARQUES, Astolfo. **A nova Aurora**: novela maranhense. São Luís: Tipografia Teixeira, 1913.

REIS, Roberto. Cânon. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Fechamento do corpo e religiões de matriz africana na Guerra do Contestado

Rogério Rosa Rodrigues

Os sinais da presença de populações afro-brasileiras na tradição religiosa dos caboclos do Contestado estão dispersos em diversas práticas e objetos. São benzeduras, patuás, orações de fechamento de corpo, oráculos que se manifestam em sonhos, no voo dos pássaros, no som das matas. Aparecem também nas práticas de cura efetuadas pelos monges do Contestado. Práticas firmadas em profundo conhecimento das plantas medicinais da região do planalto e herdadas mediante contato com curandeiros (as) que aprenderam, por sua vez, com seus ancestrais. São saberes herdados de populações negras e indígenas. Esses povos viviam em território primeiramente habitado por populações indígenas radicadas na região e, no convívio com tropeiros, migrantes e imigrantes, construíram a chamada cultura cabocla que foi tão peculiar na organização do movimento do Contestado. No entanto, raros são os trabalhos que ousam conectar a religiosidade dos homens e mulheres do Contestado com as de matriz africana e indígena, especialmente com aquelas que hoje aparecem em tradições religiosas como a umbanda ou o candomblé.

Os estudos clássicos sobre este movimento histórico estão centrados no fenômeno do messianismo (Queiroz, 1981) e milenarismo (Monteiro, 1974), categorias importantes criadas para explicar a emergência de movimentos religiosos e políticos no universo europeu. São pesquisas fundamentais para questionar a

Fechamento do corpo e religiões de matriz africana na Guerra do Contestado

lógica preconceituosa que só concebia a religiosidade popular na clave do fanatismo e da irracionalidade. É também marcante a perspectiva que ressalta a importância da imigração europeia na ocupação do Planalto Catarinense, especialmente com a construção da Estrada de Ferro Brazil Railway Company e sua subsidiária Lumber and Colonization Company.

Soma-se a isso o destaque dado ao povoamento da região efetuado por tropeiros que transportavam muares e mercadorias entre Sorocaba e Rio Grande do Sul. No entanto, antes dessas ocupações a terra era habitada por populações indígenas, com destaque para os Xokleng e Kaingang. A região do planalto catarinense também foi povoada por populações de origem africana ali presentes na condição de escravizados, libertos e trabalhadores que migraram para atuação nas empresas de madeira instaladas na região. É dessa confluência de povos, com suas tradições e saberes, que nasceu e se desenvolveu o que hoje tem sido denominado de cultura cabocla e rebelde do Contestado. No entanto, ao se abordar tal cultura, a ênfase é dada nos elementos brancos e cristãos. As evidências da cultura afro-brasileira e indígena são ignoradas, seja pela fragmentação e dispersão das fontes documentais, seja por um olhar intelectual e epistemologicamente colonizado.

Se nos voltamos para a cultura material dos fiéis da santa irmandade de São João Maria encontraremos vestígios de práticas religiosas com cruzamento de diversas tradições. Esses objetos foram confiscados dos fiéis e atualmente se encontram espalhados em acervos permanentes em Museus de Santa Catarina, Rio

Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e até na Bahia e Pará. Fazer o inventário desses objetos é tarefa hercúlea que envolve pesquisa de anos. Identificá-los, interpretá-los e revisitar a história da cultura religiosa do Contestado é o desafio final. Isso exigirá também criar novas metodologias de uso de cultura material como fontes de pesquisa.

Boa parte dos objetos dos fiéis do Contestado que conhecemos, como os patuás, só nos são acessíveis pelas descrições feitas por contemporâneos do conflito que, na condição de repressores, saquearam, assassinaram e prenderam muitos fiéis. Nesse processo, levaram pra si objetos de culto dos homens e mulheres. Eles serviram tanto como espólio de guerra, como também de prova para os testemunhos escritos desses homens que tinham como objetivo convencer a população do fanatismo e do banditismo presente no que denominaram “sertões catarinenses”. É dessa forma que militares que denominei de historiadores de farda (Rodrigues, 2008) recolheram bandeiras sagradas, patuás, imagens de santos, armas e munições, vestimentas, cruzes, bilhetes e outros objetos dos vencidos.

Entre eles, destaca-se a descrição que o médico e oficial do exército, Ezequiel Antunes, fez em sua apresentação diante da plateia do Instituto Histórico e Geográfico do Pará no ano de 1918. Após falar de sua participação na repressão ao “fanatismo” no sul do Brasil e destacar que o movimento que combateu se assemelhava ao de Canudos, Antunes passou a mostrar e descrever os objetos que recolheu:

Fechamento do corpo e religiões de matriz africana na Guerra do Contestado

No acervo de orações, escapulários, bandeira, facão, balas, bocós, santo de madeira e outros objetos tomados pelas forças federais, alguns dos quais ofereço hoje ao museu do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, é visível o fanatismo – o fetichismo embrutecedor e anárquico daquela gente rude, o desvio da moral e cultura religiosa, o seu espírito revolucionário e guerrilheiro. (O conferencista passa a mostrar e explicar os documentos). Orações: em papelinhos sebertos e amarrotados, ora escritos a lápis, ora à tinta preta e de cor, com cruces e sinais cabalísticos. Quando chegava um novato aos redutos dos fanáticos era informado de que havia o – escrivão de orações –, começando logo a adquirir-las para efeitos de moléstia, mandingas e briga. (Antunes, 1918, p. 4 e 5).

Na lista acima o militar ressalta que a crença dos fiéis na santidade do monge envolvia desvio de moral e cultura religiosa, mas também era parte de espírito revolucionário e guerrilheiro. Para além da desqualificação ou, mesmo com ela, é preciso destacar que aquilo que o autor chama de desvio da cultura religiosa, é vestígio de uma religiosidade não ortodoxa, não canônica. Ao assumir que se trata de uma religiosidade desviante, o militar expressa o reconhecimento de que na crença a São João Maria havia o cruzamento de diversas tradições religiosas, incluindo as de matriz africana e indígena. Não por acaso o mesmo autor destacar que as escritas geralmente vinham marcadas por “sinais cabalísticos”, entre eles letras, cruces, números. Sinais usualmente utilizados em tradições religiosas atualmente incorporadas nas umbandas.

Outra consideração que merece ser retida, à revelia da interpretação do autor, é que o conflito fazia parte de um

movimento de espírito revolucionário e guerreiro. Espírito insuflado pela força da crença que homens e mulheres tinham nos santos, anjos e monges. Reconhecer a religiosidade como elemento rebelde, com possibilidades de emancipação de estruturas econômicas, políticas e sociais como era o coronelismo na Primeira República, é algo que precisamos aprender a entender e a fundamentar teoricamente.

De volta à minuciosa apresentação descritiva de Antunes, os objetos saqueados ou confiscados das populações locais foram levados como troféus de guerra e ganharam destinos diversos. Alguns foram doados a museus e institutos de ciência da época, outras, possivelmente, ficaram sob a guarda desses homens e se perderam com sua morte. Traçar a história desses objetos é tão complicado, quanto identificá-los na atualidade. A trajetória da cultura material dos elementos sagrados pertencentes aos fiéis é lacunar, fragmentária e, em alguns casos, até duvidosa. O que sabemos sobre esses objetos é, primeiro, o que aparece registrado nos livros e ensaios dos historiadores de farda, ou, segundo, quando nos deparamos com uma notícia de jornal de época que descreve sua presença no espólio de guerra.

A terceira forma de identificá-los é por meio da presença em museus e arquivos. É o caso de munições da Guerra do Contestado, cartucho, revólver e espada encontrados no Acervo do Museu da República no Rio de Janeiro. Para os arquivos de Santa Catarina e do Paraná, por exemplo, Luiz Carlos Silva (2017) e Fernando Antônio da Silva Romero (2012) fizeram levantamento do acervo e efetuaram análise crítica de sua coleção, catalogação, estado de

Fechamento do corpo e religiões de matriz africana na Guerra do Contestado

conservação e disponibilidade para a pesquisa. Quando encontrados em arquivos e museus geralmente a ficha com o histórico não permite traçar a história do objeto, do seu proprietário ao museu, tampouco quem foi o sujeito que o sequestrou no contexto da guerra e, menos ainda, que caminhos ele trilhou entre as mãos dos fiéis e o arquivo do museu.

Dito isso, destaco que a preocupação em revisitar a religiosidade do Contestado, por meio da cultura material de época, faz parte de um movimento recente da historiografia sobre o conflito. Ele tem como locus privilegiado de discussão a) o Grupo de Investigação do Movimento do Contestado (GIMC), b) o grupo de pesquisa e extensão Estação Contestado e c) as demandas e ações da Rede de Educadores Caboclos do Contestado. O primeiro é um grupo de pesquisa certificado pelo CNPq criado em 2011 que reúne pesquisadores de diversas instituições do sul do país. O segundo é um grupo de extensão coordenado por mim na UDESC e que atua na produção de material de divulgação histórica do Contestado por meio de produtos disponibilizados no Instagram, Facebook e Youtube. Também se dedica à construção de produções audiovisuais como documentários e Podcasts. Todos de acesso aberto. A Rede de Educadores Caboclos é uma iniciativa de professores (as) e lideranças comunitárias da região que, em parceria com o GIMC vem atuando na luta contra a perpetuação de estigmas e preconceitos atribuídos aos homens e mulheres que atuaram na organização da santa irmandade de São José e São João Maria. Trata-se da identificação do movimento com fanatismo e banditismo e que se manifesta na atualidade em alguns materiais

didáticos e também na memória social de remanescentes do conflito. Em 2023, a Rede, em parceria com o projeto Estação Contestado, lançou um curso de extensão sobre o a história do movimento na plataforma moodle da UDESC. Curso voltado para formação de educadores (as).

A retomada da discussão sobre a religiosidade do Contestado também tem se beneficiado de pesquisas recentes que tem problematizado a presença das populações negras e indígenas na história de Santa Catarina, assim como na preocupação de destacar as lideranças femininas. Sem esse contexto favorável o trabalho ficaria bem mais difícil de ser realizado. Trata-se de uma pesquisa em rede que está em andamento. A iniciativa se conecta com as demandas da comunidade, com os desafios colocados pelos estudantes de graduação em sala de aula e, não menos importante, com o desenvolvimento da historiografia catarinense que tem se preocupado com a presença negra e indígena em um estado que se projeta midiática e politicamente como branco e de origem europeu.

A hipótese central da pesquisa é que a partir da cultura material é possível revisar a religiosidade que serviu de alicerce para o movimento do Contestado e conectá-la com tradições religiosas de matriz africana e indígena, assim como destacar os usos políticos e culturais que foram feitos desses objetos no passado e traçar parte de suas trajetórias até os acervos atuais. Entre os objetos, um tem se destacado na pesquisa que venho desenvolvendo: os patuás e, junto a eles, as orações de fechamento do corpo.

Outros personagens, outra história

Desde sua configuração como tema de pesquisa acadêmica em meados do século XX a história da Guerra do Contestado foi marcada pela presença das lideranças masculinas, pela inserção dos políticos, coronéis e empresários como agentes de exploração e de conflito na região. Muito se avançou na pesquisa até o momento. Trabalhos como o de Paulo Pinheiro Machado (2004), Delmir Valentini (2016), Márcia Espig (2011) e Alexandre Tomporoski (2013) têm questionado perspectivas etnocêntricas que circunscreveram o movimento, e seus personagens, na clave do fanatismo religioso, do banditismo social ou mesmo da idealização heroica.

Nesse percurso, novos personagens entraram em cena, tais como as lideranças que tomaram a frente da luta durante a repressão ao conflito, os turmeiros da estrada de ferro e os trabalhadores da madeireira internacional. Essa expansão do conhecimento e dos personagens implicou também a abertura para novos tipos de documentos, ou mesmo novas perguntas de pesquisa para as fontes já tradicionais. Documentos cartoriais, relatórios de trabalho de engenheiros da estrada de ferro, fotografia, processos criminais, inquéritos policiais, notícias de jornais e entrevistas com descendentes de pessoas que viveram a experiência da guerra, foram incorporados aos trabalhos recentes e proporcionaram uma renovação da historiografia sobre o Contestado.

Em termos de pesquisa acadêmica qualificada estamos distantes dos trabalhos que exaltavam os coronéis e os militares. No entanto, salvo algumas tentativas, as pesquisas ainda se concentram nos personagens masculinos e brancos, assim como em tradições de cunho sócio-religioso focado na tradição judaico-cristã. Isso se deve, em grande medida, à dificuldade de acesso a fontes que permita desenvolver trabalho de fôlego sobre as mulheres, as crianças, as populações de origem africana e indígena. Esses personagens aparecem nas fotografias de época e são mencionados de forma ligeira nos documentos oficiais, mas raramente temos acesso aos seus nomes, trajetórias e papéis desempenhados no interior do movimento. Somente um trabalho meticuloso e paciente conseguiria nos revelar a importância da atuação desses sujeitos no conflito do Contestado. Isso porque os rastros de suas presenças são ínfimos, mas ao mesmo tempo fundamentais para compreendermos a complexidade e singularidade desse evento. É preciso revisitar os arquivos e conectar as informações sobre o Contestado com a existência de quilombos na região do planalto catarinense, analisar atentamente o vocabulário e o jeito de se expressar com palavras de origem indígenas, olhar para as práticas de reza e cura empregadas à época e, muitas delas, ainda vigentes no presente.

Se juntamos essas pequenas, mas significativas pistas, perceberemos que temos vestígios suficientes para sustentarmos um trabalho inovador que aprimore nossa compreensão da história do Contestado e, ao mesmo tempo, permita que a pesquisa sobre esse tema avance em termos teóricos e metodológicos e nos

Fechamento do corpo e religiões de matriz africana na Guerra do Contestado

permita uma compreensão mais complexa sobre as populações que atuaram na constituição da devoção a São José e João Maria, especialmente no cruzamento com outras tradições religiosas.

Fechar o corpo

É com a problemática da ausência de pesquisas sobre tais populações no contexto do movimento do Contestado que esse trabalho se insere. Para tanto, propõe revisitar um dos aspectos mais significativos dessa experiência histórica: a religiosidade dos fiéis de São João e São José Maria. Esse tema tem sido estudado na perspectiva do messianismo, com forte registro da matriz religiosa católica (Queiroz, 1965). No entanto, algumas rezas, tradições de benzedura e de cura que até hoje permanecem na região indicam uma forte presença de religiosidade de matriz africana e indígena. É o que se verifica, por exemplo, em uma oração transcrita por um militar que atuou na repressão ao conflito.

Espada luzerna! Aqui está o apostolado Jerônimo Antônio Pereira, o belo cavaleiro de São Sebastião! Quem atirar no seu corpo atira na hóstia consagrada, porque entre a pólvora e a espoleta Jesus Cristo fez a morada. Deus adiante, paz na guia de Jerônimo Antônio Pereira. Encomendo a Deus e à Virgem Maria que seu corpo não seja preso e nem atado e nem do demônio tentado e seja guardado por São Silvestre com 47 Anjos 7 quebra pedra 7 quebra ferro e as armas e faca que apontarem no seu corpo na água ficará e os ferros que apontarem em pedaço ficará. Os seus inimigos conhecerão que Deus é Vivo. Pater, Filho, Espírito Santo. Pela

hóstia Consagrada, Amém Jesus. (Assumpção, 1918, v. 1, p. 309).

Alguns aspectos relevantes para pensarmos o cruzamento religioso:

A oração começa com uma evocação: “Espada Luzerna”. É diante dessa espada que o guerreiro se apresenta como membro do apostolado e cavaleiro de São Sebastião. Conforme Espig (2002) demonstrou, Sebastião, o mártir romano da tradição católica é considerado, no Contestado, o comandante supremo da falange de anjos e santos dos fiéis de João Maria. Nos momentos de batalha homens e mulheres solicitavam a presença de uma legião composta por São José e São João Maria, São Jorge, São Miguel, Santo Antônio, Nossa Senhora e, à frente de todos, São Sebastião.

A oração geralmente vinha escrita com lápis ou caneta redigida em papel simples, embrulhada e costurada no patuá. Sua função é fechar o corpo do seu portador para as armas de ferro dos inimigos, “as armas e faca que apontarem no seu corpo na água ficará e os ferros que apontarem em pedaço ficará”. Em contexto de guerra, essa era uma proteção fundamental. Os militares e jagunços detinham vantagem na tecnologia bélica. Como demonstrei em outro contexto (Rodrigues, 2023a), a degola era uma prática corriqueira aplicada aos capturados. Fazer em pedaços o aço das lâminas que poderiam sangrá-los era, portanto, uma atribuição importante conferida aos santos.

A indicação de que Jerônimo Antônio Pereira faria parte do apostolado de São Sebastião revela que ele integrava uma guarda

Fechamento do corpo e religiões de matriz africana na Guerra do Contestado

de elite criada nas cidades santas da época que ficou conhecida como Pares de França. Conforme demonstrado por Espig e Kunrath (2023), esse grupo teria nascido da interpretação que os fiéis fizeram da gesta carolíngia a eles acessível por meio de leituras coletivas comuns na região.

A hóstia consagrada, representando o próprio corpo de Cristo que, por sua vez, também reflete o corpo do portador dessa oração, é evocada mais de uma vez. Incluí-la nesse sagrado é uma fórmula mágica que remete à fabricação de bolsas de mandinga do período colonial brasileiro. Vanicleia Santos (2008), estudiosa do assunto, destaca que em processos de feitiçaria julgados pela inquisição era considerado pecado máximo usar a hóstia consagrada para feitiços, especialmente para bolsas de mandinga. Mas sua disseminação e ocorrência para esses casos levou a igreja a baixar normas que recomendavam aos padres obrigarem os fiéis a abrirem a boca após comungar. Com isso, os clérigos se certificavam de que as pessoas não tinham retido o “corpo de cristo” em sua boca para posterior utilização em feitiçaria. No contexto da Santa Irmandade do Contestado, não havia padre consagrado, logo, possivelmente, não havia hóstia nos patuás, mas sua presença na oração demonstra uma tradição antiga que guarda semelhança com a fabricação de bolsas de mandingas.

O corpo é o objeto de cuidado máximo nessa oração. Um corpo que “não seja preso nem atado nem do demônio tentado”. O mesmo corpo que necessitava estar em movimento em meio às matas e aos riscos de ataque do militar, do jagunço ou do coronel. Mas também o corpo afeito ao perigo espiritual, visto que o nobre

cavaleiro não deveria ceder às propostas de rendição ou, se capturado, não deveria cometer o crime de entregar seus irmãos ao inimigo. Por isso, o corpo do apostolado Jerônimo Antônio Pereira, como também de outros Pares de França, necessita ser guardado e protegido não somente pelos Santos, como também por 47 anjos. No interior das práticas de religiões de matriz africana o corpo é, também, elemento central. Ele não é objeto do pecado, mas o sustentáculo capaz de receber o sagrado e expressá-lo por feitos como gestos e palavras. Corpo capaz de louvar seu sagrado. Corpo que gira, que dança e que rememora tradições ancestrais.

A presença de Deus, Jesus Cristo, Virgem Maria e santos da tradição católica, como São Sebastião e São Silvestre, não deve nos enganar sobre o elemento cruzado entre o sagrado cristão e o de matriz africana presente nessa oração e no objeto que a portava. Dentro de tradições religiosas como as umbandas, por exemplo, a incorporação de elementos de outras tradições religiosas, dentro de suas práticas, não enfraquece, mas potencializa a força mágica do amuleto. Dessa forma, se os patuás, ou mais genericamente as bolsas de mandinga, são de matriz africana, elementos como a hóstia e figuras como anjos e santos cristãos, são acrescentados para conferir maior poder a tais objetos.

Ainda sobre a presença dos santos e anjos cristãos é preciso registrar que a forma como essas entidades são mobilizadas nessa oração, introduzindo espadas, anjos, fechamento do corpo e elementos como a quebra de pedras e ferros, sugerem devoção alheia àquele da tradição canônica católica. Os usos e recepção de santos católicos na cultura popular e religiosa do Brasil é de uma

Fechamento do corpo e religiões de matriz africana na Guerra do Contestado

riqueza e complexidade sem fins. Luiz Antônio Simas (2021), por exemplo, chama a atenção para o fato da magia operada por fiéis em terras brasileiras que transformaram São Sebastião, um arqueiro romano santificado pela Igreja Católica, em entidade próxima a Oxossi, o guerreiro flecheiro que matava seu alvo com uma flecha única ou, mesmo, com caboclos das matas brasileiras. Em texto recente, destaquei como essa relação entre São Sebastião e Oxossi, na região do Contestado, possui características muito peculiares (Rodrigues, 2023b). De comandante supremo a senhor que protege o corpo dos fiéis, de agente que abre caminhos e funda cidades santas nas matas do planalto catarinense, de entidade que se comunica com os fiéis nas matas, em tudo São Sebastião se assemelha a Oxossi na tradição cruzada de catolicismo com religiões de matriz africana na Santa Irmandade de São João e São José Maria.

Não podemos deixar de registrar, por fim, que atribuir à escrita um poder mágico é uma prática ancestral e religiosa. Essa oração poderia simplesmente ser memorizada e entoada pelos fiéis em momentos de perigo, mas quando ela era escrita, costurada em objeto parecido com uma pequena bolsa, misturada com outros elementos, benzida e pendurada junto ao corpo do fiel, ela deixava de ser um objeto comum, para ser algo sagrado. E o portador desse sagrado, por sua vez, também deixava de estar e agir sozinho, ele trazia em seu corpo a força dos santos e anjos e, com eles, sentia-se capaz de vencer o ferro e as balas dos inimigos.

Algumas considerações

Há muito que avançar na pesquisa sobre o assunto. Apenas para o caso desse objeto sagrado, o patuá, há muitas perguntas a responder e não poucas hipóteses a perseguir. Destaco algumas na expectativa de que outros(as) pesquisadores(as) possam levar adiante o trabalho e fazer avançar o conhecimento sobre o assunto:

a) Levando em consideração que os patuás são objetos utilizados em cultos e tradições de matriz africana, como e quando eles foram introduzidos na região do planalto catarinense?

b) Quem produzia os patuás nas cidades santas do Contestado?

c) Sabendo que nem todos os membros da Santa Irmandade sabiam escrever e que os patuás deveriam passar por um ritual de sacralização que o retirava da categoria de objeto comum, o consagrando a elemento santo e protetor, a pessoa responsável pela produção dos patuás teria um papel de destaque religioso na Santa Irmandade?

d) Ainda sobre quem produzia os patuás: seria mais de uma pessoa ou a produção desses objetos era reservada a alguém específico dentro da comunidade?

e) Quem poderia, ou deveria, usar esses objetos de fechamento do corpo? Eles seriam restritos aos guerreiros identificados como Pares de França ou eram compartilhados com outras pessoas da comunidade?

f) As mulheres também poderiam portá-los?

Fechamento do corpo e religiões de matriz africana na Guerra do Contestado

Muitas perguntas, poucas respostas. Apenas com o avanço das pesquisas, com o debate entre pares e provocações feitas pela comunidade será possível avançar no conhecimento sobre as práticas religiosas vivenciadas no interior de Santa Catarina na Primeira República e conectá-las a religiosidades não hegemônicas. Que outros e outras se juntem nessa labuta.

Referências

ANTUNES, Ezequiel. **O Contestado entre Paraná e Santa Catharina**: Genese do fanatismo e a lenda dos Monjes: origens da rebelião, causas determinantes e seus desastres. (Conferência Realizada no Instituto Histórico Geográfico do Pará). 2. ed. Natal: Typ. De Augusto Leite, 1919.

ASSUMPÇÃO, Herculano T. **A Campanha do Contestado**. Belo Horizonte; Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais. 1917. Vol. 1

ESPIG, Márcia Janete e Gabriel Kunrath. Da literatura às armas: a presença de Carlos Magno no sertão catarinense. In: Rodrigues, Rogério Rosa et. all (org.). **A Guerra Santa do Contestado tintim por tintim**. São Paulo: Letra e Voz, 2023, p. 265-269.

ESPIG, Márcia Janete. **A presença da gesta carolíngia no movimento do Contestado**. Canoas/RS: ULBRA, 2002.

ESPIG, Márcia Janete. **Personagens do Contestado**: os turmeiros da estrada de ferro. São Paulo-Rio Grande (1908-1915). Pelotas: Ed. UFPel, 2011.

MACHADO, Paulo Pinheiro. **Lideranças do Contestado**. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

MONTEIRO, Duglas Teixeira. **Os errantes do novo século**: um estudo sobre o surto milenarista do Contestado. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

PEIXOTO, Demerval. **A campanha do Contestado**: episódios e impressões. Rio de Janeiro: s/ed, 1920.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1965.

QUEIROZ, Maurício Vinhas de. **Messianismo e conflito social**. A guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916. 3ª. Ed. São Paulo: Ática, 1981.

RODRIGUES, Rogério Rosa. Degolas e mandingas no Contestado. In: Gonçalves, Janice (org.). **História pública e história conectada**. São Paulo: Letra e Voz, 2023a, p. 69-88.

RODRIGUES, Rogério Rosa. O santo “revortado”. a imagem de São Sebastião, e sua apropriação em religiões afrobrasileiras, como ato icônico na Santa Irmandade do Contestado. Canoinhas, **DRd – Desenvolvimento Regional em debate**, v. 12, p. 102-121, 2023b.

RODRIGUES, Rogério Rosa. **Veredas de um grande Sertão**: a Guerra do Contestado e a modernização do Exército Brasileiro. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ROMERO, Fernando Antônio da Silva. **Museu do Museu**: uma crítica do registro da Guerra do Contestado em Santa Catarina. Tese (doutorado em literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis. 2012.

SANTOS, Vanicleia S. **As bolsas de mandingas no espaço atlântico**: século XVIII. Tese (doutorado em história). São Paulo: Universidade de São Paulo: 2008.

SILVA, Luiz C. da. **Museus do Paraná e Santa Catarina**: formas de lembrar e esquecer a guerra sertaneja do Contestado (1912 – 2012). 2017. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal do

Fechamento do corpo e religiões de matriz africana na Guerra do Contestado

Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba, PR, 2017.

SIMAS, L. A. **Umbandas**: uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

TOMPOROSKI, Alexandre Assis. **O polvo e seus tentáculos**: a Southern Brazil Lumber and Colonization Company e as transformações impingidas ao planalto Contestado (1910-1940). Tese (doutorado em história). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

VALENTINI, Delmir José. **Da cidade santa à corte celeste**: memórias de sertanejos e a Guerra do Contestado. 4ª ed. Chapecó: Argos, 2016.

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

Paulo Valente

*Um dia vivi a ilusão de que ser homem
bastaria
Que o mundo masculino tudo me daria
Do que eu quisesse ter*

Gilberto Gil

*Menino preto, não te contaram de suas
belezas
tiraram as verdades de sua boca
te puseram pra dormir com a indecisão
rasgaram seus olhos em lágrimas e
aconchegaram seu
ódio num lenço invisível e mudo*

Marcelo Ricardo

Este capítulo pretende elencar alguns exemplos de personagens masculinas na Literatura de Conceição Evaristo, mais especificamente no romance *Ponciá Vicêncio* (2003), a fim de debater a forma como as masculinidades se constroem ficcionalmente neste espaço, por entender a Literatura como seara privilegiada para uma dialética que, ao mesmo tempo em que registra padrões e comportamentos sociais também explica, expõe e propõe modos de ser e existir para o seu público-leitor.

Conceição Evaristo produz uma escrita que mantém profundo diálogo entre obras canônicas e não-canônicas, em que se apropria de suas vivências e também da tradição literária nacional para compor uma narrativa forte, combativa e poética, de

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

modo a habilmente brincar com as palavras que tecem histórias. A sua prosa convoca outras vozes, traz ao centro das discussões literárias, além do que se lê em suas obras, as memórias de outras mulheres negras que conformam uma linha literária daqueles/as excluídos/as dos cânones. Desse modo, mantém-se atual, contemporânea, inserida em uma sociedade ávida pelos temas tratados em seus escritos.

Quando questionada sobre a sua trajetória na escrita, Evaristo pontua que sempre foi escritora porque sempre exercitou o ato de escrever e teve uma vida atravessada pela escrita, principalmente na adolescência, mas que demorou a publicar uma obra sua, devido à temática que pouco interessava às editoras:

Quando a temática negra trata do folclore, ou não é tão reivindicativa, aí interessa. Mas quando questiona as próprias relações raciais no Brasil, é quase um tema interdito. Principalmente se isso é colocado pela própria autoria negra. Até então, os brancos podiam dizer a nosso respeito. Mas quando a gente se apropria do nosso discurso, da nossa história, isso é motivo de interdição. (Evaristo, 2018)

Efetivamente, Conceição só veio a publicar com mais de quarenta anos de idade, reflexo do racismo estrutural que está no sistema editorial brasileiro e evidenciado pela pesquisa de Dalcastagné¹ (2012). Escrever já é um ato político, como ressalta a

¹ Segundo dados da pesquisa “Um mapa de invisibilidades”, de Regina Dalcastagné (2012), promovida por seu grupo de pesquisa na Universidade de Brasília, das 165 pessoas que publicaram romances por três grandes companhias editoriais brasileiras, a saber, Record, Companhia das Letras e Rocco, entre 1990 e 2004, 120 eram homens (72,7%), 93,9% eram escritos por pessoas brancas, 82,5% dessas produções se passam em grandes metrópoles,

autora em diversas entrevistas e mesas-redondas de que participa em eventos acadêmicos e literários, porém, ser editada e lida é sobrepor-se a barreiras ainda maiores e vencê-las. Isto posto, não basta escrever, é preciso ser lida, é preciso que sua obra receba reedições, seja apresentada a um público cada vez maior, mais diversificado, debatida a fim de vencer as imposições sociais que tendem a limitá-la a uma pequena parcela interessada nessas narrativas. Como já dissemos, Conceição Evaristo fala de uma sociedade atual, com temas prementes, geralmente por uma ótica feminina, mas precisa ser lida por todas e todos para não cair no ostracismo literário.

Na sua produção literária, observamos a preocupação em privilegiar experiências coletivas e individuais de sujeitos/corpos marginalizados socialmente, histórias que o cânone não contou, preferencialmente centradas em personagens negras e pobres. A história da protagonista do romance que ora lemos, por exemplo, evidencia o retorno à temática da negritude e atravessamentos sociais e de gênero enfrentados, seja pela própria personagem título da obra, seja por seu pai, avô e marido, aos quais retornaremos em momento oportuno neste texto.

Ponciá Vicêncio, o romance de 2003, é a narrativa da família da protagonista, que dá nome à obra, contada em dois tempos narrativos que se chocam, confundem-se, passado e presente se cruzam, como em um baile de passos marcados, os tempos cedem o lugar um ao outro, interpenetram-se, rodopiam na narrativa

60% assinados por autoras e autores que vivem no Rio de Janeiro ou em São Paulo.

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

memorialística que os mescla a seu bel prazer para melhor explicar os fatos contados e os sentimentos de Ponciá evocados após a sua migração para um centro urbano.

A migração de Ponciá é uma busca de alternativas para algum desenvolvimento econômico, político e simbólico dos espaços que uma mulher negra poderia ocupar em uma sociedade que a segrega. Se é certo que uma mulher branca se deslocando pode enfrentar problemas decorrentes de seu gênero, a mulher negra enfrenta também os decorrentes do racismo. A protagonista, nessa perspectiva, segue frustrando-se desde as primeiras impressões na cidade grande até o casamento com o companheiro negro.

A casa que habita na capital para a qual migra é símbolo bem representativo dessa frustração, quase uma extensão de seus sentimentos com a própria cidade que não a acolheu como ela havia sonhado, mas também é sinônimo da própria Ponciá, que não consegue modificar o que não lhe agrada, ou talvez não possa fazê-lo. Ao sair da roça e chegar à cidade grande tinha sonhos, hoje resta-lhe uma realidade crua, também violenta, da qual é difícil evadir, a não ser pelas suas memórias.

Ponciá Vicêncio percorreu vagorosamente os olhos pelo cômodo onde moravam. O pó acumulava-se por cima do armário velho. Pelas coibros dos telhados acumulavam-se teias de aranha e picumãs. As trouxas de roupa sujas cresciam dias e dias pelos cantinhos do quarto. As folhas de jornal, que forravam prateleiras do armário, já estavam amareladas pelo tempo e

roídas pelos ratos² e barata. Toda noite ela contemplava o desleixo da casa, a falta de asseio que lhe incomodava tanto, mas faltava-lhe coragem para mudar aquela ambiência. (Evaristo, 2003, p. 22)

Para além das suas experiências no espaço da imigração, o romance de Evaristo dedica os seus capítulos iniciais a tratar da ancestralidade da protagonista, optando por contar a história de seu avô e a de seu pai. Deste, a memória guarda a ausência do lar porque “vivía constantemente no trabalho da roça, nas terras dos brancos” (Evaristo, 2003, p. 14), no entanto, importa-nos registrar as violências sofridas em sua infância a fim de adentrarmos às discussões acerca das masculinidades na produção literária de Evaristo.

Em um contexto de pseudoliberalidade vinda com a Lei Áurea³, o pai de Ponciá sofreu em sua negritude desde a infância na relação mantida com o sinhô-moço, conforme se observa em uma cena sádica:

Filho de ex-escravos, [o pai de Ponciá] crescera na fazenda levando a mesma vida dos pais. Era pajem do sinhô-moço. Tinha a obrigação de brincar com ele. Era o cavalo onde o mocinho galopava sonhando conhecer todas as terras do pai. Tinha a mesma idade. Um dia o coronelzinho

² Segundo Chevalier e Gheerbrant, em *Dicionário de símbolos* (1998), o rato é sinônimo de avareza e miséria, mas também o desejo de avidez, ou seja, o intenso desejo de possuir algo ou construir alguma coisa. No mesmo parágrafo, Ponciá é descrita como quem, apesar de se incomodar com o que vê, o que poderia gerar uma transformação, não o faz, resume-se ao desejo e não à ação.

³ Lei n.º 3.353, de dois artigos e três linhas, assinada pela Princesa Isabel, em 13 de maio de 1888, em que extinguiu no país a escravidão sob o ponto de vista jurídico, sem dar nenhuma reparação ou resposta à população negra que se viu abandonada à própria sorte.

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro. O pajem abriu. *A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto da boca. Sinhô-moço ria, ria. Ele chorava e não sabia o que mais salgava a boca, se o gosto da urina ou se o sabor de suas lágrimas.* (Evaristo, 2003, p. 14, grifos meus)

Essa cena, que se assemelha à de Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é particularmente certa ao delinear como a masculinidade é uma arena de disputas, e o menino branco age para manter corpos negros subalternizados, violentados e humilhados, independentemente de serem ambos meninos. Ou seja, a aproximação evidente do gênero masculino não lhes outorga a mesma liberdade nem os mesmos direitos e há entre ambos uma diferença abissal, a raça.

Tal qual o garoto Prudêncio, escravizado na narrativa machadiana, o pai de Ponciá conviveu com um menino-diabo, o sinhô-moço que, com crueldade, menospreza-o, oprime-o, assujeita-o, e traça uma linha imaginária separando-os a despeito de serem homens, o que evidencia que a masculinidade é uma disputa discursiva e performativa e não uma derivação ontológica de determinados corpos, ainda que lidos como masculinos.

Interessante notar que, ainda que seja uma narrativa sob a ótica e uma personagem feminina, às masculinidades é dado o primeiro palco do romance. Primeiramente o avô, subjugado, e posteriormente o pai, violentado. Antes mesmo de Ponciá voltar ao presente em que narra e fala da sua experiência de deslocamento e frustrações, as suas memórias mais fortes são dessas

personagens ancestrais e das violências que sofreram por serem homens negros.

[...] Por que todos não se arribavam à procura de outros lugares e trabalhos? Um dia perguntou isso ao pai, com jeito, muito jeito. Tinha medo dos ataques dele. O braço cotoco do homem, ao bater, pesava como se fosse de ferro. Era certo na pancada. Atingia-lhe sempre na cabeça, provocando um gosto de sangue na boca. Perguntou e a resposta do pai foi uma gargalhada rouca de meio riso e de meio pranto. (Evaristo, 2003, p. 14-15)

A violência volta aqui como forma de comunicar a resposta que o avô de Ponciá não soube dar ao filho. Bate porque não tem argumentos e, como toda violência contra uma criança, é gratuita, mas é também desespero, a perda de qualquer razão, e revela que perguntar, em uma sociedade violenta, pode ser muito perigoso. Machuca o mais fraco porque apanha, mas também porque não tem coragem de se fazer a mesma pergunta que a criança fizera ou teme a resposta.

Cenas como essas duas do começo da narrativa indicam como as masculinidades são múltiplas e se organizam em estratos diferentes, modificando-se, indicando relações de poder, e complexificam as questões de gênero, deslocando-as de uma leitura que teime em reduzir as experiências sociais desconsiderando atravessamentos outros como raça e classe social.

Desse modo, desenham um protótipo da masculinidade negra erguida desde sempre na e pela violência, inclusive dos seus,

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

daqueles que deveriam se solidarizar e ajudar essa criança. Ao não comunicar os seus sentimentos e repreender quem os comunica, esse pai ensina ao filho criança como agir em relação ao que sente, represando a sua dor, sublimando-a, na tentativa de superá-la.

Dito isso, cabe um questionamento primeiro: o que caracteriza um homem? Por mais plural que seja o objeto de nosso estudo, o modo como se estrutura essa pergunta parece levar-nos a pensar que havendo um grupo de seres humanos ao qual chamamos de ‘homem’, provavelmente haverá alguns aspectos que os unam sob o mesmo guarda-chuva. A literatura de Conceição Evaristo e a multiplicidade de suas personagens masculinas negras corroboram a que vejamos sob outra ótica essa pretensa uniformidade.

O ideal de masculinidade se constrói socialmente com bases na expressão fim do patriarcado, funciona segundo as suas diretrizes, e seus modos legitimados direcionam os privilégios de gênero calcados em estereótipos e instituições sociais e no poder simbólico que a língua e a literatura registram. Dito de outra forma, a masculinidade, ainda no singular, se solidifica como uma máquina de criar verdadeiras maneiras “corretas” de ser homem, validadas pelas práticas sociais gestadas a partir dos reducionismos de gênero, as quais, obviamente, não ocorrem sem corpos que lhes dê materialidade e sem discursos que as legitime.

O gênero em sociedade funciona por meio de tais discursos que solidificam uma ideia errônea de normalidade, ou melhor, de pretensa obviedade, com discursos como “meninos serão sempre meninos”, os quais escondem que aprendemos coercitivamente a

expressarmos como nos expressamos, andamos e falamos e mesmo os nossos pensamentos não são tão livres e individuais como gostaríamos de imaginar que são.

Não há nada mais diferente de um homem branco do sul do Brasil, em 2024, de um homem negro no Brasil colônia, por exemplo. Ou, se quisermos retirar o fator raça dessa equação, é evidente a diferença entre um homem branco da corte de Luís XIV, da França, com suas perucas, maquiagem e salto alto, de um homem branco, heterossexual, no mesmo país, no tempo presente, que provavelmente rejeitaria tais adereços, por considerá-los femininos⁴.

Assim, é patente afirmarmos que a masculinidade vem, desde sempre, atualizando-se com seus discursos e signos e a Literatura serviu de meio de expressão, portanto, criando personagens que registram tais padrões. Para além da ideia do trabalhador/esforçado/provedor, se pensarmos no escopo da literatura ocidental canônica, obras respeitáveis contaram a trajetória de grandes personagens masculinas, brancas, enaltecendo os seus sacrifícios pessoais e coletivos, desde Aquiles, do clássico *Ilíada*, passando pelos cavaleiros medievais das novelas de cavalaria, os românticos dispostos a morrer de amor,

⁴ A corte de Luis XIV, O rei Sol, estabeleceu, conforme entende o historiador Peter Burke, pela primeira vez a propaganda como marca para simbolizar a realeza, o poder da monarquia e separá-la, sobremaneira, de seus súditos e súditas. Os processos ritualísticos e atributos marcaram o reinado do monarca e tornaram-se regra entre as realezas europeias desde então. Em *A fabricação do rei* (1994), o historiador entende que as roupas luxuosas, as perucas, o salto alto e a maquiagem ajudavam a criar o mito da supermacia real, correspondendo a um ideal de homem alto (Luis XIV tinha apenas 1,60m), saudável, vigoroso e forte. Para mais detalhes, recomendamos a leitura, em especial do capítulo IX, “A crise das representações”, do referido livro.

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

até os jagunços de Guimarães Rosa; em comum essas personagens masculinas personificam conceitos como força, astúcia, virilidade, coragem, em espaços da esfera pública como a guerra, o sertão, as ruas, quase sempre coroados pela presença figurativa de belas damas, que lhes dedicam o seu amor e paixão.

Opondo-se, sobremaneira, a tais valores ditos masculinos, as personagens femininas, via de regra, figuram no espaço reservado, privado e protegido do lar, sob a tutela de alguma personagem masculina, personificando pureza, castidade, cuidado, maternidade compulsória, dentre outros atributos. Obviamente, exceções são registradas como *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queirós, por exemplo, mas que apenas ajudavam a evidenciar a regra. Assim sendo, podemos afirmar que a Literatura brasileira não foge a essa regra, e vem registrando a performatividade de gênero de suas personagens contribuindo a um imaginário coletivo acerca do modo de vivenciar as nossas experiências gendrificadas como homens, sempre crivado por um ideal colonial da branquitude.

A esse respeito, apenas a título de curiosidade, se pensarmos rapidamente em personagens masculinas negras, não é difícil vir à mente exemplos estereotipados como Firmo, de *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, que acaba obliterado ao longo da narrativa; ou ainda o leviano Feliciano, de *A intrusa*, de Julia Lopes de Almeida; ou o subserviente tio Barnabé, de Monteiro Lobato.

Dito isso, é flagrante que o binarismo masculino vs. feminino não dá conta de explicar as assimetrias que a dominação

masculina perpetua, e indubitavelmente o substantivo ‘homem’ não contorna a complexidade humana e suas experiências, não é uma entidade fixa, produto rígido, ou como propõe o filósofo congolês JJ Bola, “os homens são diferentes das mulheres, mas os homens também são diferentes dos homens” (2020, p. 107) e complementa “essa visão globalizada e singular da masculinidade é muito mais um projeto de culturas e ideologias hegemônicas, que tentam impor suas crenças e entendimentos sobre outras nações e culturas” (2020, p. 108). Logo, é preciso que se diga algo mais quando nos referimos ao objeto de nossa análise, o homem.

Dizer, portanto, que a masculinidade é a expressão final e hormonal de um corpo com pênis é cair em um reducionismo, uma vez que associa o termo, invariavelmente, ao sexo biológico, a corpos nascidos com pênis, ignorando a construção social que é o gênero, negando que dentro desse agrupamento há, invariavelmente, discordâncias e outros marcadores sociais da diferença, e ainda negando a experiência/vivência masculina a corpos sem pênis. Sob este aspecto, concordamos com Judith Butler, quando a teórica reforça que o gênero é a soma tanto dos signos culturais que recebemos nos quais somos postas/os ao nascer, quanto a assimilação e readequação de tais signos, de tal forma que sexo e gênero assumem a postura de ‘projeto cultural’, e atualizam-se constantemente pois,

O gênero se converte no *locus* corporal de significados culturais tanto recebidos quanto criados. E neste contexto, a ‘eleição passa a significar’ um processo corporal de interpretação dentro de uma rede de normas culturais

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

profundamente estabelecida.⁵ (Butler, 1990, p. 194)

Ou seja, não se escolhe ao acaso o seu gênero, posto que, inseridas em uma complexa rede de referências culturais previamente estabelecidas, da qual viemos a fazer parte antes mesmo do nascimento, pessoas nascidas com pênis ‘elegem’⁶ alguns aspectos socialmente impostos como óbvios e definitivos ao gênero masculino, a fim de, de modo confortável, viver uma masculinidade hegemônica⁷ e impositiva.

O gênero, portanto, é mais uma categoria de organização social, assim como raça/etnia, geração e classe, o que justifica que se altere a depender dos atores e das atrizes sociais que estejamos analisando e de qual contexto histórico se dê essa análise. Logo, se somos construídos de dado modo, podemos modificar, desconstruir, discutir e debater as marcas de gênero que socialmente carregamos e legitimamos.

⁵ Género se convierte en el locus corpóreo de significados culturales tanto recibidos como innovados. Y en este contexto la ‘elección pasa a significar’ un proceso corpóreo de interpretación dentro de una red de normas culturales profundamente establecida.

⁶ Importante deixar claro que dizer que se ‘elege’ não implica em uma decisão de todo racional, como se, de uma certa distância, fosse possível selecionar a sua existência. Mas, sim, uma eleição fictícia tomada de dentro do sistema de sexo/gênero no qual nos encontramos desde sempre.

⁷ Em minha tese de doutorado *Margens que se tocam e sujeitos que viajam: o encontro de raça e gênero em narrativas de Buchi Emecheta, Conceição Evaristo e Zora Neale Hurston* (2022), defendida na Universidade Federal de Santa Catarina, opto por uma revisão teórica do termo e penso-o como uma masculinidade associada (homens heterossexuais, gays, pobres, mas brancos) que excluiria, em ambiente pós-colonial, a vivência negra, cuja humanidade fora negada pelos processos racistas de colonização do ocidente, restando aos homens negros uma masculinidade fraturada.

Em suma, o gênero é um jogo que se joga junto, no sentido de que dependemos que as demais pessoas nos aceitem na partida hipotética e assimilem as mesmas regras que assimilamos. Assim sendo, afirmar que os homens construiriam a sua masculinidade em oposição à feminilidade de mulheres apenas é uma falácia, visto que tal construção se dá tecendo novas redes de hierarquia entre sujeitos que vivenciam o ‘mesmo’ gênero.

Há várias e diversas e opostas formas de viver as masculinidades, de ser e estar no mundo sob este manto. Reconhecer-se e ser reconhecido como homem passa pela teia complexa de entender-se e representar, não apenas conscientemente, certos signos sociais. É certo, porém, que tal representação complexifica-se na medida em que os contornos da masculinidade são móveis e mesmo os atributos tidos como ‘óbvios’ ou ‘essenciais’ o são apenas para certos corpos e possíveis a certas pessoas, ou seja, nem todo homem pode performatizar a sua masculinidade do mesmo lugar discursivo, dentro dessa teia, alguns serão ‘mais homens’ que outros.

A esse respeito, Connell (1995) entende que dentro da vivência das masculinidades, há uma hierarquia que projeta um modelo ideal de masculinidade, à que ela chama de hegemônica, opondo-se às subalternas, nas quais estariam as pobres e negras sob o mesmo aspecto. A esse respeito, intervenho e prefiro pensá-las dissociadas, uma vez que raça e perfil socioeconômico não se justapõem de modo determinante e, mesmo entre homens pobres, a raça segue sendo um fator de distinção, sendo a branquitude um capital simbólico a ser explorado.

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

Portanto, a masculinidade hegemônica continua sendo um ideal a ser perseguido por homens consciente e/ou inconscientemente e validado pelos discursos culturais também hegemônicos, cabendo às dissidências a proposição de uma crítica a tais padrões ou mesmo a idealização de novas formas de existir. Um dos pontos fulcrais da crítica das masculinidades é o seu apoio na violência como afirmação e confirmação identitária.

Assim, a assimilação de uma identidade agressiva, violenta, acaba por resumir as experiências de homens como única possibilidade de existência, aquilo que abraçam como sendo expressão própria da masculinidade, o que ganha contornos ainda mais evidentes quando atravessado pelo marcador social de raça, reverberando em uma espécie de hipermasculinidade que homens negros perseguem a fim de ser compreendidos, lidos nessa categoria. No entanto, a raça é marcador social que impõe um lugar de origem e de vivência proibitivo do acesso ao valor colonial que a branquitude ainda exerce no imaginário social.

Destarte, ao voltarmos ao romance de Conceição Evaristo (2003), percebemos justamente a violência como fio condutor das interações de Ponciá com seu companheiro, como se esta fosse a única forma possível de ele exercer alguma masculinidade hegemônica.

Ainda que ocupe lugar semelhante de opressão de raça que sua companheira, o marido de Ponciá não a compreende, não consegue ver nela os sonhos frustrados que, muito provavelmente, ele também teve/tem, e mantém/perpetua um ciclo de violência de que é vítima na sociedade.

O homem de Ponciá acabava de entrar em casa e viu a mulher distraída na janela. Olhou para ela com ódio. A mulher parecia lerda. Gastava horas e horas ali quieta olhando e vendo o nada. Falava pouco e quando falava, às vezes, dizia coisas que ele não entendia. Ele perguntava e quando a resposta vinha, na maioria das vezes, complicava mais ainda o desejado diálogo dos dois. (Evaristo, 2003, p. 16-17)

O marido de Ponciá pratica a violência intrarracial, golpeando-a, porque não a entende, não lhe fora apresentada outra forma de comunicação, é também a reação das dores sublimadas no espaço público, e nesse sentido não difere tanto de seu avô que espancou o filho; mas também bate porque socialmente aceita-se o ato, espera-se que este lugar ocupado por Ponciá nesta relação lhe confira [ao marido] algum grau de poder para fazê-lo:

O homem de Ponciá estava cansado, muito cansado. Sua roupa empoeirada, assim como o seu corpo, porejava pó. Ele e outros estavam pondo uma casa, antiga construção, abaixo. Tarefa difícil, cada hora era um que pegava na marreta e golpeava as paredes que resistiam. Ele se lembrava, a cada esforço, do barraco onde moravam e que flutuava ao vento. Ao ver a mulher tão alheia, teve desejos de trazê-la ao mundo à força. Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome. Ela lhe devolveu o olhar de ódio. *Pensou em sair dali, ir para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris e virar homem. Levantou-se, porém, amargurada de seu cantinho e foi preparar o café.* (Evaristo, 2003, p. 17, grifos meus)

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

Importante ressaltar que como a narrativa funciona entre idas e vindas da memória da protagonista, esta é a primeira cena de violência de que nós, leitoras/es, tomamos ciência, porém, posteriormente, a narradora detalha outros episódios anteriores cronologicamente a este. Daí prestarmos atenção também à resignação de Ponciá que apenas levanta-se e continua cumprindo o seu ‘dever’ de mulher – não ‘esposa’, mas objeto possuído, ‘mulher’ – do seu agressor, talvez pelo costume da rotina de sofrimento e espancamento à qual estava subjugada.

Esta cena ainda diferencia as experiências migratórias que diferem a depender do gênero que performatiza a personagem. Os homens negros ali representados, ao migrarem sofrem, certamente, algum grau de violência, são diminuídos, humilhados, têm a sua força de trabalho explorada, voltam para a casa extenuados do serviço muitas vezes imposto para a própria sobrevivência, mas têm esse ambiente para onde retornar em segurança. Mulheres negras, no entanto, podem não ter um espaço efetivamente seguro, protegido, posto que o lar pode ser tão hostil quanto a casa onde trabalham e tão violento quanto a rua por onde transitam, de modo a reduzirem a sua experiência à quase certeza de alguma forma de violência em seu caminho.

Como a violência e poder funcionam em relações de trocas, mas também de sobreposição e imposição de lugares sociais, o homem de Ponciá entende contra quem pode direcionar as suas frustrações e raiva e como fazê-lo, compreende que a mulher negra, nessa configuração, é o corpo que não tem como desviar-se.

Lembremos, nesse contexto, que o avô de Ponciá matou a esposa em uma cena de surto em que a narradora mescla essa violência com outras sofridas por ele no trabalho árduo na fazenda do *dono*, em que *sangue e garapa* se misturavam, dois líquidos frutos de seu trabalho forçado e de sua humanidade negada:

No tempo do fato acontecido, como sempre os homens, e muitas mulheres, trabalhavam na terra. O canavial crescia dando prosperidade ao dono. Os engenhos de açúcar enriqueciam e fortaleciam o senhor. Sangue e garapa podiam ser um líquido só. Vô Vicêncio com a mulher, os filhos viviam anos e anos nessa lida. Três ou quatro dos seus, nascidos do “Ventre Livre”, entretanto, como muitos outros, tinham sido vendidos. *Numa noite, o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decepando a mão. Acudido, é impedido de continuar o intento. Estava louco, chorando e rindo. Não morreu o Vô Vicêncio, a vida continuou com ele independente do seu querer. Quiseram vendê-lo. Mas quem compraria um escravo louco e com o braço cotó? (Evaristo, 2003, p. 50, grifos meus)*

No que se refere ao companheiro de Ponciá, ainda que não saibamos de sua vida pregressa, pode-se supor que tenha migrado para o centro urbano em que vive em busca de melhorias econômicas e sociais de vida também, e já neste espaço tenha conhecido a companheira. O homem de Ponciá pouco fala de si, de suas dores, outra marca da masculinidade, o silêncio é também uma dor não expressa de outra forma. E dessa forma, funciona

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

como contraponto à experiência imigrante de Ponciá que sonha, que se evade.

O companheiro de Ponciá trabalha na construção civil e não fala sobre as suas dores porque essa possibilidade não é uma realidade para ele, uma vez que, por ser homem negro, deve cumprir uma função específica até que o capital não mais precise dele, de sua força de trabalho, e possa desfazer-se de seu corpo e de sua existência como quem descarta uma máquina defeituosa.

Além de ser das personagens masculinas do romance a mais silenciosa, difere ainda na relação com a sua companheira à medida que a violência não é simplesmente um modo de expressão de uma superioridade, mas, sim, uma expressão da sua própria dor e, talvez, por isso mesmo, a narradora seja mais complacente com seus atos, menos irônica ao descrevê-lo e mais benevolente com suas aflições não ditas, não expressas. Arriscar-me-ia a classificá-lo como a mais complexa entre estas personagens masculinas:

Condoído, ele não sabia o que fazer. Ponciá raramente comia. Quando ele chegava do trabalho, de tardinha, sempre encontrava a mulher sentada no banquinho, no mesmo lugar, perto da janela, olhando lá para fora. Às vezes calma, com o olhar perdido, quase rindo, ora agitada como se tivesse tendo visões amargas. Estava na hora de ele sair, mas não queria deixá-la naquela posição de medo. Ficou parado esperando um pouco. Abaixou a canequinha de lata, levando-a até a narina da mulher. Ela teve um outro estremecimento e, só quando sorveu profundamente o cheiro do café, levantou a cabeça olhando timidamente para ele. Pegou a caneca e levou aos lábios, reconhecendo, então, a boa intenção de seu homem. (EVARISTO, 2003, p. 110)

O homem de Ponciá chega a sentir a dor da esposa, condói-se por não saber o que fazer, como manter alguma comunicação sadia com ela, não conseguir expressar os próprios sentimentos, os quais sequer saberia nomear. A violência, pois, surge como uma comunicação na medida em que a sociedade o emudeceu, na tentativa de desumanizá-lo, embruteceu-o. É dúbia a relação com Ponciá, nesse sentido, uma vez que ele a fere, a espanca – e não queremos diminuir a violência desses atos –, mas também se apieda e teme as escapadas de consciência da esposa.

O homem de Ponciá Vicêncio saía para o trabalho levando uma preocupação nova no peito. Tinha medo de que, quando chegasse em casa, a mulher tivesse saído. Os vizinhos lhe aconselhavam a colocá-la no hospício. Ele não queria, embora muitas vezes pensasse que ela estivesse mesmo doente. Sabia, porém, que Ponciá Vicêncio precisava, apenas, de viver os seus mistérios, cumprir o seu destino. (Evaristo, 2003, p. 123)

Em uma sociedade com ranços escravocratas como é a do romance de Evaristo (2003), percebe-se que o sujeito negro traz marcas inegáveis em seu corpo da exploração que o antecede. A sua existência dá-se, desse modo, envolta em expectativas e significações que escapam, por certo, a uma compreensão racional que justifique a sua subalternidade e o silêncio imposto às suas dores.

A sociedade que certamente é dura e racista com o marido de Ponciá, obrigando-o a ser mais bruto para vivenciar alguma marca, resquício, sobra de masculinidade hegemônica, não lhe

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

permite a evasão, a fuga, o escape da realidade imposta, concreta, palpável, daí, em certa medida, o medo de perder a esposa para o desconhecido, o proibido. É, certo, e registramos novamente, que nada justifica a violência de gênero impetrada nessa relação, mas a vemos como sequência de uma série de violências que antecedem a vivência particular do casal, ou, como quer bell hooks (2019), uma violência que é derivação de outra maior, a colonial.

No cenário pós-escravidão, decretos como o 847, de 1890, que trata, cito, “dos vadios e capoeiras”⁸, explicitamente um desdobramento do controle dos corpos negros supostamente abolido com a lei Áurea, afasta o homem negro de qualquer possibilidade de acesso aos bens simbólicos da masculinidade associada, no Brasil. O companheiro de Ponciá é fruto desse cenário em que resta-lhe manter-se em posição análoga à escravidão, desprovido de outras possibilidades, do livre exercício de sua subjetividade e fugindo do referido decreto. É este sujeito que não consegue verbalizar a violência de que também é fruto e alvo, que talvez não saiba como olhar para ela sem normatizá-la.

Sob este aspecto, sendo a violência o único meio de expressão, a única interlocução que conhece, é o modo que lhe parece óbvio para ‘falar’ com Ponciá. É ainda a exibição do resquício de masculinidade que sua cor/raça permite-lhe manobrar. O companheiro de Ponciá, por fim, é a representação do sujeito que provavelmente cresceu entre o conflito da masculinidade fraturada, a opressão racista e a tensão de corresponder a um ideal

⁸ Revogado mais de um século depois, em 1991, o decreto determinava a prisão àqueles que, maiores de 14 anos, não tivessem ocupação ou moradia ou ainda que demonstrassem em praça pública exercícios de capoeira.

de ser homem inalcançável em função de sua cor/raça, e na relação interpessoal com a esposa não consegue romper com um ciclo de violência e com a representação de uma imagem de hipermasculinidade esperada socialmente.

Em outra memória, Ponciá recorda que o marido nunca foi alguém com quem pudesse desabafar, falar sobre as suas angústias. Não surpreende, portanto, que ela tenha aprendido a se calar.

Deus meu, será que o homem não desejava mais nada? Para ele bastava o barraco, a comida posta na lata de goiabada vazia? [...] às vezes, *ela percebia nele um vislumbre de tristeza. Tinha vontade então de abrir o peito, de soltar a fala, mas o homem era tão bruto, tão calado.* Nem quando ela o conheceu, nem quando ela e ele sorriram e se amaram ainda, Ponciá conseguiu abrir para ele algo além do que seu corpo-pernas. (Evaristo, 2003, p. 43, grifos meus)

A narradora consegue de modo sutil sempre aproximar as experiências dos dois. Ele sofre e Ponciá chega a apiedar-se dessa dor, consegue entendê-lo a ponto de querer sanar a sua dor [dele], o marido, porém, não. Novamente, o gênero é uma questão que os polariza, daí inferirmos uma criação de Ponciá que a tenha direcionado a um lugar de cuidadora, cumprindo estereótipos associados ao feminino, os quais justificariam o fato de querer abrir o peito e soltar a fala, ou seja, ajudar o seu companheiro, tão bruto e calado em sua própria tristeza. Ele, em contrapartida, a violenta, também em conformidade com estereótipos de gênero assimilados.

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

Quando se recorda das sete crianças que perdeu, essa imagem do marido ora absorto em seus próprios gestos, ora brutalizado, ora violento para com ela, retorna.

Lá estava ela agora com seu homem, sem filhos e sem ter encontrado um modo de ser feliz. Talvez o erro nem fosse dele, fosse dela, somente dela. Ele era assim mesmo. Durante todos aqueles anos, calado, do trabalho para casa, sempre na repetição do mesmo gesto. [...] *Ultimamente andava muito bravo com ela, por qualquer coisa lhe enchia de socos e pontapés.* (Evaristo, 2003, p. 53-54, grifos meus)

A partir dessa passagem, a violência se torna rotineira, e sempre que Ponciá recorda algum episódio em que o marido esteja presente é para relatar alguma tentativa de violentá-la, ao que ela segue calada, resignada nesse lugar de oprimida, também em conformidade com uma ideia de feminino conformada com as suas esperanças frustradas. Em determinado momento, ele vai além e chega a pensar em matá-la em meio à surra desferida.

Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-lhe, puxava-lhes os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando o homem viu o sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado. Foi ao pote, buscou uma caneca de água e limpou arrependido e carinhoso o rosto da mulher. Ela não reagia, não manifestava qualquer sentimento de dor ou de raiva. (Evaristo, 2003, p. 98).

Note-se que a narradora desenha uma cena em que expõe o cansaço do marido, outro explorado no ambiente exterior à sua casa e opta pelo verbo ‘precisar’. Ele precisa bater nela, como se a violência surgisse nessa relação como disciplinadora e necessidade. Ainda constrói uma sequência em que este, arrependido, cuida dos ferimentos provocados por ele. Nada justifica a violência, é certo, e nem parece ser o intuito da narradora ou de Evaristo, mas sim, a de criar personagens multifacetadas, heterogêneas, ao invés de reduzi-las a meros estereótipos e, desse modo, discutir a própria estrutura sexista e patriarcal e o modo como a violência opera como meio de controle e poder, mediando a relação entre corpos já explorados socialmente.

Em certa medida, é possível lê-lo como reproduzindo uma estrutura social que nem ele compreende, mas que perpetua, dado o ‘direito de mando’ sobre o corpo daquela mulher. É a própria imagem do oprimido que aderiu à do opressor, assimilou-a, e não sabendo como processar essa raiva e/ou revolta, descontrola-se com a esposa.

O próprio companheiro de Ponciá não entende ao certo porque age com tamanha violência, brutalidade, ao mesmo passo em que não sabe agir de modo diferente, mas consegue compreender que a solidão imposta aos dois excluídos na cidade grande se assemelha, conforme os excertos abaixo comprovam.

O homem de Ponciá Vicêncio cutucou de mansinho o ombro dela e lhe acenou com a canequinha de café. Um cheiro bom invadiu o ar. Ela olhou para ele assustada, fazendo menção de

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

se levantar. O homem impediu-a, tocando agora de leve o seu rosto. Ela teve um ligeiro tremor de medo. Ele iria bater-lhe novamente? Arregalou os olhos, curvou o corpo à espera de pancadas. Ele, com um carinho desajeitado, tentou levantar-lhe a cabeça, o que fez que ela se curvasse mais ainda. Sentiu remorsos por já ter batido na mulher tantas vezes. (Evaristo, 2003, p. 110)

E,

Desde o dia em que o homem de Ponciá havia batido nela tanto e tanto, a ponto de fazer sangrar-lhe a boca, depois, condoído do sofrimento que infligira à mulher, nunca mais ele agrediu-a, e se tornou carinhoso com ela. Foi tanto pavor, tanto sofrimento, tanta dor que ele leu nos olhos dela, enquanto lhe limpava o sangue, que descobriu não só o desamparo dela, mas, também, o dele. Descobriu como eram sós. Percebeu que cada um tinha os seus mistérios. Sentiu que apesar de estarem vivendo juntos anos e anos, como eram estranhos um para o outro. (Evaristo, 2003, p. 111)

O destino do casal será a separação, certamente, uma vez que não se entendem, já não conversam – se é que alguma vez efetivamente travaram alguma conversa para além do trivial. Nem na separação conseguem expressar as suas dores, falar de suas buscas frustradas na cidade grande, do que nunca conseguiram contar. Ponciá descendo o morro para não voltar é mais uma das imagens poéticas propostas por Evaristo em que desenha um marido taciturno, quieto, suportando a dor de vê-la partir e sem reação, enquanto ela rompe com o ciclo de violências intrarraciais.

Um dia, depois de olhar para o homem como se não o visse, depois de tantos anos recolhida, enterrada, morta-viva dentro de casa, Ponciá Vicêncio sorriu, gargalhou, chorou dizendo que sabia o que devia fazer. Ia tomar o trem, voltar ao povoado, voltar ao rio. Dizendo isto apanhou debaixo do banco a estatueta do homem-barro. Pegou ainda uns panos e com um gesto antigo, com um modo rememorativo de sua mãe, perguntou se não havia folhas de bananeiras secas e palhas de milho para embrulhar o barro. Em seguida fez uma pequena trouxa e lentamente saiu.

O homem seguiu Ponciá, cabisbaixo, aturdido. O que faria agora? Sabia que se tentasse retê-la seria pior. Acompanharia a mulher, iria atrás dela para ver se conseguia trazê-la de volta, embora soubesse que há muito tempo ela estava indo, indo, indo... Ponciá Vicêncio caminhava pelo morro abaixo. Seguiu em direção ao rio. (Evaristo, 2003, p. 123-124, grifos meus)

O homem de Ponciá, que já a perdera, que a espancava por medo de suas fugas nas próprias lembranças, tem de vê-la indo, indo, indo de uma vez por todas rumo ao rio de sua origem. O trauma do racismo não é suficiente para aproximá-los em suas dores, enquanto o entendimento do gênero os afasta impreterivelmente.

Retomando o excerto de Gilberto Gil, que abre esse capítulo, ser homem é uma ilusão, uma abstração, um desejo erguido sob bases violentas em conformidade com outras forças sociais tais como o colonialismo e o racismo. As personagens negras de Conceição Evaristo propõem um microcosmo que serve como lente de aumento às questões identitárias no espaço da periferia do capitalismo, que é o Brasil, e mostram como o capital simbólico da

Masculinidades negras na Literatura de Conceição Evaristo: um primeiro olhar sobre a questão

branquitude ainda funciona como meio de exclusão e seletividade, mesmo quando analisado em relação ao mesmo grupo gendrado, o masculino. A sua obra, desse modo, utiliza os recursos literários e textuais necessários para tecer uma crítica social e destacar-se mesmo entre os seus pares contemporâneos, ao mesmo tempo em que dialoga com o tempo presente e com questões urgentes que historicamente figuraram apenas nas margens da literatura canônica nacional.

Referências

BOLA, JJ. **Seja homem** - a masculinidade desmascarada. Tradução de Rafael Spuldar. São Paulo; Porto Alegre: Dublinenses, 2020.

BUTLER, Judith. Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault. In: Benhabib, Seyla y Cornella Drucilla. **Teoría feminista y teoría crítica**. Valência: Edicions Alfons el Magnànim, 1990.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei**. A construção da imagem pública de Luis XIV. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa Silva e Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: José. Olympio, 1998.

CONNELL, R. Políticas da Masculinidade. **Educação e Realidade**. Vol. 20, n. 2, 1995, p. 185-206.

DALCASTAGNÉ, Regina. “Um mapa de ausências”. In: _____. **Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora Uerj, Horizonte, 2012, p. 147-196.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Maza Edições, 2003.

EVARISTO, Conceição. **É preciso questionar as regras que me fizeram ser reconhecida apenas aos 71 anos, diz escritora** [entrevista concedida a Julia Dias Carneiro]. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43324948>. Acesso em 30 de junho de 2024.

GIL, Gilberto. Super Homem (A canção). In: **Gilberto Gil** – a gente precisa ver o luar. Rio de Janeiro: WEA, 1990. Faixa 2.

hooks, bell. **Teoria feminista** – da margem ao centro. Tradução de Raines Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

RICARDO, Marcelo. **Aos meus homens**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

VALENTE, Paulo. **Margens que se tocam e sujeitos que viajam: o encontro de raça e gênero em narrativas de Buchi Emecheta, Conceição Evaristo e Zora Neale Hurston**. 2022. Tese de doutorado - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

Sistema *Elinga*: Orí-Kai, corp.oralidades pretas e contradramaturgia

Lau Santos

1. Sistema *Elinga*: inquietações cênicas de um artista suburbano

“Preciso de atrapalhar as significâncias.”

Manoel de Barros

Salve o samba do Cacique de Ramos! Salve o Grupo Fundo de Quintal! Salve o Subúrbio da Leopoldina! Iniciamos este capítulo saudando algumas referências que nos influenciaram e influenciam nossas reflexões como artista da cena, nascido no subúrbio do Rio de Janeiro. Pois bem, amigos e amigas, leitores e leitoras, é através do que denominamos contexto “peleférico”¹ brasileiro que abriremos a roda para uma conversa anticolonial.

¹ O termo *peleférico* foi cunhado por mim, enquanto pesquisador, como uma metáfora representacional das criações, invenções culturais corporificadas pelos artistas das periferias brasileiras como resposta alternativa ao capitalismo colonial. São ações anticoloniais: danças, gírias, idioletos comportamentais que se configuram como respostas criativas, libertárias e *corporexistenciais* para os problemas de ordem social e racial, demarcados pela violência imposta pelo capitalismo euro-ocidental. Portanto, o conceito de *peleferia* busca reconhecer a periferia e as favelas brasileiras como locais abundantes em produção de corporeidades, epistemologias e estéticas ancestrais afro-brasileiras. Não existe, aqui, a intenção de romantizar a realidade das comunidades periféricas brasileiras que sofrem com o racismo estrutural e seus procedimentos genocidas cotidianamente. Nosso intuito é demonstrar que, para além das limitações sociais, existe um imaginário sociocultural ativo, produzindo outras possibilidades subjetivas e *corp.orais* que abrem perspectivas para a invenção de outros mundos.

Vocês aí deste outro lado escorregando, neste momento, entre letras e eu aqui gingando com as palavras e suas musicalidades *origráficas*, na busca de outras significâncias, como nos ensina o mestre Manoel de Barros.

Sigamos com nossas inquietações sobre as possibilidades descolonizadoras no fazer artístico no contexto das artes da cena. Duas questões atravessam nossos estudos que cruzam *cosmopercepções*² afro-brasileiras e práticas cênicas. Como aproximar nosso “fazer artístico nas artes da cena” de valores estéticos, éticos, filosóficos, espirituais e epistemológicos presentes nos “quintais afro-brasileiros”? Como pensar, criar e agir a partir de lógicas que não sigam os paradigmas cartesianos euro-ocidentais? A origem desses questionamentos surgiu de necessidades pedagógicas e criativas de outra ordem para entendimento de um fazer artístico anticolonial nas artes cênicas. Vale destacar que no cenário das cosmologias afro-brasileiras, o teatro, a dança, o circo, a música e o canto são linguagens que se complementam dentro de um mesmo acontecimento cênico. Neste texto, utilizaremos conceitos e denominações específicas que buscam gingar nas fronteiras pautadas por lógicas colonizadoras. A ideia é expandir o campo de nossas reflexões para além da “colonialidade de poder” (Quijano, 2005) que permeia nossos processos pedagógicos e criativos.

² O conceito de *cosmopercepção*, em oposição ao conceito de *cosmovisão*, foi cunhado pela pesquisadora nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyèwùmí. Segunda esta autora, que também cunhou o termo *cosmosensação*, seus conceitos são formas inclusivas de descrever a concepção de mundo defendidas por diferentes grupos culturais africanos.

O texto que vocês estão lendo está dividido em três tópicos, a saber: **1) Sistema Elinga: inquietações Cênicas de um Artista Suburbano; 2) Corp.oralidades: vadiAção uma tecnologia afro-brasileira de criação de outros mundos. 3) Pontos de Amarração: o OriKai e a Contradramaturgia.** A ideia é que sejamos desobedientes no que diz respeito às normas euro-ocidentais com pretensões epistêmicas e estéticas universalizantes. Estes paradigmas nos são impostos como fundamentos pedagógico-criativos nas artes da cena e nas artes de modo geral há muitos séculos. Neste sentido, convidamos vocês leitores e leitoras a experienciarem, através deste texto, a ideia de acontecimento cênico como alquimistas, ou seja, como pessoas capazes de transformarem a realidade epistêmica e estética do fazer artístico colonizado, neste caso as artes da cena, de uma maneira radical. Acreditamos que se faz necessária uma metamorfose estética, cultural, política e social do entendimento de nossas *corpo.grafias* como ferramentas fundamentais para composição cênica.

No Sistema *Elinga* partimos da composição e da organização do corpo nas ruas e sua expansão nas artes da cena e vice-versa. A palavra *elinga* é original da língua africana *umbundo* e traduzimos para o português como ação. Nossas reflexões estão assentadas em processos de afirmação do corpo afro-brasileiro em ação na condição de presença como um projeto estético, ético, político e sociocultural. A vinculação de formas corp.Orais expressivas presentes nas danças e manifestAções das periferias

formam a base de uma proposição anticolonial no campo das artes da cena:

A utilização de princípios tradicionais e seculares da diáspora africana em processos criativos nas artes cênicas abre o campo para descobertas de outras pedagogias da presença desenvolvidas à luz da noção de desobediência colonial. (Santos, 2020)

Delinear possibilidades no campo das artes que visam desobedecer os cânones europeus nos permite a revelação de caminhos encruzilhados, lugares paralelos cujo corpo afro-brasileiro traduz processos filosóficos ancestrais desde *corpo.grafias* específicas que buscam descolonizar pensamentos estéticos eurocêntricos. A descoberta no subúrbio carioca das macumbas, do samba nos blocos, das brincadeiras nas ruas, do baile funk, da capoeira entre outras manifestações “peleféricas” nos permitiram pensar de forma crítica nossas pretensões como artista da cena.

Nossas inquietações deslizam na contracorrente de algumas tentativas de aproximação de interpretações de mitos africanos ou afro-brasileiros aos mitos gregos. Aqui pedimos licença para abrir um parêntese e traçar um breve comentário sobre algumas afirmações que visam comparar o orixá Exu ao deus grego Hermes. Essas analogias feitas por alguns pensadores, na maioria brancos, objetivam ratificar o pensamento eurocêntrico. Essas reflexões fazem uso de lógicas que não condizem com as cosmogonias africanas e afro-brasileiras, tentando encaixar as deidades

africanas em raciocínios cartesianamente europeus. Enfim, Exu é Exu! Como afirma a pesquisadora Juana Elbein dos Santos: “[...] Èsù não está só relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com as representações coletivas, mas ele é também um elemento constitutivo, na realidade o *elemento dinâmico*, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo que existe”. (Santos, 2018, p.140.).

Portanto, essa deidade africana não pode ser comparada ao deus grego Hermes. Exu não é só o orixá da comunicação e sim da dinâmica *corporexistencial*³ de cada ser humano. Na continuidade esta autora afirma que “[...] Èxù é o princípio da energia diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar “(Santos, 2018, p.141). Ou seja, a comunicação é, apenas, uma das dinâmicas funcionais dessa divindade africana. Laroyê!! Exu é Mojubá!

À face do exposto sobre algumas interpretações das dinâmicas das *cosmopercepções* africanas e afro-brasileiras, ressaltamos que, no Sistema Elinga, dar visibilidade e legitimidade a estes conhecimentos e a estas estéticas produzidas como forma de resistência e resiliência no processo da afrodiáspora é uma forma de dilatar, deslocar nossas reflexões sobre a anticolonialidade ou decolonialidade para o campo da dança, do circo, do teatro, do audiovisual e da performance. Nosso objetivo,

³ O corpo é composto por energias de encantamento: físicas e espirituais. Ele é o lugar dos acontecimentos. Um espaço sagrado que irradia vibrações das diversas etnias dos povos originários, africanos e europeus que no chão Basil se cruzaram.

portanto, leitores e leitoras, é desenvolver outros pontos-de-vista para além das visões eurocêntricas da linguagem artística produzida no chão Brasil. Ou seja, no Sistema Elinga ao pensarmos e trabalharmos nossas corporeidades para cena ou em cena, reconhecemos que elas, as corporeidades, coexistem com mecanismos rituais produzidos em um contexto afrodiaspórico que expressam suas múltiplas singularidades cruzadas dentro de uma perspectiva afro-brasileira. Segundo o historiador Luiz Antonio Simas: “O bordado desses encantamentos diversos pressupõe a interação entre o visível e o invisível e a diluição de fronteiras entre o humano e o natural.” (Simas, 2021, p.22). Nas cosmopercepções afro-indígenas coexistem encantamentos e lógicas sensoriais de outra ordem, melhor dizendo, a ideia de arte da cultura europeia não consegue dar conta com seus paradigmas das cosmogonias afro-brasileiras.

No Sistema Elinga exercitamos a inventividade através de uma conexão *corpoexistencial* com multiversos, buscamos deslocamentos sutis que risquem caminhos ancestrais entre o mundo material e o mundo espiritual. Nos encontramos na potência do *è mí ewá*⁴ de cada pessoa, dançamos, filmamos e atuamos atravessados por cosmologias afro-brasileiras. Optamos, portanto, por uma proposta metodológica de afirmação da condição de presença do/da artista da cena assentada nas cosmogonias ancestrais. Abordamos a fenomenologia das composições corp.Orais mediante a combinações de movimentos.

⁴ Expressão da língua yoruba que pode ser traduzida para o português - “*è mí ewá*” - como - “eu sou”. No Sistema *Elinga* utilizamos esta denominação para entender a condição de presença do artista da cena.

Estas corporeidades, estes movimentos são organizados por justaposição. Ou seja, movimentos e ações se fundem através das sonoridades emitidas pelo corpo do/da artista da cena em deslocamento. A intenção é fugir de um ordenamento linear, cartesiano. Cada artista da cena deve compor um conjunto de ideogramas com suas corporeidades.

As práticas corp.Orais afro-brasileiras são ferramentas inclusivas para a criação de narrativas que entendem o corpo como protagonista neste processo. Nesse sentido, potencializamos uma noção de corpo que faz parte de um contexto anticolonial, existente nas ruas do Brasil, que produz estratégias criativas de resistência, ou melhor, são consideradas em nossos estudos como ações criativas “peleféricas”. O corpo destes/as artistas em *elinga* é político, os movimentos corporais são transgressores, e vasculham códigos que burlem o comportamento determinado pela “colonialidade do poder” (Quijano, 2005). Para Nelson Maldonado-Torres a “[...] colonialidade pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na falta de colônias formais.” (Maldonado-Torres, 2020, p.36). Deste modo, no Sistema *Elinga* nosso objetivo é descolonizar processos pedagógico-criativos atuando através de ações *corpólicas* que são reveladas nas frestas da dominação colonial no que diz respeito às artes cênicas. Portanto, passemos agora para o próximo tópico deste texto no qual versaremos sobre o conceito de vadiAção como uma tecnologia afro-brasileira de criação de mundos. Entendemos em nossas investigações que **vadi.ar** nos permite exprimir e perpetuar, através de nossas

corp.oralidades, o *ofó*⁵ libertário das ancestralidades afro-brasileiras.

2. Corp.oralidades: vadiAção uma tecnologia afro-brasileira de criação de outros mundos.

“A sinuosidade do corpo dos rios é insuportável para a mente reta, concreta e ereta de quem planeja o urbano.”

Ailton Krenak

Pois bem, sigamos com nossas provocações para pensarmos outros pontos de vista sobre o que praticamos e discutimos, hoje, sobre a produção de corporeidades, corp.Oralidades e corpo.grafias nas artes da cena dentro de uma perspectiva afro-brasileira e anticolonial. A reflexão de Ailton Krenak, nesta epígrafe acima, constitui-se em um esforço político deste ativista-indígena para nos demonstrar o quanto somos dominados por um pensamento linear, cartesiano, que se encontra em total desarmonia com a natureza tropical brasileira. Queridos leitores e queridas leitoras, quantos de vocês cedem alguns minutos de seu dia para conversar e/ou observar a natureza circunstante no local onde vivem? Ou melhor, quem se preocupa em compreender corporalmente a dinâmica sinuosa de nosso cotidiano através da coexistência com os parentes não-humanos?

⁵ A palavra *ofó* de origem Yoruba pode ser traduzida para o português como feitiço. Um outro entendimento deste termo para a cultura yoruba é o de representação do hálito antes que a palavra seja dita, jogada para fora da boca. No Sistema *Elinga* acepção que damos a este vocábulo é a de intencionalidade, encantamento. Este conceito é utilizado em nossas práticas para definir a qualidade dos movimentos, ações, sonoridades ou palavras dos/das artistas da cena em suas composições *coreocênicas*.

“Os rios, esses seres sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem, que se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral por que já estava aqui.”⁶ (Krenak, 2022, p.11), desta forma Krenak nos chama atenção, mais uma vez, sobre a necessidade de respeitarmos a nossos parentes ancestrais não-humanos que chegaram antes de nós, humanos. Para isso, precisamos exercitar alguns momentos de ociosidade, para apenas escutar a natureza e nos comunicar com nossos ancestrais. Explicitamos, ainda, que essas práticas de escuta da natureza e de momentos para **vadi.Ação** sempre estiveram presentes nas experienciAções das cosmogonias afro-indígenas.

Neste sentido, abrimos mais um parêntese para comentar nosso ponto de vista sobre a noção de **vadiar**, brincar, **vagamundar**, presente na cultura afro-brasileira. Ou seja, para refletirmos sobre a ação de nos deslocarmos entre mundos sem as responsabilidades impostas pela chibata ou por qualquer vínculo empregatício explorador. Essa prática da vadiagem se tornou habitual para uma parte da população negra abandonada nas ruas depois da “abolição da escravidão”. Então, para uma parte desta população negra se reunir para escutar histórias ancestrais, cantar, jogar, brincar, rezar, dançar, tocar, enfim, sempre foi uma ação criativa. Não obstante, apareceram políticas repressivas de um Estado regido por pautas genocidas, racistas e dominadoras que visavam controlar os negros e suas rodas/encontros no período

⁶ Para ilustrar esta reflexão de Ailton Krenak indicamos o link do audiovisual “MarÉs”. Neste audiovisual a saudosa Makota Valdina nos ensina que a natureza é nossa maior herança ancestral.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=7ZhANF0KDPU>

pós-abolição. Assim, surgiu a criminalização da vadiagem!⁷ Inicialmente foram criadas leis que proibiam os negros e negras de se reunirem, de participarem de rodas de samba, de capoeira, de candomblé entre outras manifestações afro-brasileiras. Na ditadura protagonizada por Getúlio Vargas, dando continuidade à lei dos vadios de 1890, toda pessoa que fosse encontrada praticando a vadiagem seria enquadrada na Lei de Contravenções Penais – Decreto lei 3.688 de 3 de outubro de 1941.

No Sistema *Elinga*, interpretamos que **vadiar** era e é uma forma das populações negras afro-brasileiras de ler o mundo e se inscrever no mundo. Ou seja, inventar outros mundos e outras realidades artístico-culturais em diálogo com suas raízes ancestrais. A ideia de Vadi.Ação que defendemos em nossos estudos está assentada em saBenças⁸ nas quais a condição de vadiagem é incorporada como ação criativa e pedagógica no contexto das artes da cena.

Nosso objetivo é pensar uma outra lógica (não criminal) para a ideia de vadiagem. Comparamos a ação de vadiar com a noção de *asthesis* (estética), termo grego que significa percepção,

⁷ Desde 1890 surgiram leis que tinham como objetivo castigar a população negra que era tida pelas elites dominantes como “vadios”, vagabundos. No ano de 1941 foi criada a Lei de Contravenção Penal durante a ditadura Vargas. Em 2012 o Congresso Nacional votou pela extinção desta Lei. É fundamental que compreendamos: estas leis foram criadas como uma forma de controle e discriminação das populações pobres, pretas e pardas que habitavam e habitam as periferias do Estado brasileiro.

⁸ O termo saBenças se encontra grafado desta forma para enfatizar que este conjunto de conhecimentos com base nas cosmogonias afro-indígenas são abençoados (transitam entre o mundo material e o mundo espiritual). Para maiores informações sobre o conceito de saBenças ler o artigo: “Do Oriki à Elinga: princípios negro-brasileiros de atuação e encenação” presente nas referências deste texto.

sensação, capacidade de compreender e contemplar o mundo pelos sentidos. Neste sentido, consideramos a ideia de vadiagem como fruto de uma organização sistêmica *suprasensorial*⁹, de produção de sentidos, uma forma de vagar mundos – reais e imaginários. Uma maneira criativa exercitada pela população afro-brasileira para produzir epistemologias, estéticas e *corp.oralidades* que foi herdada pelas populações periféricas de velhos-mestres e velhas-mestras, sejam eles de origem africana e/ou indígenas. Na capoeira o termo vadiar significa brincar, jogar, criar estratégias libertárias de articulação com outros mundos durante um diálogo corporal perigoso entre dois/duas jogadores/as. Esta conversa acontece através de *corpo.grafias*, corporeidades gingadas, que seguem o ritmo do berimbau. Atentamos para o fato de que a alacridade¹⁰, a intensidade de alegria, é fundamento para as manifestações de matriz africana e conseqüentemente para a ação de vadiar, brincar. No jogo, na vadiagem “Deixar-se afetar pelo outro – e permitir que ele se afete também neste processo – é estar disponível para renovar, recriar, inventar o tempo todo – e a todo tempo a vida” (Simas, 2021, p.47). A imagem do vadio, daquele que *nada-faz*, difundida pela elite brasileira como crime – incapaz de

⁹ *Suprasensorial* (grafado desta forma) é um conceito complexo cunhado pelo artista visual Helio Oiticica. Para ele existe um microcosmo poético – olfativo/tátil/sonoro/visual. Ou seja, odores, cores, sonoridades e movimentos se correspondem nesse microcosmo poético. Para maiores informações ler: SANTOS, Laudemir Pereira (Lau Santos). *Improvisações com objetos-arquivo: dançamos-armengue & vestimos parangolés ancestrais*. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, ano 01, n. 01, p. 176-199, 2022.

¹⁰ Segundo Muniz Sodré: “A alacridade/alegria enquanto modo fundamental da *Arké nagô* não é um afeto circunstancial – portanto, nada que nasça e morra ocasionalmente – porque, como regime concreto e estável de relacionamento com o real, é uma potência ativa. (Sodré, 2017, p.150)

Sistema Elinga: Ori-Kai, corp.oralidades pretas e contradramaturgia

perceber a potência inventiva da vadiação - é geradora de processos criativos nos quais nasceram o samba, o chorinho, o maxixe, danças, esculturas, instrumentos, contos e cantigas entre outras artes que reverberam até hoje nas *peleferias* brasileiras. A ação de vadiar - vadi.Ação - pode ser entendida como uma estratégia afro-brasileira de percepção do mundo e agir no mundo para inventar outros mundos. Vamos Vadiar, então!? “Não vadeia, Clementina! Eu fui feita pra vadiar, vadiar...” Seguindo o balanço de corpo que nos convida o samba de Dona Clementina de Jesus passaremos para a última parte desta nossa conversa. Sendo assim, prosseguimos em nossa ginga com a força vibracional das rodas de samba e das danças de matriz africana que refletem a capacidade dialógica desses encontros para “nada fazer e tudo acontecer”. Simbora!

3. Pontos de Amarração: O Ori.Kai e a Contradramaturgia

A descoberta consiste em ver o que todos viram e em pensar no que ninguém pensou.

Albert Szent-Györgyi

“Importante não é ver o que ninguém nunca viu, mas sim pensar o que ninguém nunca pensou sobre algo que todo mundo vê.”

Arthur Schopenhauer

Resta-nos desconstruir algumas concepções estéticas e epistêmicas que nos são impostas pela cultura euro-ocidental

como práticas cênicas historicamente absolutas no que diz respeito à organização de nossas narrativas afro-brasileiras, sejam elas corporais, textuais, visuais e musicais. Alguns estudos que apresentamos neste capítulo problematizam aspectos basilares da criação cênica em teatro, dança, circo, performance e até mesmo no audiovisual. A ideia de *corpobrasilidade* no Sistema *Elinga* dá vazão às experimentações que aproximam a vida da arte, a rua da cena; a ideia é propor um contradiscurso criativo e anticolonial com perspectivas etnográficas. A ruptura com normas eurocêntricas nos carregou até aqui, leitores e leitoras, e assim seguimos jogando com elementos que operam dentro da filosofia da malandragem para produzir pontos riscados no chão do Brasil e pontos de amarração que objetivam reescrever e instaurar “uma abordagem fenomenológica na qual o corpo atua e é pensado como base, marco, natureza efetiva e afetiva na elaboração da cultura em seus processos comunicacionais” (Tavares, 2020, p.29).

Dito isto, passemos, portanto, a apresentar a concepção de *Ori.Kai* que utilizamos em nossos processos pedagógico-criativos. Inicialmente definimos *Ori.Kai* como uma forma sintética, verbal, corporal, sonora, que acontece a partir da ritualização de um instante. Compor um *Ori_kai* é ritualizar um instante, registrar a dilatação de um acontecimento visual, musical, sensorial, frasal e corpoexistencial. O conceito de *Ori.Kai* faz parte da junção de dois gêneros literários: o *haikai* de origem japonesa e o *oriki* de origem iorubá. A mistura destes dois gêneros literários nos permitiu fazer uma instigante experimentação na composição de *corpo.grafias* para nossas produções cênicas, Como afirmamos em outro texto,

os negros africanos, arrancados violentamente de suas terras pelos colonizadores e trazidos para a América como escravos lutaram contra o colonialismo e por sua liberdade que foi edificada através de diversas linguagens inscritas nos seus corpos, nos ritmos incorporados, gestualizados e evocados nos *oríns*, cantos, nos versos soprados como *oríkì(s)* e nas *adurás*, rezas. Deste modo, as vibrações propagadas no universo cósmico pelas palavras, pelos tambores e pelos corpos negros se configuram como ações simbólicas de resistência para os nagôs. Ou seja, na diáspora africana, em solo brasileiro: *Oríkì*, *Orín*, *Adurá* são construções verbais sagradas compreendidas ainda hoje por algumas pessoas de candomblé como sendo parte de uma mesma categoria poética da cultura iorubá, e foi por meio dos terreiros que essas expressões poéticas de encantamento resistiram e chegaram aos nossos dias. Essas construções verbais são compostas por versos e servem como um elo de comunicação com os orixás. Nesse sentido, o que difere essas formas de evocação é o contexto, a intenção na qual esses versos são utilizados. A utilização do formato *oríkì*¹¹ para composição de Ori.Kais nos possibilita explorar sonoridades, ou seja, ritmos verbais que são determinantes quando combinados com as corporeidades produzidas pelo/a artista de cena. Como afirma o pesquisador Muniz Sodré no seu livro sobre o corpo e o samba:

¹¹ *Oríkì* é um gênero literário nigeriano. Inicialmente se tornou conhecido no Brasil através do candomblé. *Oríkì* é uma evocação, uma saudação, uma louvação que ressalta os fatos de uma sociedade, de uma família, de uma pessoa ou dos deuses. Em Iorubá o termo *orí* pode ser traduzido como cabeça ou a deidade individual de cada ser humano. *Ki* é saudação, evocação.

O som, cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas. {...} o som é condutor de axé, ou seja, o poder ou força de realização, que possibilita o dinamismo da existência. {...} O som resulta de um processo onde um corpo se faz presente, dinamicamente em busca de contato com outro corpo para acionar o axé (Sodré, 1998, p.20).

O ritmo, as sonoridades dos tambores, das palavras ou os *sussuruídos* (como nos ensinou Guimarães Rosa) da natureza são portadores de *asé*. A palavra colocada na forma de *orikí* tem um valor especial. Uma densidade energética permeia estas palavras. Coisas podem acontecer a partir da sua simples emissão. O *orikí* não deve, necessariamente, contar uma história a partir de narrativas lineares. Ele é um recorte poético, criado através da justaposição de blocos verbais, sonoros, sugerindo imagens e provocando diversas *ritmicidades* nas *corp.ografias* criadas pelos artistas da cena. “As imagens sonoras são tanto auditivas como táteis” (Sodré, 2018, p.140). É importante ressaltar que a língua yorubá é uma língua tonal, ou seja: os significados das palavras mudam dependendo da forma como essa palavra é acentuada, dita, “cantada” pela pessoa que a pronuncia. Vejamos o que nos conta, ainda, Muniz Sodré sobre o ritmo e suas modulações *corpoexistentiais*:

Numa dinâmica regida pelo axé, como é o caso da liturgia afro, a música é primordialmente vibratória, orientando-se pelas modalidades da execução rítmica, do canto e da dança em que a percussão é fundamental. Na Europa, a música doutra, regida pelo universo ascendente da escrita desde fins da idade média, orientou-se pela

melodia e pela harmonia, deixando em plano secundário o timbre e o ritmo, que predominam no universo mítico da oralidade. Se o rito é a expressão corporal e afetiva do mito, o ritmo é um rito suscetível de realimentar a potência existencial do grupo. Corpo e tempo compõem na apreensão rítmica em variadas modulações existenciais. (Sodré, 2018, p. 140)

Podemos perceber, a partir dessas afirmações de Sodré, que o ritmo integra um campo *espaçotemporal* que concentra as forças do corpo e as forças cósmicas mobilizando frequências vibracionais determinantes para o jogo de corpo do/a artista de cena com o mundo circunstante. Essa concepção de relação com o mundo está diretamente conectada com nossos estudos no Sistema *Elinga*. Nossas investigações, em *Elinga*, são ações provocativas para pensarmos outros pontos de vista, como já foi salientado em parágrafos anteriores, sobre os dispositivos de poder que controlam nossas subjetividades, quando pensamos o corpo como o lugar dos acontecimentos, isto é, de nosso fazer-saber artístico dentro de uma perspectiva afro-brasileira e anticolonial. Isto posto, comentaremos sobre o gênero literário japonês haikai e sua importância na composição do conceito de *Ori.Kai* que trabalhamos em nossos estudos. Pois bem, este gênero literário japonês tem sua origem no *Tanka* japonês - (*tanka* ou *waka*) que são poemas criados de forma coletiva, colaborativa. Assim, surge o *haiku* - *haikai*¹² - haikai (das formas como esta palavra aparece grafada no Brasil, haikai é a mais comum). O poeta japonês Matsuo Bashô (1643 - 1694), seguindo princípios da

¹² Em sua origem etimológica os vocábulos que compõem a palavra haikai podem ser divididos em *Hai*: gracejo, brincadeira. *Kai*: harmonia, realização.

filosofia Zen-Budista, é o criador do gênero haikai: poemas com 3 versos, 17 sílabas (5-7-5). O haikai é uma forma sintética de descrever momentos. Um recorte sensível do mundo resumido em imagens compostas em 3 versos.

A ideia, portanto, é captar o instante, ou melhor, ritualizar o instante como especificamos aos participantes nas oficinas e cursos em que são usados processos pedagógico-criativos do Sistema Elinga. Segundo seu criador, Matsuo Bashô, o que importa para produção de um haikai é o que está acontecendo aqui e agora. Neste sentido, o que nos interessa neste gênero literário japonês é o poder de síntese de quem observa a vida, o instante percebido, ritualizado, dilatado em palavras, sonoridade e/ou *corp.grafias* como são configurados nas composições de cada Ori.Kai. No *haikai*, assim como em um oriki, nada é dito explicitamente, tudo é sugerido através de combinações *corp.orais*, verbais, sonoras, rítmicas etc. Segundo Paulo Leminski: “Não, o haikai de Bashô não é a fotografia adocicada de um lótus flutuando no velho tanque de um mosteiro. São feridas, são contradições zen, singulares vivências de uma sensibilidade à flor da pele.” (Leminski, 2016, p.116.).

A utilização da noção de Ori.Kai nas composições *coreocênicas*¹³, bem como o uso do conceito de vadi.Ação como fundamento filosófico de nossas práticas de perceber o mundo

¹³ No Sistema *Elinga* preferimos usar este termo para denominar combinações e movimentações dos/das artistas da cena durante suas ações *contradramatúrgicas*. Não utilizamos os termos que são utilizados normalmente como: coreografia, partitura etc. Observamos que em nossas investigações não existe separação entre as linguagens cênicas, como foi ressaltado no início deste texto.

são, em nossas pesquisas, algumas respostas metodológicas anticoloniais que visam abrir um campo cognitivo de escuta e diálogo com a ancestralidade afro-brasileira. Como comentou o Poeta Leminski, na citação do parágrafo acima, catamos em nossas contradições culturais a força potencial que surge na produção de corporeidades instauradas na conexão das manifestações criadas nas ruas do Brasil misturadas com as técnicas corporais e reconfiguradas do campo das artes cênicas. Portanto, essa é nossa forma de agir e reagir contra as influências da “colonialidade de poder” durante os processos pedagógicos-criativos que investigamos nas artes da cena. Nossas pesquisas cênicas fazem parte de um posicionamento *contradramatúrgico*, que se torna uma corporatura antagonista ao capitalismo global:

Em nossas investigações, o corpo é o lugar que produz, recebe e conduz de forma rítmica as ações cênicas. O ritmo é determinado na conexão dessas ações com o instante presente, não existe procura por uma logicidade narrativa no sentido ocidental de um ordenamento congruente das ações cênicas; a coerência interna dessas ações corporais está atrelada a outros critérios e sentidos, não existe uma lógica espaço-temporal linear determinante. A sobreposição, o acoplamento das sensações do corpo em movimento delineiam campos imagéticos riscados no espaço por emoções; emoções estas guiadas por uma musicalidade tecnicamente produzida na figura rítmica da síncopa. Essa perspectiva de inscrição no mundo, firmada nas matrizes africanas, determina as especificidades dos processos criativos aqui estudados, e os diferencia do modo europeu de agir e produzir possibilidades frasais, sejam elas musicais, verbais e/ou corp.oraís (Santos, 2022, p.11)

Pois bem, queridos leitores e queridas leitoras, nos processos de resistência e re/existência experimentar e inventar outras realidades, outros mundos, que não sirvam aos paradigmas euro-ocidentais são projetos políticos. “Tudo isto acontece na linha de fronteira que divide as dimensões do (mundo) material e do imaterial, do objetivo e do subjetivo, do ficcional e do real.” (Santos, 2020, p.110). Enfim, é com um jeito sincopado de agir, de deslocar seu corpo como ser-no-mundo, que o malandro afro-brasileiro com arte impõe sua condição de presença e produz seu discurso *corpOral*, politicamente traduzido por suas práticas comportamentais desobedientes.

Assim sendo, o conceito de contradramaturgia surge em nossas investigações no intuito de englobar e reconfigurar as narrativas nas quais o corpo é o protagonista das ações em oposição à noção de dramaturgia aristotélica, que usa como fundamento organizacional narrativas baseadas na literalidade:

[...] como nos indica Aristóteles através da “Poética”, poderíamos afirmar que a noção de dramaturgia, em sua raiz primária, está diretamente alinhada às tessituras da literalidade. A palavra escrita, portanto, é a razão estrutural e estruturante da ordenação de ações e emoções para produção dos textos dramáticos. (Santos, 2023, p.6)

Conseqüentemente o corpo afro-brasileiro é o protagonista de suas construções narrativas. É no corpo e pelo corpo afro-brasileiro, entendido como lugar de acontecimentos, que são produzidas as corporeidades que trazem narrativas ancestrais. Essas corporeidades não cabem no formato dramático euro-

ocidental aristotélico. “O corpo contradramatúrgico, então, ginga escrevendo e inscrevendo rebeliões anticoloniais!” (Santos, 2023, p.23). As tecnologias ancestrais afro-brasileiras nos ensinam que uma prática radical anticolonial só existirá se nos contrapormos às perspectivas eurocêntricas de criação e ensino-aprendizagem das artes da cena. Agora que chegamos até aqui, amigos/as leitores/as, e nosso diálogo através dessas palavras fez parte de um exercício de transmutação política, espiritual e colonial, voltemos ao início para refletir sobre o que nos ensinam, também, os povos originários brasileiros, como ação anticolonial em seus processos criativos nas artes da cena, e das artes em geral, colegas-parentes: “Não queiram estacas nem lotes, queiram a fluidez do rio, o contínuo da mata” (Krenak, 2022, p.77). Sigamos observando “A Terceira Margem do Rio”¹⁴, que sai do cotidiano, do lógico, e se configura como transcendência diante do dado, do rotineiro. Portanto, consideramos que um comportamento anticolonial nas artes da cena faz parte de uma escuta minuciosa do/da artista brasileiro/a para entender “tudo que a boca come” e tudo que o corpo afro-brasileiro percepçiona entre o mundo material e imaterial. Sigamos, então, o percurso sinuoso dos rios que são corpos vivos e ancestrais!

¹⁴ Conto do escritor brasileiro Guimarães Rosa, publicado em seu livro *Primeiras Estórias*, lançado em 1962.

SISTEMA ELINGA

Ori.kai e Contradramaturgia

Formas anticoloniais de inventar outras realidades Cênicas:

- a) O mundo re/criado em versos ou ações corp.oraís
- b) Temas ancestrais, natureza, evocação, vadi.ar, deuses, animais
- c) A instantaneidade e força da oralidade – Vadi.Ação
- d) O ritmo sincopado e o jogo de sentidos ocultos-corporeidades
- e) Os símbolos verbais e corp.oraís que falam por si mesmo
- f) Uma lógica não-linear - ondas vibratórias – encantamento
- g) A presença do texto no corpo: *émì – ofó – asé: Anticolonialidade*
- h) O corpo e a voz: expansão da energia do corpo no mundo em diálogo com a natureza circunstante.

Referências

BARROS, Manoel. **O livro das ignoranças**. São Paulo: Alfaguarra, 2016.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LEMINSKI, Paulo. **Vida**: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski - 4 biografias. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze ; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del saber**: eurocentrismo e ciências sociais, Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO; Consejo Latinoamericano de ciências sociais, 2005.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte**. Petrópolis: Vozes, 2018.

SANTOS, Lau. A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela Desobediência. **Revista da ABPN**, v.12. n.31, 2020.

SANTOS, Lau. Do Oríkì à Elinga: princípios negro-brasileiros de atuação e encenação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 12, n. 4, 2022.

SANTOS, Laudemir Pereira (Lau Santos). Contradramaturgia e Corp.oralidades pretas: outro ponto de vista sobre a noção de dramaturgia. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023

SIMAS, Luiz Antonio. **Umbanda**: uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SODRÉ, Muniz. **Samba**: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Muad Editora, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

TAVARES, Julio Cesar de (Orgs.) **Corporeidades afrodiaspóricas**: perspectivas etnográficas. Curitiba: Appris, 2020.

Outras humanidades possíveis: educação e fissura na representação da afrodescendência para a historiografia e crítica literária¹

Rogério Mendes

O tema da afrodescendência pode parecer aos olhos de algumas pessoas simples de entender. A depender da generosidade de quem fala e ouve, de fato, pode ter compreensão simples, mas isso não exclui sua intrínseca complexidade. O presente ensaio apresenta simplicidade como projeto que ganha complexidade pela necessidade de compreensão estrutural de um espaço colonizado porque uma educação afrocentrada desafia contextos estabelecidos e apresenta a importância de abordar as maneiras ocidentalizadas de pensar o mundo tal como se dá. As cosmogonias africanas e afrodescendentes apresentam maneiras de ser e estar que nos convidam a repensar e ampliar uma forma de mundo mais inclusiva e participativa. Daí a necessidade da Educação e de outras formas de percepção de mundo.

Percebemos que existe uma ausência de parâmetros de alcances humanos em relação a um modelo que se propaga dentro da “universalidade” defendida nas humanidades, na forma como fomos educados. Isto fica bem evidente quando somos convidados

¹ Ensaio baseado em transcrição de conferência intitulada “Apontamentos para uma Educação Literária Afrocentrada” para o projeto Pretitude e Literatura, coordenado pelo LabFLOR (UFSC) e a professora Tereza Virgínia de Almeida, tendo como mediadora Anna Viana no dia 25 de setembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pyAsuvi4pbE>

Outras humanidades possíveis: educação e fissura na representação da afrodescendência para a historiografia e crítica literária

a pensar a afrodescendência. Pensemos o campo das Letras. E, naturalmente, essa consideração remete à forma como educamos futuros professores que irão educar cidadãos e, muitas vezes, futuros outros professores. Isso significa pensar nosso currículo, material didático, debates. A ausência gera silenciamento. O problema consiste em omissão que repercute estruturalmente em nossas humanidades e Humanidades. Poderia haver um Humanismo desprovido das suas várias humanidades? E não pensamos apenas os espaços escolares. Pensemos também os espaços sociais, domésticos e afetivos. Até que ponto eles são inclusivos a ponto de gerar entendimento acerca da afrodescendência? Algo que repercute em direções estruturais como democracia, que não se apresenta apenas como direito de voto, mas ciência e admissão de direitos e deveres além de participação e ocupação dos espaços sociais, inclusive, de protagonismo. Por que, quando pensamos em pretos e pretas, pensamos neles em espaços de subalternidade? Sabemos muito bem que existe uma explicação histórica para isso.

Quando pensamos na Universidade, como conceito, somos levados a refletir sobre um modelo de pensamento que exalta e toma como referência uma base ocidentalizada e moderna de princípios sobre uma concepção de civilização e cultura que se origina no século XVI. Um tempo em que o Ocidente desenvolve éticas e estéticas que, como técnica e política, universalizaram-se e tentaram, e ainda tentam, definir a sensibilidade do mundo. Não foram poucos os marcos culturais que ofereceram ao mundo o que se considera matriz. Estamos falando do Renascimento, Barroco,

Iluminismo, Romantismo que, por meio da Filosofia, Artes e Linguagem, por exemplo, desenvolveram marcas do projeto de cultura e civilização do Ocidente que se replicou desconsiderando experiências e construções particulares importantes de outras culturas. Por que elas não seriam importantes? Inferiores? Por quê? Isso poderíamos chamar de Modernidade e assim se conta a História dos povos do Norte e muitos de nós acreditamos ser a História que, realmente, importa no mundo. E a História dos povos do Sul? Falo dos povos de Abya Yala (Américas), África e Ásia. Como poderíamos contar a História desses povos? Se ao Norte, o que reconhecemos é Modernidade, ao Sul identificamos como Colonialidade. Leia-se: escravidão, evangelização e genocídio de povos nativos; contrabando; publicização de racismo e teorias perigosas sobre eugenia que subalternizaram culturas e civilizações outras frente às culturas e civilizações europeias. Isso explica muita coisa. Trauma que se sustenta até nossos dias por meio de plataformas políticas autoritárias que, ao longo da história, suprimiram direitos e liberdades de povos, culturas e civilizações não hegemônicas. Todo o imaginário cultural europeu universalizou-se por meio das colonizações. Graças a essa permanência, deixamos de pensar o local; desconhecemos a nossa origem e História. Naturalmente tudo isso reflete na forma como somos educados.

Pensem o papel das literaturas hoje, no século XXI. Percebemos, com maior clareza, o número significativo de obras escritas por pretos e pretas. Essa produção passou a protagonizar, ainda que timidamente, e ocupar espaços letrados e isso significa

Outras humanidades possíveis: educação e fissura na representação da afrodescendência para a historiografia e crítica literária

a quebra de um paradigma histórico. Devemos lembrar que aqui não significa relevar apenas obras ficcionais. Falemos também de obras ensaísticas que propõem revisão de percepção de paradigmas e sensibilidade que seria um avanço de uma política de solidariedade. Durante muito tempo, esse foi um dos maiores desafios. Essa produção significa relevar pontos de vista, histórias, valores que não costumavam circular nos meios letrados. Estamos falando de Educação. Essa produção não estava presente circulando, focando revisão de bases estruturais em escolas e universidades. Naturalmente, eu não estou falando em termos absolutos, mas significativos o suficiente para reconhecermos a ausência. A tendência é que haja equilíbrio na diversidade. Muitas vezes a produção literária afrodescendente é colocada em dúvida. Por quê? Os argumentos é que não se enquadram ao tom e parâmetros determinados (adivinhem?), preconizados pela Modernidade que se insere ao Sul Global pelas colonizações europeias a partir do século XVI. A literatura depende da anuência de quem? Por quê? Ela surge e se encerra como advento moderno? Argumenta-se que se está dando tom político e diminuindo a importância dos projetos artísticos. A literatura é apenas representação e se tornou-se base de uma representação política é porque o mundo tornou-se excessivamente político. Ou não? Basta olhar ao redor! Vamos culpabilizar as literaturas feministas, afrodescendentes, queer, que foram, historicamente, excluídas do debate público por expressarem as suas formas? Vamos dizer a elas como devem escrever? Elas são fruto de uma liberdade alcançada ainda sob os efeitos da colonialidade. Vamos pensar e

possibilitar a produção literária do século XXI ou vamos defender um modelo no qual se deem outras representações que não foram contempladas porque a elas foi negado o direito de reconhecimento? A nossa estrutura social, República no Brasil, foi montada com base na colonialidade, em tempos coloniais, por meio dos valores e letramento dos colonizadores. Onde estavam os pretos e pretas; originários, mulheres e queer nesse tempo? Compreendem? Se vamos discutir a linguagem, discutamos também condições de produção, de alcance abrangente e não restrito quando apenas alguns, privilegiados, têm direitos e outros apenas deveres. O debate anacrônico sobre a definição do que é ou não é Literatura tem atrapalhado um pouco os caminhos mais amplos sobre o que poderia ser a Literatura a partir de participação de éticas e estéticas mais amplas.

Pensem a palavra democracia. Palavra que traz consigo sentido de participação e coletividade, isonomia, importância. Centrar-se na prerrogativa da “universalidade” que na verdade se funda no argumento da expansão de “localidades” e se desenvolve dentro de seus domínios com pretensões homogeneizadoras ao tentar excluir particularidades de culturas outras é pouco civilizador. Por quê? Volto a perguntar: existem culturas superiores? Como? Quais seriam as culturas superiores e inferiores? Por que acreditamos nessa ideia sem considerarmos nossos valores e origem? E isso é muito importante para pensarmos apontamentos, por exemplo, para educação afrocentrada. Daí a palavra inclusão, e não a consideramos, aqui, assistencialismo. Falamos em termos estruturais levando em

Outras humanidades possíveis: educação e fissura na representação da afrodescendência para a historiografia e crítica literária

consideração a complexidade que envolve o que nos define como cultura, o que nos define como educação, como autonomia. O nosso papel é o que nos humanizaria por sermos vários. O papel da universidade não estaria vinculado a um compromisso com percepção, reflexão rigorosa e propositiva dos valores da comunidade e da realidade? E qual é nossa realidade? Trata-se de uma forma de refletir sobre como está sendo desenvolvido e articulado isso no ensino. É a Educação que sustenta nossa Ética, reponsabilidade. Como isso está sendo pensado não apenas no ensino, mas também na pesquisa, extensão e gestão? Não apenas nisso, mas na forma como vivemos e nos relacionamos. Isso também é uma responsabilidade que nos cabe dentro da perspectiva da formação intelectual, cidadã. Isso é fundamental. Estou criando uma linha de raciocínio para chegarmos à pertinência e complexidade que envolvem esses apontamentos. Como é que a gente pensa a historiografia e a crítica literária hoje no Brasil? E levanto essa questão porque muitos estão pensando a literatura a partir dessas bases como manuais. Esses manuais não fazem as reflexões inclusivas que estamos fazendo agora. Faço a pergunta porque essas disciplinas, no campo das Letras, deveriam ser responsáveis pelos valores que estruturam literatura e sociedade e, no entanto, se apresenta uma reflexão parcial. Trabalham como base de autoridade a ser replicada e com transferência de valores dogmáticos nos quais as contribuições afrodescendentes não estão presentes por serem autônomas. Estamos nos desenvolvendo a partir de ausências com que todos os dias nos relacionamos. Então, para que serve a Literatura? Não

seria absurdo pensar que se apresenta disposta a dialogar com elite. Os afrodescendentes não possuem contribuições importantes ou seriam apenas importantes se replicassem valores outros, eurocentrados? Será que existe uma crítica literária sensível para lidar com equilíbrio de abordagem? As contribuições de uma cultura admissível, dentro das perspectivas da ética e da estética afrodescendente ou a perspectiva afrodescendente teria que se adaptar ao paradigma ocidental? Literatura afrodescendente é apenas uma literatura escrita por pessoas afrodescendentes? E isso, está claro, se reflete no nosso currículo escolar e mercado editorial porque limita oferta e acesso a temas importantes e elucidadores. Como não são populares não são comercialmente viáveis. E, assim, o tempo passa. Notem que eu estou fazendo algumas considerações sobre como nós fomos educados e como estamos sendo educados. Percebam que há questões sendo tratadas em desequilíbrio e isso está sendo naturalizado de maneira passiva. Esses valores refletem o senso comum que muitas vezes faz com que desenvolvamos nossas pesquisas e opiniões. Não termos um posicionamento crítico significa apatia.

Gostaria, dentro dessas considerações, de mencionar obra que considero fundamental para pensarmos as origens desses aspectos: obra de um grande crítico literário uruguaio chamado Ángel Rama chamada *A Cidade e as letras*. Esse livro foi lançado pela primeira vez aqui em 1985 pela Brasiliense, com a tradução do Emir Sader, e teve um relançamento em 2017, pela Boitempo. Considero esse livro fundamental para se pensar essas

Outras humanidades possíveis: educação e fissura na representação da afrodescendência para a historiografia e crítica literária

considerações que estou tecendo. Trata-se de um livro que fala sobre o processo de formação das sociedades e literaturas latino-americanas (apesar de muitas vezes não compreendermos ou aceitarmos que somos latino-americanos) a partir da escrita e seus letramentos no processo de formação das sociedades. Se formos pensar a maneira como nos organizamos e pensamos, a lógica da letra e seus letramentos são fundamentais, embora muitas vezes insuficientes. No primeiro momento, quando somos reconhecidos como continente, “América”, temos uma textualidade de navegadores (Américo Vespúcio, Cristóvão Colombo, Pero Vaz de Caminha) que nos definem como humanos e geografias. Passamos a ser o que esses senhores determinaram nos seus escritos – feios, promíscuos, selvagens, demoníacos. Fomos convenientemente inventados sem poder contrapor ou entender o porquê de tudo isso acontecer. Os nativos foram condenados a abandonarem seus Deuses por um Deus de escrituras que não conseguiam decodificar. Depois observamos um processo de configuração das cidades que são as configurações das burocracias e valores presentes tão somente pela escrita. A colonização e a Modernidade são experiências que tomam forma e se definem pela escrita na posse, julgamento e exclusão. Os nativos não possuíam escrita e, por essa razão, também, foram considerados inferiores. Como são considerados até hoje os homens e as mulheres que não sabem ler um texto, embora sejam capazes de ler o mundo de outras formas. Pretos/pretas, originários/originárias, por exemplo, não conseguiram dar seus próprios testemunhos ao longo de 400 anos e é justamente nesses 400 anos que se inicia o processo de

consolidação do que se compreende como literatura brasileira e latino-americana se considerarmos sua periodização estilística – Quinhentismo, Barroco, Arcadismo, Romantismo – que apesar de anacrônica a perspectiva continua a pontuar a referencialidade da educação nas Escolas e Universidades, à revelia de outros grupos além dos europeus nas colônias. Não é assim que se configura nossa história? Escrita por quem? Então, a partir daí, passamos a ter uma perspectiva estrutural dos problemas nos quais podemos identificar e nos relacionar criticamente para fazermos os apontamentos sobre uma educação afrocentrada. Perceber, por exemplo, que precisamos incluir estudos da oralidade e corpo para reconhecer as culturas. Isso significa investir na Cultura Popular e na Antropologia para que cultura não se desenvolva a partir de análises simplicistas e retóricas. Se quisermos acessar a riqueza das contribuições dos povos afrodescendentes, devemos acessar e considerar outras linguagens além da escrita. O que seria rico e importante. As bases da Literatura não são suficientes para lidar com todas as transfigurações, representações e precisamos ampliar o alcance de outros valores.

Se formos observar como a cultura da comunicação do Século XXI se desenvolve -- *reels, YouTube, Stories, etc* –, a gente está voltando à oralidade, corporalidades e performances. Não se trata de discordar, não aceitar, mas omitir-se diante de uma realidade que se impõe. Não se trata de nos relacionarmos com o que queremos, mas com o que precisamos. Esse é o compromisso, principalmente, das instituições públicas. Nós que somos as letras precisamos acompanhar esse processo, não é? A escrita é uma

Outras humanidades possíveis: educação e fissura na representação da afrodescendência para a historiografia e crítica literária

modalidade única, exclusiva, absoluta e inquestionável. A humanidade tem várias facetas e a diversidade se faz valer a partir de suas próprias vozes sem mediações. As culturas afrodescendentes estão gerando conceitos importantes; conceitos particulares a partir de seus traumas e marcos histórico como outras culturas geraram. Por que não? A base das ações práticas continua sendo um desafio para as humanidades acadêmicas. Como é que se vai pensar o século XXI? A partir do século XX? Esse momento que estamos vivenciando hoje é um momento muito importante. As fissuras da intolerância elas estão muito à mostra e se fazem por meio de ausências e desigualdades? Em um mundo que cada vez mais marginaliza estruturas independentes e críticas, como afrodescendentes em participação social e intelectual mais ampla?

Então, temos que começar a pensar uma “pedagogia da escuta”. Só vamos desenvolver Pedagogia compatível com o século XXI se pararmos, do ponto de vista da responsabilidade, para ouvir quem não ouvimos; ouvir quem/o quê temos dificuldade de compreender; procurar entender aquilo que ainda não temos uma sensibilidade para entender sob pena de reproduzirmos experiências que não fazem mais parte das nossas necessidades. Precisamos pensar experiências genuínas. A originalidade não está no *corpus*; a originalidade não está em pensar, reproduzir autoridades de cânones, mas em pensar a importância do local; os nossos problemas e os nossos traumas. Durante muito tempo, nos dedicamos a pensar marcos teóricos ligados a traumas do século XX. Traumas que estiveram relacionados à Segunda Guerra, ao

Holocausto, que são superimportantes para pensar a ideia de humanidade e que foram responsáveis por transformar a nossa visão de mundo, mas acho que chegou o momento de pensarmos os nossos próprios traumas e considerar os nossos próprios marcos. É sobre isso que eu estou falando.

Pensar o trauma colonial; pensar 400 anos exige agenciamento responsável. Isso significa refletir sobre experiência, nossa, que precisa ser pensada por que ela nos apontará prognósticos. Porque, afinal de contas, o que é afrodescendência? E com certeza ela vai emergir de todo esse processo de que estou falando para vocês, que é um processo cultural, que se desenvolve ao longo do ponto de vista sincrônico e diacrônico, ao longo do tempo abordando as várias e mais diversas humanidades. Assim perceberemos que as afrodescendências não estão presentes nas manifestações escritas. Precisamos decidir, responsáveis, o que faremos com essa informação. Eu proponho que se reflita sobre Educação.

Houve um momento em que pensávamos muito o “Eu”. E esse “eu” é o que fundamenta o marco da Modernidade. É o “Eu” da autoria, da individualidade, do liberalismo filosófico e econômico, por exemplo. No século XX, tivemos acesso às bases do pensamento Pós-Colonial, Decolonial e Estudos Culturais que nos ajudaram a pensar a importância do “Outro”. Talvez, tenha chegado o momento de pensar o “Nós”. Pensar o “Nós”; o “Nós” em seus nós é sinal de maturidade. Estamos investindo, muitas vezes, sem saber, no embrutecimento de achar que a educação é uma finalidade e potência individual. Todo mundo quer ser

Outras humanidades possíveis: educação e fissura na representação da afrodescendência para a historiografia e crítica literária

autoridade, referência, mestre, doutor. Esquecemos que a Educação é um processo e vinga quando seu objetivo envolve questões humanitárias porque não adianta estudar afrodescendência, apresentar um conceito importante e ter uma insensibilidade no olhar, sentir e viver. É nossa atitude que mantém a estrutura. É violento você excluir as particularidades, a experiência, os traumas de uma cultura que também o compõe. Seria estranho pensar uma historiografia da literatura latino-americana a partir da ausência das contribuições éticas e estéticas dos africanos e afrodescendentes. Como se elas não existissem ou tivessem pouca relevância. Não reconhecer a importância dessas contribuições significaria minimizar legados que tornaram possíveis a história cultural, social e literária latino-americanas. O destaque ao híbrido, ao sincrético e ao mestiço na articulação de projetos críticos e criativos que buscaram validar uma *intelligentsia* que respaldou o que poderia ser compreendido como uma espécie de “Humanismo Latino-americano” ainda é, talvez, um dos mais significativos esforços para a consolidação de uma ética em sintonia com valores históricos e culturais genuínos. No entanto, é importante compreender os valores e a autonomia dos saberes africanos e afrodescendentes também como *intelligentsia* e incluí-la no escopo da percepção e rigor dos estudos culturais e literários.

A questão sempre se apresentou complexa. Pensar a Educação, tudo o que envolve o que se entende como Educação, entre sentidos simbólicos e estruturais, passa também pela compreensão do que pode ser compreendido como Nação. No sentido de compreender quem somos e o que pode contar nossa

História e desenvolver valores políticos, culturais e sociais. No entanto, seríamos uma nação? Como contar a história das nações brasileiras, latino-americanas a partir da presença, e/ou da ausência, dos afrodescendentes? Saberiam os críticos e historiadores da literatura admitir, não apenas a inclusão, mas as devidas contribuições dos legados afro diaspóricos no Brasil e Américas? Digo: com a mesma responsabilidade que fora dispensada aos legados estrangeiros, colonizadores que se perpetuaram por aqui? Como se sabe, a escrita e seus arquivos; o mercado editorial, a curricularização da Educação e os interesses mais restritos das políticas públicas estiveram distantes de um plano mais ambicioso e abrangente sobre o entendimento e reconhecimento não apenas de uma ideia de nação, mas de seus agentes significativos, excetuando eventuais oportunismos, das manifestações culturais dos “outros” ao longo da História. Prevaleceu a Colonização também de um imaginário que consolidou relações verticais, hierárquicas, e outros distanciamentos, pela atuação política e parcial da *intelligentsia* e civilidade do *establishment* das Humanidades eurocentradas que consolidaram privilégios à casta dos letrados e indiferença aos que não eram considerados da mesma maneira. *Intelligentsia* e civilidade que desumanizaram a ideia de um mundo diverso em detrimento de um mundo cêntrico. Método que se apresentou fundacional nas “origens” da civilização brasileira, latino-americana e permanece irreduzível ao longo de dilemas como se se envergonhasse das diferenças que nega e das quais se constitui. Dessa forma, fica mais ou menos claro que a ideia de Nação é

Outras humanidades possíveis: educação e fissura na representação da afrodescendência para a historiografia e crítica literária

conceito desconhecido ou obsoleto para os periféricos; projeto inacabado que deveria se realizar pela admissão e reconhecimento histórico de suas origens e desenvolvimento civilizacional. No caso do Brasil e América Latina, espaços diversos, os esforços para compreender a alteridade radicalmente estrutural como patrimônio histórico é o que os define, relega e paralisa em seus binômios fundacionais como origem e, ao que parece, destino.

Negar as agruras do passado colonial em defesa da prevalência de valores e imaginários utópicos distantes, que tornaram o passado colonial também um presente (im)possível, significa afirmar condição que supõe a permanência dos racismos. A Historiografia Literária oferece uma oportunidade para se discutir o processo de formação das várias Literaturas em consonância com o processo de formação das sociedades a que pertencem. Ouvir, entender e visibilizar as diversas vozes literárias significa operacionalizar isonomia e democracia além de tornar possível uma Educação de qualidade comprometida e responsável com valores e direitos, de fato, humanos. Um movimento que sugere sensibilidades mais particulares que universais para pensar a complexidade de problemas estruturais e, quem sabe, a continuidades das Utopias, agora redimensionadas por outras maneiras de pensar o mundo e aceitar o “Nós”, todos “Nós” e seus nós também como afrodescendentes.

Há muitas maneiras de compreender o Brasil e a América Latina como espaço e processo de desenvolvimento civilizacional. Entre as várias possibilidades, o reconhecimento dos saberes da afrodescendência, sem dúvida, é um deles e, a depender da

disposição e interesse da pesquisa, um dos principais motivos, que deveria se estender ao ensino e extensão. No entanto, as universidades na periferia nunca estão associadas a um projeto ambicioso de desenvolvimento que reconhece saberes fundamentais. Por isso, seria preciso também, a partir do pressuposto da indissociabilidade que relaciona a Literatura e Cultura, arregimentar ideias que não se limitam ao estético, mas que também compreendem o ético ao relevar tradições que fundamentam ações capazes de admitir outras formas de conceber o mundo e, dentre elas, a percepção de que há, inclusive, várias afrodescendências no âmbito do que compreendemos como afrodescendência dentro do microuniverso das Hispanidades que se apresenta vário. Precisamos reconhecer as contribuições afrodescendentes não como curiosidades mínimas, mas fundamentais para repensar nossas relações e cultura.

Em seu artigo “Liberdades Literárias. A Autoridade dos Autores Afrodescendentes”, Doris Sommer (2018, p. 380) afirma que os estudos literários afrodescendentes apresentam uma linha subestimada dentro do que se concebe estético. Sommer alega que os estudos literários tradicionais saíram de moda em razão de estarem vinculados a princípios formalistas relacionados a uma compreensão de literatura marcada etnicamente por uma ideologia conservadora que restringiu o entendimento disciplinar da Literatura a princípios fundamentados na Arte pela Arte. Segundo Sommer (2018), esta razão ajuda a compreender os motivos dos Estudos Culturais evitarem os círculos de elite preferindo atuar nas esferas das culturas e artes populares e preterindo, assim, a

Outras humanidades possíveis: educação e fissura na representação da afrodescendência para a historiografia e crítica literária

Estética em detrimento da Etnografia, Sociologia e História. Para Sommer a perspectiva dos Estudos Culturais apresenta irreverência apreciada como função da Cultura Popular sem expandir as fronteiras artísticas. Para ela isso privilegiou leituras temáticas – identificação de hierarquias sociais, continuidades de crença, de um legado persistente de desigualdade, discriminação racial e de gênero e exploração econômica – mais do que uma atenção às liberdades artísticas.

Todas essas abordagens são urgentes e bem-vindas para um campo em construção, mas a análise literária tem um valor adicional específico a oferecer, que é apresentar as manobras extraordinariamente complexas e sutis feitas por artistas afrodescendentes que transformam condições materiais e políticas intimidadoras no estofado de triunfos criativos. Essas vitórias deveriam contar para a reivindicação de território cultural conquistado, mesmo quando os próprios artistas se tornam mártires. Muito embora temas fundamentais (de herança africana, escravidão e suas sequelas na codificação de cor e nas identidades que se entrecruzam às tramas nacionais e transnacionais) forneçam alicerce compartilhado para que construções literárias e experiências históricas (junto com narrativas e interpretações compartilhadas que geram) preparem as condições para a escrita criativa, prefiro sublinhar a arte. Porque a arte é sempre nova e irreverente; esses são os efeitos que a caracterizam. É o ato de escrever literatura que o fardo da experiência se transforma na ignição da criatividade. O trabalho dos escritores depende de arrebatado e desvirtuar uma medida de liberdade de modo a transformar o material existente em uma outra

coisa. Escritores não aceitam simplesmente o mundo como ele é e foi; eles intervêm como um quê de novidade que abre estruturas de sentimento e pensamento. Artistas, nesse sentido, não são vítimas, mas sujeitos no sentido pleno de colaboradores do mundo enquanto obra em construção (Sommer, 2018, p. 380-81).

É preciso, no entanto, compreender, antes, que a cultura e literatura afrodescendente no Brasil e América Latina não se inicia nem se encerra a partir do que define e restringe o que compreendemos como Literatura. A expressividade africana/afrodescendente no Brasil América Latina há séculos segue sua dinâmica e evolução à revelia dos cânones ocidentais; não se apresenta a reboque do que se reconhece como estética ainda que se reivindique a importância de estar visibilizada na Historiografia Literária porque o reconhecimento define, também, a formalidade legítima de seu espaço. Mais: integra uma conjuntura dentro das humanidades brasileiras e latino-americanas que se apresenta importante como conhecimento e Educação. No entanto, é importante que se saiba, antes, que a expressividade africana/afrodescendente se apresenta multimodal e a escrita sugere-se como uma das formas, recente, de sua expressividade, mas não a única como linguagem. A Modernidade credenciou-se ao mundo com o trunfo da articulação e difusão da cultura escrita. A definição de Si e do Outro, pelos modernos, a partir das suas imagens e semelhanças contribuiu para a homogeneização política e cultural do mundo por valores que se institucionalizaram e estabilizaram universais, mas essa compreensão não pode ser

Outras humanidades possíveis: educação e fissura na representação da afrodescendência para a historiografia e crítica literária

absoluta. O fluxo de desenvolvimento civilizacional dos nativos africanos e *abyalenses* foi comprometido pela irrupção arbitrária e subversiva da escrita que, ao longo de quase 400 anos, silenciou os afrodescendentes. A retomada de valores e expressividade originais dos afrodescendentes é, portanto, necessária como reconstrução de patrimônios e memórias civilizacionais e eles podem diferir do que já se estabelece como saberes éticos e estéticos. Por que não? Trata-se de um desafio ético na medida em que se observa o silenciamento de ancestralidades por condutas politicamente questionáveis que até os dias de hoje esvaziam, gradativamente, a noção do particular em detrimento de vias que uniformizam o entendimento do diverso.

Portanto, para encerrar, é chegada a hora de pensar e repensar a Educação de maneira autônoma e estrutural. Entender e pensar a prática docente como algo que se atualiza na medida em que se atualiza o mundo de maneira crítica e participativa é o que se espera. A Educação não se organiza e efetiva a partir de uma vontade ou utopia pessoal, mas a partir dos rigores da observação e estudo da estrutura social. Não é a escola ou a universidade que, aprioristicamente, define modelos a serem seguidos. É a dinâmica dos valores e cultura que se apresentam e que nos mostram onde devemos estudar e apresentar reflexões. Não se educa para se obter privilégios e não é, ou não deveria ser privilegiado quem tem acesso à Educação. Estamos falando de um direito constitucional. Estamos falando de cidadania. A Educação não é feita para você desenvolver técnicas para assumir um cargo. Não apenas isso porque se trata de uma escolha e de uma

responsabilidade social. Educação é feita para entender a realidade, aperfeiçoá-la e, com isso, desenvolver técnicas necessárias. Admitir, sistematizar e incluir a afrodescendência como valor significa humanizar as relações, diminuir preconceitos, entender os espaços sociais e combater o racismo. Pensemos, à nossa maneira, formas de desenvolvimento que nos aperfeiçoam como humanidade a partir das diferenças.

Referências

SOMMER, Doris. Liberdades literárias. A autoridade dos autores afrodescendentes. In: FUENTE, Alejandro de la; ANDREWS, George Reid. **Estudos afro-latino-americanos**: uma introdução. Tradução de Mariângela de Mattos Nogueira e Fábio Baqueiro Figueiredo. Massachusetts, Afro Latin American Research Institute, Harvard University, 2018. p. 375-408.

RAMA, Ángel. **As cidades e as letras**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2018.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Maristela Campos

Doutora em Estudos Literários e Culturais pela Universidade Federal de Santa Catarina (2017). Professora de Inglês como Língua Adicional do Colégio de Aplicação da UFSC. Atua principalmente nas áreas de Ensino de Inglês e desenvolve pesquisas na área de poéticas de resistência, literaturas afro-canadense, afro-americana e afro-brasileira e dos elementos do blues, jazz e samba na literatura afrodescendente nas Américas. Apresentou a comunicação “To hell with Pound: What we desire is African: negritude e intertextualidade nas poesias de George Elliott Clarke e Solano Trindade durante a conferência International Perspectives on African (“Black”) Literature na Universidade de Harvard, Cambridge, MA, E.U.A. no ano de 2014. Atualmente, dedica-se à pesquisa e a produção de artigos sobre a Vanguarda Paulista e a música do artista Itamar Assumpção.

Patricia Raquel Lobato Durans Cardoso

Professora de Língua Portuguesa da Carreira de Magistério do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT) do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA), Campus Santa Inês. É doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2024). Faz parte do grupo de pesquisa Desenvolvimento regional e inovação: aspectos econômicos e dinâmicas sociais do Vale do Pindaré (IFMA Santa Inês). Membro do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas do Campus Santa Inês. Tem trabalhos

nas áreas de História e Literatura, Literatura Maranhense e Educação para as relações étnico-raciais.

Paulo Valente

Doutor em Literatura: área de Crítica Feminista e Estudos de Gênero (UFSC, 2022). Tese eleita pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura para concorrer ao Prêmio Capes de Tese e ganhadora do Prêmio Zahidé Muzart/Instituto de Estudos de Gênero - IEG/2023. Professor universitário com experiência nas Universidade do Estado do Pará, Universidade Federal do Pará e Universidade Federal de Santa Catarina. Interessa-se pelos estudos de Literaturas afrodiaspóricas em Português e Espanhol, feminismos e Masculinidades.

Rogério Rosa Rodrigues

Bolsista produtividade do CNPq e professor de Teoria da História na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) desde 2011, sendo credenciado no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) e no Mestrado em Ensino de História (Profhistória). É doutor em história social pela UFRJ (2008) com estágio de pós-doutorado no Instituto de Estudos Latino-Americanos da Universidade Livre de Berlim (2017). Desde 2024 atua como professor colaborador no Instituto de História do Tempo Presente (IHTP, Paris) e como diretor da Associação de Profissionais de História, seção Santa Catarina (ANPUH-SC), eleito para o biênio de 2024-2026. Tem se destacado na publicação sobre as relações entre História do Tempo

Presente e História Pública, como também nas pesquisas sobre o conflito social brasileiro chamado de Guerra do Contestado.

Lau Santos

Professor adjunto da UNIR (Universidade Federal de Rondônia), artista da cena e capoeirista. Doutor (2016) e Mestre (2011) em Teatro pela UDESC. Pós- doutorado em Dança no PPGDAN/UFBA (2018-2019) Pesquisa, escreve e atua como criador nas linguagens circo, dança, audiovisual e teatro desde uma perspectiva negro-brasileira. Criador do Sistema Elinga. É um dos autores do livro *Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas*, lançado em 2020 (org. Julio Tavares). Autor de vários livros, entre eles *Um Griot e dois Orikis* (2014), *Tela e presença: o ator e sua imagem projetada* (2012) e *Negratitude* (1995).

Rogério Mendes

É professor associado responsável pelas disciplinas de Literatura e Cultura de Língua Espanhola da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN/FELCS); Sua formação foi na Universidade Federal de Pernambuco onde cursou graduação (2005), mestrado (2007) e doutorado (2019). É colaborador permanente do Programa de Pós-graduação em Letras do PPGL/UFPE. É, ainda, assessor para Planejamento de Projetos acadêmicos e editoriais da Fundação Memorial da América Latina. Autor do livro *Pedagogias del Cimarronaje. Literatura, cultura y afrodescendencia* (CELACP, Peru, 2024). Líder do grupo Outras Literaturas Hispânicas (UFRN/FELCS/CNPq)

Este livro foi composto com a fonte Atkinson Hyperlegible.

Para saber mais:



APOIO

