



Presença latino-americana: ArteReflexão

.....

Edições Toró • Capão Redondo.SP • 2010



Encontros

31/07 – “Literatura argentina frente às suas novas vozes”, com Lucía Tennina (Professora de Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade de Buenos Aires. É pesquisadora visitante em Cultura Contemporânea, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Colabora em revistas acadêmicas e independentes, de Brasil e Argentina.) & “Cultura que brota da terra: povos indígenas no Brasil e suas lutas pelo território no século XXI”, com Spensy Pimentel (Jornalista e antropólogo, hoje pesquisador na USP. Há 12 anos pesquisa os índios Guarani-Kaiowa, de Mato Grosso do Sul, estado onde nasceu)

07/08 – “ME GRITARAM NEGRA! Uma incursão na musicalidade afro-peruana”, com Danielle Almeida, musicista (cantora), educadora e pesquisadora da Casa das Áfricas. Graduada em música pela Universidade Federal de Pelotas/RS, cidade onde foi membro-fundadora do coletivo Sangoma, (Grupo de Estudos de Culturas Negras) e diretora da Biblioteca Negra de Pelotas & “Salve, hermanos!: Hip Hop e(m) Cuba”, com Mateus Subverso (B.Boy e Grafitreiro da Posse ‘Suatitudo’ e integrante das Edições Toró. Também atua como designer gráfico e digital desses dois coletivos.)

14/08 – “Cuba e Haiti: Atlântico Negro, culturas e interpretações”, com Amaílton Azevedo (Professor de História da África da PUC/SP) & “No chão da Martinica, a palavra de noite”, com Luana Antunes Costa (Professora, pesquisadora em Literaturas Africanas e Afro-brasileira, escritora e tradutora. Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela USP).

21/08 – “A mãe das cordilheiras, mar, pampa, sierra, selva e sertão: arte & re-existência”, com Marcos Ferreira Santos (Músico e Arte-educador. Professor da Faculdade de Educação da USP)

28/08 – “Teatro, Negro, no Brasil: do TEN ao Bando Olodum”, com Evani Tavares (Atriz, angoleira, doutora em Artes pela UNICAMP e autora do livro ‘Capoeira Angola como treinamento para o ator’ & “Revolução? Movimento Zapatista e Literatura das Margens Mexicanas”, com Alejandro Reyes (Mexicano de nascença, escritor, jornalista e tradutor. Coordena a coleção ‘Imarginália’ da Editora Sur + , é integrante da rádio zapatista e pesquisador atuante em cultura e literatura latino-americana)

04/09 – “Cinemas afro-sulamericanos”, com Lilian Solá Santiago (Cineasta, pesquisadora e curadora de mostras de cinema. Historiadora e professora de Cinema) & Avaliação coletiva.

Índice

- Cultura que brota da terra: povos indígenas no Brasil e suas lutas pelo território no século XXI ... 05
- La literatura argentina: en busca de nuevas voces ... 11
- Me Gritaram Negra! Uma incursão na musicalidade afro-peruana ... 16
- Encontro entre amigos (Hip Hop em Cuba) ... 23
- Expressões culturais da Diáspora no Atlântico sul através da música ... 34
- Literatura Martinicana: 'Elogio da Crioulidade' e a escritura de Patrick Chamoiseau ... 44
- A mátria das cordilheiras, mar, pampa, sierra, selva e sertão: arte & re-existência ... 48
- Revolução? Movimento Zapatista e Literatura das Margens Mexicanas ... 52
- O Teatro Negro Brasileiro - Algumas Palavras ... 59
- "Família Alcântara" - a saga de uma produção cinematográfica ... 66



Já no Equador, a nova Constituição entrou em vigor em outubro, incorporando avanços como o respeito às formas de propriedade e de direito tradicionalmente aplicadas pelas comunidades originárias. O movimento indígena do país também é considerado um ator político fundamental, responsável pela deposição de três presidentes nos últimos 11 anos (Abdalá Bucaram, em 1997, Jamil Mahuad, em 2000, e Lucio Gutiérrez, em 2005).

“Em dois dias, uma comunidade pode solucionar problemas que demorariam dez anos na Justiça comum”, conta o ativista indígena Joaquim Toroshima, da Ecuarunari (Confederação dos Povos de Nacionalidade Quéchua do Equador). Ele milita há quase duas décadas no movimento indígena – começou como alfabetizador em seu povo, os Kisapincha, da província de Tungurahua – e hoje é um dos coordenadores da entidade. “O que temos hoje é um grande avanço em relação à época em que o movimento começou. Antes, o índio era somente o peão; o patrão dispunha dele como queria.”

A Ecuarunari foi uma das entidades convocadoras do Encontro Internacional de Solidariedade com a Bolívia, evento que reuniu 1.584 delegados indígenas, entre os dias 23 e 25 de outubro, em Santa Cruz de La Sierra. O objetivo era angariar apoios internacionais entre os movimentos sociais, no momento difícil por que passa o país – da mesma forma que vem ocorrendo no plano oficial da Unasul (União das Nações Sul-Americanas) –, mas a ocasião serviu também para mostrar como os povos indígenas têm um protagonismo crescente na região andina.

O encontro foi ainda uma boa amostra do que é fazer política à moda indígena, por assim dizer. Iniciado com um ritual de xamãs equatorianos, envolvendo elementos como fogo, flores, pães, roupas e instru-

mentos musicais tradicionais, o evento teve discursos entremeados por danças e canções, além de distribuição de folhas de coca para a plateia.

E enquanto o evento se desenrolava em solo boliviano, na Colômbia – onde a Constituição já reconhece, desde 1991, a plurinacionalidade do Estado e, portanto, mecanismos como os da Justiça tradicional – milhares de indígenas da região de Cauca organizavam uma *minga* (palavra com sentido semelhante ao de mutirão) para reivindicar direitos sociais e respeito às comunidades, que vêm sendo expulsas de suas terras, além de sofrer com assassinatos, sobretudo de seus líderes. Na mesma semana, no Peru, indígenas bloquearam as vias que ligam as regiões de Cuzco e Puno ao resto do país em protesto contra os decretos legislativos que referendam um tratado de livre-comércio com os Estados Unidos.

Reivindicações étnicas

Na Bolívia, a nova Constituição nasce sob as bênçãos de Pachamama (deusa andina da terra) e do Deus cristão, conforme proclama o preâmbulo do documento. O governador do departamento de Cochabamba, Rafael Puentes, acompanhou como militante político a luta indígena e camponesa no país nas últimas três décadas e traça um panorama histórico desse processo: “É a primeira vez que as dimensões etnoculturais, sócio-classistas e patrióticas estão reunidas em um só movimento. Nunca se viveu algo assim na história do país”.

O governador, que participou do encontro em Santa Cruz, lembra que a mobilização indígena constituída a partir dos anos 1980 foi fundamental na construção do movimento que elegeu Morales. Na análise de Puentes, apesar de serem pouco expressivos numericamente, por estarem organizados em torno de reivindicações por direitos territoriais e

respeito a especificidades culturais, os povos originários da região oriental do país¹ foram imprescindíveis para despertar um enfoque étnico nas exigências da maioria quéchua e aimará² da região andina.

Puentes lembra que, nos anos 1990, o ponto de encontro entre a mobilização dos indígenas do oriente e a luta dos quéchuas e aimarás, focada principalmente nos sindicatos, urbanos ou rurais, foi a região de Cochabamba, mais precisamente a área conhecida como Chapare. Oprimidos pelas políticas neoliberais, que se relacionavam tanto com o desemprego e a queda de renda como com a invasão de territórios tradicionais e a privatização dos recursos naturais, restou a esses “refugiados econômicos” buscar trabalho nas plantações de coca. O cenário político se completou com a reação patriótica aos abusos dos militares norte-americanos e suas políticas de erradicação da coca, com a justificativa de combate ao tráfico. O conflito mais conhecido desse período é a Guerra da Água, em 2000, quando o povo de Cochabamba se levantou contra o contrato da empresa norte-americana Bechtel para a concessão do sistema público de abastecimento de água. Em 2003, veio ainda a chamada Guerra do Gás, que mobilizou milhares de pessoas e resultou na deposição do então presidente, Gonzalo Sanchez de Lozada. Foram nessas manifestações e nas seguintes que apareceram reivindicações por uma Assembléia Constituinte. “A liderança do processo foi inegavelmente indígena e, se não fosse ela, estaríamos condenados a repetir os muitos fracassos que já tivemos na história do país”, diz o governador de Cochabamba.

Uma boa amostra do nível de organização dos indígenas das terras baixas é a Assembléia do Povo Guarani (APG), que existe desde os anos 1980 e já tem suas decisões validadas por lei nacional. Como relata Amancio Vaca, um dos coordenadores da APG, são mais de 350 comu-

nidades guaranis, com cerca de 150 mil habitantes, que se reúnem periodicamente para escolher seus *mburuvichas* (líderes), com mandatos bianuais.

O nível de organização de entidades como essa dá respaldo para a idéia de autonomia indígena, ponto importante da nova Constituição e que prevê o autogoverno da propriedade e da Justiça comunitárias. A noção que norteia a incorporação dessas instituições ao marco legal do país é a complementaridade, como diz o vice-ministro de Descentralização da Bolívia, Fabián Yaksic: “Não podíamos seguir mantendo essas instituições na clandestinidade, como organismos paralelos. A Justiça comunitária não tem nada a ver com pena de morte ou linchamentos; é uma via expedita de resolver rapidamente conflitos que às vezes a Justiça ordinária levaria anos para examinar. A regulamentação dela vai justamente evitar manipulações ou excessos”.

Engana-se ainda (ou age de má-fé) quem imagina que as reivindicações indígenas por Estados plurinacionais possam envolver separatismo – um tema de interesse de grupos brancos e, sobretudo, de estrangeiros. É o caso da recente expulsão do embaixador norte-americano Philip Goldberg: o governo boliviano constatou que ele estava se reunindo indevidamente com os políticos do oriente separatista pouco antes dos conflitos mais graves, em setembro. Delírio persecutório? Não a se julgar pelo currículo do agente ianque, que esteve envolvido desde os anos 1990 em diversas missões relacionadas ao processo de desmantelamento da ex-Iugoslávia.

Os horizontes abertos pela idéia da constituição de Estados plurinacionais, como acontece no Equador e na Bolívia, têm gerado manifestações entusiasmadas, como a do português Boaventura de Souza Santos,

que saudou a experiência equatoriana como uma "oportunidade histórica que não se pode desperdiçar". Já um artigo dos italianos Antonio Negri e Giuseppe Cocco publicado na imprensa brasileira no início do ano destacava a experiência boliviana: "O caráter inovador da revolução boliviana está no fato de o poder constituinte se inserir no sistema das fontes do direito". De fato.

Spensy Pimentel é jornalista e doutorando em antropologia pela Universidade de São Paulo (USP).

1. Onde hoje está o foco de separatismo branco dos chamados "cambas", que curiosamente reivindicam para si uma distinção cultural em relação à maioria indígena do país.

2. As populações quéchua e aimará somadas compõem mais de 90% dos 36 povos indígenas da Bolívia.

La literatura argentina: en busca de nuevas voces



Por Lucía Tennina

Mientras que durante la década del '80 Argentina vivió una etapa de recuperación del espacio público, intervenido violentamente durante el período 1976-1983 por la última dictadura militar, el período de los '90 se caracteriza por las privatizaciones, la invasión visual de las estrategias de las multinacionales, el "gatillo fácil". Salir a la calle durante ese período generaba en los ciudadanos no solamente cierta sensación de encierro, sino de control. Sin embargo, las transformaciones atroces que la política neoliberal llevó a cabo fueron en contra de tal proceso: la desocupación que día a día aumentaba iba poblando las calles de desocupados, hecho que se intensificaba aún más por la cantidad de inmigrantes de otros países de Latinoamérica que llegaban principalmente a Buenos Aires atraídos por el valor del peso igual al del dólar y que en su mayoría no lograban insertarse laboralmente. Dichas personas, que por su condición de abandono desde el Estado no llegaban a identificarse como ciudadanos, fueron traducidas rápidamente por los medios de comunicación desde prejuicios que se desparramaron como padrenuestros en el sentido común de todos los sectores sociales. Así, empezaron a circular frases como "los "bolitas" (bolivianos) vienen a robarnos trabajo", "el país se está llenando de negritos de mierda", "que se vuelvan a su país".

Pero estas nuevas figuras empiezan a mediados de la década a articular su propia voz. Podría pensarse incluso un año específico en el que

se hacen oír especialmente: 1997. Durante ese año se filma la película que cambiaría el rumbo del cine nacional: *Pizza, Birra y Faso*, dirigida por Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Filmada con muy bajo presupuesto, con actores no profesionales y con un vocabulario “de la calle”, este film inaugura un paisaje del período que deja de lado totalmente la construcción “peronista” de “pueblo” que tanto la izquierda como la derecha argentina han manipulado intencionalmente para legitimar sus prácticas y discursos. Por primera vez en la pantalla grande del país se les da voz a esos “nuevos otros” que hasta entonces se mostraban en masa y con una voz en off hablando sobre ellos.

En abril de 1997, por otro lado, se llevan a cabo los levantamientos de los pobladores de las ciudades de Cutral Co y Plaza Huincul, en la provincia patagónica de Neuquén, como consecuencia de la siniestra venta del Yacimientos Petrolíferos Fiscales, que derivó en despidos masivos, dejando dichos lugares y otros en la desidia más absoluta. Más de 20.000 personas en total tomaron parte en las barricadas y cortes de ruta, y pasaron a instalar la forma de lucha llamada “piquetes” y un nuevo actor social, el “piquetero”. A este levantamiento le siguieron un segundo “Cutralcazo” en Neuquén, y masivas “puebladas” en el norte del país, como las de Tartagal / General Mosconi (Salta) y Libertador General San Martín (Jujuy).

El año 1997, finalmente, abre nuevas voces en el campo literario. Ese año el concurso del Diario de Poesía, revista literaria de alta importancia en el campo de las letras, otorga el primer premio de poesía al libro *Zelarayán*, del escritor autobautizado Washington Cucurto, marcando una tendencia de lo que estaba siendo parte de la literatura argentina de ese período. Completamente alejado de los giros retóricos, este libro instaura principalmente dos afirmaciones: la literatura desvinculada de la tradición, y una explosión del vocabulario de la calle.

Por un lado, el título del libro del libro premiado refiere inmediatamente a un poeta nacido en Paraná, que no ocupa un lugar central en el campo literario argentino, Ricardo Zelarayán. Pero esta apropiación del nombre no refiere a un homenaje ni mucho menos, sino que *Zelarayán* es un personaje que “era arrastrado de los pelos / por los guardias de seguridad / por tirar las espinacas / al piso / la bandeja de kiwis / al piso / por destapar los yogures / de litro”. El nombre del Autor es usado no de forma paródica, sino inventiva: se le da vida a la tradición (Kamenszain, 2007). El escritor, así, vendría a ser una farsa, hecho que se evidencia en el constante juego que Cucurto hace entre ese nombre y Santiago Vega, su nombre original.

Al mismo tiempo, la literatura del joven escritor pone en relatos los nuevos imaginarios del sentido común vinculados a los inmigrantes latinos. A tal punto genera un impacto la crudeza con que acumula prejuicios, que *Zelarayán* sufrió una censura pública de Rubén Stella, secretario de Cultura del gobierno de Eduardo Duhalde (2002-2003), quien hizo retirar de circulación la tirada del libro calificándolo de xenóforo por utilizar términos como «boli», «ponjas» o «paraguas» para referirse a los inmigrantes. La respuesta de Cucurto en ese momento fue la siguiente: “Tanto *Zelarayán* como *La máquina de hacer paraguayitos* son libros celebratorios de ese mundo de la inmigración. En mis libros los dominicanos, los paraguas, tienen la posta, la agitan, son partícipes plenos de lo que pasa, hacen cosas, juegan al fútbol con Diego en medio de una calle. Y si lo leen bien, al final ellos terminan salvando a la nación.” Salvar la nación, como se ve, era una preocupación común en ese período de destrucción de lo comunitario que fueron los '90 en Argentina.

Pero el país llega más hondo todavía, hasta que el 19 y 20 de diciembre del 2001 la sociedad argentina en su conjunto tocó fondo con lo que se conoce como "la crisis del 2001", o "el argentínazo". Luego de que el entonces presidente Fernando de la Rúa decretara el estado de sitio debido a los saqueos en diversos supermercados que estaban ocurriendo a lo largo y a lo ancho del país, las clases medias, la mayoría también desocupada o semiempleada, salió a las calles golpeando cacerolas, uniéndose en seguida los diferentes movimientos piqueteros. "Piquete y cacerola, la lucha es una sola", "que se vayan todos", eran los cantos que, con un número de más de 20 muertos en esos dos días, acompañaban el levantamiento que hizo que el presidente renunciara.

Esta crisis, como todo hecho traumático, dejó un silencio en la sociedad que en seguida se manifestó en la necesidad de relatos. Era necesario hablar sobre qué es ser argentino, de dónde venimos, a dónde vamos, qué hacemos, dónde vivimos. Así, por ejemplo, se dio en ese entonces el boom de la Historia, en la voz de un historiador, profesor de la secundaria, que empezó a participar en un programa de la radio Rock & Pop, masivamente escuchado por los jóvenes de varios sectores sociales. Sus libros rápidamente se agotaron en las librerías y kioscos de revistas, al tiempo que en toda conversación se discutía la historia argentina desde la idea de "siempre pasó lo mismo". En el marco de esa búsqueda de fábulas que nos explicaran nuestra realidad, un grupo de escritores jóvenes trabajadores que en esa coyuntura les iba a resultar imposible publicar, empiezan un proyecto editorial autogestionado en el que no solamente respondían a la necesidad de relatos, sino a la consideración de una nueva fuente de trabajo que había cobrado fuerza en ese tiempo, los cartoneros. Surge así, en el barrio de La Boca, Eloísa Cartonera que, con sus libros de tapa de cartón, pintados a mano por los mismos cartoneros y escritores, con un precio bien económico, empieza a socializar la literatura, el objeto libro y la figura del escritor.

El éxito inesperado por Cucurto, Fabián Casas y Javier Barilaro no solamente dentro del país, sino en el resto de los países de Latinoamérica, que empezaron a montar en seguida el mismo proyecto (Brasil, Uruguay, Bolivia, Perú, Chile), permite percibir que el castigo de la política neoliberal de los años '90 afectó a todos los hermanos latinoamericanos.



ME GRITARAM NEGRA!

Uma incursão na musicalidade afro-peruana

Por Danielle Almeida

O presente texto é um apanhado de vivências musicais e de investigações acerca da cultura e musicalidade afro-latinoamericana, norteadas, principalmente, pelo estudo do repertório poético-musical afro-peruano para canto. Apesar disso, para além do relato de uma atividade artística, pretendo apresentar alguns dos resultados das pesquisas que subsidiam e orientam minhas construções artístico-musicais.

Em 2005, movida pela necessidade de uma formação acadêmica aliada à minha prática profissional, ingressei no curso de Música da Universidade Federal de Pelotas (RS). O referido curso, no contexto do bacharelado, tem por objetivo formar cantores líricos, intérpretes de obras do repertório erudito de ópera e câmara. Embora eu conhecesse superficialmente a proposta do curso, considerei interessante uma complementação da minha formação nesse outro gênero musical para agregar conhecimentos e ampliar possibilidades de atuação no campo profissional. No entanto, no dia-a-dia da graduação percebi que a formação proposta no currículo do bacharelado, apesar do seu valor inquestionável, propunha uma negação de toda minha trajetória pessoal e musical, pois está fundamentado em experiências culturais eurocentristas e sócio-econômicas de uma classe da qual não faço parte, evidenciando que, nesse contexto, "o negro para expressar sua arte, deve abdicar de valores que fazem parte de sua própria cultura" (SANTOS, 2006, p.29) para que se aproprie dos códigos eruditos e legitime aca-

demicamente sua trajetória. Assim, respeitando a mim e as minhas vivências, em 2006 optei pelo curso de Música-Licenciatura na mesma Universidade, onde oportunamente dei seguimento aos trabalhos que já desenvolvia na área da educação musical, em vários projetos, espaços e contextos, com públicos diferenciados, dentro e fora do âmbito acadêmico.

Nessas atividades e com a possibilidade de refletir sobre minhas práticas educativas, bem como, sobre minha própria condição de ser aprendiz de educadora para ser uma educadora-aprendiz, tive a chance de colocar em prática idéias e propostas relacionadas ao ensino de história e culturas afro-brasileira e africanas, essas, fruto de pesquisas, vivências e constatações motivadas por inquietações existenciais acerca da minha negritude e ancestralidade.

Em 2009, dentro do processo final da Licenciatura, realizei um concerto didático, centralizando objetivos na idéia de retratar musicalmente e corporalmente a influência africana na América Latina através de uma coletânea de canções latino-americanas (não eruditas) do século XX, nas quais o mote está ligado à herança africana e a re-significação desta nos países de diáspora, no ritmo, na instrumentação, na poesia. Tal proposta, em primeira instância, quebra o paradigma de Recitais de Formatura¹ em canto, onde quase que exclusivamente são apresentadas

1 Nessa mostra, o aluno que cursa o último semestre do curso apresenta, de forma prática/expositiva, uma síntese do trabalho desenvolvido durante a vida acadêmica, com a finalidade de demonstrar publicamente conhecimento e domínio técnico de um conjunto de obras previamente escolhidas.

árias², canções de câmara e lieder³, obedecendo, ainda que no contexto da licenciatura, à uma formação musical elitista e distante da realidade das escolas públicas brasileiras.

Após a conclusão do projeto e execução do repertório de conclusão de curso, e graças à grande aceitação do público, o recital se transformou no Espetáculo Didático “Me gritam: Negra!”, nome inspirado no poema de mesmo título da compositora e coreógrafa peruana Victória Santa Cruz, que tem como enredo a narrativa de uma experiência de racismo sofrida pela autora em sua infância.

O repertório escolhido para o “Me gritam: Negra!” conta com canções de Cuba, México, Argentina, Brasil e, especialmente, com uma seção de músicas afro-peruanas. Essa seção me é muito cara porque traz a gênese da minha incursão pela música afro-latinoamericana, como resultado da minha sede curiosa de sons e de músicas do mundo, pois buscando saciedade para os meus ouvidos tomei contato com um universo, até então, totalmente estranho a mim: a presença negra no Peru.

No meu imaginário ignorante, o Peru era um país maciçamente indígena, de cores exuberantes e deliciosas para os olhos, de *zampoñas*⁴ e

2 Árias: “canção para solista, habitualmente numa ópera, oratório ou obra vocal longa. A maior parte das árias é concebida para permitir aos cantores que exibam sua técnica, bem como seu poder de expressão” (MACLEISH & MACLEISH, 1988, p.232).

3 Lied: segundo Dourado, é termo alemão usado para designar a música do tipo canção e que remete particularmente à música romântica para canto acompanhada por instrumento de teclado (cravo, piano etc.), em especial a música de câmara. (DOURADO, 2004, p. 184).

4 As *zampoñas*, também chamada *siku* ou *sikuri*, são flautas artesanais de origem pré-incaica, formadas por fileiras de tubos de bambu de diferentes tamanhos.

lhamas, além é claro, de ser um país conhecido e reconhecido por sua beleza natural e, principalmente, por seu patrimônio cultural e arquitetônico herdados dos povos pré-colombianos. Investigando um pouco mais descobri que, no que diz respeito à população, o Peru conta com aproximadamente 29 milhões de habitantes e é sem dúvida uma nação de maioria indígena, no entanto, é também o berço de uma das culturas negras mais ricas da diáspora africana nas Américas, ainda que os sujeitos da herança africana no Peru representem apenas 3% da população total.

Assim como no Brasil, no Peru, as culturas artísticas dos povos africanos se misturaram com as demais (indígenas e européias) e desse caldeirão surgiram diversos ritmos e estilos musicais, entre outros: o *Vals Crillos*, a *Zamacuecas*, o *Lando*, o *Alcatraz*, o *Panalívio*, etc. Além da complexidade rítmica, as canções afro-peruanas em toda sua riqueza poética, narram costumes e crenças que, através da música, são transmitidos de geração a geração, desde a chegada dos “primeiros” africanos ao território. A vitalidade desse imenso leque de sons e cores musicais se deve ao trabalho e a dedicação de três grandes damas da cultura e da música negra peruana: Chabuca Granda, Victória Santa Cruz e Susana Baca. Certamente, não podemos falar de música afro-peruana sem que esses nomes sejam minimamente lembrados.

Maria Isabel Granda y Larco (1920 – 1983) - Chabuca Granda - foi uma mulher notável e grande compositora, retratou em suas canções o seu país, sua gente, a cultura e a arte do povo peruano, e no que diz respeito à música negra do Peru, Chabuca foi uma das maiores divulgadoras dessa musicalidade por todos os lugares onde passou. Sua mais importante composição é a valsa peruana (ou *vals criollo*) “La Flor de La Canela”, que é sem dúvida uma das canções latino-americanas

mais conhecidas no mundo e ganhadora de diversos prêmios. “La Flor de la Canela”, assim como dizia Chabuca Granda, é o retrato da “distinta senhora de raça negra”, Victoria Ângulo, aquela que foi a mais conhecida madrinha da irmandade dos carregadores do “Señor de los Milagros”, o Cristo Negro⁵, símbolo da fé cristã-católica do Peru.

Victoria Santa Cruz Gamarra (07 de outubro de 1922) - Victoria Santa Cruz - é coreógrafa, compositora e uma das folcloristas mais importantes das Américas, há décadas tem dedicado sua vida e obra à preservação do folclore afro-peruano. Entre outras importâncias destaca-se a fundação, junto com seu irmão Nicomedes Santa Cruz, em 1958, do grupo *Cumana*. Esse grupo teve uma grande importância na afirmação da identidade negra no Peru, pois interpretava um repertório músico-coreográfico de temas resgatados de folclore tradicional afro-peruano, além de ser formado por um elenco composto, invariavelmente, por jovens negros e tinha o intuito de constituir as bases do Teatro Negro no país.

Susana Esther Baca de la Colina (24 de maio de 1944) - Susana Baca - é uma das cantoras mais respeitadas do cenário da *World Music*. Susana é discípula de Chabuca Granda com quem, segundo ela, teve a grande oportunidade de conviver e de apreender as nuances da música afro-peruana. Entre seus prêmios mais importantes está o Grammy conquistado em 2002 por seu álbum “Lamento Negro”, na categoria *Best Folk Album*. Susana Baca é uma das maiores pesquisadoras do repertório afro-peruano e tem se dedicado à coleta, preservação e registro da herança musical negro-africana no Peru.

5 Todos os anos, desde o século XVII, a procissão do “Señor de los Milagros”, movimentava centenas de milhares de pessoas pelas ruas de Lima e é considerada uma das maiores procissões do mundo, em número de fiéis.

Por fim, no âmbito das minhas investigações, verifiquei que além de sua inquestionável importância no campo dos estudos da diáspora africana, o repertório afro-peruano é uma prova de requinte e sofisticação técnica e poética, colocando à prova os ranços da erudição e academicismo musical que só considera o que foi produzido nas escolas⁶ e nas formas da música escrita. Logo, me sinto fortalecida e encorajada a seguir por esses caminhos, colaborando e buscando, enquanto educadora, (numa perspectiva de mudança de pensamento, postura e práticas etno-sócio-educativas) construir novos espaços que sejam verdadeiros cenários de resgate das diversas manifestações culturais e artísticas herdadas dos povos africanos na América latina, relacionando a experiência artístico-musical com a aplicação da lei 10.639/03.

*"Para que as palavras sejam preciosamente guardadas
E fielmente transmitidas
Aos homens de amanhã
Que serão nossos filhos
E os filhos dos nossos filhos".
(Amadou Hamapaté Bâ, 1982)*

6 Me refiro ao termo escola, não como instituição, mas como princípios, métodos e estilos de autores e/ou artistas.

Algumas Referências:

ARGUMEDO, Alcira. *Los Silêncios y las voces em América Latina: notas sobre El pesamiento nacional y popular*. Buenos Aires: Ediciones Del Pensamiento Nacional, 1993.

CARRILLO, Ana Cecilia. et. al. *Etnicidad y Discriminación Racial em La Historia Del Perú*. Lima: Instituto Riva Agüero, 2002.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. "A Tradição Viva". In: KI-ZERBO, J. (coord.). *Metodologia e pré-história da África, História Geral da África*. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982, v.1.

LÉON, Javier Francisco. *Ni Inga, Ni Mandinga: reflexiones sobre el nacionalismo criollo y la musica popular en Lima*. Disponível em: < <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/javierleon.pdf> > Acesso em 05 de junho de 2010.

MACLEISH, Kenneth e MACLEISH, Valerie. *Guia do ouvinte de música Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos Santos. *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de Dança-arte-educação*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

Encontro entre amigos (Hip Hop em Cuba)

Trechos da entrevista publicada na "Movimiento," revista cubana de Hip Hop

Participantes

Harry Belafonte (cantante, actor y activista social)

Julie Belafonte (bailarina y activista social)

Danny Glover (actor y activista social)

James Early (activista social)

Susana García Amorós (directora de la Agencia Cubana de Rap)

Ariel Fernández (director de Movimiento)

Pablo Herrera Veitia (doeta y productor musical)

El Tipo Este (MC y productor musical de Obsesión)

Magia (MC de Obsesión)

Sekou Umoja (MC de Anónimo Consejo)

Adeyeme "Kokino" Umoja (MC de Anónimo Consejo)

Georgina Gómez Tabio (traductora)

(...)

Sekou Umoja: Quisiera hablar del concepto y la idea que tenemos nosotros como grupo cubano, porque, para apoyar la misma idea que tienen ustedes, nosotros estamos tratar de hacer un seguimiento. Uno, mantener nuestro concepto real de lo que significa hip hop por la historia que ha vivido durante tres décadas y dos, tratando de enfrentar cualquier tipo de negocio que pueda distorsionar lo que en realidad es esta cultura. Es importante que el hip hop sea más consciente, mucho más consecuente con la realidad, y por tanto es necesario que también se promocione para que la gente que lo está escuchando tenga un camino por el cual dirigirse correctamente. También quiero decirle que nosotros, como grupo que ha tenido la oportunidad de trabajar dentro y fuera de Cuba, hemos podido demostrar cómo lo hacemos en nuestro país, hemos expresado lo que pensamos, lo que estudiamos y, como resultado, muchos en el extranjero creen que nuestro rap, es el tipo de

rap que hace falta a los Estados Unidos, ya que allí se ha comercializado demasiado.

Conocemos, porque lo vivimos, que apenas existen espacios para otros grupos de rap mucho más político, y lo que sucede ahora con estas propuestas de hip hop comercial, lo que se difunde por MTV, lo que se expande a través de los CDs, lo que sucede, es que mucha de esta gente que está viendo esto cree que es el real hip hop y entonces, mayormente, la gente consume esta música en cualquier lugar del mundo. Por suerte el hip hop que se escribe en el patio está bastante alejado de ese tipo de promoción mercantil. No es que no existan, pero no son la mayoría, aunque puedan ser más visibles que nosotros, ya que algunos medios los favorecen. Y bien sabemos cuán influyente son los medios en cualquier parte del mundo, pero específicamente los de Estados Unidos tienen un poder y una influencia enormes, debido a su poder económico. El hip hop que sale de allí llega a todo el mundo y es lo que está trayendo problemas entre las mismas comunidades y confusión acerca de su verdadera identidad.

En conclusión, siempre pretendo diferenciar lo que considero que realmente es hip hop y lo que no, y espero que el concepto de nuestros raperos en la música sea conectarla con la devoción y el respeto a nuestras herencias africanas dentro y en toda la diversidad de la cultura que percibo en todos los países del mundo. Espero que lo que podamos hacer nosotros y lo pueda hacer toda la gente positiva en el mundo, sea apoyar un poco más lo que se está haciendo para mejorar la juventud y tener una generación diferente en otros tiempos, en otros años.

Julie Belafonte: Creo que antes de que otra persona tome la palabra quizás deberíamos hablar un poco de lo que él acaba de comentar. Porque lo que dijiste es muy importante y es un problema muy serio. Ahora, quien controla los medios, quien controla las estaciones de radio,

las estaciones de televisión no promociona entonces al hip hop real, al cual no lo quieren poner en esos lugares porque es la voz de la gente y ellos no quieren que se oiga la voz de la gente, sino las voces que ellos quieren manipular y por eso es tan importante el trabajo que estamos haciendo todos ahora, ustedes y nosotros. (...)

Sekuo: Por supuesto que es muy importante, porque lo mismo que está sucediendo en Estados Unidos es lo que no queremos que suceda aquí, el jueguito de los medios, la distorsión de la realidad del hip hop que ya hemos visto asomarse en algunos espacios nuestros.

Ariel Fernández: (...) ¿Cómo se puede promover un hip hop político, un hip hop ideológico, un hip hop que tiene profundos sentimientos de identidad, profundos intereses comunitarios, sin un poder económico? Es decir si las grandes disqueras, si el mundo de las transnacionales culturales, si todo está controlado por un poder económico. ¿Cómo será posible que los pobres, los marginados, los que tiene el discurso más importante e impactante lograrán hacerlo presente, visible? Porque creo que para realizar incluso este tipo de revolución político- cultural, mas allá de los ideales, se necesita un cierto poder económico, tal y como está el mundo actualmente. ¿ (...)

Kokino: (...) Nos da fuerza conocer que no estamos solos en esta lucha y que existen otras personas en el mundo comprometidos igual que nosotros. Es una lucha difícil, grande, ya que la realidad es que todos (la mayoría de los involucrados en este movimiento) estamos buscando sobrevivir fieles a nuestra identidad, a nuestra realidad urbana. Luchando porque nunca muera esa realidad del barrio que es la esencia del verdadero hip hop. Para terminar, quisiera decir que muchos de nuestros grupos en Cuba estamos dispuestos a luchar también por la unión de las comunidades negras y latinas, por la integración racial.

James Early: Quiero hacer dos preguntas ¿Cuáles son los temas en Cuba en los cuales ustedes están enfocando sus trabajos? Y la otra pregunta es ¿qué tipo de relación e interacción, si existen, tienen ustedes con músicos más viejos o con artistas plásticos o con grupos de intelectuales de otras generaciones?

Kokino: En el caso de mi grupo Anónimo Consejo los temas que tratamos son, por ejemplo, la existencia del racismo, lo mismo en Cuba que en el mundo entero, también tratamos el tema de la actitud de la policía con el negro y también con los raperos, originada por prejuicios con respecto a nuestra forma de vestir o caminar. Hablamos también de nuestras identidades, de nuestros ancestros y del orgullo a la identidad de cada persona, sea negro o sea blanco, ya que el diversionismo ideológico ha confundido mucho la mente de muchas personas. Hoy estamos viendo negras que quieren ser blancas y blancas que quieren ser negras. Hablamos sobre la pobreza que hay en el mundo, sobre los problemas para la existencia de una paz mundial. Abordamos el tema de la educación que deben darle los padres a sus hijos desde que nacen para que vayan por un camino correcto; y también de cómo los hijos deben respetar y admirar a sus padres, que dan lo mejor de sí para su educación.

Magia: En el caso de Obsesión también tratamos los problemas raciales y los problemas económicos de nuestra sociedad.

El Tipo Este: Referente a la segunda pregunta, yo pienso que nosotros hemos estado en la mayor disposición de relacionarnos e integrar otros músicos a nuestro movimiento, pero creo que ellos aún no creen que somos muy serios en lo que hacemos. Por ejemplo, recientemente estuvimos en Inglaterra compartiendo escenario con muchos de esos músicos ya consagrados que mencionabas, compartiendo la fama y el reconocimiento que ellos ya poseen y al principio no hubo mucho roce entre nosotros. Existía una cierta distancia, pero en la medida en que

ellos estaban viendo que nosotros los escuchábamos en la escena, que los respetábamos y que ese mismo público nos respondía y respaldaba, entonces hubo más acercamiento, incluso propuestas futuras de trabajo.

Magia: En esta problemática también influye mucho lo que hablaba Sekuo anteriormente acerca de que los medios en Cuba reflejan un hip hop puramente comercial y banal, y entonces muchos de los que reciben esto dicen: "ah, eso es el hip hop cubano". Realmente lo que se está promocionando hace que cada día se alejen personas que no conocen y otras que pudieran estar interesadas, abiertas a integrarse a cualquier propuesta joven. No llegan a conocer el verdadero hip hop.

Kokino: Yo coincido con Alexey en que uno de los mayores problemas que tenemos nosotros los del movimiento del rap con los músicos ya consagrados es que ellos nos ven como un grupo de muchachos aficionados y ellos se consideran en otro nivel porque estudiaron en los centros académicos cubanos de la música. Existen muchos prejuicios con el rap porque todos sabemos que es una manifestación empírica de la calle, que no se estudia en la academia y ellos marcan esa diferencia entre ellos y nosotros. Les cuesta trabajo considerarnos músicos, que es lo que finalmente todos somos.

James Early: Y con poetas, ¿cómo es la relación?

Magia: En el Festival de Rap siempre se ha incluido mucho la poesía, que ha tenido en su protagónico el grupo Omni. Siempre ha existido el espacio para incluir la poesía, el reggae, pero depende de si tienes el espacio y si tienes los poetas interesados, tampoco son todos los que quieren integrarse. Pero realmente el movimiento se ha abierto en muchos sentidos, incluso con pintores.

Ariel Fernández: El proyecto Omni de Alamar está integrado por un grupo de muchachos que han tratado de desarrollar los elementos de la cultura hip hop desde el graffiti y también lo que ellos llaman el arte de la *spokenword*. Ellos, desde un inicio, se han sentido muy identificados con el movimiento de hip hop cubano y se han interrelacionado declamando sus poesías con cierta inclinación al rap en este estilo de *spokenword* que también es muy popular ahora en los Estados Unidos.

Pablo Herrera: Yo quisiera explicar dos cosas. En esto de la poesía y el rap existen grupos como Jóvenes Rebeldes y Profundo, que son grupos de la escena del rap en Cuba y que hacen directamente poesía. No podemos olvidar tampoco la cantidad de grupos que han incorporado versos de Nicolás Guillén en sus textos. Es decir en muchos casos, tal vez no sea directa, física, pero existe, es una relación que para nada es antagónica teniendo en cuenta lo que existió anteriormente y lo que está existiendo con el hip hop cubano ahora, con lo que está creándose en sus textos, en estas nuevas voces. Tampoco podemos olvidar las relaciones de poetas negros cubanos contemporáneos como Ismael González Castañer y Víctor Fowler; el mismo Eloy Machado (El Ambia); poetas que han sentado pautas. Tal vez algunos raperos no lo conozcan personalmente, pero tienen referencias de sus poemas, han influido en su generación.

Ariel Fernández: También hay un elemento que a mi entender influye. El movimiento de rap cubano es un movimiento muy joven aún, ya lleva diez años, pero es aún joven y es a partir de estos últimos tiempos que la gente está comprendiendo que debe interactuar con otros elementos de la cultura cubana. Hubo una primera etapa donde existía aquí una copia mimética de lo que pasaba con el rap en los Estados Unidos y aunque sabíamos que en el inicio había en el rap norteamericano relación con los poetas, la información que llegó a Cuba nunca fue tan amplia como para conocer cosas tan esenciales como esa. Ahora mismo,

además de lo que Pablo explicaba, existe un intercambio desde el hip hop que para mí es medular. Te hablo del acercamiento de nuestros artistas a intelectuales como Tomás Fernández Robaina y sus cursos sobre La historia del Negro en Cuba en la Biblioteca Nacional, a Gisela Arandia y el proyecto Color Cubano en la UNEAC, a la pinturas de Roberto Diago y Manuel Mendive y otros, al acercamiento de mujeres a la poética de Nancy Morejón, a la cinematografía de Sara Gómez, Gloria Rolando, Santiago Álvarez y Fernando Pérez. Muchos artistas involucrados en el hip hop son practicantes de nuestros cultos religiosos populares y ellos están escuchando la sabiduría en la materia de Rogelio Martínez Furé. Y no es sólo nuestro acercamiento a ellos, sino el reconocimiento de nuestro trabajo, su identificación con nosotros, pues a mi modo de ver, estamos siguiendo su legado en la cultura cubana, las luchas que dentro de ella se han librado. Está naciendo esta interrelación, no es que sea muy profunda, pero ya es visible, tiene toda una intencionalidad.

Susana García: (...) y podemos agregar a los ejemplos ya expuestos el caso mismo de los Muñequitos de Matanzas.

Ariel Fernández: Julie decía una cosa muy importante de la que muchos aquí estamos conscientes y que nunca antes lo había oído resumido en una frase y es que cada generación debe ocuparse de sí misma. Estoy plenamente de acuerdo con esto y pienso además, que cada generación tiene su propia voz, tiene su propio discurso, pero muchas veces es incomprendido por las generaciones precedentes, aunque haya una igualdad esencial de pensamiento, de ideología. Cada uno de nosotros debe saber mejor que nadie qué hacer consigo mismo, qué hacer con nuestras vidas, qué hacer con nuestro arte, y eso me parece muy importante. En mi modesta opinión y de acuerdo con mi propia experiencia acerca de otros movimientos internacionales de rap, el cubano es uno de los más críticos del mundo, tal vez, por la influencia del sistema social y político en el cual se desarrolla, pero quiero ser honesto con Harry

y quiero que esta sea una conversación honesta y como parte de una conversación honesta, debo hablar de lo positivo y lo negativo dentro del movimiento de rap cubano. Lo que intento decir es que aunque tenga muchas cosas positivas, también ha tenido su parte negativa y parte de este lado negativo es que ha habido cierta desunión, falta de diálogo y de consenso entre las diversas corrientes de pensamiento y también discrepancias entre algunas agrupaciones. Algo lógico de cada proceso y que ha hecho que personas que nos dirigen desconfíen de nuestras propias capacidades para auto-dirigirnos.

James Early: (...) No podemos esperar que los que tienen poder nos presenten el poder. Nosotros debemos crear nuestros espacios, no sólo para el cumplimiento público y yo creo que en Cuba se tiene mucha conciencia de esto. Por ejemplo, yo conversaba un día con Nisia Agüero, la directora del Teatro Nacional y ella reconoció la importancia, no simplemente de escoger espacios para una nueva generación, sino reconocer espacios ya creados por ellos mismos. Eso es entender, facilitar el hecho de convivir y desarrollarse intergeneracionalmente. Eso es la dialéctica, no es que sea solamente importante que los jóvenes que estén en esa situación se desarrollen, sino que los mayores estén entendiendo esto y colaboren.

Danny Glover: Yo deseo añadir un par de cosas, quisiera decir en nombre de James, de Harry y de Julie, que fuimos gente joven cuando comenzaron los movimientos por los derechos civiles en nuestro país. Que el cambio real ocurrió fuera del movimiento, de la gente que estaba presionando desde afuera. A pesar de los obstáculos, de la resistencia que había, el movimiento era enorme, pero lo importante era que en las voces de afuera había gente que tenía relaciones fuertes con las comunidades, eran voces que podían establecer el curso de la lucha y lograr los cambios. (...)

Harry Belafonte: Tal vez una de las grandes maldiciones de estos tiempos es que quizás no vamos a vivir lo suficiente para ver el resultado de muchas cosas por las cuales estamos luchando. En los años que he vivido -casi el siglo veinte completo- hubo movimientos inmensos que en su momento cambiaron el orden social. Y una pregunta que ustedes no lanzaron aquí y que no fue central para la gente joven de cada uno de esos movimientos es ¿adónde vamos? Así que lo que me satisface de este momento es que son humanos y que están completamente metidos en las verdades de su tiempo. (...)

(...) creo que a pesar de lo fuerte y lo única que es la voz del hip hop como medio de comunicación con los jóvenes, no está sólo como medio de cultura. Yo no conozco ningún campo del arte que tenga la solución para los problemas del mundo. Hay dos poetas por aquí, tres pintores por allá, un par de cineastas, pero como movimiento global con fuerza ningún movimiento ha logrado encontrar las soluciones. Pero lo que los hace ser únicos, escúchenme, es que ustedes son la única voz de la juventud internacional y en este conflicto se siente el poder, la presencia del hip hop. Es evidentemente poderoso como medio de expansión de pensamiento.

Yo creo que hablar de no salir en la televisión, es inocente o inmaduro políticamente, o no han hecho bien sus tareas. No se supone que ustedes estén en la televisión, no se supone que ustedes estén en las películas, en los libros, ni en las portadas de las revistas. Cuando el hip hop nació era una sucesión de las tradiciones orales nuestras y era la única manera que tenían la gente negra y pobre de comunicarse, su capacidad de identificarse unos con otros, de cedernos la palabra, de saber lo que estaba pasando. Tienen que echarle un vistazo a Brasil ahora, los jóvenes son los que están marcando la diferencia, y están usando el hip hop desde las favelas y están portando voces que antes no se querían escuchar y forzando a sus gobiernos a escucharlos. Es similar a lo que

esta pasando en Venezuela, en Colombia y por eso es que se está volviendo tan fuerte y estamos enviando gente joven a todo el mundo para crear condiciones porque se sabe que va a pasar algo grande y la próxima prueba grande está al llegar y creo que, desde el punto de vista del contenido, el hip hop puede decir mucho más que cualquier otro movimiento artístico por una razón, tienen los oídos de millones de personas que no tienen acceso al poder, pero tienen que encontrar el poder dentro de sus propios ámbitos.

El poder global no los quiere escuchar. Tienen que ver el mundo actual. Los grandes ejércitos están marchando en nombre de las clases poderosas. Si analizan el ejército de Estados Unidos, la mayoría de sus miembros vienen de los barrios pobres, de los ghettos; son negros, latinos, chinos, inmigrantes y escuchan las mismas músicas y los mismos artistas que ustedes, lucen como ustedes, visten como ustedes, pero en la guerra son capaces de dispararles. He ahí el gran peligro, la manipulación del poder hegemónico, cómo son capaces de ponernos a combatir entre nosotros mismos en pos de sus intereses. Tienen que empezar a definir las caras del enemigo de una manera diferente. Abrir bien los ojos, porque el enemigo ha disfrazado su cara.

Y lo importante del movimiento hip hop es que puede encontrar nuevas formas, que no son las ya clásicas para expandir su voz. Tiene que encontrar otras que no sean la televisión, el hip hop tiene que hacer que en todo caso la televisión venga a ustedes y no ustedes a la televisión.

(...)

A veces el cuadro es tan grande que pensamos que no podemos resolver el problema y eso es lo que el enemigo quiere que ustedes piensen que no pueden resolver los problemas. Echen un vistazo a toda la his-

toria, cada día es más importante recordar y visitar el pasado y recuerden que una persona pequeñita en medio del desierto hizo lo que podía hacer, pero lo hizo.

Fonte: Revista Movimento - La Revista Cubana de Rap (Publicação trimestral: ano2, #2. Ano, 2004)

Expressões culturais da Diáspora no Atlântico sul através da música

Por Amailton Magno Azevedo

*Por que vocês não sabem do lixo ocidental?
Não precisam mais temer
Não precisam da solidão
Todo dia é dia de viver
Por que você não verá meu lado ocidental
Não precisa medo não
Não precisa da timidez
Todo dia é dia de viver
Eu sou da América do Sul
Eu sei vocês não vão saber
Mas agora sou cowboy
Sou do ouro, eu sou vocês
Sou do mundo, sou Minas Gerais¹*

As Diásporas negras têm promovido na contemporaneidade uma renovação e fluxos de experiências definindo novas cartografias culturais nas cidades e nos países. Discutir a memória das Áfricas nas Américas é refletir sobre o significado que o conceito de Diáspora negra assume na historiografia. Considera-se que as experiências das Diásporas em tempos coloniais e em tempos contemporâneos configuram mais uma das regiões e das vivências africanas². A Diáspora seria a África fora da África; não apenas geograficamente onde os negros ocupam

1 Autor: Lô Borges, intérprete, Milton Nascimento, título: Para Lennon e McCartney.

2 Elikia M' Bokolo. África Negra: História e Civilizações. Tomo II.

espaços e territórios, mas também como vivências e memórias que são acessadas e reatualizadas constantemente nas relações atlânticas, configurando mapas culturais plurais. A Diáspora é a história transnacional e transcultural que os povos negros vivenciaram para tecer uma História do Atlântico com múltiplas raízes, identidades, discursos e conexões. Há um “país” negro da Diáspora instituído pela vivência concreta com fronteiras móveis e líquidas onde emergem expressões culturais dotadas de lógicas de pensamento que misturam tudo o que está ao alcance. São expressões simbólicas, textuais, musicais, corporais, orais que atravessam fronteiras entre África, Caribe, América do Sul, América do Norte e Europa, reinventando a tradição e a modernidade, o ontem e o hoje.

Esse país da Diáspora configura um espaço Atlântico com marcas negras e de múltiplas faces; onde o Atlântico sul instituiu-se como uma interface. A Diáspora moveu culturas escravas e ex-escravas para o circuito atlântico, o que nos impede de pensar a configuração da Modernidade a partir de uma centralidade euro-histórico. O Atlântico Negro foi ao mesmo tempo o contraponto, o dissenso; o ponto de fuga; a resistência política e cultural, mas também expressão da própria modernidade.

O Atlântico negro escapa às perspectivas de análise do iluminismo e da racionalidade; pois esse modelo de pensar a cultura contemporânea está em sua fase de esgotamento, porque não conseguiu agregar formas dissonantes de culturas e memórias. Projetou apenas a memória eufórica do progresso. As memórias dissonantes são lembradas como ruído e estigmatizadas sob o signo da raça inferior. Estaria aí o esgotamento do Iluminismo e da racionalidade euro-histórico enquanto perspectiva.

Desse modo, como diria Elikia M´Bokolo³, abordagens que partam da presença dos europeus nas áreas afro-americanas não respondem as complexidades das formações internas das historicidades. Os europeus foram mais um dos agentes que estabeleceram relações, o que implica na revisão da tradicional baliza temporal que condiciona o nascimento da colônia como começo. É preciso um exercício de abstração para se livrar dessas construções temporais tais como uma África antes e depois da colonização, um Brasil antes e depois da colonização, um Haiti antes e depois da colonização. O colonizador foi continuamente pressionado a substituir, inverter ou repaginar valores nas relações com os colonizados⁴.

O olhar pós-iluminista tem demarcado uma perspectiva onde a cultura se manifesta sob a forma de redes multidirecionais; presas em teias com diferentes dinâmicas temporais e espaciais; movendo-se num presente dilatado e expandido.

*"A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os "limites" epistemológicos daquelas idéias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até então dissidentes- mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos"*⁵

3 Elikia M´Bokolo, África Negra: História e Civilizações.

4 Laura de Mello e Souza. Formas provisórias de existência: a vida cotidiana nos caminhos, fronteiras e nas fortificações, História da Vida Privada, vol 1. p-71. Fernando A. Novais, Condições da Privacidade na Colônia, História da Vida Privada, vol 1.p-14

5 Homi Bhabha, O local da Cultura, p-22-23.

Isto posto, significa pensar que as perspectivas pós-coloniais receiam as armadilhas paradigmáticas que querem ditar o mundo a partir de racionalidades frias. Há quenturas no mundo e elas possuem formas próprias de funcionar e se manifestar, como na história das religiosidades e musicalidades de matriz africana. O vodú, o candomblé e o samba foram demonizados, resfriados sob o signo da selvageria, barbárie e da irracionalidade por não se enquadrar em monoteísmos, rigidez moral, assepsia das condutas corporais e dos ritmos. Na perspectiva das culturas negras é possível perceber que as expressões culturais da Diáspora ao sul do Atlântico foram essenciais na definição de uma consciência anti-colonial. As vivências religiosas e musicais mantiveram valores e relações sociais de matriz africana como a crença nos ancestrais, respeito aos mais velhos, crença nos elementos que constituem as forças vitais (animais, vegetais e minerais) que equilibram o mundo.

No Atlântico sul as expressões negras se configuraram de mil maneiras ao manifestarem-se como musicalidades, religiosidades, artes do corpo, indumentárias, formas comunitárias de existência, elaboração de filosofias políticas a partir da palavra oral etc. Expressões que se moveram em circuitos espaciais e imaginários nas bordas dos sistemas instituídos, criando assim uma zona de sociabilidade com idiomas particulares. Como se moveram no circuito atlântico as constituições de tempo, espaço e identidade guardaram também especificidades. Essas expressões culturais da Diáspora no Atlântico negro não estiveram presas ao passado, nem a uma nação, nem aos purismos culturais. Pelo contrário, são promessas de futuro e vivências fundadas num espaço transnacional e transcultural. Se insere nesse novo internacionalismo que Homi Bhabha aponta como contingências do contemporâneo.

Essas expressões criaram pontos de fuga, penetraram nas fendas dos sistemas. Nesse sentido, creio que seja preciso entender as expressões culturais da Diáspora no Atlântico sul do lado de dentro, que nos mova a perceber as especificidades das memórias negras e mestiças nos desdobramentos internos dos costumes, valores e formas de pensar.

A música como uma expressão cultural da Diáspora constituiu-se como a política negra refratária a um tipo de modernidade que condicionou os povos afro-diaspóricos à desterritorialização, tráfico, deslocamento, escravidão e reterritorialização forçada.

Soldado buffalo, rastafari de dreadlocks
Havia um soldado búfalo
No coração da América
Roubado da África, trazido para a América
*Lutando na chegada, lutando pela sobrevivência*⁶

Foi uma das expressões culturais no mundo Atlântico que resistiu aos discursos civilizatórios que desejavam uma higienização da imagem, do corpo, da raça e da História. Já havia sido contra a escravidão onde os músicos, assumiram papéis de intelectuais ao elaborar saberes orais-acústicos com um idioma próprio de ritmos, que passaram a assumir a função de ser a língua comum para a comunicação e convivialidade; expressando desejos de liberdade e projetos de fuga, demarcou temporalidades e espacialidades inscritas na memória com fronteiras móveis e deslizantes; dialogou com formas musicais européias e indígenas, tendo sempre na oralidade e no ritmo os princípios vitais da invenção. Assim foi e é com o samba, o jazz, o blues, o tango, a rumba, os voduns, o reggae, o candomblé, o candombe, o blues, o maracatu, a salsa, o baião e outros.

6 Bob Marley, Búfalo Soldier. Buffalo Soldier, dreadlock rasta.

O ritmo permitiu a repetição da experiência musical, induzindo a memória de o corpo manifestar-se em um tempo presente circular e circulante, constante e descontínuo. Foi e continua sendo a radicalização de um projeto contra o progresso, pois explora um universo sensorial onde a redundância, a repetição de ritmos e melodias ditam o sentido da performance e da existência.

A música significou e significa a estratégia para entrar e sair da Modernidade e, para isso elaborou-se estilo de vida, discurso político, estética corporal, dança e trabalho. Permitiu a reinvenção do humano invisibilizado sob o peso do colonialismo, racismo e desigualdades. Foi a quentura da vida.

*Uma coisa boa da música
É que quando ela te atinge,
Você não sente dor⁷*

Essa é a resposta e renúncia de Bob Marley contra a dor representada com a expansão dos valores puros do ocidente, nomeados como progresso, desenvolvimento, pureza cultural e nacionalismo. A música junto da dança e da oralidade substituíram a retórica e o poder⁸; enganou a morte, suscitou a vida, estimulou a dança que nunca fraquejou diante da máquina escravista, do horror do tráfico, da penúria do desterramento da África, dos colonialismos e das incertezas do momento pós-colonial. Para curar a dor, recorre-se à música como remédio. Há em Bob Marley uma aposta na apreciação auditiva, na dança dos corpos revolucionando sentidos e percepções de um mundo que passa a se

7 Bob Marley, Trenchtown Rock

8 Edoard Glissant, Apud: Paul Gilroy, O Atlântico Negro, 1993.

configurar como promissor. Ao vivenciá-las passa-se por terapias espirituais que reativam laços consigo próprio e com o grupo em que está inserido.

Não é válvula de escape, nem fuga das agruras sociais. Foi e é estrutural; contingência da vida em sociedade, repetindo-se tantas vezes for necessária. É produto do comportamento humano, e se assim o é, se insere na dinâmica social como História vivida⁹.

As musicalidades permitiram recompor uma memória gestual do corpo, pois os músicos da Diáspora recorreram a registros das danças que produziam reações manifestas no movimento da cintura, das pernas, braços e fundamentalmente no sorriso do rosto como poética da vida. Os afrodiáspóricos, no Brasil e nas Américas, imprimiram à música a função de acessar, preservar e resignificar memórias e vivências; imprimir discursos reivindicatórios de lugares, desejos e projetos.

Esses saberes orais-acústicos expressaram por meio de tambores, movimentos de cintura, cantos, ladainhas, choros, risos, lamentos e grito uma política de sobrevivência, improvisação e resistência à expansão ocidental.

*Por que vocês não sabem do lixo ocidental?
Não precisam mais temer
Não precisam da solidão
Todo dia é dia de viver
Por que você não verá meu lado ocidental?
Não precisa medo não
Não precisa da timidez*

9 Kazadi Wa Mukuna. Contribuição Bantu na M.P.B: perspectivas etnomusicológicas, 2000.

*Todo dia é dia de viver
Eu sou da América do Sul
Eu sei vocês não vão saber
Mas agora sou cowboy
Sou do ouro, eu sou vocês
Sou do mundo, sou Minas Gerais¹⁰*

A Diáspora no Atlântico sul é minha morada, minhas lembranças. "Sou do mundo, sou Minas Gerais". O "mundo" é o Brasil do mar, do Atlântico. Minas Gerais é o Brasil de dentro onde as Diásporas foram se espalhando sorrateiramente na terra, nas águas e nas almas. É a terra e o mar simultaneamente. A Diáspora é movimento como as lembranças de minha mãe com lata d água na cabeça equilibrando para não deixar cair o líquido. É raiz e antena. Tinha que andar no ritmo para atingir o ponto de convergência entre corpo e objeto. Equilibrar a lata sobre a cabeça estimulava uma dança manifestada na sua cintura. Na minha memória, realidade e ficção se misturam. Real era a luta de minha mãe para buscar água, ficção era o gesto dançante do corpo para mirar um horizonte possível de sobrevivência.

A Diáspora do Atlântico sul possui essas nuances. Criam-se utopias possíveis e imaginárias. Utiliza-se de uma inteligência afetiva, acústica, corpórea e improvisada para esboçar futuros. Essas inteligências confrontam o racionalismo iluminista; subvertem padrões morais, afrouxam nós endurecidos, amolecem rigidez de pensamento cartesiano. E isso é expressão de uma inteligência africana na cultura do Atlântico Sul espalhado e enraizado em todas as esferas da vida social. As culturas do Atlântico Sul e em particular a do Brasil tem muito mais proxi-

¹⁰ Autores: Lô Borges, Fernando Brant e Márcio Borges- intérprete, Milton Nascimento, título: Para Lennon e McCartney.

midades com os povos lubas, cubas, bacongós, ovimbundos da África Central do que com os reis da França¹¹. As relações que se configuraram a partir da Diáspora negra difundiram a cultura africana para outros mundos, entre eles, o Brasil, que recebeu o maior contingente demográfico da Diáspora. A cultura que se formou é expressão de uma memória híbrida que constituiu e constitui aquilo que Paul Gilroy¹² denomina de "O Atlântico Negro". Mundos que se ligaram, disputaram hegemonias e formaram redes culturais multifacetadas¹³. As Áfricas, o Atlântico e os Brasis imprimiram relações sul-sul e sul-norte configurando memórias negras, do lado de lá e do lado de cá das águas, seja em tempos outrora ou na contemporaneidade.

Bibliografia

:

APPIAH, Kwame Anthony. *Na Casa de meu Pai: a África na Filosofia da Cultura*; tradução Vera Ribeiro; revisão de tradução Fernando Rosa Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AZEVEDO, Amailton Magno Azevedo. *Os sambas e as áfricas na voz de Geraldo Filme em São Paulo*, Tese Defendida no Programa de Pós-Graduação em História na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*, trad: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte; Ed UFMG, 1998.

11 Alberto da Costa e Silva. Um Rio Chamado Atlântico, 2003.

12 Paul Gilroy, O Atlântico Negro, 2001.

13 Anthony Appiah. Na casa de meu pai: a África na filosofia da Cultura, 1997.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*, Rio de Janeiro: Editora 34, Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

_____. *Entre Campos: Nações, Culturas e Fascínio da Raça*, São Paulo: Annablume 2007.

GLISSANT. Édouard. *Por uma poética da diversidade*. Trad: Enilce Albergaría Rocha, Juiz de Fora:Ed. UFJF, 2005.

M' BOKOLO, Elikia. *África Negra: História e Civilizações: até o século XIX*, Tomo I, trad. Alfredo Margarido, Revisão acadêmica da tradução para a edição brasileira: Daniela Moreau e Valdemir Zamparoni; assistentes : Bruno Pessoti e Mônica Santos. - Salvador: EDUFBA; São Paulo; Casa das Áfricas, 2009.

_____. *África Negra: História e Civilizações: do século XIX aos nossos dias, Tomo II*, trad. Manuel Resende, Revisão Científica, Alfredo Margarido e Isabel Castro Henriques, CESA ISEG- Centro de Estudos sobre África e do Desenvolvimento, Instituto de Economia e Gestão, CEA FLUL - Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: EdiçõesColibri, 2007.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Bantu na M.PB: perspectivas etnomusicológicas*, São Paulo: Terceira Margem, 2000.

SILVA, Alberto da Costa e. *Um Rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Discografia:

Milton Nascimento – ao vivo- Universal Music do Brasil, 1983.

Bob Marley and the Wailers – Live, 1975.

Literatura Martinicana: 'Eloquio da Crioulidade' e a escritura de Patrick Chamoiseau

Por Luana Antunes Costa

No final do século XX, mais precisamente no ano de 1988, o escritor-antropólogo Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé e Raphael Confiant apresentaram em um colóquio sobre Literaturas Antilhanas, em Saint Dennis, subúrbio parisiense, o discurso do manifesto *Elóge de la Créolité* (Eloquio da Crioulidade). À época, os escritores martinicanos dirigiam a provocação da palavra crioula para um auditório composto sobretudo por estudantes, pensadores, artistas oriundos das ilhas antilhanas e residentes na ex-Metrópole francesa. O discurso que se apresenta no manifesto, atrelando-se a um movimento literário insurgente e, a nosso ver, também político, marcaria em definitivo, na cena franco-ocidental, a sua inscrição.

A concepção acerca da "creolité", conceito presente no manifesto – o qual foi publicado em 1989, pela editora francesa Gallimard –, surge no contexto sócio-cultural das Antilhas, após anos de debate e reivindicações rumo ao resgate e à afirmação da identidade crioula, em processo de apagamento pelos anos do fato colonial. Vale lembrar que o movimento da crioulidade, *em diferença*, alimenta-se nas fontes do conceito de Negritude, proposto por Aimé Césaire (1939), alicerçando-se nos postulados de Edouard Glissant, no seu *Discours antillais* (1981). Ao suplementar a discussão instaurada por tais pensadores, a declaração liminar, "Nem Europeus, nem Africanos, nem Asiáticos, nós nos proclamamos crioulos (CHAMOISEAU *et alli*, 2003, p. 9), inaugura um outro olhar

sobre o produto artístico-verbal, a literatura produzida nas Antilhas, ao passo que também problematiza conceitos ideológicos postulados pelos centros hegemônicos do poder, tais como "identidade", "ocidente", "tradição", "modernidade", provocando, assim, um debate em instância local – no interior das ilhas – mas também, em instância global.

A proposta expressa no manifesto desafia os martinicanos a concederem voz a uma literatura capaz de exprimir a identidade crioula da Martinica, diferenciando-se, assim, da matriz literária (e, em ricochete, do pensamento) da França, que, ao longo dos anos da colonização, tornou-se o paradigma das primeiras produções martinicanas, bem como, da literatura africana, base do movimento da Negritude. Recusando as formas políticas ocidentais tradicionais, Chamoiseau, Bernabé e Confiant propõem uma solução "multipartidária, multisindical e minticonfessional" (BENABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1993, p. 57), capaz de congrega os povos crioulofones numa confederação antilhana, em um primeiro momento, e, depois, que acolhesse os países da América do Sul. Assim, deseja-se uma soberania que não se apóie no Estado-Nação. Deste modo, apresenta-se no manifesto uma reivindicação identitária em relação à estética, mas, sobretudo, um desejo de legitimidade e de emancipação econômica. "A Crioulidade é o agregado interracial ou transacional dos elementos caraíbas, europeus, africanos, asiáticos e levantinos que o jugo da História reuniu no mesmo solo." (BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1993, p. 26).

Em 1991, Chamoiseau e Confiant publicam *Lettres créoles*, em homenagem a Bernabé. O texto trata-se de uma visão panorâmica sobre a produção literária crioula, abarcando também o Haiti, a Guadalupe, a Martinica e a Guiana Francesa. A noção sobre criouldade expressa no manifesto ganhará mais força nesta última obra.

Se se observa o conjunto da obra de Chamoiseau, percebe-se que este, ao longo de sua produção artístico-verbal, bem como nos textos de opinião, já vinha retomando e remodulando a noção de criouldade. Seu romance, *Texaco*, vencedor do Prêmio Goncourt, é publicado no ano de 1992, tornou-se um importante eco das exortações já anunciadas no *Eloge* e em *Lettres créoles*. Operando como escritor-antropólogo, Chamoiseau registra em letra as histórias contadas por Marie-Sophie, líder comunitária do bairro martinicano Texaco, e a partir da palavra da contadora, recria a história da Martinica, desde os remotos tempos da colonização. Mais do que reconstruir os percursos das personagens, amalgamando a realidade à ficção, Chamoiseau funda em seu romance um fecundo espaço de relação entre a história oficial, à européia, e a história martinicana, contada por aqueles que a vivenciaram. Na voz do velho Esternome, pai da personagem-contadora, o jogo do contado emerge assim:

Oh, Sophie, meu coração, você diz "a História", mas isso não quer dizer nada, há tantas vidas e tantos destinos, tantas trilhas para fazer nosso único caminho. Você, você diz a História, eu, eu digo, as histórias. Aquela que você acredita ser a raiz de nossa mandioca é apenas uma raiz entre um bocado de outras... (CHAMOISEAU, 1993, p. 87)

Não raro, o discurso estético-político de Chamoiseau dialoga com o pensamento do escritor martinicano Edouard Glissant, sobretudo no que tange à fecunda diferença existente entre as noções de raiz e rizoma. A exortação ao pensamento rizomático, que se deseja amplo, rumo a outros universos simbólicos, a outras gentes do mundo, expressa em *Introdução a uma poética da diversidade* (2001), encontra-se também presente ao longo da narrativa de *Texaco*. Como tentativa de reverter o estado de subalternidade das populações periféricas, o cartograma do

Bairro Texaco, construído ficcionalmente entre voz e letra, surge aos olhos do leitor como metáfora da ilha. Nele e por ele, o autor confirma o seu engajamento na luta e no sonho por uma sociedade em que a prática de uma criouliização seja um fato em ebulição, palavra quente, gesto e movimento em processo, apontado para a construção real de um futuro.

Fontes consultadas:

BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick e CONFIANT, Raphael. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 2003.

CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

CHAMOISEAU, Patrick e CONFIANT, Raphael. *Lettres créoles: tracées antillaises et continentales de la littérature (1635-1975)*. Paris: Hatier, 1991.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

A matéria das cordilheiras, mar, pampa, sierra, selva e sertão: arte & re-existência

Por Prof. Dr. Marcos Ferreira-Santos | www.marculus.net

"pintar é ao mesmo tempo uma
forma de oração e um grito (...)
a obra de arte é uma busca incesan-
te para sermos
como os outros e de não nos parecer-
mos com ninguém."

(Oswaldo Guayasamin)

Às margens do rio Sena
Me lembro do Amazonas
Da minha raça morena
Bordunas e pés de cana

Das procissões, das novenas
Das praias com suas dunas
Penha, Vila Madalena
Dos Paiakans, dos Jurunas

Lembro Xangô, Janáina
Tupã, Roraima, Itabuna

Dos brancos cá, Caraíbas
Paris me lembra Criciúma
Porto Alegre, tri Curitiba
Gurias loiras, morenas
Me lembra rio Parnaíba
Pará, Paraná, Paranapanema

Aqui e lá há lacunas
Mas não há lá Iracemas
Me lembro que a cobra fuma
Na França ou Ipanema

Remember da minha tchurma
Piquet, Fittipaldi e Sena
São Paulo, usina de Furnas
Umãpe Xe raperana
(onde será o meu caminho? -
tupi)

Banzo
(Itamar Assumpção)

O fenômeno da topofilia como "paixão pela terra", laço de pertencimento ao lugar, como descrevem nos anos 70, Yu-Fu Tuan (geógrafo chinês radicado nos EUA) e, bem antes dele, Gaston Bachelard, em "A poética do Espaço" (1958), ao querer examinar as imagens simples do espaço feliz, espaços amados que, ao contrário do espaço indiferente do

geômetra seqüestrado pela medida e pela reflexão, é o espaço vivido e, por isso mesmo, imaginado.

Vivência, imaginação e amor: uma tríade que perpassa o território que se converte em paisagem e, logo em seguida, em pertencimento. Portanto, aqui privilegiamos muito mais o "lugar" do que o "espaço". A diferença estaria no fator vivencial e convivial que transforma o espaço físico em lugar habitado, imaginado e amado. No entanto, não devemos nos iludir também com uma certa "romantização" ufanista dos nacionalismos fundamentalistas. Este é o lugar fácil das ilusões que se deixam levar pelos discursos político-partidários comuns à "pátria" (locus patriarcal, por excelência, domínio do Estado).

Pensemos no entorno natural da primeira grande mãe: a mãe-terra. Progenitora da vida e do sustento, aquela que nos guarda os pés e a caminhada. Aqui nos referimos à "mátria". É este entorno natural, paisagem que conforma a cultura e a converte em "paisagem cultural", na medida em que os gestos e os coletivos materializam o substrato vivo: são as cores, os cantos, os sons, os cheiros e sabores que permeiam o desenho do lugar. A arte é a expressão máxima desta simbiose, ritual e mítica. Já não há como desvincular a paisagem da cultura e das pessoas.

A cordilheira em sua altitude imperial de pedras e ventos, nas terras de milho, corpo e hálito de Pachamama, se plasmam nas mãos vigorosas do traço de Oswaldo Guayasamin, pintor quíchua equatoriano. O grito e o silêncio, o terror e a dor, a paixão e a entrega nas cores telúricas. Desta mesma sonoridade altiplânica, Jatari!! ("levanta-te!"; em quíchua), grupo equatoriano emblemático do movimento da "Nueva Canción", que articula a pesquisa folklórica com a temática político-social.

Neste sentido, a arte se revela como forma de “re-existência”, ou seja, resistência não como eliminação do Outro diverso, mas como re-afirmação dos traços constitutivos do processo identitário da pessoa afro-ameríndia, em sua existência cotidiana, paradoxal, contraditória (humana), sobretudo, dos traços ancestrais. Assim sendo, a re-existência, reafirma a grandeza das características herdadas do grupo cultural (pelo vetor biológico ou iniciático), primando por sua dignidade e altivez, com o mesmo status epistemológico, axiológico e existencial que a cultura ocidental etnocêntrica. Desta forma, ao contrário do predomínio etnocêntrico que caracteriza o modo ocidental, a re-existência afro-ameríndia favorece o diálogo intercultural.

Se pensarmos nas serranias, no corpo verde das sierras, o boliviano Mário Céspedes consegue reafirmar em seus traços a profundidade das cerâmicas-corpo. Sua sonoridade se pode escutar nas obras de Inti-Illicmani, grupo chileno precursor da Nueva Canción Chilena. O mesmo se poderia dizer das forças do mar em sua simbiose com o pescador, a vila de pescadores e o amor que se divide entre quem fica à espera e aquele que abraça o corpo do pescador. Quem mais poderia dizer destas forças, senão nosso velho Dorival Caymmi? Tanto em suas telas sonoras como um sua música pictórica. Do mesmo nordeste e litoral, desta feira, recifense, a cerâmica ancestral e o traço feminino no desenho da estatura de um Francisco Brennand explicitando toda a dimensão simbólica que reveste a mão em seu trabalho com o corpo da terra, seu barro.

Ao sul deste continente, na república sem fronteiras da pampa, céu às avessas, o canto forte mesclado de negro e índio, de coração milongueiro e galopes com fome de horizonte, a voz grave de um João de Almeida Neto; que se articula com o traço matrial de Madu Lopes, artista de Pelotas, a Satolep, de Vitor Ramil.

O sertão em seus emaranhados lusitanos e ibéricos de um canto medieval que se atualiza nos cegos cantadores, nos gibões dos vaqueiros, nos aboios e puluxias, tiranas e malungos parceiros na voz do grande menestrel, Elomar Figueira de Melo, que por sua vez, se materializa na matriz das xilogravuras de cordel de J. Borges. Tradução imagética da ética armorial de um Ariano Suassuna.

A floresta e a selva ganham contornos e consistência na poesia das encantarias de João de Jesus Paes Loureiro, na poética do imaginário amazônico das águas e matas. Mesmas encantarias e visões chamânicas nas telas do peruano Pablo Amarinho, profundo conhecedor de ayahuasca, ou a leseira baré nas canções ribeirinhas de Ruy Barata.

Na metrópole das diversidades que se sobrepõe, o trem vai dizendo que “tem gente com fome”, de um Solano Trindade, filho de sapateiro que nos trouxe os ventos da África. Orpheu negro que se junta a Itamar Assumpção na vanguarda paulistana e vem confirmar o “banzo” contemporâneo: “onde será meu caminho?”

Meu caminho, talvez seja o caminho dos ancestrais: matéria da terra que habita minha língua, meu gesto e meu canto. Caminho que nos leve, talvez, à desejada e tão sonhada frátria.

*“Disse a Musa Brasileira:
- Meu moleque aprendiz:
poeta é um barco vadio
entre o espanto e a cicatriz
(...)Olhai a pedra Drummond,
que em cada sertão
há sempre um guimarães
plantando Rosas e Veredas”*

(Toninho Café, 1978)

Revolução?

Movimento Zapatista e Literatura das Margens Mexicanas

Por Alejandro Reyes

Salve, pessoal, parabéns nesta iniciativa do curso *Presença latino-amefricana – ArteReflexão* e obrigado aos organizadores pelo convite. A minha participação tem a ver com dois movimentos no meu país, o México: o movimento iniciado pelo Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) em 1994, e o movimento da literatura escrita nas margens da sociedade mexicana. O primeiro é um movimento imenso, de milhares de indígenas que pegaram as armas pra dizer “Já Chega!” e que hoje constroem uma alternativa viva ao sistema capitalista; o outro é pequeno, grupos de escritores dos bairros mais duros da cidade do México que lutam para transformar o seu/nosso mundo com a escrita. O que eles têm em comum? Ambos surgem duma crítica a um sistema que exclui, explora e destrói; ambos tentam construir alternativas; a arma principal de ambos é a palavra.

Mas a idéia de falar destes movimentos não é apenas contar histórias. O objetivo é mostrar que esses movimentos têm tudo a ver com as lutas no Brasil... para unirmos forças neste mundo desbussolado.

O Movimento Zapatista

No 1 de janeiro de 1994 o mundo levou uma surpresa. Nessa época, o México estava no auge das políticas neoliberais de privatização e livre comércio. Muita gente, sobretudo a classe média e as elites, achavam

que o país estava prestes a entrar no Primeiro Mundo: “progresso”, “desenvolvimento”, quantidades de bens de consumo chegadas dos Estados Unidos. Nesse dia, entrava em vigor o Tratado de Livre Comércio entre o México, Estados Unidos e Canadá. Cinco anos antes, com a queda do Muro de Berlim, acabara a Guerra Fria; as direitas declararam o fim do comunismo e a esquerda mundial estava em crise.

E, de repente, aparecem, na madrugada daquele dia, milhares de indígenas armados, tomam sete cidades importantes do estado de Chiapas e declaram a guerra ao governo mexicano. Ninguém sabia quem eles eram, nem como é que um exército guerrilheiro tinha crescido na floresta e nas montanhas do sudeste do México sem que ninguém soubesse nada. Mas, o que começou a ficar claro é que não se tratava, como afirmava o governo, de índios manipulados por estrangeiros, terroristas ou coisa similar. Tratava-se de um povo consciente, cansado de 500 anos de exploração e desprezo, que iniciara uma revolução para criar um país onde eles, e todos os excluídos, tivessem a sua justa participação.

A resposta do governo foi a de sempre: a violência. Os massacres começaram, milhares de indígenas e camponeses tiveram de fugir das suas comunidades para não serem assassinados pelo exército mexicano. Mas aconteceu algo inesperado. O povo das cidades revoltou-se com a violência do Estado e houve manifestações imensas. Depois de 6 dias de guerra, o governo teve de desistir. Mas o povo mexicano não só não queria a violência do exército; concordava com os zapatistas, mas não com o uso das armas. Então... o que fazer? Os zapatistas lutavam (e lutam ainda hoje) não apenas pelos índios de Chiapas, mas pelo povo do México (e do mundo). A resposta do povo mexicano surpreendeu-os (os zapatistas esperavam uma revolução armada no país), mas eles souberam escutar. A partir daí, o EZLN deixou de usar as armas como ferramenta

de luta (até hoje estão armados, mas não as têm usado desde 1994), e começaram a usar a palavra, o diálogo, como arma de luta... o diálogo com o governo, mas, sobretudo, com a sociedade. Nos últimos 16 anos, tem havido muitos encontros entre os zapatistas e o povo do México e do mundo, em território rebelde.

Os diálogos com o governo, realizados na comunidade de San Andrés Sakamchén de los Pobres, resultaram, em 1996, nos Acordos de San Andrés, onde o governo se comprometia a garantir que os povos indígenas do México teriam 1) o controle sobre os seus recursos naturais e 2) o direito a determinar suas próprias formas de governo. Mas, para isso, era necessário mudar a constituição; até hoje, o governo não o fez.

A partir de 1996, os esforços do EZLN concentraram-se em fazer que o governo cumprisse os acordos. Houve muitas iniciativas, sendo a maior a Marcha da Cor da Terra, em 2001. Milhões de pessoas participaram, numa marcha que saiu de Chiapas até chegar à praça central da capital do país, onde a comandância do EZLN exigiu ser escutada no Congresso. Lá, a Comandanta Esther fez um discurso histórico que mexeu com a consciência de todos. Mas, em vez de aprovar os acordos, o Congresso aprovou outra legislação, que não garantia recursos naturais nem autogoverno, dizendo que com isso cumpriam os Acordos.

Nesse momento os zapatistas decidem que não faz sentido continuar dialogando com o governo, que é preciso construir outro mundo sem pedir permissão de ninguém. Desde então, eles têm construído, em território rebelde, um sistema autônomo de educação, um sistema de saúde, uma estrutura própria de governo, sistemas de produção coletiva e de comércio solidário, um sistema de comunicação autônoma (rádio, vídeo, etc.). Isso tudo sem receber um centavo do governo, de partidos

políticos nem de instituições oficiais. É um mundo não capitalista baseado em princípios indígenas. É preciso ver para crer.

Mas os zapatistas acham que construir autonomia nos seus territórios não é suficiente: precisamos acabar com o sistema capitalista global. Então, em 2005, publicaram a *Sexta Declaração da Selva Lacandona*. A proposta é assim: todos nós, os excluídos, os explorados, os que sofremos os efeitos desse sistema, temos de construir formas autônomas de viver e de nos relacionarmos, que não sejam capitalistas e que não passem pelas instituições. Ao mesmo tempo, é preciso que todos esses movimentos sociais e indivíduos, que acreditamos nesses princípios, criemos vínculos solidários e nos ajudemos uns aos outros. Só assim poderemos nos transformarmos em um novo sujeito político (nacional e global) capaz de enfrentar os tempos terríveis que estamos vivendo no mundo inteiro.

O movimento nacional resultante dessa proposta chama-se Outra Campanha, e iniciou em 2006, quando o Subcomandante Marcos (porta-voz dos zapatistas e chefe militar do EZLN) viajou pelo país inteiro para se reunir com movimentos sociais e indivíduos aderentes à Sexta Declaração. Mas o objetivo dessa “outra campanha” não foi falar e convencer; o objetivo foi escutar. Gente que nunca poderia ter-se encontrado conheceu-se e escutou-se. Gays, lésbicas e transgêneros, indígenas e camponeses, operários, grupos de mulheres, trabalhadoras sexuais, mineiros, pescadores, estudantes, jovens, punks, anarquistas e anarco-punks, todos os grupos imagináveis que sofrem as consequências do sistema capitalista, contaram suas histórias de exclusão e de luta. Daí surgiu um movimento nacional que hoje está crescendo e tentando criar outro mundo. E, no mundo inteiro, experiências similares estão acontecendo.

Este texto não termina porque o caminhar da revolução não tem fim. Então, deixo pra reflexão alguns ditados zapatistas:

Mandar obedecendo

Caminhar perguntando

Tudo para todos, nada para nós

Queremos um mundo onde caibam muitos mundos

Caminhamos, não corremos, porque vamos muito longe

Nunca mais um México sem nós

Tod@s somos Marcos

Não precisamos pedir permissão para sermos livres

Somos iguais porque somos diferentes

Somos soldados para que não existam mais soldados

Somos um poder político que não procura o poder

Globalizar a resistência

Literatura das margens / Literatura do porão

“O Porão dos Esquecidos” (“El sótano de los olvidados”) é um pequeno espaço cheio de esculturas, pinturas, figurinos, livros, cartazes de cinema, esqueletos de papel e todos os objetos imagináveis, num dos bairros mais pobres da Cidade do México. Ali se reúne, toda 6ª-feira à noite, um bando de escritores bagunceiros para discutir, irônicos e mordazes, o fazer literário, as desgraças políticas do país e o papel histórico, como diz Primo Mendoza, do *homo tepitecus* perante a infelicidade do nosso mundo. Tepito é o que no México chama-se de “bairro bravo” ou “bairro duro”. Não é bem perifa, pois está colado ao centro histórico da Cidade do México, e também não é favela. Mas, desde os primeiros tem-

pos da Colônia, esse bairro tem sido excluído e marginalizado. Ao início, tratava-se de bairro indígena, quando os espanhóis construíam a cidade colonial sobre as ruínas de Tenochtitlán, a capital asteca, por eles destruída. Assim cresceu como bairro paupérrimo, hoje famoso pela venda de contrabando, de bens roubados, de drogas e, sobretudo, da pirataria. Mas é também o berço de muita da cultura popular mexicana: música, dança, pintura mural, boxe, "luta livre", artes e ofícios.

Durante quase duas décadas, a oficina literária "O Porão dos Esquecidos" tem reunido escritores de Tepito e de outros bairros bravos e perifas (como Nezahualcóyotl ou "Ciudad Neza", a maior periferia urbana do mundo), formando escritores críticos e comprometidos.

Da mesma forma que, no Brasil, os negros e os pobres têm sido objeto de estudos e discussões sobre a "identidade nacional", no México os índios e os pobres têm sido alvo de falatórios sem fim. Na mesma época em que Gilberto Freyre falava da suposta democracia racial brasileira e da relação morro-asfalto, no México inventava-se uma "essência do mexicano" baseada nas supostas características dos índios e dos "pela-dos" (os pobres urbanos). Até hoje, bairros como Tepito são estudados e comentados por tudo quanto é gente, mas nisso tudo ninguém pede a opinião dos próprios tepitenhos... pra que?

Desde sempre, o povo de baixo fala: escreve, reflete, cria arte e literatura e produz teoria. Só que agora suas vozes começam a se fazer ouvir em espaços que sempre foram o âmbito da elite "letrada". Como diz Ferréz: "A gente não bateu na porta; a gente arrombou ela".

Os escritores de Tepito e outros bairros "bravos" e perifas não gostam muito do termo "literatura marginal" porque eles não se conside-

ram na margem da cultura mexicana, mesmo que sejam ignorados. Eles preferem falar de "literatura de porão": literatura que está lá embaixo, invisível, mas necessária, e que tem o poder de mexer com os alicerces da sociedade.

A literatura de porão quase nunca é introspectiva. A fome, a carência e a violência são reais demais. Mas, também, as cores e o sabor de realidades bem diferentes da homogeneização imposta pelo capitalismo global. Nesta literatura há muita denúncia, mas também muita afirmação. O anti-herói é o protagonista de outras possibilidades, um pícaro contemporâneo que narra a si próprio, rindo de si e do mundo. E isso ele faz usando uma linguagem cheia de requieiros, gírias e duplos sentidos: uma espécie de antropofagia lingüística, na qual a linguagem do bairro engole a língua erudita e a transforma numa fala que desafia e provoca, ri, grita e arreperia.

Mas eu acho que o aspecto mais importante desta literatura é a sua dimensão ética. Num mundo em que a violência é a regra e o estado de exceção é a norma, em que os governos se desentendem do bem-estar social e viram administradores de interesses empresariais, em que o planeta é destruído numa velocidade impensável, em que as drogas destroem vidas e sonhos e transformam o mundo num campo de guerra, em que a impunidade e a injustiça são as únicas características sólidas do dito "estado de direito"... neste mundo, onde cada vez é mais difícil manter a esperança, escrever é um ato onde a estética é indissociável da ética.

O Teatro Negro Brasileiro

Algumas Palavras

Por Evani Tavares Lima (Doutora em Artes – Unicamp)
evani@iar.unicamp.br

Notações sobre o Teatro Negro

"Se enfocou de alguma forma o negro e sua situação social e política, deixou de fazê-lo enquanto ser cultural específico, antropológicamente distinto, consubstanciado dentro de um *ethos* racial que, para além do folclore, apresenta inúmeras diferenças" (Mostaço: 1988:57).

Cor como significado

"O processo da tomada de consciência de si mesmo, que é ancorada na socialização, reflete-se entre outras coisas na aceitação do seu próprio corpo. A cor da pele, atributo pessoal e intransferível, tem ao mesmo tempo o caráter de coletivo e histórico. A experiência que quase todo afro-brasileiro desde muito cedo e desfaz de estar "determinado pelo exterior", para usar mais uma vez a expressão de Frantz Fanon marca-o de forma definitiva, direciona seu comportamento e molda seu caráter; motivando muitas vezes um relacionamento ambíguo e contraditório da pessoa com o seu próprio eu.

A consciência de que a cor da pele pode ser um estigma que separa e humilha, sendo muitas vezes uma intransponível barreira, sombra, muro, metáforas usadas pelos poetas afro-brasileiros, é também tema importante do teatro negro brasileiro" (AUGEL, 2000).

Teatro Negro – concepções possíveis

Segundo a profa. Doutora Christine Douxami Douxami (2001:313):

“... a denominação de teatro negro pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda de uma produção negra”.

Para o professor doutor Julio Moracen (2004:33), o termo teatro negro, abarcaria todas as representações/recriações negras produzidas a título de reinvenção/reificação de sua cultura. Estariam aí incluídas todas as esferas de manifestações espetaculares – música, dança, drama, rituais.

Entre os traços ressaltados pela pesquisadora Leda Martins (1995) sobre o discurso cênico desse teatro podem ser listados:

- *Variadas interlocuções no uso do corpo, voz, ritmo e da práxis da cena;*
- *Fala com duplo sentido – um objetivo e outro subjacente;*
- *Duplicidade expressiva – imagem e contra-imagem num mesmo discurso a fim de desmascarar a infâmia e erigir o real. Para tanto, o sarcasmo e a metáfora são bastante recorrentes através do uso da paródia, sátira, ironia e pastiche;*
- *Inspiração ritual – os elementos da religiosidade são fontes temática, ética e estética;*
- *Problemática negra (nas várias esferas do social) como enfoque;*
- *Contestação dos conceitos, formas e convenções do teatro hegemônico e proposição de discurso estético a partir de matrizes negras;*
- *Vinculação com o social – diálogo e conexão com o público alvo, como imperativo*

(MARTINS, 1995, 86).

TEN - um teatro negro social e político

"O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de idéias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades".

"Dentro desse objetivo, o TEN propunha-se a combater o racismo, que em nenhum outro aspecto da vida brasileira revela tão ostensivamente sua impostura como no teatro, na televisão e no sistema educativo, verdadeiros bastiões da discriminação racial à moda brasileira (...). Por tudo isso, era urgente uma ação simultânea, dentro e fora do teatro, com vistas à mudança da mentalidade e do comportamento dos artistas, autores, diretores e empresários, mas também entre lideranças e responsáveis pela formação de consciências e opinião pública. Sobretudo, necessitava-se da articulação de ações em favor da coletividade afro-brasileira discriminada no mercado de trabalho, habitação, acesso à educação e saúde, remuneração, enfim, em todos os aspectos da vida na sociedade". (NASCIMENTO, 2004)

A participação negra no teatro brasileiro tem se dado desde seus primórdios. Visto como coisa, o negro foi retratado, por muitos dramaturgos como tipos estereotipados que, na maioria das vezes, só espelhavam a imagem preconceituosa daqueles que escreviam e da sociedade que representavam. Toda essa situação acabou por originar um teatro de expressão, afirmação e valorização da cultura negro-descendente que

ao longo desse percurso tem enfrentado o desafio de existir, apesar do mito de democracia racial que continua a imperar no Brasil como principal obstáculo ao avanço na discussão da problemática racial no país. Como resposta à repressão uma série de expressões negras emergiram, em nossos palcos, com o propósito de afirmar, denunciar e combater estereótipos e concepções infames sobre sua cultura e povo, na cena, na dramaturgia e na sociedade.

Alguns Grupos atuantes no Teatro Negro Contemporâneo

Bando de Teatro Olodum, Centro de Atores Negros Abdias do Nascimento (Ba); Companhia dos Comuns (RJ); Cia Étnica de Dança e Teatro (RJ); Cia de Teatro Black & Preto (RJ); Grupo Cabeça Feita (DF); Grupo Afro Beré (CE); Cia Enki de Dança Primitiva Contemporânea (ES); Cia Teatral Zumbi dos Palmares (GO); Cia de Dança Afro Aban-já (MA); Grupo Teatral de dança e teatro Pandeiro de Ouro (MT); Cia SeraQuê? (MG); Grupo Cultural NUC (MG); Grupo Caixa Preta (RS); Grupo Ação Zumbi (SC); Invasores Cia Experimental (SP); Núcleo de Atores negros da Escola de Arte Dramática da USP – EAD (SP); Grupo Frente O3 de fevereiro (SP); Grupo Imbução (SE); Bando de Teatro do Olodum (Bahia), A Cia dos Comuns (Rio de Janeiro), Caixa Preta (Porto Alegre).

Alguns dos seus propósitos e metas¹:

- *Formulação de linguagens estéticas que confrontem os vários desafios da contemporaneidade;*

1 Reunidos no coletivo denominado Fórum Nacional de Performance Negra que acontece em Salvador desde 2005, com uma edição 2006 e outra em 2009. Criados e coordenados pelo Bando de Teatro Olodum e a Companhia dos Comuns.

- *Formação de intérpretes, técnicos e diretores;*
- *Participação nas instâncias de deliberação de políticas, públicas, culturais;*
- *Criação de repertório;*
- *Criação de formas permanentes de comunicação e intercâmbio, nacional e internacional, que possibilitem a ampla disseminação de informação e conhecimento;*
- *Articulação política no enfrentamento conjunto de questões afins;*
- *Criação de redes de interlocução e de um banco de dados que facilite o trânsito de informações de mútuo interesse, inclusive as relativas aos meios de acesso ao patrocínio e ao fomento públicos e da iniciativa privada;*
- *Pensar em soluções alternativas e institucionais para os desafios, comuns, enfrentados pelos grupos: sustentabilidade; carência de espaço físico para atuação; ausência de políticas públicas que contemplem o segmento da cultura negro brasileira; seja em termos da valorização, inserção e estímulo à produção desta; seja em termos da avaliação crítica do tratamento dado ao elemento negro nos veículos de comunicação (teatro, dança, cinema e tv) no Brasil.*

Referencial Bibliográfico

AUGEL, M. *A FALA IDENTITARIA: Teatro AFRO-BRASILEIRO HOJE*. Revista Afro-Asia, n.24, pg. 291, 2000.

DOUXAMI, C. *A Especificidade do Teatro Negro: nem Religião, nem Folclore, mas Teatro, sim!* In Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e teatralidade/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança. – n. 1, nov. 1998. – Salvador: UFBA/PPGAC, 1998.

DOUXAMI, C. *Teatro Negro: a Realidade de um Sonho sem Sono*. In Revista Afro-Ásia, 25-26, 2001, 281-312.

Lima, E. *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. Tese de doutoramento, Unicamp. Campinas, SP: 2010.

MARTINS, L. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MEIRELLES, M. *Trilogia do Pelo: Essa é nossa praia; Ó pai ó; Bai bai, pelô*. Textos de: Caetano Veloso, Marcelo Dantas, Armindo Bião, Ana Fernandes, Marco Aurélio A.F. Gomes. Fotos: Isabel Gouveia. Salvador: FCJA; Cope-ne; Grupo Cultural Olodum, 1995.

MENDES, M. G. *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*. São Paulo, Ática, 1982.

MENDES, M. G. *O Negro e o Teatro Brasileiro (entre 1889 e 1888)*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MORACEN, Julio. *Á Sombra de Si Mesmo: um Estudo do Teatro Negro Caribenho*. 2004. 203pp. Tese. Doutor em Integração da América Latina – Comunicação e Cultura, Universidade de São Paulo, 2004.

MOSTAÇO, E. *O legado de Set*. In MÜLLER, R. G. (Organizador). Revista Dionysos. Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

NASCIMENTO, A. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados. vol.18 no.50. São Paulo Jan./Apr. 2004, p. 16.

TAVARES, J.C. *Teatro Experimental do Negro: Contexto, Estrutura e Ação*. In MÜLLER, R. G. (Organizador). Revista Dionysos. Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

UZEL, M. *O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular*. In Cadernos do Vila n.º 2. Salvador: Teatro Vila Velha P555, 2003.

“Família Alcântara” a saga de uma produção cinematográfica

Por Lilian Solá Santiago

Em 1996, enquanto ainda cursava a Faculdade de História, sofri uma espécie de “banzo” intelectual que quase fez com que interrompesse os estudos. Com a morte de meu pai e a reflexão sobre o que ele representava na minha vida, comecei a sofrer com a falta do ensino da história da África e dos afro-descendentes na faculdade. Já trabalhava como assistente de produção cinematográfica e, se desde criança me incomodava muito a (ausência da) representação dos negros nos meios de comunicação brasileiros, como produtora isso passou a me incomodar muito mais. Para sair daquela letargia, senti que tinha que perseguir o sonho de realizar meus próprios filmes. Mas... por onde começar?



Um importante diretor com quem colaborava, buscando me ajudar, me presenteou com um conto para que eu fizesse o roteiro de um curta-metragem, que ele julgava ser “a minha cara”. Era a história de uma

jovem às voltas com o marido preso e seus amigos, entre eles, um apelidado de “macaco”, epíteto que dispensa maiores explicações. Definitivamente, não era esse o caminho que queria seguir.

O primeiro passo foi parar, por um tempo, de trabalhar em produções cinematográficas e transferir-me para a residência estudantil da Universidade. Estudava História à noite e, durante o dia, dedicava-me como ouvinte às aulas da Faculdade de Cinema. Também comecei a frequentar o grupo Cachuera!, que se reunia às segundas-feiras à noite ao redor de uma fogueira. Nessas ocasiões, eram vivenciadas manifestações populares tradicionais negras do sudeste brasileiro, como congada, jongo, moçambique de bastão, batuque de umbigada entre outras. Com isso alimentei minha alma e tive fôlego para continuar na Universidade, a despeito de todo o eurocentrismo existente ali. Ainda não tinha um projeto definido, só sabia que queria povoar as telas do cinema e da TV com rostos negros. Muitos.



No ano seguinte, meu irmão Daniel, que também atua como produtor cinematográfico, elaborou um projeto de curta-metragem sobre uma família negra, de Minas Gerais. Era a família “Alcantâra”, que começava a despontar na mídia como um grupo que, ao contrário da maioria dos africanos e seus descendentes escravizados no Brasil, dizia saber de que

região exatamente eram oriundos da África, assim como preservava suas tradições ancestrais.

O projeto não conseguiu recursos para ser realizado naquele formato, mas vi nesse tema a possibilidade real de, enfim, concretizar meus sonhos. Convenci-o que uníssemos forças para realizarmos um filme para televisão, de 56 minutos, ao invés de um curta-metragem. A estratégia que então planejamos previa a realização de um projeto para cinema, aproveitando as “facilidades” (que mais tarde mostraram ser, na verdade, dificuldades) de captação de recursos por intermédio da principal lei de incentivo federal ao cinema, a Lei do Audiovisual, exclusiva para projetos a serem exibidos prioritariamente nas salas de cinema. Depois do filme pronto, deveríamos participar de festivais, ganhar prêmios, lançar no cinema e, assim, atrair um distribuidor de vídeo, em seguida vender para a TV fechada e, finalmente, exibir na TV aberta.

Em 1998, começamos o projeto “Família Alcântara”. Nós o realizávamos por etapas, ao mesmo tempo que continuávamos trabalhando em filmes de terceiros. No processo, descobrimos que a Família Alcântara não sabia exatamente de onde vinha, mas que isso não era o mais importante no filme, e sim as formas imaginárias que buscaram para desenvolver sua identidade, por intermédio do teatro, do canto e da religiosidade. O filme ficou pronto em 2005 e foi lançado nos cinemas em 2006. Em 2007, foi lançado em DVD e exibido na TV fechada. Em 2008, exatamente 10 anos após iniciarmos o projeto, o filme foi exibido pela primeira vez em TV aberta.

À época do lançamento em cinema, a crítica especializada recebeu-o muito mal. O principal julgamento era de que ele não era para cinema, e que isso era um desvio de intenção (jamais citaram isso como uma estratégia de captação de recursos). O resultado do nosso esforço em representar os personagens de forma elegante, tomando depoimentos em estúdio, bem vestidos e bem iluminados, atitude inédita no cinema nacional para personagens negros, foi tachado de burocrático.

Por outro lado, exibir o filme para o nosso público-alvo, os afro-descendentes brasileiros (pelo menos metade da população deste país), sempre foi uma experiência emocionante. Foi isso que nos deu a certeza do dever cumprido e faz com que, até hoje, eu considere a sua realização uma das maiores vitórias da minha vida. Só não atingimos plenamente o público-alvo, porque isso só seria conseguido se o exibíssemos no horário nobre da TV Globo, a maior emissora brasileira. Como poderíamos fazer isso? Só se invadíssemos a rede transmissora e apontássemos uma arma para o técnico que cuida das fitas das novelas...

"Família Alcântara" foi um "divisor de águas" na minha carreira e de meu irmão: tornamo-nos realizadores – diretores-roteiristas e produtores de nossos próprios projetos. O filme continua sua carreira. É possível adquiri-lo pela Internet, pagando com cartão de crédito (o que é um feito para um documentário), com legendas em francês, espanhol e inglês. Neste ano, foi adquirido por mais uma vez TV aberta brasileira e, além disso, somos sempre procurados para exibições em Mostras, Festivais e Encontros.

A cada dia tenho novas ideias para realizar e exibir produções audiovisuais. Se tivesse recursos para produzir incessantemente e uma televisão nas mãos, ocuparia toda a grade com rostos negros, através de ficções e documentários nacionais. Faria séries como a norte-americana "Todo mundo odeia o Chris", sucesso no Brasil atualmente, programas de entrevistas e exibiria filmes do mundo todo, como os que seleciono na "Espelho Atlântico – Mostra de Cinema da África e da Diáspora".

Quem sabe, um dia, isso será possível em meu país. Por enquanto é apenas um sonho, mas "Família Alcântara" também me deu uma certeza para a vida toda: os sonhos podem tornar-se realidade. É só acreditar neles.



REALIZAÇÃO:
Edições Toró, Donde Miras e CDHEP

ARTICULAÇÃO PEDAGÓGICA:
Allan da Rosa

CONCEPÇÃO E DIAGRAMAÇÃO DE CARTAZ E APOSTILAS:
Mateus Subverso

APOIO:
Nós por nós

AGRADECIMENTOS PLENOS:
*Aos educadores que vieram na graça e na luta. E à comunidade que
chega ou oferece atenção.*



<http://www.cdhep.org.br/>
<http://expediciondondemiras.blogspot.com>
<http://www.edicoestoro.net>