

REVISTA

Palmares

CULTURA AFRO-BRASILEIRA

ANO X Edição 08 - Novembro 2014



Centenários Negros

2014

NEGROS ARTIGOS

Cinema em Angola
Lesbiandade Negra em Audre Lorde

LITERATURA NEGRA

Inaldete Pinheiro
Maria da Glória de C. Azevedo

ENSAIO VISUAL

Ilustrações de Cau Gomez



EDITORIAL

Neste ano de 2014, a **Revista Palmares** completa 10 anos desde o lançamento de sua primeira edição, em agosto de 2005, em alusão aos 18 anos de Fundação Cultural Palmares – Ministério da Cultura. Retomamos, portanto, sua característica de ser um veículo de comunicação destinado à disseminação de ideias sobre o legado da ancestralidade africana para a vida dos brasileiros e brasileiras e povos da diáspora, principalmente no que tange ao fazer cultural.

Esse momento marca a construção do Plano Setorial para a Cultura Afro-brasileira, que configura o início da consolidação de uma política pública realmente inclusiva e democrática para cultura negra. Além disso, dá consequência a meta dessa gestão de promover a igualdade racial no campo cultural, garantindo a melhoria do acesso dos agentes culturais negros aos mecanismos de fomento.

Logo, essa edição da Revista Palmares se encaixa no nosso principal objetivo de adensar as análises no campo das manifestações artístico-culturais afro-brasileiras, a partir da produção de informações-referência capazes de provocar reflexões e, principalmente, atitudes para valorização e preservação das identidades negras.

É exatamente nesse sentido que intelectuais afro-brasileiros dão suas contribuições para edição de retorno da nossa Revista Palmares, que você pode conferir na seção **Negros Artigos**. Em **Pérolas Negras**, Flávia Rios, Lindinalva Barbosa e Guitinho da Xambá prestam reverências centenárias a Carolina de Jesus, Abdias Nascimento e Mãe Biu da Xambá, alguns de nossos centenários negros de 2014, com relatos sobre a vida e obra dessas personalidades. **Literatura e Arte** também ajudam a dar vida a nossa publicação com contos e poemas inéditos de Fábio Mandingo, Inaldete Pinheiro, Lívia Natália, Nina Silva, Maria Glória Azevedo e Dinha. O encerramento da publicação fica por conta do **Ensaio Visual** do ilustrador mineiro Cau Gomez.

Agradecemos todos e todas que colaboram para que a 8ª edição da **Revista Palmares** se tornasse uma realidade.

Axé e uma excelente leitura!

Hilton Cobra
Presidente da Fundação
Cultural Palmares - MinC

PRESIDENTA DA REPÚBLICA

Dilma Rousseff

MINISTRA DA CULTURA

Marta Suplicy

Fundação Cultural Palmares

Presidente

Hilton Cobra

Gabinete da Presidência Interina

Conceição Barbosa

Departamento de Fomento e

Promoção da Cultura Afro-brasileira

Lindivaldo Júnior

Departamento de Proteção ao

Patrimônio Afro-brasileiro

Alexandro Reis

Centro Nacional de Informação e

Referência da Cultura Negra

Joselina da Silva

Procuradoria-geral

Dora Lúcia de Lima Bertulio

Auditoria Interna

Raimundo Nonato Almeida Pereira

Coordenação Geral de Gestão Estratégica

Franco César Bernardes

Coordenação Geral de Gestão Interna

Carolina Nascimento

Assessoria Internacional

Katia Costa Santos

Assessoria de Comunicação

Mara Karina Silva

Representação da FCP/Alagoas

Maria José da Silva

Representação da FCP/Bahia

Fábio de Santana

Representação da FCP/ Maranhão

Ana Amélia Campos Mafra

Representação da FCP/ Rio de Janeiro

Neia Daniel de Alcântara

Representação da FCP/ São Paulo

Michel Yakini

Revista Palmares

Jornalista Responsável

Mara Karina Silva MTB 8192/DF

Coordenação Editorial

Cidinha da Silva

Martha Rosa F. Queiroz

Revisão dos textos

Anderson Hander Brito Xavier

Daiane Souza Alves

Arte e diagramação

Daniel Gomes Silva

Equipe Ascom Palmares

Coordenação

Mara Karina Silva

Jornalistas

Daiane Souza Alves e Juliana Camelo

Estagiárias

Thaynara Pires da Silva (Jornalismo)

Maria Iris de Souza (Web Designer)

Tiragem: 2.000 exemplares

Distribuição Gratuita

Gráfica e Editora Qualidade Ltda.

ISSN: 1808-7280

Endereço:

Quadra 601 Norte – SGAN – Lote L CEP: 70830-010

Ed. ATP – Brasília/DF / Telefone: (61) 3424-0100

www.palmares.gov.br

SUMÁRIO

NEGROS ARTIGOS

Reconhecimento do Patrimônio Cultural Afro-brasileiro 06

Alessandra Rodrigues Lima

O Marabaixo do Amapá: encontro de saberes, histórias e memórias afro-amapaenses 16

Piedade Lino Videira

Zami: (auto) tradução da lesbiandade negra em Audre Lorde 22

Tatiana Nascimento dos Santos

Expressões de mulheres negras jovens no Hip-hop baiano 36

Lícia Maria de Lima Barbosa

Memórias e identidades no cinema em Angola 44

Leandro Bulhões

LITERATURA E ARTE

Espera 74

Fábio Mandingo

Uma aventura do Velho Baobá 78

Inaldete Pinheiro

Seca 82

Nina Silva

Viúvez, Velhice e Fé 84

Maria da Glória de C. Azevedo

Orisa didê e Negridianos 85

Lívia Natália

Três lições de casa 86

Dinha

ENSAIO VISUAL

Ilustrações de Cau Gomes 88

REFERÊNCIAS 93

PÉROLAS NEGRAS

Abdias do Nascimento 54



Carolina de Jesus 60



Mãe Biu do Xambá 66



Reconhecimento do Patrimônio Cultural Afro-brasileiro:

“Não existe Brasil sem África e, portanto, não existe identidade nacional sem a cultura afro-brasileira”
(RATTS; DAMASCENO, 2006, p. 180)

Alessandra Rodrigues Lima *

O campo do patrimônio pode ser considerado uma forma de escrita do passado. A partir de referenciais teóricos e conceituais específicos, a produção das narrativas no âmbito do patrimônio tem revelado a complexidade da seleção de bens culturais das diferentes sociedades em sua relação com o tempo. Nesse aspecto, Manoel Salgado (2011) indica uma reflexão relevante sobre os “usos do passado”. Tratando dessa articulação entre tempo e patrimônio, diz o autor: “A semântica do termo (patrimônio) nos sugere uma relação com um tempo que nos antecede, e com o qual estabelecemos relações mediadas por intermédio de objetos que acreditamos pertencer a uma herança coletiva” (SALGADO, 2011, p. 99).

Desse modo, indicando a necessidade de vislumbrar as discussões patrimoniais também a partir de uma perspectiva historiográfica, Salgado (2011) apresenta a aproximação necessária entre história e patrimônio como diferentes possibilidades de narrar

o passado. Seriam, nesse sentido, resultados do que chamou de uma “cultura histórica” fundamentada em operações similares: a transformação de um *corpus* documental em fontes históricas, no caso da história, e a de objetos em bens culturais, no caso do patrimônio.

Para o antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves (2002), os resultados dessa operação, no campo do patrimônio, transformaram essas narrativas em modalidades discursivas, que possuíam como objetivo a construção de uma memória e identidade coletivas. Com o propósito de consolidar uma memória nacional, essas construções discursivas influenciaram, ao longo do tempo, o modo como os grupos sociais veem a nação e se integram a essa totalidade. Nesse sentido, as narrativas produzidas no âmbito do patrimônio cultural contribuem para a consolidação de determinada imagem de nação, na medida em que estruturam um conjunto específico de bens culturais e o transforma em uma representação supostamente compartilhada por todos.

* Historiadora, especialista em História da África e dos Afro-brasileiros pela Universidade de Brasília - UnB, Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e Coordenadora de Apoio à Sustentabilidade no Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN.



Outra questão relevante no estudo do patrimônio cultural é a definição de fontes. Para Ana Luiza Martins “o estudo do patrimônio é um campo que, de forma gulosa, se serve de tudo o que estiver disponível — das cartas aos prédios, da literatura a um bairro inteiro — e o que for capaz de representar a dinâmica da história” (MARTINS, 2009, p. 281). Mesmo que nos forneçam dados de forma indireta, as variadas fontes documentais guardam informações sobre as características e dinâmicas que marcam as diferentes instâncias do mundo social. Nesse sentido, se considerarmos o reconhecimento de bens culturais de natureza imaterial e a elaboração de diferentes narrativas sobre eles ao longo desse processo, as discussões voltadas para o campo do patrimônio se complexificam ainda mais.

A criação do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, em 2000, pode ser considerada uma decorrência das modificações no modo de compreender a preservação cultural no Brasil e no mundo. Articulado à revisão conceitual que marca esse debate no Brasil dos anos 1970, as concepções de patrimônio e de preservação

passam a considerar de forma contundente a valorização de diferentes formas de realização cultural. É nesse momento que as experiências de preservação passam a representar uma forma diferenciada de pensar o patrimônio, entendendo o bem cultural sempre em relação aos grupos sociais aos quais se refere e inserido em um processo dinâmico de produção e reprodução cultural.

Partindo da instituição do Registro de bens imateriais, o objetivo desse artigo é apresentar brevemente o processo de inserção de bens culturais do universo afro-brasileiro no conjunto do patrimônio cultural nacional. Esse exercício tem como referência as narrativas produzidas para justificar o reconhecimento oficial desses bens culturais produzidas no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN .

Sobre a Preservação do Patrimônio Cultural

A preservação do patrimônio cultural no Brasil possui longa trajetória histórica. Desde a criação do primeiro órgão, voltado para essa questão, o então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, os debates relacionados à cultura e identidade nacionais adquiriram caráter institucional. A intelectualidade brasileira, em geral vinculada às elites políticas, buscavam elementos que pudessem sintetizar a “brasilidade”, identificando principalmente na tradição europeia os aspectos culturais que deveriam compor a narrativa nacional.

Pelo menos até a década de 1970, a política de preservação no Brasil esteve restrita à proteção física dos bens culturais e à valorização dos padrões artísticos e estéticos europeus. Essas marcas tornaram a política de preservação do patrimônio limitada e representativa apenas de aspectos culturais selecionados e compartilhados pelas elites intelectuais e políticas. Para Maria Cecília Londres Fonseca (2009), essa característica não só excluía determinados patrimônios culturais, como também veiculava a imagem do Brasil como uma nação identificada apenas com a tradição europeia. A autora chega a duas “reduções” que seriam marcas históricas da política de preservação no Brasil: a valorização de bens culturais da tradição europeia e a proteção apenas da dimensão da materialidade.

A construção do campo do patrimônio e a atribuição de valor aos objetos trouxe ainda um rígido corpo de critérios técnicos, estéticos e artísticos para a escolha dos monumentos grandiosos e singulares para a nação. Se os paradigmas de desenvolvimento eram associados ao mundo europeu, as perspectivas e reflexões na preservação do patrimônio cultural orientaram-se no mesmo sentido e privilegiou as edificações que remetiam à presença portuguesa, colonizadora.

Somente após 1975, com a criação do Centro Nacional de Referências Culturais - CNRC, com sua proposta de valorização dos bens culturais populares, esse quadro começa a se alterar. Já no final dos anos 1980, com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o conceito de patrimônio é ampliado e desenvolve-se uma problematização da política de preservação praticada até então. O desenvolvimento dessa problematização contribuiu, inclusive, para o reconhecimento de expressões das culturas populares¹ e foi marcada pela emergência de um novo entendimento dos bens culturais a partir de uma perspectiva dinâmica e processual. Assim, ancorada na noção de direitos culturais e na necessidade de democratização das políticas culturais, a valorização das culturas populares, com base em uma perspectiva antropológica de cultura, começa a se ampliar e pode ser considerada um marco importante na reorientação das políticas de preservação realizadas até então, e o início do trajeto que culminará no reconhecimento oficial de matrizes culturais indígenas e afro-brasileiras.

Além de transformações relacionadas aos parâmetros teóricos do campo do patrimônio, é possível indicar modificações mais amplas que redefiniram o contexto político e cultural e permitiram a ampliação da visibilidade sobre expressões culturais representativas de grupos sociais historicamente subalternizados, notadamente os afro-brasileiros. Como catalisador desse processo, é possível considerar a definição de patrimônio cultural, expressa no artigo 216 da Constituição de 1988, agora percebido em suas dimensões material e imaterial, além do entendimento de que os bens culturais devem ser portadores de referência às identidades e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Essas modificações somadas à atuação dos movimentos sociais no contexto da redemocratização nos anos 80 e na luta contra várias formas de exclusão, dentre elas o racismo, serão fundamentais para o início do processo de reconhecimento de bens culturais do universo cultural afro-brasileiro. O tombamento do Terreiro de Casa Branca do Engenho Velho - Ilê Axé Iyá Nassô Oká, em 1984, e da Serra da Barriga, em Alagoas, em 1986, representam marcos no reconhecimento do patrimônio cultural afro-brasileiro e foram marcados pela mobilização de vários setores da sociedade em torno do debate sobre o reconhecimento de referências culturais das populações negras. Além de representarem um alargamento das diretrizes que norteavam as práticas de preservação, também indicaram a atuação dos movimentos sociais negros e antirracistas na luta pelo reconhecimento da cultura negra.

O Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial e a Cultura Afro-brasileira

Os estudos sobre o patrimônio cultural são relevantes para o entendimento dos processos de elaboração das identidades nacionais. As reflexões realizadas nesse campo são importantes na medida em que articulam elementos como a determinação dos lugares de memória, a elaboração de narrativas e a criação de significados para compor as representações da nacionalidade, que, no caso brasileiro, omitiu durante longo tempo a face negra de sua constituição. Diante de um cenário inicial de preservação patrimonial, em que somente edificações e monumento de origem europeia eram valorizados, as justificativas para a não inserção de elementos indígenas ou afro-brasileiros originavam-se no discurso da ausência de vestígios materiais relacionadas a outras matrizes culturais.

Nesse contexto, a escassez de referências às matrizes africanas e indígenas no conjunto do patrimônio cultural era explicada pela suposta ausência de testemunhos materiais dessas populações e pela tendência em valorizar as edificações representativas das formas estéticas e arquitetônicas europeias. A existência de apenas um instrumento jurídico — o tombamento — e o foco na materialidade do patrimônio também contribuíram para que vestígios materiais vinculados ao universo cultural negro e indígena não fossem valorizados

¹ O conceito de cultura popular é complexo em sua historicidade assumindo, no Brasil, significados diferentes ao longo do tempo. Neste texto, o termo está associado ao entendimento dos folcloristas sobre o que compõe a cultura popular, expressões e práticas culturais representativas das classes subalternas, populares (ABREU, 2003).

a ponto de fazerem parte do conjunto de bens culturais. A maior parte da trajetória da política de preservação no Brasil esteve relacionada, portanto, à manutenção de bens culturais representativos de uma elite cultural e social que construíram, por meio dos discursos intelectual e técnico, um retrato da nação a partir de um conjunto específico de bens culturais.

É a partir dessa lacuna que, mais tarde, será ressaltado o caráter eurocêntrico e restrito da prática de preservação empreendida no Brasil.

Para a compreensão de como foi possível a emergência do patrimônio cultural afro-brasileiro no âmbito da preservação patrimonial oficial por parte do Estado, é necessário observar a trajetória das ações de combate ao racismo e de valorização da contribuição cultural da população negra no Brasil. Nesse sentido, diversos fatos podem ser definidos como marcos da luta pela inserção de elementos do universo afrodescendente no rol dos bens culturais representativos da cultura nacional, dentre eles podemos destacar:

- **1975:** Criação do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC) com a proposta de valorização prioritária dos bens culturais das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras.
- **1978:** O Movimento Negro Unificado (MNU) elege o dia 20 de Novembro como Dia Nacional da Consciência Negra. Em 2003 a data foi incluída no calendário escolar por meio da Lei Federal nº 10.639/03.
- **1982:** Instituído o Projeto “Mapeamento de Sítios e Monumentos Religiosos Negros da Bahia” (MAMBA). Por meio de convênio entre a Fundação Nacional Pró-Memória, Prefeitura Municipal de Salvador e a Fundação Cultural do Estado da Bahia, foram mapeados aproximadamente dois mil centros de culto afro-brasileiros em Salvador.

- **1984:** É tombado o primeiro espaço de religiosidade afro-brasileira, o Terreiro de Casa Branca — Ilê Axé Iyanassôoká — no Estado da Bahia.

- **1986:** Tombado o Sítio Histórico da Serra da Barrega, território do Quilombo dos Palmares, no Estado de Alagoas.

- **1988:** Promulgação da Carta Constitucional de 1988 que, em seu Artigo 216, expressa a definição mais ampla de Patrimônio Cultural entendido em suas dimensões materiais e imateriais. O parágrafo 5º prevê ainda o tombamento de documentos e sítios históricos relacionados a comunidades quilombolas. O Artigo 68 do Ato de Disposições Constitucionais Transitórias prevê o reconhecimento da propriedade definitiva da terra aos quilombolas. O inciso XLII do Artigo 5º prevê que a prática do racismo constitui crime inafiançável e imprescritível, sujeito à pena de reclusão, nos termos da lei.

Nesse ano é, ainda, criada a Fundação Cultural Palmares, instituição pública vinculada ao Ministério da Cultura, que tem como objetivo proteger, preservar e disseminar a cultura afro-brasileira, visando à inclusão e o desenvolvimento da população negra.

- **1997:** Realização do Seminário “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção”, realizado em Fortaleza, com o objetivo de discutir os instrumentos legais e administrativos de salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial.

- **1998:** Criação da Comissão e Grupo de Trabalho para elaborar a proposta de regulamentação do Registro do PCI.

- **1999:** Tombamento do Terreiro Ilê Axé Opó Afonjá, no Estado da Bahia.

- **2000:** Instituição do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e desenvolvimento da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC).

- **2002:** Tombamento do Terreiro do Gantois – Ilê IyáOmin Axé – no Estado da Bahia e do Terreiro Casa das Minas Jeje, no Estado do Maranhão.

- **2003:** Tombamento do Terreiro de Candomblé do Bate-folha do Manso Banduquenqué, no Estado da Bahia.

Criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, SEPPIR, vinculada à Presidência da República, com *status* de Ministério.

Instituição da Lei Federal nº 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Africanas e Afro-brasileiras no currículo da educação básica em instituições de ensino públicas e privadas.

- **2004:** Criação do Departamento de Patrimônio Imaterial no Iphan, pelo Decreto nº 5.040 de abril de 2004.

O Samba de Roda do Recôncavo é registrado como PCI do Brasil.

O “Programa Brasil Quilombola”, conduzido pela SEPPIR, é instituído.

- **2005:** Proclamação do Samba de Roda do Recôncavo como Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco.

Tombamento do Terreiro do Alakêto — Ilê MoroiáLáji— no Estado da Bahia.

Registro do Ofício das Baianas de Acarajé e do Jongo do Sudeste.

- **2007:** É realizado o registro das Matrizes do Samba Carioca — Samba de Terreiro, Partido Alto e Samba Enredo — e do Tambor de Crioula no Maranhão no livro das Formas de Expressão.

- **2008:** Registro do Ofício dos Mestres de Capoeira no livro dos Saberes e da Roda de Capoeira no livro das Formas de Expressão.

- **2009:** Realização do “Seminário Internacional de Acautelamento do Iphan para Templos de Culto Afro-brasileiros”, realizado entre os dias 26 e 28 de outubro de 2009, na cidade de Salvador.

Aprovação do Estatuto da Igualdade Racial na Câmara dos Deputados:

Lançamento do “Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira”, por meio de parceria entre Iphan e Fundação Cultural Palmares.

- **2010:** Registro do Complexo cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão no Livro de Registro das Celebrações.

- **2013:** Registro da Festa de Nosso Senhor do Bonfim e Tombamento da casa de Oxumarê — Terreiro Ilê Oxumarê Araká Axé Ogodô — em Salvador.

Dentre esses marcos que contribuíram, direta ou indiretamente, para o reconhecimento e valorização da cultura negra por parte do Estado brasileiro, cabe ressaltar a importância do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial como elemento fundamental na salvaguarda do patrimônio cultural afro-brasileiro. O Registro é um instrumento de reconhecimento e valorização do patrimônio cultural imaterial, instituído pelo Decreto nº 3.551/2000, que também criou o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) e estabeleceu o compromisso do Estado Brasileiro em garantir os meios de produção e reprodução das práticas culturais, bem como a documentação e a difusão dos conhecimentos produzidos sobre as mesmas.

O Registro surge como uma forma de valorização das diversas expressões populares, assegurando por meio do reconhecimento e de ações de apoio e fomento, as condições de produção e reprodução de tais manifestações. Essa perspectiva possibilita a valorização da contribuição de grupos como os afro-brasileiros para a formação da cultura brasileira. Entre as principais características do processo de reconhecimento estão o caráter coletivo do pedido, a descentralização da instrução do processo de Registro e o caráter transitório da inscrição. São aspectos que indicam, respectivamente, a participação da sociedade civil em todo o processo de reconhecimento; a necessidade de socialização dos métodos e estratégias de salvaguarda, contribuindo para autonomia e capacitação dos agentes produtores dos bens; e, por último, a identificação das manifestações culturais como marcas de

uma temporalidade específica, ressaltando a complexidade e a dinâmica que caracterizam os bens culturais de natureza imaterial. O Decreto nº 3.551/2000 ressalta as diferentes dimensões do patrimônio imaterial a partir das categorias que definem os Livros de Registro:

I) Saberes: onde serão inscritos os conhecimentos e os modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades.

II) Celebrações: onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social.

III) Formas de Expressão: onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas.

IV) Lugares: onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas.

Como forma de reconhecimento, o Registro pode contribuir para a continuidade do bem cultural, já que incentiva a produção de conhecimento e a realização de ações que colaborem para o desenvolvimento sustentável das comunidades e, por conseguinte, das condições de produção dos bens. Dos 29 (vinte e nove) Registros realizados até 2013, 9 (nove) são vinculados ao universo cultural afrodescendente como indica o quadro abaixo:

Quadro 1- Bens Culturais de Natureza Imaterial e Matriz Afro-Brasileira Registrados pelo IPHAN

UF	Bem Registrado	Ano de Inscrição	Livro de Registro
BA	Ofício das Baianas de Acarajé	2004	Livro de Registro dos Saberes
BA	Samba de Roda do Recôncavo Baiano	2004	Livro de Registro das Formas de Expressão
MG, SP, RJ e ES	Jongo no Sudeste	2005	Livro de Registro das Formas de Expressão
MA	Tambor de Crioula	2007	Livro de Registro das Formas de Expressão
RJ	Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo.	2007	Livro de Registro das Formas de Expressão
Nacional	Roda de Capoeira	2008	Livro de Registro das Formas de Expressão
Nacional	Ofício dos Mestre de Capoeira	2008	Livro de Registro dos Saberes
MA	Complexo Cultural do Bumba Meu Boi no Maranhão	2011	Livro de Registro das Celebrações
BA	Festa do Nosso Senhor do Bonfim	2013	Livro de Registro das Celebrações

Fonte: Lima, 2011.

Fonte: wikimedia Commons: Toluaye



Terreiro Ilê Axé Iyá Nassô Oká, Casa Branca

A ampliação da visibilidade sobre as culturas afro-brasileiras promovida pela política nacional de patrimônio imaterial contribuiu para as reflexões sobre o patrimônio cultural afro-brasileiro e sobre o modo como esse conjunto tem-se incorporado ao patrimônio nacional. Esse processo tem promovido a inserção de novos atores e de demandas por reconhecimento no campo do patrimônio cultural, configurando um novo espaço de construção política e de afirmação da importância da herança africana na formação cultural da nação.

Os mecanismos que permitiram essa inserção auxiliam na compreensão das novas visões sobre os afro-brasileiros, ressaltando que esse processo se desenvolve no contexto em que a luta antirracista torna-se agenda governamental, em meados dos anos 2000, e promove a formulação de iniciativas públicas voltadas para a valorização das populações negras. Nesse aspecto, o registro de bens culturais de natureza imaterial é relevante não só por valorizar bens representativos de

matrizes culturais não hegemônicas, como também por ampliar significativamente a visibilidade em torno de diversas expressões das culturas populares, notadamente afro-brasileiras. Certamente, essa modalidade de reconhecimento do patrimônio nacional está vinculada a contingências de caráter histórico que podem se articular, de alguma forma, às dinâmicas específicas da trajetória histórica dos afro-brasileiros.

Os bens culturais afro-brasileiros, na medida em que atendem o requisito de “relevantes para os grupos formadores da nação”, como prevê a CF 88, também se convertem em fonte de afirmação de identidades particulares e instrumento de atuação política. Assim, as demandas por reconhecimento se ancoram em aspectos históricos vinculados aos processos de dominação e exclusão a que os grupos sociais foram submetidos ao longo do tempo, marcando sua inserção na “cultura nacional” ao mesmo tempo em que ressaltam as identidades culturais específicas que suas expressões culturais evocam.

Nesse sentido, entre as justificativas utilizadas para reconhecimento dos bens culturais representativos do patrimônio afro-brasileiro, destacam-se justamente a trajetória histórica dos negros no Brasil e a manutenção de suas práticas culturais e formas de sociabilidade diante de um contexto de subalternização e criminalização. É possível visualizar a demarcação de uma memória histórica específica, que não foi compartilhada pela coletividade mas que deve ser reconhecida por todos em função de sua profunda relevância para a cultura nacional.

Considerações Finais

O reconhecimento das tradições culturais afro-brasileiras retoma a experiência histórica dos negros, como a da escravidão, trazendo à tona uma face da história nacional que suprimiu das narrativas do patrimônio cultural em função de sua inclinação eurocêntrica. Pode-se perceber que essa narrativa corresponde ao que Antônio Nogueira **considera uma nova perspectiva de apreensão do patrimônio**, que deve ser entendido como:

[...] um permanente processo de produção de referenciais identitários de grupos, indivíduos, classes, etnias e etc., e não mais somente de legitimação do Estado e memória nacionais (NOGUEIRA, 2008, p. 235).

Essa reformulação se faz de forma a preencher as lacunas ocasionadas inicialmente pelo não reconhecimento das tradições afro-brasileiras como matriz cultural; depois pela criminalização e perseguição dessas mesmas tradições e, finalmente, pela sub-representatividade no campo do patrimônio cultural.

O sentido das narrativas produzidas sobre os bens culturais em discussão, ao contrário do que sugere a homogênea e harmônica cultura nacional, indica a vinculação da questão racial com criação e recriação das expressões culturais afro-brasileiras. Seja como uma origem remota ou como uma permanência específica das populações negras, essa vinculação é retomada de forma recorrente como argumento fundamental nos processos de reconhecimento.

É justamente a especificidade da trajetória histórica das expressões afro-brasileiras e seus significados simbólicos que são indicados como as principais justificativas para a sua inserção no conjunto de bens representativos “cultura nacional”. A importância do debate racial no campo da salvaguarda de bens culturais imateriais afro-brasileiros, nesse sentido, aparece como um aspecto fundamental, principalmente se considerarmos a sua importância na elaboração das narrativas utilizadas para justificar o registro desses bens culturais.

Assim, as questões e processos descritos brevemente nesse texto podem ser o ponto de partida para uma reflexão que deve realizar de forma mais ampla, como a articulação das formas de salvaguarda do patrimônio cultural afro-brasileiro com outras demandas por direitos sociais que têm origem nas limitações provocadas pelo racismo. Uma vez que essas demandas incidem diretamente sobre as formas de produção e reprodução dos bens culturais e sobre as condições de existência das comunidades negras detentoras desse patrimônio cultural.

Considerando esse histórico breve, é possível compreender os avanços conquistados até o momento no que se

Fonte: wikimedia commons: Toluaye



Telhado do Terreiro da Casa Branca

refere à valorização e o reconhecimento do patrimônio afro-brasileiro, mas também se pode ressaltar o quanto ainda é necessário caminhar. Mesmo com um ganho simbólico, representado pelo reconhecimento oficial, as expressões culturais afro-brasileiras ainda são desconsideradas pela sociedade como um todo, enquanto parte de uma matriz cultural formadora da nação. As complexidades decorrentes do racismo e da criminalização histórica de determinadas práticas culturais tornam o processo de valorização desse legado cultural complexo e marcado por disputas de ordens diversas. A criação do Registro constituiu no âmbito da política de patrimônio cultural brasileira, um ponto de partida importante para ampliação das possibilidades de representação da nação, incluindo a contribuição das populações negras para formação da cultura nacional.

Contudo, é necessário caminhar ainda mais. Além do ganho simbólico, é urgente que o amplo conjunto de instituições que compõem o poder público sigam atuando coordenadas, promovendo uma interação maior entre as políticas e ações de cada esfera. É fundamental que, para além da valorização e reconhecimento do patrimônio cultural afro-brasileiro sejam realizados esforços no sentido do desenvolvimento socioeconômico, respeito aos direitos humanos e combate ao racismo, assim como a ampliação de acesso à educação e saúde para as populações negras.**

** As referências deste texto estão na página 93.

O MARABAIXO DO AMAPÁ:

Encontro de saberes, histórias e memórias afro-amapaenses

“Assim, de geração a geração, caminha a tradição nos passos da dança do Marabaixo” (CUNHA JR. 2009, p.17)

Piedade Lino Videira*

Mesmo diante do percentual majoritário de negros no Amapá, o conhecimento da população local acerca de seu legado histórico e cultural, material e imaterial, herdado de seus ancestrais africanos e afro-amapaenses é incipiente. A aprovação da Lei nº 10.639, sancionada em 2003, a qual alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional/LDBEN nº 9.394/9 e tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira nas escolas de todo Brasil, veio contribuir de maneira significativa para que o Brasil e o Amapá busquem conhecer suas africanidades.

Face ao exposto, acredito que o estudo sistemático teórico e prático em âmbito escolar sobre o Marabaixo é uma possibilidade concreta para o desenvolvimento de uma abordagem pedagógica significativa para os estudantes, já que essa tradição é constituída de passagens da História, cultura e relações sociais locais. E assim, é festejada, dançada, cantada e enriquecida pelos múltiplos

sujeitos sociais na área urbana, rural e quilombola da nossa cidade, que festejam seus santos padroeiros e de devoção católica ao longo do ano. Creio que esse seja um caminho fecundo para ajudar no processo de implementação da Lei nº 10.639/03 nas escolas do município e Estado do Amapá.

Considero relevante mencionar que comecei a desenvolver o trabalho de pesquisa, registros, análises e reflexões mais aprofundados e sistemáticos sobre o Marabaixo em 2003, no momento que me tornei bolsista do Concurso Negro e Educação e, depois, quando fui aprovada e ingressei no Mestrado em Educação Brasileira, na Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Ceará, em 2004. Na ocasião, parti da hipótese de que era e é relevante desenvolver estudos sobre as relações étnico-raciais e educação, por meio da cultura afro-amapaense, em especial o Marabaixo. No intuito de compreender a cultura e seu processamento no campo educacional como viés importante para a

significação da identidade étnica do afro-amapaense.

Neste texto curto e ao mesmo tempo representativo desse tecido histórico-cultural local de nome Marabaixo, objetivo contribuir para que a sociedade brasileira e amapaense possam, como orienta Cunha Jr. (2001), ser instigadas a redimensionar suas atitudes e concepções a respeito das africanidades presentes no Brasil e Amapá. Compreendendo, sobretudo que:

[...] embora exista uma gama de aspectos no que tange a experiências particulares que formam um universo rico em processos culturais iniciados na África e recriados no Brasil, esses aspectos foram pouco explorados em estudos que tratam de educação. Fazendo referência à comunidade de quilombos, terra de negro, mocambos e das comunidades religiosas de umbanda, de candomblé e catolicismo de preto [...] (p. 7)

O constato do referido autor, clarifica que no Brasil ainda não se deu a devida dimensão e importância à experiência histórica, às diversidades temporais e regionais dessas comunidades e ao uso dos seus conhecimentos e das suas pedagogias para instruírem uma forma de pensamento em educação. Assim, acredito que a valorização do Marabaixo como conteúdo educacional oportunizará aos educandos o conhecimento de outras formas de saberes, outras formas de ser/existir como sujeitos históricos, sociais e corpóreos em um processo mister para a “adoção de um paradigma do saber” e de outras possibilidades de abordagem pedagógica do Marabaixo, como expressão de arte, História e cultura de nossos ancestrais negros nas escolas.

Venha Conhecer e Dançar o marabaixo do Amapá

A dança – ritmo suave de ir e vir, daqui para ali – embalada pela ternura das vozes femininas entoada ao som da caixa percutida toma o espaço de uma vivência adquirida ao misturar-se com um ardente tempero de gengibirra. Assim, de geração a geração caminha a tradição nos passos da dança do Marabaixo (CUNHA JR, 2009, p. 17).

Inicialmente apresento-lhes o bairro, que não outro senão o Laguinho, parte da História dos modos de ser negro e negra em Macapá. Laguinho é território de muitas vivências, da vida e da cultura negra, lugar de muitas memórias, ao embalo da dança do Marabaixo. O Laguinho, território afro-amapaense, possui historicamente sua identidade étnica como bairro de negros. Nesse bairro, o Marabaixo une gerações para a afirmação positiva de valores, princípios morais, humanos, religiosidade e conhecimentos da/sobre a comunidade dançante.

Falar em Laguinho é falar, sobretudo, de Marabaixo¹ e, por conseguinte, reverenciar a ancestralidade afro-amapaense que continua unindo ciclos geracionais para a salvaguarda desse patrimônio imaterial local. Pensar em Marabaixo é rememorar homens e mulheres negros que, dançando, transmitiram para a posteridade seu legado histórico-sociológico relevante, para marcar o lugar de pertença étnica e política entre seus herdeiros no diálogo com a sociedade. Sentir o Marabaixo é colocar-se diante das pessoas com a certeza de ser de dentro, como raízes das comunidades afro-amapaenses, localizadas na área urbana e rural do Amapá.

* Dra. Piedade Lino Videira, docente da Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

¹ Nome dado à Dança Dramático-Religiosa de cortejo Afrodescendente, conforme o livro da autora VIDEIRA P. L. O termo designa a identidade étnica do negro amapaense. Fortaleza: Edições UFC, 2009, p.25.



Josefa Lina Ramos (Tia Zefa de 98 anos) é cantadeira de Marabaixo, Batuque e é moradora do bairro do Laguinho



Lucimar Araújo Tavares (Tia Lucy) é dançadeira de Marabaixo. Faleceu em 2013

Viver o Marabaixo é esticar o tecido dessa história com o intuito de reconectar seus herdeiros aos seus antepassados africanos, por meio dessa tradição secular composta de um conjunto de símbolos, mitologias, fé, crenças, ladainhas, filosofias, modos de ver e conceber o mundo nos ciclos geracionais que são refletidos no espelho da vida e, por isso, ajudam a analisar o contexto amplo de desigualdades étnico-raciais evidente entre os grupos étnicos locais. O Marabaixo é uma forma de pensamento e prática social por meio da qual seus partícipes desvelam a realidade étnico-racial do Amapá sem mácula.

Assim, dançar, na cultura negra e no Marabaixo, não significa um conjunto de gestos aleatórios, tampouco movimentar o corpo apenas para passar o tempo e, por conseguinte, distrair-se. A dança de base africana e afrodescendente, sobretudo a dança tradicional, festiva e religiosa, dentro da filosofia do catolicismo de preto, é coisa séria, é tradição. Sua organização dá-se pela união entre dança, fé, bebidas, folias e ladainhas, missas, fogos, cortejos, dramatizações e promessas. Ademais, seus partícipes não podem descumprir seu calendário e alterar sua constituição sob pena de serem castigados pela Santíssima Trindade e Divino Espírito Santo, ambos reverenciados por essa tradição no Amapá.



Divino Espírito Santo (em vermelho) e a Santíssima Trindade (em azul celeste) são os santos festejados no Ciclo do Marabaixo do Laguinho

A autora Teodora Alves (2003) nos diz que a dança de base africana é o momento de aprendizado sobre a nossa própria cultura e história. Trata-se do reencontro com uma história, não a de submissão, mas sim a possuidora de um legado deixado também por uma realeza negra, tecida por nossos ancestrais negros nas inúmeras danças afro-brasileiras. E essa alteridade negra, da qual fala a autora, é percebida na dança do Marabaixo.

O ensinamento do Marabaixo ocorre dos mais idosos para os mais novos por meio da

tradição oral. E o salão da casa do festeiro é o lugar do encontro de gente orgulhosa de si e de sua etnicidade. E em dias de festa, ele vai se constituindo com os brincantes que chegam e saúdam as amigadas, saem do lado para perguntar da mãe, do pai, da tia ou dos compadres e comadres. A família e os familiares, a grande família, no sentido de família ampla, representada na comunidade dançante, têm papel relevante nesse processo de aprendizado, ou seja, é necessária uma comunidade inteira para legar as tradições seculares para as gerações atuais e futuras.



Crianças dançando o Marabaixo

Descrição do Marabaixo

O Marabaixo é uma tradição afro-amapaense festivo/religiosa que une ciclos geracionais num período anual chamado de Ciclo do Marabaixo, que acontece logo após os festejos religiosos da Quaresma e Semana Santa dentro da religião católica. O primeiro Marabaixo, da área urbana de Macapá, acontece no Sábado de Aleluia no bairro da Favela, e no Domingo de Páscoa no bairro do Laguinho. O festejo do Marabaixo se estende por aproximadamente dois meses².

² A descrição detalhada do Calendário do Marabaixo pode ser encontrada no livro: Marabaixo dança afrodescendente: significando a identidade étnica do negro amapaense, 2009 presente nas referências desse artigo.



Barracão da Associação Cultural Berço do Marabaixo no bairro da Favela



Barracão do Grupo Cultural Raimundo Ladislau no bairro do Laguinho

Trata-se de uma festa pública, na qual é permitida a entrada de todas as pessoas que desejarem compartilhar, com a comunidade dançante, a bebida típica tradicional servida na festa de nome gengibirra, feita à base de gengibre, cachaça, cravinho, água e açúcar a gosto. E também do especial caldo à base de carne de gado e verduras diversas, denominado de cozidão.

Os santos festejados são a Santíssima Trindade dos Inocentes, na Favela, e o Divino Espírito Santo e Santíssima Trindade no Laguinho. Essa brincadeira

séria é organizada e realizada na casa de pessoas que moram nesses bairros, as quais são nomeadas de festeiro e ou festeira.

O ritmo da dança é marcado pelas cantigas entoadas pela cantadeira e ou cantador que formam um conjunto de versos de nome ladrão. O verso ladrão é retirado de improviso, é rimado e tem o intuito de satirizar, exaltar, criticar e elogiar pessoas e fatos ocorridos no cotidiano local, nacional e mundial. Algumas vezes fica evidente em uma única cantiga um jogo de disfarce que envolve as quatro características já mencionadas.



Cantadeira de Marabaixo

Fonte: Domínio Público



Apresentação Cultural de Marabaixo da Cia. de Dança Afro-Baraká

Fonte: Domínio Público



Traje Típico Feminino do Marabaixo. Apresentação da Cia. de Dança Afro Baraka.

Fonte: Domínio Público

Os instrumentos de percussão que ditam o ritmo da dança recebem a denominação de caixa, que é uma variação do instrumento rústico de nome bombo, oriundo da África Meridional que inscreve o Marabaixo como artefato da cultura de origem Banto de África recriada no Amapá. As caixas são percutidas com a utilização de duas varetas em madeira (baquetas), apoiadas uma em cada mão pelo tocador ou tocadeira. Os homens predominam na arte de tocar as caixas, mas já temos algumas mulheres quebrando essa hegemonia.

O traje característico do Marabaixo é formado pela anágua, saia estampada, arranjo de flores de um lado da cabeça, blusa com folho, toalha sobre os ombros, adornos como: colares,

argolas e pulseiras de cores variadas.

Em relação ao conjunto da dança, os movimentos corpóreos no Marabaixo têm como passo básico os pés arrastados um seguido do outro, embalados pelo quadril em requebros que o impulsionam para frente. As mulheres seguram a ponta da saia rodada num bailado cadenciado pela musicalidade como resultado da harmonia entre canto, instrumentos de percussão e dança. Os homens cortejam as damas nessa dança, mas cada um se destaca pela ginga e malícia cheia de graça de seus movimentos livres, ou seja, sem uma padronização coreográfica.

A movimentação dos dançantes no espaço cênico do barracão dos festeiros, local de realização da brincadeira, é no

sentido anti-horário. Trata-se de um espaço aberto com plena visibilidade aos presentes e ladeado de bancos pela lateral para os apreciadores da dança tomarem acento se assim desejarem.



Dançadeira do Grupo Cultural Raimundo Ladislau sendo cortejada na Dança do Marabaixo

Fonte: Domínio Público

No Marabaixo, dança desde a criança ao ancião. Não se segue nenhuma hierarquia no espaço cênico, ou seja, a dança é coletiva e as pessoas são livres para se manifestarem em emoções e sentimentos. Fogos de artifício são soltos durante o festejo e quando estouram a comunidade grita e a vibração toma conta dos dançantes e apreciadores aumentando a energia circundante no barracão.

Considerações Finais

Por meio dessas, procurei evidenciar, que o princípio básico da educação escolar que é formar integralmente os estudantes e ensiná-los a ser, saber fazer e saber conviver, pode partir do estudo sistemático sobre as culturas humanas como uma proposta criativa que lhes permita compreender os sentimentos do seu grupo social, assim como de outras culturas.

No Estado do Amapá a dança do Marabaixo faz parte do calendário cultural da cidade, bem como nos eventos artístico-

culturais que são promovidos ao longo do ano, a exemplo das festas tradicionais em homenagem aos santos de tradição católica que são realizadas nas comunidades negras, quilombolas e bairros de maioria negra na zona urbana e rural de Macapá. Nesses festejos os dançantes expressam a sua etnicidade e demonstram sua alteridade negra. Tecem fios de sua história de vida com uma memória ancestral negra. Assim, a dança do Marabaixo é uma forma de expressividade, de comunicação com o mundo que revela a história - social dos afro-amapaenses.

E assim, constitui-se em expressão cultural de fundamental relevância para a autovalorização de seus partícipes, da cultura e da comunidade negra que nela está inserida, além de, se for trabalhada pedagogicamente em âmbito escolar, proporcionar aos educandos conhecimentos sobre sua cultura, de seus ancestrais e de si próprio.

Portanto, parte da história de Macapá pode ser estudada por meio desse patrimônio imaterial, por meio das cantigas, dos figurinos e das dramatizações que são realizadas no Ciclo do Marabaixo. Acredito que o desenvolvimento de um trabalho didático-pedagógico nas escolas locais com esse conteúdo oportunizará aos estudantes perceberem a diversidade cultural do nosso Estado, além de compreenderem que as manifestações culturais expressam as vivências cotidianas das pessoas, nas quais o ver, o sentir, o escutar e o falar estão imbricados. Por fim, defendo que a efetiva implementação da Lei nº 10.639/03, poderá inicialmente ocorrer nas escolas do Estado e município de Macapá, tendo como ponto de partida, a Dança do Marabaixo, por esta ser um documento ancestral da nossa História e cultura.

Zami: (auto) tradução da lesbiandade negra em Audre Lorde

“Sermos mulheres juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes. Sermos garotas-gays juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes. Sermos negras juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes. Sermos mulheres negras juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes. Sermos sapatões negras juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes. Passou um tempo até que nós percebêssemos que nosso lugar era a própria casa da diferença, não a segurança de qualquer uma diferença em particular.” (LORDE, 1982, p. 226¹. Grifo da autora)

Tatiana Nascimento dos Santos *

Abraçando a proposta de Pilar Godayol, que evoca Maria-Mercè Marçal ao repensar a tradução feminista também como busca e revelação da matrilinearidade intelectual (2011), analiso a autobiografia *Zami: a new spelling of my name [a biomythography by Audre Lorde]*, de Audre Lorde (1982), para explicitar na escrita-corpo da autora poeta negra lésbica mãe guerreira (Lorde, 1984) sua *autotradução e transformance* em lesbiandade negra.

Pensando tradução como encontro de alteridades que (se) estabelece (n) uma poética da diferença (GODARD, 1989), proponho uma leitura de “Zami” e “biomitografia” como termos metatradutórios, uma vez que Lorde tanto retraduz e ressignifica um termo que diz sua própria lesbiandade negra (ZAMI,

como autotradução), quanto cunha um outro que traduz suas reverberações mitológicas afro-diaspóricas que transformam o próprio gênero autobiográfico: biomitografia.

Começarei com morte e vida de Audre Lorde e sua escrita peculiar, em prosa ensaística e autobiográfica e em poesia. Uma escrita que forja na experiência cotidiana uma linguagem articuladora do que é inominado e que, para a também teórica e poetisa lésbica Adrienne Rich, “[...] enterrado na memória pelo colapso do sentido sob uma linguagem inadequada ou mentirosa – vai se tornar não meramente impronunciado, mas *impronunciável*”. (RICH, 1976/1979, p. 199)

Daí afirmarei que o processo de

recriação dos termos Zami e biomitografia faz parte de um processo de rearticulação da linguagem para permitir que esta seja um espaço possível de representação de um *impronunciável*, de um inominado silenciado — uma lesbiandade negra. Considerarei essa rearticulação como *transformance*, ou: tradução mais performance, em que aquilo que é dito se materializa no próprio dizer, a partir da compreensão de *biomitografia* como a ampliação do gênero autobiográfico traduz autobiografia às dimensões da narrativa de Lorde, e de Zami como autotradução em que Lorde transforma as próprias estruturas do silenciamento da lesbiandade negra ao cunhar um nome específico para ela.

Lorde faz do nomear o inominado um traduzir-a-si; em *Zami*, é um “novo dizer” de seu nome; discutirei Zami como arqueologia tradutória da herança matrilinear e diaspórica pela qual Lorde o aprende — termo que é já tradução caribenha com traços descoloniais — integrando as constantes renomeações na vida e obra da autora, renomeações simbólicas de sua política-lírica de autodefinição, recusa a definições externas e a falsa proteção do silêncio. (LORDE, 1984/2009)

Lorde e uma escrita-corpo localizada

Pilar Godayol (2011), apresentando cinco escritoras e tradutoras catalãs, defende a importância da elaboração de uma genealogia literária de escritoras que, de um lado, visibilize escritoras nacionais, e, de outro, recupere pela tradução obras de escritoras do mundo pouco divulgadas ou totalmente invisibilizadas por um

cânone literário masculino. Citando a escritora e tradutora catalã Maria-Mercè Marçal, ela chama a esse processo de busca por mães simbólicas/intelectuais.

Nesse artigo, abraço Audre Lorde como mãe simbólica de minha trajetória intelectual e ativista enquanto lésbica negra, e experimento a proposta de Godayol em duas instâncias: primeiro, ampliando a presença de Lorde e seu legado no debate crítico literário brasileiro; e depois, mais articuladamente ao longo do texto, explicitando na autobiografia de Lorde, *Zami*, a importância da matrilinearidade à compreensão e fundamentação de sua própria lesbiandade negra.

A autora-ativista Audre Lorde nasceu em 1934 nos Estados Unidos, e morreu em 1992, aos 58 anos, em decorrência de um câncer de mama, depois de tornar a doença uma busca *erótica* pela cura, em espaços de ativismo feminista lésbico e negro, recusando terapias convencionais invasivas e denunciando a “indústria do câncer” e correlata indústria protética, ao tornar pública sua recusa em implante protético de seio. Do começo ao fim de sua vida, Lorde *incorpora* prosa, poesia e ativismo.

Lorde escreve e faz desde o corpo política feminista localizada (KAPLAN, 1994; MOHANTY, 2003), corpo cerne de erotismo e resistência de onde flui sua escrita; o corpo então adoecido é lugar de autonomia, pelo (auto) erótico, não de cessão à medicina tradicional:

[...] o tratamento de qualquer doença, e do câncer em particular, deve ser integral, corpo e mente, e eu estou pronta para tentar qualquer coisa, desde que não me venham com uma faca. (LORDE, 1987/2009, p. 109).

* Poetisa. Lésbica negra. Feminista. Doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

¹ Todas as traduções de Lorde nesse artigo são minhas; com exceção das citações de Anzaldúa, as outras autoras citadas também foram traduzidas por mim. Citações em espanhol foram mantidas nesta língua.

A poética lesbiana incorporada de Lorde questiona a mentalidade colonial que atribui/u aos corpos de mulheres negras nada mais que violência e vitimização, especialmente na realidade diaspórica das Américas. Se começo dando destaque à luta política de Audre Lorde contra o câncer, é para responder à retórica da vitimização que tenta tornar a negritude, e em especial a negritude lesbiana, vítima constante e cumulativa de opressões simbólicas e materiais.

Um equívoco conceitual muito difundido considera lésbicas negras como “duplamente” vitimizadas, pois açoitadas “duplamente” por opressões; tal consideração, para Mohanty, é colonial. Para ela ao remontar críticas dos 1970/1980 de teóricas feministas *de cor*/de Terceiro Mundo, essa consideração cria uma única mirada homogênea objetificante às sujeitas a que se refere e permite “[...] a apropriação de suas experiências e lutas por movimentos hegemônicos de mulheres brancas” (1986/2003 p. 18). Neste sentido, inscrever uma nova representação da experiência negra lesbiana desde a afirmação feminista do erótico, como faz Audre Lorde, é descolonial. E ainda possibilita a superação do denunciamento por si (outro estereótipo próximo à retórica da vitimização), com a construção de representações críticas, propositivas, afirmativas e de celebração, analisando dinâmicas de poder estabelecidas sobre corpos e experiências de vida, e sua relação nas escritas negras e/ou lésbicas.

Em Lorde, a escrita é corpo porque parte deste como espaço do erótico, em toda sua obra, mas especialmente em *Zami*, que Elizabeth Alexander considera uma autobiografia erótica por descrever “em detalhamento complexo” a vida

sensual de Lorde (1994, p. 697). Nessa perspectiva, importa trazer a ampliação da noção de erótico cunhada por Lorde no estonteante ensaio “Usos do erótico: o erótico como poder” (1984), em que retoma o termo de forma feminista e o distancia da pornografia:

Há tentativas frequentes de se equiparar pornografia e erotismo, dois usos diametralmente opostos do sexual. Por causa de tais tentativas, se tornou recorrente separar o espiritual (psíquico e emocional) do político, vê-los como contraditórios ou antitéticos. [...] A dicotomia entre o espiritual e o político é também falsa, resultante de uma atenção incompleta ao nosso conhecimento erótico. Porque a ponte que os conecta é formada pelo erótico – o sensual –, aquelas expressões físicas, emocionais e psíquicas do que há de mais profundo e forte e farto dentro de cada uma de nós, a ser compartilhado: as paixões do amor, em seus mais fundos significados. Além do superficial, a frase “me faz sentir bem” reconhece a força do erótico como um conhecimento verdadeiro, pois o que ela significa é o primeiro e mais poderoso farol até qualquer entendimento. (LORDE, 1984, p. 55-56)

Sua corpo-escrita tem uma cor determinada, e a história de colonização, abuso e violência sexuais de corpos dessa cor deixou marcas persistentes na vida de mulheres negras da diáspora. A tal história corresponde uma historiografia específica, hegemônica, a qual Lorde responde constituindo sua narrativa em “[...] bases novas, autotraçadas [...]”, “[...] pois a história do corpo sexual de mulheres negras é carregada com mentiras e distorção [...]”. (ALEXANDER, 1994, p. 697)

Lorde defende uma reconexão entre corpo e alma que, por meio dos sentimentos

sensoriais, das “expressões físicas, emocionais e psíquicas”, é que vai permitir uma construção de conhecimento vívida, pulsante, integral, suspendendo a dicotomia mente e corpo. Ela define uma episteme incorporada que rompe o mentalismo da tradição filosófica ocidental ao inscrever o corpo ao tempo mesmo tempo em que possibilita também desmontar os silêncios em torno dele.

Em sua escrita erótica negra e lesbiana, pois constantemente celebra encontros e trocas entre mulheres, “Lorde cuidadosamente separa erotismo de abuso da sexualidade, deixando-se livre, e àquelas que escrevem depois dela, da ideia de que a sexualidade das mulheres negras deve ser sussurrada e é algo de que se deve envergonhar-se” (ALEXANDER, 1994, p. 701). Ela inspira outras autoras negras lésbicas a pensarem o espaço do erótico em sua vida e sua escrita:

Como a escritora faz uso da energia do erótico? O quanto o erótico é parte da vida cotidiana da poeta, mesmo que ela negue isso [...]?, pergunta-se Cheryl Clarke (1991/2006, p. 226), refletindo sobre sua própria escrita erótica – no sentido amplo de Lorde, e também no de explicitar a lesbiandade: “E desde muito nova eu decidi que queria estar na companhia de mulheres. Então começaram meus sonhos de ser amante de mulheres, e os sonhos viraram poemas (p. 228).

Clarke segue a cartografia matrilinear do erotismo feita por Lorde (veremos já), fazendo da lesbiandade sua musa, e da poesia seu arauto: “A heterossexualidade nunca me inspirou um único poema, nem mesmo quando eu a praticava” (CLARKE, 1991/2006, p. 231). Ela, assim como Lorde, faz questão de evidenciar uma dimensão política inquestionável nesse lírico que deve nomear o inominado; Clarke quer romper com sua

poesia o silêncio que cala lesbiandades:

[...] enquanto a sexualidade lésbica for a sexualidade mais invisível, politicamente, minha poesia tem que ser um meio para a política sexual do lesbianismo [...] Minha vida cotidiana de escritora Negra lésbica é marcada pela luta de ser uma lésbica negra (sexual), a luta pela linguagem da sexualidade. (p. 231-232)

Lorde, que a inspira, monta uma linguagem do erotismo em que a multiplicidade pronunciada de sua existência – negra, lésbica, guerreira, poeta, socialista... – dimensiona a importância da autodefinição, tema presente ao longo de sua obra em poesia e prosa, em entrevistas. Ela pensa a poesia mesma como espaço imprescindível de onde elaborar autodefinição e montar representações próprias, múltiplas, e não fragmentadas, como no ensaio “Autodefinição e minha poesia” (1987/2009, p. 157):

Minhas amigas, sempre haverá alguém tentando usar uma parte de vocês, e ao mesmo tempo exigindo que você esqueça ou destrua todos os outros eus. E eu digo isso é morte. Morte a você enquanto mulher, morte a você enquanto poeta morte a você enquanto ser humano. Quando o desejo por definição, própria ou outra, vem de um desejo por limitação e não de um desejo por expansão, nenhuma face verdadeira pode emergir. [...] E aquelas de nós que somos Negras, aquelas de nós que somos mulheres, aquelas de nós que somos lésbicas, todas sabem o que quero dizer.

Nomear-se em identidades múltiplas é o esforço de não deixar que nenhuma instância das tantas que a compõem seja subsumida, por motivo algum. No ensaio citado e em outros, a autora questiona a lesbofobia entre pessoas negras, o racismo

entre mulheres feministas, e o que define como um mau uso e silenciamento da diferença, vista equivocadamente como ameaça de destruição e divisão, ao invés de ser percebida, como ela sugere, em força criadora e de conexão: “O fato de que nós estamos aqui e de que falo essas palavras são uma tentativa de romper o silêncio, e tornar em pontes algumas dessas diferenças entre nós, pois não é a diferença que nos imobiliza, mas o silêncio. E há tantos silêncios a serem rompidos”. (LORDE, 1977/2009, p. 43)

A evocação constante de todas as instâncias que Lorde define como si mesma desmonta “[...] a assunção de que há identidades separadas, discretas, coerentes e absolutas [...] baseadas em divisões absolutas entre várias identidades sexuais, raciais ou étnicas.” (MOHANTY, 2003, p. 86) e monta subjetividades múltiplas na própria casa da diferença dita em *Zami* (1982, p. 226): “[...] nosso lugar era a própria casa da diferença, não a segurança de qualquer uma diferença em particular.”

Lorde marca de que lugares articula sua diferença: negritude, lesbiandade, escrita, gordura, maternidade, socialismo, terceiro mundo... traços marginais de uma subjetividade processual desconstruída desde uma política da localização, a qual rejeita qualquer essencialização totalitária, exotizante, planificadora ou despolitizada de identidade. “Tem sempre alguém pedindo que você enfatize uma parte de si mesma, seja *Negra, mulher, mãe, sapatão, professora, etc.*” (LORDE, 1981², p. 15 apud ALEXANDER, 1994, p. 696). Essa identidade processual e múltipla demonstra a “[...] natureza fundamentalmente relacional [...]” identitária (MOHANTY, 2003, p. 90) e é, portanto, identidade-

processo, não acabada, constante devir.

Uma política da localização não é útil quando é construída para ser o reflexo de identidades autênticas, primordiais que devem ser reestabelecidas e reafirmadas. Temos que desconfiar de qualquer uso do termo para naturalizar fronteiras e margens sob aparência de celebração, nostalgia ou assunções inadequadas de intimidade. Uma política da localização também é problemática quando é empregada como agente da apropriação, construindo semelhança através de equiparações que histórias materiais indicam [ser] o contrário. Somente quando usamos a noção da localização para desestabilizar imagens não analisadas ou estereotipadas das desigualdades estruturais da modernidade, nós podemos reconhecer e trabalhar pelas complexas relações entre mulheres em diferentes partes do mundo. (KAPLAN, 1994, p. 139)

Segundo Mohanty e Kaplan, consideramos uma política da localização como “[...] as fronteiras históricas, geográficas, culturais, físicas e imaginativas que fornecem a base para a definição política e a autodefinição [...]” (MOHANTY, 2003, p. 106); essa contextualidade evita a fixação monolítica das identidades e o engodo de que qualquer negritude lesbiana deveria reconhecer a existência de sistemas opressores ou se posicionar contra eles automaticamente, uma vez que:

[...] desafia a ideia de que simplesmente ser uma mulher, ou ser pobre ou negra ou Latina é suficiente para assumir uma identidade oposicional politizada. Ou seja, mesmo que questões de identidade sejam crucialmente importantes, nunca podem ser reduzidas a ideias automáticas autorreferenciais e individualistas sobre o sujeito político (ou feminista). (MOHANTY, 2003, p. 77).

Zami é uma autobiografia conectada a seu momento histórico, uma narrativa lírica da política da localização difundida nos 1970/1980: “Abraçar a posicionalidade como forma de viver é sacrificar o conforto do abrigo seguro” (WALK, 2003, p. 825). Lorde, ao traduzir-a-si, transborda em *Zami* política poética. A leitura aqui proposta se orienta por essa consideração de sua escrita-corpo como reconhecimento de opressões específicas, que se articulam de forma historicamente determinada, e operam também como silenciamento de sexualidades e racialidades dissidentes.

Zami e a escrita de mulheres de cor

O contexto de publicação de *Zami*, começo dos anos 1980, é marcado, nos Estados Unidos, pelas disputas das feministas de cor e/ou terceiromundistas que desde os 1970 ressoavam, de forma mais volumosa, as críticas que Sojourner Truth iniciara nos anos 1850 com *Ain't I a woman?* matizando as categorias “mulher”, “gênero” e “patriarcado” em suas dimensões racistas e classistas na demanda de práticas feministas efetivamente transformadoras e “mais saudáveis.” (SANDOVAL, 1981/2006, p. 464)

As críticas ao feminismo branco, heterossexual e burguês (BIDASECA, 2011) feitas por feministas negras, indígenas, *chicanas*, muçulmanas, indianas, nipo-americanas, entre outras, fundamentaram a construção dessas práticas ao questionar a política de silenciamento ditada pela supremacia do gênero como eixo de coesão universal: “Essa universalidade do gênero é problemática, baseada como está

na assunção de que as categorias de raça e de classe devem ser invisíveis para que gênero seja visível”. (MOHANTY, 1992, p. 95)

A denominação “mulheres de cor” (*women of color*) chama atenção para essas disputas, e nos Estados Unidos sua ampla difusão enquanto marca de um feminismo da especificidade, localizado na e pela diferença, tem como marco a publicação de *This bridge called my back: writings by radical women of color* (MORAGA; ANZALDUA, 1981), hoje reconhecida como a primeira grande publicação que vai dar visibilidade às teorizações, em prosa e poesia, de *mulheres feministas de cor*, e que Ochy Curiel (2007) considera parte das experiências mais significativas de desarticulação da universalidade “mulher”.

Além de Cherríe Moraga e Gloria Anzaldua, Barbara Smith³, Cheryl Clarke e Audre Lorde estão entre as que assinam artigos e poemas em *This bridge...* Em grande parte, as autoras da publicação são *mulheres de cor* lésbicas, para as quais a crítica a práticas racistas dentro do feminismo era acompanhada daquela ao heterossexismo, à lesbofobia. Barbara Smith⁴ tem especial consideração à obra literária e teórica de Lorde como inspiração a esse movimento crítico que culmina com a publicação de *This Bridge...*: “Em muitos de seus textos anteriores a *Zami*, ela articulou e desenvolveu o conceito de diferença que ganhou uso no movimento de mulheres como um todo e na escrita de mulheres de cor especificamente” (SMITH, 1989/2000, p. 70).

Gloria Anzaldua, uma das editoras da publicação, em ensaio anterior a *This bridge...* antecipa uma das motivações da

² LORDE, Audre. Audre Lorde: an interview (with Karla Hammond). *Denver Quarterly*, v. 16, p. 10-27, 1981.

³ Não parece demasiado lembrar que Barbara Smith é a escritora, teórica e crítica literária feminista negra lésbica que criaria um divisor de águas para a leitura e crítica de literatura de mulheres negras ao publicar, em 1977, o artigo “Toward a Black Feminist Criticism”, em que propõe “como uma abordagem Negra feminista pode ser usada para examinar uma obra específica” (SMITH, 1977/2000, p. 10).

obra ao relacionar a impermeabilidade heterossexista e branca do cânone literário, inclusive no “mundo feminista das mulheres brancas”:

É improvável que tenhamos amigos nos postos da alta literatura. A mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando. A lésbica de cor não é somente invisível, ela não existe. Nosso discurso também não é ouvido. Nós falamos em línguas, como os proscritos e os loucos. (ANZALDUA, 1980/2000, p. 229)

A contemporânea Ochy Curiel contextualiza o uso de *women of color* como crítica localizada a um feminismo que, em nome de uma suposta sororidade global, uma grande e uma irmandade entre mulheres, foi denunciado em privilégios que não só segregavam mulheres e lésbicas e impediam ação política transformadora, mas se configuravam em sistemas de reproduções colonizadoras de experiências soterradas sob uma ótica única, inquestionável, monolítica e universalizante:

Bajo el concepto de “mujeres de color” nace el feminismo negro en Estados Unidos a principios de los años 70 con dos propósitos: la reconstrucción del feminismo, dominado por una visión etnocentrista y racista que invisibilizaba las experiencias de las mujeres no blancas en sus postulados teóricos, analíticos y en la práctica misma y la denuncia del sexismo del movimiento de los derechos civiles de los hombres negros que se desarrolla desde los años 60. “Mujeres de color” más que una categoría biológica fue asumida como una categoría política que cuestionaba el predominio de una supremacía blanca

(HOOKS, 2004) y las prácticas patriarcales que se daban tanto en la sociedad norteamericana como en estos movimientos sociales. (CURIEL, 2007, p 3-4, sem grifos no espanhol)

Entre as formas de plasmar essas críticas em ação política, a produção e divulgação de escritas de *mulheres de cor*, ou mulheres do terceiro mundo — Mohanty (2003) e Sandoval (1981/2006) comentam os usos alternados dos termos, e Mohanty explica que “terceiro-mundista” também incorpora “[...] as ditas minorias ou pessoas de cor nos Estados Unidos” (MOHANTY, 2003, p. 44) — conformam uma ampla estratégia de autodefinição, de escrever-se por si mesma depois de coloniais séculos de ser escritas por um outro que as alteriza, tornando-as *outras*:

Non podemos deixar que nos rotulem. Devemos priorizar nossa própria escrita e a das mulheres do terceiro mundo. [...] Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência.

Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (ANZALDUA, 1980/2000, p. 231-232, grifo da autora)

Nesse longo trecho, Anzaldúa retoma questões centrais que, no final dos anos 1970 e início dos 1980, orientam a produção, a difusão e a crítica literária dos escritos das *mulheres de cor*. No fim do trecho citado, ela faz alusão aos versos finais do famoso poema de Lorde, “Uma ladainha por sobrevivência” (1978/1997, p. 255) “Para aquelas de nós que vivem nas margens”: “e quando falamos nós temos medo / nossas palavras não vão ser ouvidas / nem bem-vindas / mas quando nós calamos / nós ainda temos medo / Então é melhor falar / lembrando não fomos feitas para sobreviver”.

No começo do trecho citado (“*Não podemos deixar que nos rotulem. Devemos priorizar nossa própria escrita e a das mulheres do terceiro mundo.*”) e adiante, Anzaldúa evoca não só a produção, mas a crítica e a teorização literárias referentes às produções de *mulheres de cor*: “Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora”. Como debatido anteriormente, o estereótipo da vitimização tem sido usado com frequência para planificar experiências que não são unicamente respostas/reações a opressões racistas e/ou sexista, entre outras, mas que mesmo determinadas em várias instâncias pela atuação vulnerabilizante delas, ainda assim não são “vítimas”, “pobre almas sofredoras”.

Por outro lado, a consideração da escrita de *mulheres de cor* pode vir motivada por outras apropriações igualmente homogeneizantes, em especial a exotização e o esvaziamento de sua legitimidade como episteme analítico-crítica e reflexiva, não só descritiva (“testemunho”), como discute Mohanty ao comentar um outro aspecto da

crítica à produção de caráter autobiográfico de *mulheres de cor*, percebendo uma “proliferação de textos orientados pela experiência feitos por mulheres do Terceiro Mundo como evidência da ‘diversidade’ nos ciclos feministas dos EEUU”:

Contudo, apesar do fato de que a crescente demanda das editoras por histórias/estórias de vida culturalmente diversas indica um reconhecimento de realidades e experiências plurais bem como uma diversificação nos cânones europeus herdados, muitas vezes essa demanda toma a forma da busca por estórias mais “exóticas” e “diferentes” nas quais mulheres individuais escrevem como contadoras-da-verdade e autenticam “sua própria opressão”, na tradição da autobiografia de mulheres euro-americanas. Em outras palavras, a mera proliferação de textos de mulheres do Terceiro Mundo, ao menos no Ocidente, deve tanto às relações de mercado quanto à convicção de “depoimento” ou “testemunho vivo”. Assim, a existência de narrativas de mulheres do Terceiro Mundo em si mesma não é evidente como descentramento de histórias e subjetividades hegemônicas. É a forma com que são lidas, compreendidas e localizadas institucionalmente que é de fundamental importância. (MOHANTY, 2003, p. 77-78)

As orientações de Anzaldúa e Mohanty são fundamentais para evitar abordagens colonizadoras de *Zami*; nada de tomá-lo como testemunho de uma experiência única desconectada de contextos socioculturais, temporais, espaciais específicos, nem interpretá-lo como uma narrativa heroizante despolitizada e a-histórica. Tampouco *Zami* pode ser supersignificado e entendido como uma cartilha definidora e definitiva de “a” lesbiandade negra afro-diaspórica contemporânea.

No entanto, pode ser tomado como inspiração pela força da subjetividade

localizadamente constituída por Lorde nesse novo dizer de seu nome, a partir de seus encontros textuais ou sexuais com outras lésbicas e mulheres, negras ou não. *Zami* é, trinta anos depois de seu lançamento, ainda fonte de inspiração para muitas produções textuais e/ou ativistas: nomeia algumas redes de lésbicas negras tanto na América do Norte quanto na América Latina e Caribe, há coletivos e zines LGBT de mesmo nome espalhados pelo mundo, até uma publicação que objetiva o controverso “feminismo lésbico global”⁴. (REINFELDER, 1998)

Zami, transformance e autotradução

Monica Pearl analisa de que forma *Zami* se inscreve como híbrido de dois gêneros literários estadunidenses, a autobiografia negra das clássicas *slave narratives* [narrativas de escravizadas e escravizados, geralmente escritas para contar o processo de libertação e constituição de uma subjetividade negra em contexto abolicionista] e as *coming-out novel* – uma especificidade dos romances homossexuais, em que a estrutura de formação se fundamenta em assumir-se publicamente lésbica, gay, transexual – e como esse hibridismo de gênero se relaciona ao próprio hibridismo identitário de Lorde. Para ela, *Zami* é “[...] um texto buscando por linguagem, e buscando uma forma de dizer algo que não foi dito antes. Não há gênero que vá acomodar o que Lorde quer transformar em linguagem; por isso não é uma autobiografia, nem ficção,

mas biomitografia” (PEARL, 2009, p. 311)

Como dito anteriormente, Audre Lorde está inserida num contexto político-poético de autodefinição; as fórmulas políticas e os cânones literários são postos em questão e há uma profusão de escritas de *feministas de cor* que dá materialidade textual aos questionamentos de que *mulheres e lésbicas de cor* devem contar suas histórias com suas próprias *línguas de fogo* (ANZALDUA, 1980/2000). Com a publicação de *Zami*, duas formas do gênero autobiográfico são revisitadas, e ampliadas: as *coming-out stories* e as *slave narratives*.

Para Pearl, *Zami* dá destaque às semelhanças entre esses dois gêneros ao tempo em que os subverte pela necessidade mesma de criar na linguagem um espaço possível de representação plena do hibridismo identitário de Lorde, aquelas múltiplas instâncias que a fazem sentir-se uma pessoa inteira – lésbica, Negra, poeta, mulher, mãe, guerreira, socialista, gorda... Pearl ressalta que:

Sua identidade não é um amálgama de identidades, mas uma fusão específica que separa identidades individuais, assim como o texto é uma fusão daquelas formas [coming-out stories e slave narratives]. Essas formas são conformadas por outros gêneros, mas “Zami” não é só uma nova pronúncia de seu nome, é uma nova escrita do eu, um novo tipo de escrita-de-si. (PEARL, 2009, p. 311)

Esse novo tipo de escrita-de-si, que em *Zami* se elabora tanto pela retradução/autotradução plasmada no termo *Zami*

quanto pela mitificação de sua autobiografia alçada a biomitografia, é que considero uma *transformance*, ou seja, um processo de tradução + *performance* em que aquilo que é dito é montado, construído pelo próprio dizer. Com “biomitografia”, Lorde transforma sua autobiografia, dimensionando-a mitologicamente e explicitando um hibridismo textual paralelo ao hibridismo identitário, marca da autora como forma de *transformance*, tradução+*performance*, acompanhando Godard (1989) ao pleitear a noção como um dizer sobre a processualidade da tradução feminista que, ao transformar textualidades, constrói e performa sentidos.

Godard, uma das teóricas feministas que rejeita a noção de tradução como prática da “transparência”, defende que a prática da tradução seja visibilizada como processo de coautoria, cocriação em que não só duas textualidades (o texto a ser traduzido, logocentricamente considerado “original”, e a tradução), mas duas subjetividades, de autora e tradutora, são encontradas. Para ela, “Como prática emancipatória, o discurso feminista é um discurso político orientado à construção de novos sentidos e é centrado às sujeitas, tornando-se em/pela linguagem”. (GODARD, 1989, p. 44)

Zami se insere num contexto de disputas de *feministas de cor* pela ampliação da linguagem, pela revelação de experiências soterradas numa linguagem racista e lesbofóbica que cria um único referencial, de gênero e raça, como possível, inclusive em movimentos feministas contestatórios de opressões. As disputas das *feministas de cor* são disputas pela diferença, e se plasmam pela linguagem. Para Godard, “O discurso feminista trabalha sobre o discurso dominante num movimento complexo e

ambíguo entre discursos. O discurso das mulheres é duplo, é o eco do eu e da outra, um movimento à alteridade.” (1989, p. 44).

Posteriormente, Godard defende a tradução feminista como poética da alteridade fundada num encontro de diferenças e apresenta a metáfora da *transformance*, da qual me aproximo para lançar uma mirada às invenções que Lorde faz com a linguagem para retraduzir *Zami* e tornar biomitografia uma tradução específica de autobiografia:

A poética da transparência e sua ética de totalidade de escrever a existência de uma vida uma através de escrever diretamente a própria experiência de uma pessoa é colocada em questão [...] Em seu lugar, surge uma poética da identidade que se conecta com a “outra mulher”. “Transformance”, pode bem ser chamada assim, para enfatizar o trabalho de tradução, o foco no processo de construir sentido na atividade de transformação, um modo de performance. (GODARD, 1989, p. 46)

Porque sua experiência é conformada pelos vários encontros que teve com outras lésbicas e mulheres ao longo de sua vida, como narra em *Zami*, a existência literária que sua escrita permite entrever pode ser lida como um mosaico feito daquelas instâncias híbridas e dos encontros que teve com elas: “Toda mulher que amei deixou seus vestígios sobre mim”; “Seus nomes, seres faces me alimentam como milho antes da lida. Eu vivo cada uma delas como um pedaço de mim” (ZAMI, epílogo, p. 255-256).

Elizabeth Alexander define biomitografia como uma invenção em que Lorde reelabora o gênero autobiográfico para expandi-lo, para criar um gênero narrativo que crie “[...] um espaço

⁴ Na capa dessa obra, sobre fundo rosa, há uma foto de três lésbicas não negras, mesmo sendo duas, nitidamente, de cor e presumível origem asiática e indígena (a terceira, ao fundo, é branca). Como se dão processos de tradução cultural pelos quais um termo cunhado desde uma afro-lesbiandade negra diaspórica é usado em contextos em que a negritude é imagetivamente prescindível? As críticas sistematizadas nos 1970 e 80 não parecem, afinal, anacrônicas. E sobre os perigos dos anseios feministas globais, Mohanty tem um debate imprescindível (1992; 2003).

mais amplo para seus eu miríades” (ALEXANDER, 1994, p. 696). Ao reinventar o gênero, Lorde cria uma linguagem que a permita contar sua própria vida:

Nem autobiografia, nem biografia, nem mitologia, biomitografia é todas essas coisas e nenhuma delas, um espaço-colagem em que propriedades úteis dos gêneros são emprestadas e reconfiguradas de acordo com o quanto possam ajudar a contar a história da vida de uma mulher afro-americana em particular. (ALEXANDER, 1994, p. 696)

É um traço comum tanto às *coming-out stories* quanto às autobiografias de mulheres negras afro-americanas a jornada nostálgica em busca de casa no mundo (PEARL, 2009). María Pilar Sánchez Calle vai comentar de que forma, nas autobiografias de mulheres negras, esse aspecto é marcado como herança matrilinear e está permeado de encruzilhadas culturais, desde uma atmosfera de magia que contrasta com a dureza da realidade experimentada pelas protagonistas, até a própria condição diaspórica de sentir-se cindida por duas culturas, dois continentes:

Na infância a protagonista aprende com suas ancestrais a ideia de casa como um lugar distante e mágico, em conexão com alguma das culturas que forma o eu bicultural da protagonista. Esse sentimento de nostalgia por uma casa perdida se dá em paralelo à alienação experimentada por muitas autobiógrafas negras. Com o desenrolar da narrativa, essa casa deixa de estar associada a uma localização geográfica e passa a se tornar um espaço metafórico ou um lugar utópico onde as limitações impostas por raça e gênero foram superadas. (CALLE, 1996, p. 162)

Em *Zami*, mais do que superar limitações impostas por raça e gênero, Lorde vai propor a construção de um lugar de enunciação que se funda nessas duas dimensões, entrecruzadas, dialógicas, inegociáveis – abrir mão de uma delas, ou silenciá-la, em nome de dar mais destaque ou visibilidade a outra seria uma morte fragmentária, como vimos anteriormente no ensaio Autodefinição e minha poesia:

[...] sempre haverá alguém tentando usar uma parte de vocês, e ao mesmo tempo exigindo que você esqueça ou destrua todos os outros eus. E eu digo, isso é morte. Morte a você enquanto mulher, morte a você enquanto poeta, morte a você enquanto ser humano. Quando o desejo por definição, própria ou outra, vem de um desejo por limitação e não de um desejo por expansão, nenhuma face verdadeira pode emergir. (LORDE, 1987/2009, p. 157)

Zami desarticula o gênero autobiográfico para rearticulá-lo, ampliar sua dimensão tradicionalmente individual e dar-lhe contornos mitológicos, narrando o *impronunciável* de uma experiência negra lesbiana diaspórica de forma a politizar o que é íntimo é criar uma cosmogonia simultaneamente própria e coletiva, porque nela traduz a si mesma e aos encontros que forjaram a pessoa em quem se tornou. Nesses encontros, traduz também uma nova forma de dizer seu nome, Zami, e um novo nome à autobiografia, como uma *transformance* mesma.

Para Calle, a biomitografia de Audre Lorde é herdeira da tradição autobiográfica das mulheres negras nos Estados Unidos, a qual recusa, pela natureza coletiva que a conforma, a tradição autobiográfica masculina:

Na autobiografia negra de mulheres, a natureza coletiva do gênero é refletida pela criação de um eu bicultural, africano e euroamericano, pela solidariedade e responsabilidade com relação a outros membros da comunidade, e pela matrilinearidade. Esse significado coletivo do gênero contradiz a noção prévia de uma subjetividade unificada e individual na autobiografia, como é conhecida na tradição autobiográfica masculina ocidental. (CALLE, 1996, p. 161-162)

Reinventar uma tradição narrativa, em *transformance*, ao recriar a linguagem para que possa nela se ver refletida: “Zami. Um nome Carriacou para mulheres que trabalham juntas como amigas e amantes” (LORDE, 1982 in: *Zami*, p. 255, grifo da autora). Carriacou é a maior das Ilhas Grenadinas que compõem Grenada, o país caribenho de onde sua família migraria nos anos 1920 rumo aos Estados Unidos, onde Audre Lorde nasceu. Corruptela com ares de estratégia descolonial, o termo vem do francês *les amies*, referência local às lésbicas da população.

O desejo por Carriacou como *casa* é aprendido por Lorde pela boca de sua mãe, Linda: “[...] casa era um lugar longe demais, um lugar em que nunca estive mas conhecia bem pela boca de minha mãe” (ZAMI, p. 13, grifo da autora), e também a tradução chamada neste artigo de descolonial, pois transforma do francês uma expressão e a empresta materialidade da diáspora africana nas Américas e Caribe: Zami. Lorde aprende essas e outras palavras, e a própria noção de linguagem, com sua mãe:

Quando as palavras mais fortes para o que tenho a oferecer saem de mim soando como palavras que lembro da boca de minha mãe, então ou tenho que reaccessar o significado

de tudo que tenho para dizer agora, ou reexaminar o valor das velhas palavras dela. Minha mãe tinha uma relação secreta e especial com palavras, indiscutivelmente considerada linguagem porque sempre esteve lá. (ZAMI, p. 31, grifo da autora)

Zami constrói aquela *casa* metafórica como um “um novo dizer” (*a new spelling*) do nome de Lorde, não simplesmente um *outro* nome. Mas uma nova pronúncia, um novo soletrar, e até um conjurar feitiço desde a polissemia de *spell*. Adotando Zami como novo dizer de si, como um traduzir-se pela língua da mãe, Lorde se insere como herdeira de uma matrilinearidade caribenha afro-diaspórica e ao tempo em que se reconecta com sua mãe — “Ela adota esse nome ancestral (matrilinear)” (PEARL, 2009, p. 307) — se define desde os encontros com as outras lésbicas negras que busca ao longo da narrativa.

A questão do nome em Lorde é significativa, e desde Audre a Zami há um ciclo sendo fechado, (re)definido. O movimento que parte da mudança de seu prenome até sua autotradução em Zami sugere novos indícios dessa forte e conflitante matrilinearidade. Audre Lorde foi batizada Audrey Geraldine Lorde por sua mãe, mas desde os quatro anos já preferia Audre:

Eu não gostava do rabo do Y se pendurando debaixo da linha em Audrey, e sempre me esquecia de colocá-lo, o que costumava perturbar minha mãe grandemente. Eu já amava a simetria de AUDRE LORDE aos quatro anos de idade, mas me lembrava de por o Y porque agradava minha mãe [...] (ZAMI, p. 24)

A jornada por autonomar-se começa, então, muito cedo, e mesmo que haja uma certa ruptura ou tensão pela modificação daquilo que é herdado de sua mãe, como seu prenome, também há o reconhecimento da matrilinearidade ancestral incorporada, logo nas páginas iniciais:

[...] a tríade elegantemente forte de avó mãe filha
[...] Meu corpo, uma representação viva de outra vida mais velha maior mais sábia. (ZAMI, Prólogo, p. 7)

E além dessa busca por uma genealogia simbólica, ancestral, *Zami* também é, como Pearl define, um ato autobiográfico que vai além de “[...] instanciar o (novo) eu; ele também cria comunidade [...] cria comunidade na própria escrita desta” (PEARL, 2009, p. 308). *Zami* ressoa o momento histórico e político em que se insere: a constituição de práticas feministas pautadas pelas diferenças pronunciadas, e não seu apagamento; a constituição de um feminismo lésbico e de cor.

Em *Zami*, há uma busca constante por achar-se “em casa”, por sentir-se pertencente, e boa parte dessa busca se define por querer estar entre outras lésbicas negras em uma comunidade majoritariamente branca que a faz se sentir forasteira. Refletindo sobre sua presença em um bar lésbico frequentado por ela nos anos 1950, o Bagatelle, Lorde caminha por entre as lésbicas enquanto sente a dificuldade em:

[...] acreditar que meu ser forasteira tinha qualquer relação com ser lésbica. Mas quando eu, uma mulher Negra, não vi nenhum reflexo em nenhuma das faces por lá, semana após semana, eu soube perfeitamente bem que ser uma forasteira no Bagatelle tinha toda relação com ser Negra. (ZAMI, p. 220)

Se as críticas do feminismo de cor lésbico foram pertinentes – e os desdobramentos históricos que tiveram dão motivos fortes o bastante para acreditar que sim, foram – então *Zami* pode ser lida como obra pioneira que as traduz em poética, ao tempo em que traduz a própria lesbiandade negra diaspórica de Audre Lorde, lesbiandade negra que era um daqueles temas “impronunciáveis”:

Mesmo que pareça que *Zami* é, simplesmente, um amálgama das coming-out story- e neo-slave narrative, efetivamente o que faz é mostrar como essas formas pré-existentes são inadequadas por si sós para representar uma identidade que não tem antecedente representacional. (PEARL, 2009, p. 311)

Lorde reconhece que a constituição identitária monolítica dos espaços ativistas feministas, de um lado, e negros, de outro, alimentava esse vácuo representacional, essa falta de espelhos às lésbicas negras:

A maioria das lésbicas negras era enrustida, reconhecendo, com razão, a falta de interesse da comunidade Negra em nossa posição, e também as ameaças mais imediatas a nossa sobrevivência enquanto pessoas Negras numa sociedade racista. Era duro o bastante ser uma pessoa Negra, ser uma mulher Negra, ser Negra, mulher e gay. Ser Negra, mulher, gay, assumida em um ambiente branco, mesmo nos limites da pista de dança do Bagatelle, era considerado, por muitas lésbicas Negras, simplesmente suicida. (ZAMI, 1982, p. 224)

Zami é uma reconstituição narrativa dos encontros afetivos, eróticos, textuais, de caráter sexual ou não, que Lorde tem com outras lésbicas e mulheres, as quais são reconhecidas como fundamentação de sua

própria subjetividade. Lorde viveu muitas relações interracialiais com mulheres não negras, mas em *Zami* narra a inauguração e a consolidação de um descobrir-se a si mesma por meio de trocas eróticas com duas mulheres negras, Ginger e Afrekete.

Ginger é a primeira a quem ela pronuncia sua lesbiandade, depois de ser duas vezes perguntada se é mesmo gay (ZAMI, p. 136-137), quando a narrativa muda da infância ao começo da vida adulta de Lorde, logo depois de sair da casa da mãe. E é depois de fazer sexo com Ginger que se sente “em casa” pela primeira vez:

Amar Ginger aquela noite foi como chegar em casa para um deleite ao qual fui feita, e eu só me perguntava, silenciosamente, como podia não ter sabido desde sempre que seria assim. (ZAMI, p. 139)

Afrekete é uma personagem-chave que Lorde conhece já no final da narrativa, e é a partir desse encontro que vai lançar à dimensão mitológica sua lesbiandade negra, aprender suas raízes: “Afrekete me ensinou raízes, novas definições de nossas definições-corpóreas femininas as quais eu estive esboçando aprender até então” (ZAMI, p. 250). Afrekete, como a deusa Yorubá, Afrekete filha de MawuLisa e irmã de Exu, mais conhecido no panteão religioso afro-brasileiro que ela, Exu deus das encruzilhadas. São as encruzilhadas que Lorde evoca para criar uma metáfora diaspórica de seus encontros:

Afrekete Afrekete me conduz à encruzilhada onde vamos dormir, cobertas no poder da mulher. O som de nossos corpos se encontrando é a prece de todas as estranhas e irmãs, para que o mal despachado, abandonado em toda encruzilhada, não vá nos seguir durante

nossa jornada. (ZAMI, p. 252, grifo da autora)

Zami é uma narrativa dedicada a todas as lésbicas e mulheres que Lorde encontrou em sua jornada, e pelas quais encontrou a si mesma:

E naqueles anos minha vida se tornou cada vez mais em ponte e campo de mulheres. *Zami*. *Zami*. Um nome Carriacou para mulheres que trabalham juntas como amigas e amantes. [...] Recriando em palavras as mulheres que ajudaram a me dar substância. Ma-liz, DeLois, Louise Briscoe, Tia Anni, Linda e Genevieve; MawuLisa, trovão, céu, sol, a grande mãe de todas nós; e Afrekete, sua filha mais nova, a linguista travessa, zombeteira, mais-amada, aquela em que todas nós vamos nos tornar. (ZAMI, p. 55)

Recriando-se nas palavras desses encontros, Audre Lorde se traduz em *Zami*, “a própria casa da diferença” de uma lesbiandade negra híbrida, coletivizada, localizada. “Como tantas outras escritoras negras afro-americanas, Lorde precisa montar um espaço físico para si mesma numa linguagem híbrida e composta pela qual o que sabe está frequentemente em desacordo com o que o mundo diz que deveria ver”. (ALEXANDER, 1994, p. 707)

Essa linguagem nova, continente, se fundamenta em duas traduções: *Zami* e biomitografia. As dimensões literárias, políticas, sexuais e raciais dessa obra chamam por mais análises, mais desdobramentos, mais leituras, para que inspirem outras mais textualidades e visões: “[*Zami*] fornece uma visão de possibilidade para a sobrevivência plena de lésbicas Negras, apesar de tudo, o que é o mínimo que podemos demanda de nossa literatura, nosso ativismo e nossas vidas” (SMITH, 1989/2000, p. 72).**

** As referências deste texto estão na página 93.

EXPRESSÕES DE MULHERES NEGRAS JOVENS NO HIP-HOP BAIANO

*"Você não sabe o quanto grita essa minha cabeleira
Você não sabe o que eu carrego nessa minha cabeleira:
História, documentos, fatos nessa minha cabeleira."
(Música Cabelação/Munegrале)*

Lícia Maria de Lima Barbosa *

As reflexões apresentadas no artigo integram uma pesquisa mais ampla intitulada "Eu me alimento, eu me alimento, força e fé das labás buscando empoderamento!: expressões de mulheres negras jovens no Hip-hop baiano". A pesquisa aborda as expressões de mulheres negras jovens nos elementos que constituem o repertório cultural, estético e político do Hip-hop.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, realizada com onze mulheres negras, na faixa etária entre 18 e 32 anos, que atuam como *rappers*, *b.girls*, grafiteiras e ativistas no Hip-hop em Salvador e Lauro de Freitas/BA. A geração de dados se deu a partir da realização de entrevistas, observações sistemáticas na participação de eventos, dos produtos culturais e pesquisas em sites, blogs, relacionados ao movimento Hip-hop.

Neste texto analiso a estética feminina no Hip-hop baiano como uma estratégia de afirmação das mulheres no movimento. Analiso algumas letras dos raps produzidos pelos grupos baianos Munegrале e Audácia. No grafite focalizo os trabalhos de Sista K e de Mônica Reis, e, ao refletir sobre o corpo feminino na batalha de *break*, tomo como suporte as falas das *b.girls* Josy e Isabela Andrade. Ao final do texto, evidencio como as interlocutoras da pesquisa se compreendem enquanto mulheres negras no hip-hop e, para isso, exploro a visão delas sobre as estratégias de afirmação feminina no movimento e como se dá a relação com os homens e entre mulheres no Hip-hop.

* É graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia, possui mestrado em Sociologia pela mesma universidade e doutorado em Estudos Étnicos e Africanos pelo PosAfro/UFBA.

Quem são as mulheres negras jovens no Hip-hop?

"Essas mulheres são rappers, b.girls, grafiteiras, DJ. São mães, são donas de família, arrimo de mulheres. Mulheres que são estudantes, que estão dentro da universidade, que participam de outros movimentos e que constroem o movimento numa outra perspectiva, fora essa que ainda é construída de dizer que o movimento é de homens. São mulheres que interferem nesse diálogo, nesse conceito, e que fazem a diferença, e muito. São mulheres que estão propondo novas perspectivas no movimento hip-hop aqui em Salvador" (Negra Mone, b.girl, rapper).

"São mulheres da periferia, mulheres negras. Algumas se identificaram com o Hip-hop, outras chegaram por conta do movimento negro. Outras, ainda, chegaram por conta dos namorados, e outras mais, por conta de amigos". (Vivian, militante)

Rappers, Grafiteiras, B.Girls, Militantes

Josy Pimentinha - B.girl



Monica Reis - Grafiteira



Vivian Cruz - militante



Cintia Ribeiro - Rapper



Mara Asentewa
Rapper - Militante

Estética feminina no hip-hop baiano

A diversidade estética marca a presença de mulheres negras jovens, rompe padrões de gênero e revela uma pluralidade entre elas, em termos do discurso e também comportamental.

"[...] Há uma diversidade enorme, mas, pelo que eu vejo tanto em Salvador, quanto em nível nacional, são mulheres negras... Mulheres que vão se vestir de vários estilos, vão romper essa questão das roupas de mulher, roupa de o que é em relação à estética, mulheres que são diversidade dentro da diversidade. São mulheres que vão usar mini saia ou mulheres que vão usar bermudão. Que vão usar o cabelo curto, o cabelo comprido, mas, basicamente, são negras e mulheres... que, acredito que de certa forma, vão romper esses padrões de gênero". (Carla, rapper)

O corpo aparece como um elemento que dá identidades em termos físicos e simbólicos. Ao analisar o cabelo verifiquei o aparecimento das diferenças intra-gêneros, a questão do pertencimento étnico, corroborando a ideia de que estética e cabelo são dimensões importantes no cotidiano das mulheres negras.

"Eu acredito que é falar com o corpo [...]. Então ser mulher negra dentro do hip-hop é falar para além da palavra, para além do grafite, para além da música, para além disso tudo, é falar com o corpo. [...] É eu colocar meu cabelo da forma que eu quero, sabe? Isso é uma forma de falar também. Então, eu acho que ser mulher negra dentro do hip-hop é falar com vários sentidos e com o corpo. Muito falar com o corpo. Acho que tem um diferencial, sim, e assim, participar do movimento hip-hop, de uma certa forma, é um processo de empoderamento pra nós mulheres e pra nós mulheres negras. Tem a ver com autoestima, tem a ver com o estar bem, com ser referência pra outras meninas, outras mulheres negras". (Carla, rapper)

“Com o microfone na mão, rompendo silêncios, falando mais alto.”

CABELAÇO

Autoras: Simone Gonçalves Santos,
Carla Cristina dos Santos Jesus
e Deyse Ramos
(MUNEGRALE)

*Você não sabe como é bom o meu cabelo
Você não sabe como é bom meu cabelo
Duro é você e seu preconceito
Acusa meu cabelo, chamando de ruim
Ele nunca fez maldade pra você e nem pra mim
Mas que liseira é esse que você tanto quer ver
O meu cabelo é crespo e daí?*

Na música Cabelação, uma das mensagens trazidas pelo grupo não refere uma relação negativa/complexa das mulheres negras com seu cabelo, com sua estética, no sentido de querer mudar uma parte específica do corpo, no caso, os cabelos.

A letra expressa uma rebeldia contra a imposição do alisamento para ser aceita socialmente, de encarnar o estilo branco, ou mesmo vencer no mundo branco. E traz forte a ideia de que não é preciso renunciar ao que somos para ter êxito na vida, além de estar presente, também, a ideia dos nossos cabelos como uma parte do nosso corpo que deve ser controlada (HOOKS, 2005; WALKER, 1988).

*Pega a pranchinha alisa até as pontas
Balança os cabelos, cuidado pra não ficar tonta
Viciando esse cabelo na guanidina, isso prejudica até minha rima
Não siga o que dita aquele padrão para não cair no centro de recuperação
Viciando esse cabelo na guanidina
Ah Mônia! Que hidróxido!
Isso tá prejudicando até a minha rima*

*Você me chama até de marginal, mas eu desculpo a sua ignorância
Fazendo mais um black radical*

Esta estrofe expressa uma relação com a noção de cabelo como um estilo político (GOMES, 2008), a referência ao cabelo como forma de expressão da luta para romper mecanismos racistas da sociedade (WERNECK, 2007).

*Você não sabe o quanto grita essa minha cabeleira
Você não sabe o que eu carrego nessa minha cabeleira: História, documentos, fatos nessa minha cabeleira.*

Este trecho pode ser relacionado à reflexão de Hooks, quando afirma:

Durante os anos 1960, os negros que trabalhavam ativamente para criticar, desafiar e alterar o racismo branco, sinalavam a obsessão dos negros com o cabelo liso como um reflexo da mentalidade colonizada. Foi nesse momento em que os penteados afros, principalmente o black, entraram na moda como um símbolo de resistência cultural à opressão racista e fora considerado uma celebração da condição

de negro(a). Os penteados naturais eram associados à militância política. Muitos(as) jovens negros(as), quando pararam de alisar o cabelo, perceberam o valor político atribuído ao cabelo alisado como sinal de reverência e conformidade frente às expectativas da sociedade. (HOOKS, 2005, p. 2).

*Parte identidade minha cultura afro-brasileira
Mas eu gosto do meu quintal, gosto do meu passado ancestral
Gosto do meu quintal, gosto do meu passado ancestral*

Este trecho traz uma mensagem de afirmação, de orgulho, em relação a um pertencimento étnico-racial, de enraizamento, de referências, de afirmar nossa ancestralidade negra a partir do nosso corpo.

As letras dos raps do grupo Munegrade expressam afirmação, orgulho em relação à pertença étnico-racial, ideias de enraizamento, exemplos em relação à nossa ancestralidade negra. Nesse sentido, o corpo feminino negro se torna um local fundamental para essas expressões.

Para as integrantes do grupo Munegrade e do Audácia, participar de grupos constituídos somente por mulheres representa “espaços seguros”, *safe spaces*. Nas palavras de Collins (2000), esses espaços representam locais por meio dos quais as mulheres negras jovens no Hip-hop podem se fortalecer coletivamente para resistir a uma ideologia sexista dominante, além de revelar uma estratégia de participação e demarcar espaços no movimento.

Mulheres nos muros

Ao explorar o universo do grafite feminino em Salvador, notei como as diferenças de classe, gênero e étnico-raciais ficaram mais evidenciadas entre grafiteiras e *rappers*. Conversando com outras ativistas do movimento, questionei porque via mais meninas negras como *rappers* do que como grafiteiras, o que elas relacionaram, fortemente, à dimensão de classe e à necessidade de se ter formação específica para atuar como grafiteira ou DJ.

“Para ser rap, você só precisa da sua voz, para ser grafiteira você precisa dos equipamentos, tintas, luvas, máscaras de proteção, e isto custa dinheiro”. (Paula Azeviche, rapper)

Associação semelhante também pode ser pensada em relação às DJs.

“(Para ser) DJ e grafite você tem que ter tempo. É a dinâmica que é diferente, entendeu? E aqui é assim. Tem que ter tempo pra aprender [...] acho que o empoderamento das mulheres é preciso dentro dos quatro elementos. É igual a DJ. Pra você ser DJ, tem que ter custo. Você precisa daqueles equipamentos que pros homens não é coisa ainda, imagine pras mulheres, né?” (Vivian, militante).

“[...] dos elementos do Hip-hop a gente percebe um certo poder econômico. Mas, na área do grafite mesmo e na área do DJ, a mulher tem a ver com a aquisição dos materiais. É aí que eu acho que tem um pouco dessa questão de classe”. (Carla, rapper)



Inicialmente, os grafites de Mônica refletem mulheres com ares infantis, púberes, que estão relacionadas à sua difícil trajetória dos tempos da infância e da adolescência, fase em que pintava sozinha ou com presenças masculinas.

Na fase mais madura, em que atua em companhia de outras mulheres, suas pinturas revelam atitudes de liberdade das mulheres quanto a assumir suas vontades, criar suas próprias regras e ter domínio sobre seu próprio corpo.

Percebi distintas representações das mulheres que vão desde as ingênuas, às sensuais até às empoderadas.



Fonte: Sista k

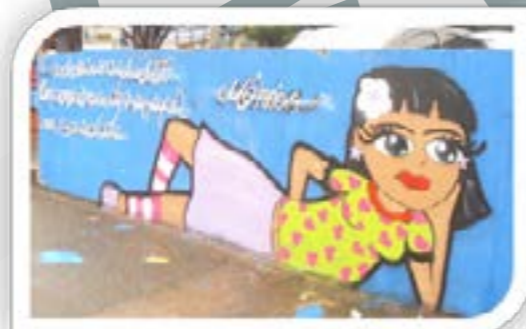


Fonte: Sista k

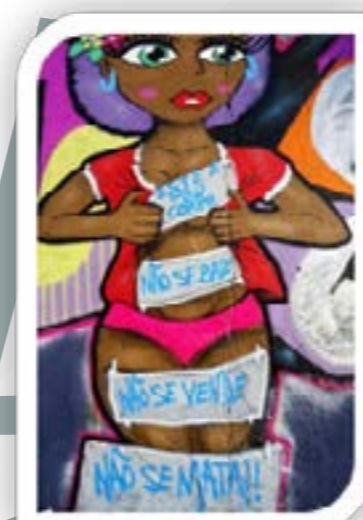
Sista K e Mônica pintam mulheres e, em grande medida, concepções de si mesmas estão expressas nas pinturas.

Para Sista, a inspiração das suas pinturas vem de mulheres reais, concretas, possíveis, mulheres negras calcadas nas imagens das mães, tias, vizinhas, nas figuras femininas dos orixás. Não há uma busca por uma beleza idealizada, mas sim representações diversas de mulheres em contraponto às representações únicas que predominam na sociedade em geral.

Fonte: Mônica Reis



Fonte: Mônica Reis



Corpos Femininos na Batalha de Break

"[...] É sua voz, é o seu corpo. No caso da dança de rua, sua voz é o seu corpo. O corpo fala bastante, muito mesmo." (Josy, b.girl).

No *break*, os corpos femininos se recusam a ceder às concepções sexistas. As *b.girls* quebram noções do uso do corpo, associado a uma atitude moral de contenção que foi historicamente convencional para as mulheres. Os corpos femininos se tornam um modo pessoal de examinar e interpretar normas de gênero recebidas.

A fala de Negra Mone, logo abaixo, vai em direção do que Butler (1987), inspirada por Beauvoir (1976), nos sugere: as mulheres devem viver seus corpos como projetos, como portadores de significados variados e quebrar tabus por meio do corpo pode ser um deles.

"[...] pensar que a partir da dança de rua as mulheres, conseguem se empoderar a partir do corpo, tipo de colocar diante da sociedade e aí quebrar vários tabus em relação ao que as mulheres podem fazer e o que não podem fazer na dança de rua, e aí falo sobre estética e tal". (Negra Mone, b.girl, rapper)

O espaço da batalha refletido sob o ponto de vista das relações de gênero talvez seja um dos poucos espaços sociais em que o corpo feminino "batalha" com o corpo masculino de igual para igual,

desconsiderando as "ditas" fragilidades do corpo feminino em relação ao masculino. Ideias como desafiar-se, avançar, de superação, de competir de igual para igual são elementos muito presentes na participação feminina nas batalhas de *break*.

O fazer, o executar certos movimentos no *break*, revela a dimensão transformadora das *performances* femininas. Aprender com o corpo, muitas vezes, é extrapolar a dimensão racional e pode contribuir muito para desconstruir certas categorizações, a segregação das mulheres, uma reflexão que pode, inclusive, ser aplicada a outras expressões diaspóricas, como a capoeira em

Fonte: Josy Pimentinha



Fonte: Josy Pimentinha





que os lugares de mestre e contramestre, para algumas mulheres, são indicadores da desconstrução de estereótipos, estigmas, de preconceitos relacionados às mulheres (BARBOSA, 2005). O *break*, o Hip-hop, e a capoeira podem ser encarados como expressões artísticas que têm contribuído para construir noções de igualdade substantivas na prática.

Mulheres Negras no Hip-Hop

Para as ativistas/militantes, o gênero apareceu como uma categoria que impede a construção de relações afetivas estáveis com parceiros do Hip-hop. Elas revelaram a figura da “mulher barril”, uma representação dos homens sobre a mulher ativista que a enxerga menos como mulher e mais como parceria de militância.

Intersecções de raça, gênero, classe e política operam nas questões da afetividade das ativistas, influenciando suas escolhas políticas e experiências de solidão.

A “mulher barril”

“Estou condenada, eu sou mulher negra, moro longe e ainda sou militante social; ói que miséria, quem vai querer casar com essa mulher? E é duro pras mulheres da militância, acho que de uma forma geral. É muito duro.” (Mara, rapper, ativista)

Na relação entre mulheres no Hip-hop, a fronteira da sexualidade (lesbianidade) se revelou mais ressaltada em comparação a outras, já que a orientação sexual se expressou como um fator que diferencia e desiguala as mulheres no hip-hop.

A sexualidade é percebida como um local de intersecção dos sistemas de opressão, raça/classe/gênero/heterossexismo, mas, na medida em que ela é autodefinida, pode ser vista como um local de resistência às múltiplas opressões que intersectam a vida de mulheres negras. Encarada por meio da autodefinição, a sexualidade também pode ser compreendida como um local de liberdade.

“[...]Não se pode cair numa fantasia de que nós mulheres somos boazinhas porque existe um estereótipo, que nós entendemos tudo. Tem muitas mulheres que querem fuder com a outra. Também tem muitas mulheres que não estão nem aí para a proposta de mudar, transformar o meio em que vive com o nosso olhar. Aí, são mulheres que têm companheiros que as influenciam, e somos peixes muito pequenos. Quando as mulheres são negras e são lésbicas, aí é que a discussão fica muito mais pesada. Porque se toma outro lugar, lugar de que: “- Ah, você tá fazendo isso porque quer que eu também seja lésbica ou bissexual, ou o que você quer que eu seja?. Então, a forma de como a gente se relaciona é muito conflituosa, não é harmoniosa...” (Negra Mone, b.girl, rapper)

Considerações Finais

Compreender as expressões de mulheres negras jovens no Hip-hop possibilitou evidenciar a pluralidade de pontos de vistas de mulheres negras, ao se explicitar as diferenças intragêneros, enfatizando o entrecruzamento de raça, gênero, classe, sexualidades e geração, em suas experiências.

Diversificar o imaginário sobre mulheres negras em uma sociedade que se estabeleceu a partir de uma lógica patriarcal, racista, classista, hétero-normativa, é uma forma de afirmação de nós mulheres negras, além de romper com visões que nos essencializam.

O Hip-hop como uma expressão no campo das artes da cultura popular é um exemplo importante de como mulheres negras jovens têm desenvolvido caminhos para produzir e validar conhecimentos diversos.

Analisar as expressões de mulheres negras jovens no hip-hop, a partir da perspectiva interseccional, se mostrou muito útil para operacionalizar a perspectiva relacional proposta pelas teorias de gênero, para enfatizar que a vida das mulheres negras é intersectada por múltiplas e simultâneas opressões e que estas constroem estratégias de resistência cotidianas para alterar as situações de desigualdades a que estão submetidas.**

** As referências deste texto estão na página 95.

MEMÓRIAS E IDENTIDADES NO CINEMA EM ANGOLA

Leandro Santos Bulhões de Jesus *

A primeira metade do século XX foi um período em que uma onda de conflitos anticoloniais se espalhou no continente africano, o que culminou em sucessivas proclamações de independências. O ano de 1960, inclusive, ficou conhecido como “o ano da África”, quando 18 ex-colônias tornaram-se independentes.

Em Angola, os processos de contestação ao colonialismo e as lutas pelas independências são longos, complexos e marcados por sucessivas atividades bélicas, em contextos e interesses diferenciados. O final do século XIX e as décadas seguidas ao século XX vão marcar, no entanto, a organização de conflitos cuja configuração explicará uma das bases dos discursos das lutas pela independência em Angola, ancorada em perspectivas nacionalistas. Por isso, é importante ressaltar o que diz Douglas Wheeler sobre esse processo:

Fonte: Doclisboa, 2007



Imagem do filme Adeus Até Amanhã, de António Escudeiro

O nacionalismo territorial surgiu quando os angolanos em geral, independentemente da sua raça ou grupo étnico, começaram a protestar e a resistir de um modo coletivo, ultrapassando as diferenças de raça e cultura e identificando-se com Angola como um todo e não com regiões particulares como Ambaca, Benguela ou o Congo. No século XIX havia três grupos a participar nas atividades nacionalistas em Angola: os príncipes e chefes bacongo rebeldes e os seus seguidores; os movimentos de colonos europeus; e os angolanos assimilados ou civilizados. Alguns dos seus descendentes prosseguiram estas atividades no século XX. (WHEELER, 2011, p. 138)

Os movimentos de luta anticolonial defendiam questões distintas e suas vinculações étnicas e os apoios externos, dentre outros foram fatores preponderantes para se entender os diferentes projetos de libertação que poderiam ser a adoção do modelo moderno de Estado ou a expulsão dos portugueses do território angolano e a redefinição das antigas relações de poder.

A independência proclamada em 11 de novembro de 1975, pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), não significou um simples processo de substituição de um contexto colonial opressor por outro sincronizado com as aspirações de todos os angolanos, muito pelo contrário.

A condição de independente acirrou ainda mais as disputas, pois colocou em xeque a necessidade de aplicação dos outros direcionamentos políticos, econômicos e culturais da sociedade. Nos primeiros anos que procederam à independência do país, tais disputas, contradições e conflitos apresentaram-se entrecruzados aos projetos de identidade de grupos, quais sejam: elite crioula, grupos étnicos, movimentos sociais, partidos políticos, dentre outros possíveis.

Um outro conjunto de práticas sociais passaria a reverberar os objetivos do estado angolano independente e essas novas escritas sociais, sejam na política, na economia ou na cultura, seriam responsáveis pela composição da chamada “nova Angola”. O território das práticas culturais nesse contexto é bastante fértil. O cinema e a literatura, por exemplo, seriam importantes instrumentos no processo de sintonia com os objetivos políticos, constituindo-se, assim, em fontes imprescindíveis para buscar outras visibilidades de propostas e sujeitos.

* Doutor em História pela Universidade de Brasília. Pesquisou o cinema em Angola nos tempos das lutas anticoloniais e das independências.

As primeiras produções cinematográficas realizadas em Angola podem ser entendidas como elementos de intermediação pela linguagem visual, de perspectivas entre mundos distintos, como as várias etnias existentes, os portugueses e os seus legados, até mesmo pela tensão causada pelas demandas urgentes desse contexto, como a reinserção nas relações internacionais, a rearticulação das fronteiras e a reinterpretação das heranças ocidentais.

Desse modo, os cineastas que realizaram filmes em Angola, logo após a independência, podiam perceber-se como parte de uma trajetória nacional. E como organizadores de novas narrativas, poderiam oferecer outras leituras de angolanidades numa dinâmica que envolvia uma reescrita do passado que, inevitavelmente, reescrevia o presente¹.

É dessa possibilidade de reescrita que os filmes se inscrevem como fontes fundamentais para a análise dos diferentes projetos de identidades que havia em Angola depois da independência. Nas narrativas fílmicas são identificadas memórias dos angolanos que, reconstituídas pelo novo contexto histórico e pela linguagem audiovisual, reconfiguravam significados. E se a narração pode transformar a vida num constante trabalho de “reelaboração emotiva” e “repensamento do acontecido”, ela também pode criar espaços de liberdade como força hermenêutica e transformadora (MATOS, 2001, p. 15).

Quase quarenta anos depois da independência é ainda no cinema

que pretendo pensar as problemáticas inerentes aos processos pós-coloniais e as narrativas cinematográficas. *Comboio da Canhoca* (2004) e *Adeus, até amanhã* (2007), filmes aqui compreendidos como narrativas que evocam memórias de projetos nacionais, seguem uma via de mão dupla, descortinando a história de Angola sob prismas diferenciados, a sugerirem outras visualidades e possibilidades de leitura da memória social.

Embora adotem perspectivas distintas, têm em comum propostas de discussão com nome e lugar definido: a sociedade angolana, mas que envolve, invariavelmente, Portugal.

Dividem a condição de terem sido feitos no pós-guerra (2002) e isso os ambienta como densidade de corpo de filme. É no trânsito dessas memórias de guerra que as obras questionam o presente, ora de forma velada outra não; ora fazendo uso de metáforas e opções escorregadias, ora lançando violentamente questões para os espectadores.

A partir da trajetória pessoal de Antonio Escudeiro, narrada em seu filme, e das situações postas em *O Comboio da Canhoca*, por Orlando Fortunato, é possível entrecruzar suas escolhas estéticas, temáticas com outras versões e possibilidades de questionamentos da multiplicidade da sociedade angolana, seus passados, memórias e identidades.

Os filmes podem ser considerados agentes da memória contemporânea, sobretudo, quando os entendemos para

além dos seus poderes de comunicação, abrindo assim, possibilidades de arquivo, inscrição e edição das nossas histórias. Ao exigir novos direcionamentos para o rumo das pesquisas que veem neles outras potencialidades de constituição do conhecimento histórico, os filmes instauram problemas, impasses e desafios, ao sugerirem outras maneiras de os sujeitos tomarem consciência do mundo e de si mesmos.

É nessa perspectiva que os filmes aqui eleitos podem ser situados, uma vez que nos apresentam versões sobre uma Angola contemporânea do pós-guerra, a partir de narrativas fílmicas que têm como temática a sociedade angolana, suas memórias, atores e sujeitos; seus problemas, interditos e possibilidades.

O historiador Marcos Silva (1995), ao refletir sobre as complexas relações entre o passado e o presente, oferece algumas pistas que servem para se pensar nos múltiplos projetos de descolonização. Para o autor, “falar em presente é enfrentar projetos diferenciados e alternativos na sociedade, em disputa, configurando simultaneamente múltiplas identidades – classes sociais, gêneros, grupos de idade, etnias, correntes partidárias etc.” (SILVA, 1995, p. 29).

O tempo multifacetado da luta de libertação é um tema orientador de um filme recente: *Comboio da Canhoca*, do angolano Orlando Fortunato. Lançado em 2004 traz à tona a reflexão de uma geração contemporânea que ainda busca entender os vários sentidos possíveis da experiência colonial e suas contra narrativas. No

longa-metragem, um vagão de trem é metaforicamente transformado numa comunidade constituída por angolanos com trajetórias de vidas, experiências e expectativas diferentes, o que engendra reflexões que forçosamente se embatem no interior do referido vagão. Esse filme sugere uma Angola cujo passado ainda pode se encontrar fechado, isolado, desdenhado e incompreendido; como uma caixa impenetrável de memórias agonizantes.

Ambientado em 1957, desenrola-se por meio do encarceramento de algumas pessoas em decorrência das ações da PIDE (Política Internacional de Defesa do Estado Português) em território angolano². Um soldado negro, Njololo, briga com o Cabo Faria, branco, pois este violentou sexualmente a mulher do outro. Os agentes da PIDE, em colaboração com outros funcionários da administração colonial, comerciantes e soldados decidem dar uma lição em Njololo e, como resultado dessa ação, outras pessoas são incluídas na punição empreendida pelos portugueses, de modo que os homens mal sabiam a causa de terem sido presos. Estes são colocados num vagão de ferro habitualmente utilizado para o transporte de alimentos e, por isso, sem bancos, ventilação, janelas ou lavabos. Acidentalmente, acabam abandonados na linha de desuso da *Estação da Canhoca*, próximo à Malanje, norte de Angola, ficando, portanto, alguns dias sob o sol, sem água, alimentação nem qualquer contato exterior.

A narrativa fílmica é trabalhada em torno de diferentes percepções dos angolanos, evocando memórias dos tempos que precederam a guerra de independência.

¹ Reflexões feitas na tese “Imagens em Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências)”, de minha autoria, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, em 2013.

² Esta força militar foi criada pelos portugueses, nos anos de luta anticolonial. A Política Internacional de Defesa do Estado Português era responsável, sobretudo, pelas questões políticas e tinha um raio de atuação que ia das colônias à metrópole.

Coproduzido por cinco países (Angola/ Portugal/ França/ Tunísia/ Marrocos), fala de uma geração de complexas e distintas vozes abafadas ou na clássica perspectiva de Pollak (1993, p.3), trata-se de memórias subterrâneas, que a chamada memória “oficial” não contempla ou negligencia; são as memórias “proibidas” ou “clandestinas” que no entanto, aparecem em outras linguagens ou mídias, nas cenas culturais como no setor editorial, ou meio de comunicação, no cinema e na pintura³. É esta pluralidade de vozes que me interessa no conhecimento e análise de filmes angolanos do referido contexto escolhido pelo diretor como o tema transversal de sua obra.

A partir da história de Angola como tema para seu filme, Fortunato optou por realizar uma colisão de vozes dissonantes que, dentro de um vagão estacionado, simbolizam um encontro possível. Com os personagens faz alusão a vários momentos do passado angolano, desde a chegada dos portugueses no século XV aos mandos e desmandos do governo salazarista do século XX, na outrora colônia. Reporta-se ao tráfico de escravos, relaciona o comboio com o navio negreiro, tece críticas às políticas baseadas em concepções raciais, como o *indigenato* ou os limites da condição do *assimilado*. Diferentes concepções

dos angolanos sobre suas próprias experiências são expostas no filme por meio das vozes dos 19 anônimos que estavam no vagão do trem. A realização deste trabalho cinematográfico parece representar sintomas de uma tentativa de redimir o passado angolano, emaranhado em imagens e suas histórias, memórias e traumas.

De acordo com o realizador Orlando Fortunato, seu objetivo era representar o que ele chamou de *mosaico étnico-cultural* de Angola, “onde habitam católicos, protestantes, batistas. Angola é assim, um imenso mosaico de culturas diferentes”⁴. Em entrevista à comissão organizadora do Festival de Cinema da Língua Portuguesa (CINEPORT), em junho de 2005, o diretor, questionado sobre quais reações ele esperava provocar no público, disse que para os africanos em geral, quis lembrar algumas coisas fundamentais. Para a juventude de Angola, a intenção é que eles se recordem que a liberdade, a vida de hoje, é o resultado de um combate, conseguido com muito sacrifício. Para os europeus, retirar da consciência deles a complexidade da culpa pelo que aconteceu no passado – mas que saibam o que de fato aconteceu.

O importante é virarmos a folha, porque esse foi um momento que já

passou. E o filme mostra que, para que isso aconteça, é preciso conhecer o outro⁵.

Entretanto, a duração dos fatos não se limita apenas aos demarcadores cronológicos instituídos, mas a um complexo processo de memorizações, esquecimentos e também de superação algo que envolve indivíduos, grupos, instituições e a dinâmica das temporalidades. Razão esta que a realização desse trabalho cinematográfico representa os sintomas da reconciliação com o próprio passado angolano, emaranhado em imagens e suas histórias, memórias e traumas.

Há uma relação intrigante entre as produções cinematográficas e a reconfiguração das identidades em Angola, reflexões sobre a função dos cineastas no processo das escolhas das histórias que contam. Como assinala o cineasta brasileiro Glauber Rocha, “o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política” (ROCHA, 2003).

As memórias sobre os processos que ajudaram a definir a nação angolana reverberam em produções cinematográficas recentes. *Adeus, até amanhã*, de 2007 é um desses filmes. O realizador Antonio Escudeiro afirma na obra que em 1975 ele foi forçado a deixar Angola. Desse modo, o filme conta a história do seu regresso, sendo, portanto, uma narrativa de uma experiência diaspórica.

Ao realizar um estudo sobre diásporas e identidades no processo das lutas anticoloniais das colônias portuguesas na África, Teresa Cunha (2005, p. 9-10) afirma que durante

a guerra, as pessoas que estão numa diáspora não estão completamente fora, porque sofrem, no mínimo, os seus efeitos indiretos, interpretam as causas e podem lutar de outras maneiras para que os conflitos terminem. Deste modo, o laço subjetivo-identitário que as prende ao lugar, ao território físico do sofrimento e da perda, às pessoas e à ficção do que será um tempo de paz, as transforma, simultaneamente, em sujeitos e objetos da guerra. Assim, essas pessoas podem assumir um estatuto ambíguo porque participam da guerra sem serem suas fazedoras ou suas vítimas diretas. Estão nas margens, nas periferias físicas, subjetivas e simbólicas das experiências bélicas.

Antonio Escudeiro, nascido em 1933, em Lobito, no interior de Angola, conta em seu filme que seu pai português chegou ao país em 1928 para construção da Estrada de Ferro. Nessa mesma época, a administração colonial portuguesa estimulava o crescimento da população branca em Luanda, o que dificultava ainda mais a presença de trabalhadores negros nos cargos burocráticos e, conseqüentemente, a mobilidade social destes (PÉLISSIER & WHELLER, 2011). O desenho do cotidiano de Escudeiro; narrado no filme, apresenta uma vida cercada de bens materiais, o que nos informa um pouco sobre a elite branca de Angola e os cinemas, hospitais, clubes de festas, passeios, casas de praia.

Por meio de suas memórias, no filme transformadas em imagens cinematográficas, Antonio Escudeiro apresenta uma trajetória de vida que sugere outras percepções e leituras do processo de independência em Angola; como a guerra e o exílio modificaram a

³ Embora muito dos ideólogos do regime de colonização portuguesa pregassem o respeito pelas diferenças culturais dos africanos, as políticas do *indigenato* e da assimilação configuraram-se como estratégias de integração ao mundo dos brancos que exigiam um radical processo de negação das dimensões identitárias dos africanos. Nesse sentido, destaca Pereira (2011, p. 34): “Senão vejamos, no que toca ao território angolano, o diploma legislativo nº 237 de 26 de Maio de 1931, que determina como condições obrigatórias para alcançar o estatuto de *assimilado*, o total abandono dos “usos e costumes da raça negra”, o domínio da língua portuguesa (escrita e falada), a adopção da monogamia, e o exercício de “profissão, arte ou ofício compatível com a civilização europeia, ou ter rendimentos obtidos por meios lícitos que sejam suficientes para prover aos seus alimentos, compreendendo sustento, habitação, vestuário para si e sua família” (itálico da autora).

^{4/5} “Orlando Fortunato: O comboio étnico-cultural de Angola” Disponível em: <http://www.festivalcineport.com/2005/detNoticias.asp?codigo_noticia=79>. Acesso em: 03 nov. 2009.

sua vida, suas percepções e vínculos e como, na época da feitura do filme, a rearticulação de seu passado é feito por meio da narrativa fílmica. *Adeus, até amanhã*, propõe, como sugere o próprio título, um tempo de despedida, seguido de um retorno efetivo.

Entretanto, somente 32 anos depois, o cineasta colocou os pés e os olhos novamente na terra onde nasceu, na ocasião em que realizou o filme *Adeus até amanhã*: “A 15 de setembro de 1975 fui forçado a deixar Angola. 32 anos depois regresso. Desse regresso e de outros ficou este olhar” (Adeus, até amanhã, Antonio Escudeiro, Angola, 2007).

As câmeras possibilitam o entre cruzar das suas imagens da memória e as ruínas e fragmentos dispersos das paisagens angolanas entre afetos, alegrias, desesperanças. Fotografias possibilitam o reenquadramento das imagens das casas onde vivera, clubes que frequentou, sala de cinema onde viu o primeiro filme de sua vida.

O filme é centrado na trajetória de Escudeiro, mas que poderia ser a de muitos outros, uma vez que não foram poucas as pessoas que tiveram que abandonar suas terras devido à dinâmica dos conflitos anticoloniais, algo que aconteceu também nas outras possessões portuguesas, como explica Teresa Cunha (2005). A autora problematiza um conjunto de questões que estão em torno das diferentes experiências de indivíduos na guerra colonial portuguesa, como o exílio e a diáspora. Seu objetivo no trabalho é refletir sobre a “experiência diaspórica”, que ela define como “um elemento

de construção de uma outra identidade que, no momento da independência política e do retorno, se pode apresentar dilemática e complexa” (2005, p. 04).

As possíveis incoerências, contradições e interditos que podem ser interpretadas em *Adeus, até amanhã* têm como pano de fundo também a experiência da revisitação do realizador ao território angolano, pois, como salienta Margarida Ribeiro (2007, p. 14), aquele que testemunhou o acontecimento “ergue-se como local privilegiado para captar o dinamismo do conflito entre estas memórias, a seriedade e a gravidade da fractura por ele gerada e a relevância dinâmica do acontecimento recordado com o presente”.

Escudeiro convida-nos a adentrar numa imagética pessoal da memória. Por meio de um passeio em imagens de sua vida num outro tempo, observamos que em seu retorno a Angola, na busca de sua “geografia sentimental”, não há menção ao retorno a pessoas, aos seus laços de parentesco ou de amizade. As pessoas, em seu filme, apenas olham, observam, julgam a câmera que invade, que ocupa ou que retorna.

Com uma leitura nostálgica das paisagens, os planos a evocar o vazio e a espera, incitando o questionamento das pessoas, vemos a degradação física de algumas cidades de Angola, como é o caso de Huambo. Sua atenção está voltada para os espaços que fazem a relação com sua memória, nos quais o teor dramático está justamente num encontro com as ruínas. É como se o tempo que o realizador ficou fora, o intervalo entre o “adeus” e o “até amanhã” fosse ocupado por uma onda de devastação num tempo escorregadio e impreciso dos sonhos.

A exposição das deformações espaciais dos lugares visitados nesse filme, ao sublinhar as reconstruções apenas dos espaços políticos, apresenta uma ideia da afirmação arquitetônica com uma preocupação de visibilidade política. Isso é contraposto a um recorte humano – em sua câmera – de pessoas que transitam e contemplam nesses espaços, compondo as paisagens, sugerindo uma Angola de 32 anos depois que deveria se questionar ainda sobre o que seriam as forças e possíveis legados do período colonial na atualidade.

Seu objetivo parece estar no trânsito dos lugares pelos quais conviveu, mas o olhar capta a ruína, a solidão, o não lugar; as pessoas não sorriem. Assim, vemos uma Angola destroçada e à espera, uma Angola que o narrador não mais conhece e nem as pessoas parecem reconhecê-lo.

Ao longo do filme *Adeus, até amanhã*, um conjunto de referências ao período colonial traz à tona questões pertinentes para compreensão de o que se poderia denominar certo ressentimento português quanto às reflexões das suas perdas, submergindo, invariavelmente, nas memórias do antigo império.

Essas constatações ajudam no processo de balizamento das diferentes versões e possibilidades de construção narrativa do passado em Angola e de suas interpretações, aqui simbolizadas na guerra discursiva cinematográfica entre as diferentes possibilidades de evocar as memórias angolanas e suas múltiplas pertencas.

Um dos pontos em comum entre os dois filmes (*Adeus, até amanhã* e *Comboio da Canhoca*) diz respeito às

referências ao império português; suas práticas, extensões e limites. Uma cena emblemática de *Adeus, até amanhã* serve para identificar claramente tais proposições. Quando o realizador chega num cemitério, destaca a seguinte lápide: “Em memória dos heróis tombados em defesa da pátria [portuguesa]”. Segue narração: “(...) E entro no cemitério. Quero ler os nomes do que aqui ficaram terminada a jornada dos quinhentos anos como em Balana, Goa, São Miguel, Santa Cruz”. Antonio Escudeiro sugere nessa passagem sua compreensão sobre os investimentos portugueses numa perspectiva histórica e que leva em consideração os conflitos, por meio da relação estabelecida com os heróis de guerra. Essas reflexões feitas num cemitério – lugar onde vida e morte lutam simbolicamente – questionam os investimentos portugueses e os resultados dos empreendimentos há tempos.

Nos dois filmes, fragmentos das memórias do colonialismo amalgamados em múltiplos projetos de pertença, individuais e coletivos, parecem colidir-se num movimento de afastamento e atração, um dos aspectos de constituição das complexas experiências pós-coloniais. Para nós, pesquisadores, o hibridismo parece a possibilidade mais viável de analisar a complicada questão das identidades e das múltiplas alteridades, o que combate noções fechadas de percepção das experiências dos sujeitos e das nações, indo, portanto, na contramão das estereotípias, sejam elas voltadas para os colonizados ou para os colonizadores.



Fonte: Doclisboa, 2007

Cena do filme Adeus Até Amanhã (2007)

Considerações Finais

Os filmes aqui analisados evocam reminiscências de projetos identitários que, inclusive, transitam ou refletem as opções dos cineastas, consciente ou inconscientemente. Assim, perspectivas coletivas e individuais e os jogos de temporalidades plausíveis, por meio da linguagem cinematográfica, desvelam a complexidade do presente em Angola e sua narrativização, o que atesta a assertiva benjaminiana que concebe o passado como um campo das múltiplas possibilidades.

Comboio da Canhoca e Adeus, até amanhã, lançados em 2004 e 2007, respectivamente, marcam os primeiros anos de uma chamada tranquilidade social política referente às práticas

diretamente beligerantes em Angola. Concebidas como práticas culturais, as obras são constituídas de sentidos diversos, uma vez que atestam a multiplicidade das experiências dos angolanos. Dotadas de capacidade de transformação e de significação, as subjetividades das narrativas fílmicas apresentam-se, portanto, como um meio imprescindível de estudo de outras visibilidades/invisibilidades e formas distintas de leitura da sociedade angolana; afinal, não é necessário que o pólo opressor desapareça completamente para que surjam outras possibilidades de constituição das experiências dos sujeitos.**

** As referências deste texto estão na página 97.

A 2ª Edição
da Coleção
Conheça Mais
está disponível



Peça já a sua!

www.palmares.gov.br/faleconosco



ABDIAS NASCIMENTO

UM SOBREVIVENTE DA REPÚBLICA DOS PALMARES¹

Por Lindinalva Barbosa*

“Minha negrura é parte integrante do meu ser histórico e espiritual, e se o mundo do Ocidente continua oprimindo e humilhando o negro e usurpando a sua humanidade, cabe ao ofendido resgatar sua humanidade, e este resgate se inicia com a recomposição de sua integridade.”²

Em tempos de comemoração de centenários de personagens tão significativos para a história e cultura brasileira, cabe-nos destacar que, neste ano de 2014, temos justas razões para celebrar algumas trajetórias de mulheres e homens negros que marcaram, significativamente, a constituição do Brasil enquanto nação. Nesse contexto, nomes como os de Abdias Nascimento e Carolina Maria de Jesus – só para citar dois exemplos – são emblemáticos, no que diz respeito à presença e participação negra neste

país, considerando-se os processos de luta e resistência à escravidão, as diversas e variadas formas de negociação da sobrevivência antes e depois da abolição, assim como o espetacular legado cultural e civilizatório africano, transplantado, recriado e pulverizado na diáspora.

Aqui, a título de singela homenagem, procurarei apresentar, muito brevemente, um perfil de Abdias Nascimento, como “um sobrevivente da República dos Palmares”, como denominou a si mesmo, em uma determinada passagem da sua



intensa trajetória política, artística e de ativismo pan-africanista e antirracista³. Com essa assinatura, registrada nos autos do documento de um evento internacional, Abdias denuncia a falsa democracia racial brasileira, ao mesmo tempo em que inventa uma metáfora perfeita para traduzir a ação do povo negro, ao longo de mais de

quatro séculos neste país: a condição de sobreviventes, não só da escravidão, mas, principalmente, das experiências de luta e resistência de que somos legatários.

E como um sobrevivente da República dos Palmares, Abdias construiu uma trajetória extremamente significativa, protagonizando boa parte da cena negra da história do Brasil. Nascido em uma família negra e pobre da cidade de Franca, interior de São Paulo, Abdias, já dedicava atenção à forma como sua mãe, D. Josina – mulher negra, afamada doceira da pequena cidade – defendia outras crianças negras da discriminação racial, e, guiado pelo seu exemplo, decidiu-se por um caminho de luta contra o racismo, em defesa da justiça e da liberdade.

A primeira grande lição de solidariedade racial que recebi na vida foi quando vi minha mãe defender um menino negro órfão, um colega do grupo escolar, que estava sendo espancado no meio da rua por uma mulher branca. Foi assim que aprendi, desde criança, que não se deve deixar sem resposta uma ofensa racial. Esta é uma lição que venho praticando durante toda minha vida.

* Ativista do Movimento Negro; Educadora nas áreas de Linguagem, Literatura Negra e Estudos sobre Relações Étnico-raciais e de Gênero; e Mestre em Estudo de Linguagens/PPGEL/UNEB.

¹ Este texto é extraído da dissertação de Mestrado, intitulada: *As encruzilhadas, o ferro e o espelho – a poética negra de Abdias do Nascimento*, orientada pelo Prof. Dr. Silvio Roberto Oliveira, defendida e aprovada em 28 de setembro de 2009, no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

² NASCIMENTO, A. *O quilombismo*, 2002, p. 151.

³ Durante a II FESTAC – Festival de Arte e Cultura Negra, em 1977, na cidade de Lagos – Nigéria, que Abdias Nascimento assinou a tese intitulada *Democracia Racial no Brasil: Mito ou Realidade?* apresentada ao Colóquio que ocorreu no Festival como um “sobrevivente da República dos Palmares”. No FESTAC’77, o governo brasileiro, representado no evento por alguns intelectuais e artistas, e em plena gestão da ditadura militar, se esforçava em manter, perante a comunidade internacional, a imagem e a ideia de um país que gozava de sossegada e harmônica democracia racial. Apesar de todas as estratégias de silenciamento da voz dissonante de Abdias Nascimento – à época em autoexílio nos Estados Unidos – por meio da articulação com seus parceiros africanos, a leitura da tese foi garantida em um Grupo de Trabalho do Colóquio e a denúncia das reais condições de desigualdades raciais no Brasil (Sobre este episódio, cf: NASCIMENTO, A. *Sitiado em Lagos*. in: *O Brasil na mira do pan-africanismo*. 2002, p. 261).

De fato, a vida deste homem é profundamente marcada pela “resposta à ofensa racial”, quer por meio de reações físicas, quando ainda adolescente – juntamente com outros companheiros da FNB – Frente Negra Brasileira – promovia quebra-quebras nas barbearias que se negavam a aceitar clientes negros, ou ainda quando esmurrava os porteiros dos clubes paulistas que negavam o acesso de “pessoas de cor” aos bailes dançantes; ou quando, mais tarde, vai criar organizações referenciais para o movimento negro organizado contemporâneo a exemplo do TEN – Teatro Experimental do Negro.

A Frente Negra Brasileira, uma das mais significativas organizações do movimento negro no pós-abolição, foi um marco na formação política de Abdias Nascimento, conforme ele mesmo admite:

“Aquela militância na Frente Negra trouxe uma série de descobertas importantes, e também me permitiu ir construindo um novo tipo de consciência, uma visão mais ampla das problemáticas raciais”⁴.

A FNB possibilitou a Abdias aproximar-se de outros jovens que se iniciavam na militância negra na cidade de São Paulo daquela década de 1930, como os amigos que, mais tarde, o ajudariam a fundar o TEN: Arlindo Veiga, Ironildes Rodrigues e Sebastião Rodrigues Alves.

Em meados dos anos 1930, Abdias migra para o Rio de Janeiro, então capital da República, e palco da efervescência cultural do país. É nesse período que ele vai se encontrar com o universo cultural negro mais expressivo, sobretudo representado pelas religiões afro-brasileiras, tão presentes nos espaços de maioria negra daquela cidade.

Abdias admite a fundamental importância do universo afro-cultural na sua formação político-identitária, sobretudo a cultura criada e preservada pelo povo negro brasileiro, expressa, notadamente, nas

cosmogonias e práticas religiosas de base africana. Para ele, o encontro com as religiões negras na periferia do Rio de Janeiro dos finais de 1930, lhe proporcionou uma experiência definitiva: “[...] Eu pude entrar naquilo que era a alma negra, e compreender as nossas tradições culturais”⁵.

No Rio, além de manter os primeiros contatos com os candomblés da Baixada Fluminense Abdias se aproxima do teatro e da literatura por meio do poeta e dramaturgo pernambucano, Solano Trindade, uma influência decisiva no caminho das artes e cultura negra⁶; assim como pelo envolvimento com outros jovens interessados em poesia e em “correr o mundo”, como a turma da Santa *Hermandad Orquídea*⁷.

Este caminho, apropriado por Abdias como campo privilegiado de sua ação política, é definido por ele como a sua “verdadeira natureza” (ver nota cap. 2). Para Abdias, o teatro, as artes plásticas e a poesia, funcionavam muito mais como ferramentas de luta contra a opressão racial do que propriamente como recursos estéticos:

A minha literatura – se é que eu faço literatura – qualquer negra, qualquer negro entende. ...É porque em tudo que eu faço eu tô falando do sofrimento da raça, eu tô falando na opressão que nós sofremos, eu tô falando naquilo que nós pretendemos construir no futuro desse país... Isso aí eu não falo sozinho. Eu sei que eu tô falando para e com a comunidade.

Você tem que entender que eu não falo pra gregos e troianos [...] É porque, todo negro e toda negra é parte disso, é protagonista da poesia...

⁴ Idem.

⁵ NASCIMENTO, Abdias; SEMOG, Ele. *O griot e as muralhas*. 2006, p. 87.

⁶ Abdias chega a residir em Duque de Caxias, Baixada Fluminense, participando com assiduidade das atividades do candomblé do famoso e polêmico sacerdote baiano, Joãozinho da Goméia, estabelecido na região da Baixada, no anos 70.

⁷ Em sua biografia, Abdias assim se refere a Solano Trindade: “Para mim Solano Trindade é o brado da raça, maior poeta Negro do Brasil contemporâneo” (NASCIMENTO, Abdias; SEMOG, Ele. *O griot e as muralhas*. 2006, p. 86).



Abdias Nascimento fala da tribuna da Câmara dos Deputados

Dessa forma, utilizando a arte como estratégia de difusão do protesto negro e também como meio de propiciar a formação política e o empoderamento do povo negro, Abdias, juntamente com outros homens e mulheres negras, cria o Teatro Experimental do Negro – TEN, em 1944. O TEN, mais que uma organização artística, que tinha como carro chefe a produção e montagem de espetáculos teatrais, foi uma experiência plural no sentido de produzir, ao mesmo tempo, pensamento e ação antirracista em todos os níveis.

Formado por intelectuais, artistas, trabalhadoras domésticas e operários, o TEN, realizava empreendimentos que iam desde os cursos de alfabetização e concursos de beleza negra – passando pela construção e manutenção de ativo veículo de comunicação, como o jornal Quilombo⁸, até a encenação de peças dramáticas memoráveis, cujos temas circulavam em torno das subjetividades raciais. Nomes como os das atrizes Ruth de Souza e Léa

Garcia, por exemplo, figuravam no quadro de artistas negras formadas pelo TEN.

Nos anos subsequentes, Abdias vai vivenciar uma experiência afro-diaspórica em outras terras. Em razão da situação política do país, com a vigência da ditadura militar, muitos intelectuais e ativistas decidem viver em autoexílio, fora do Brasil, de meados dos anos de 1960 até início dos 1980. Abdias muda-se para os Estados Unidos, de onde mantém uma maior relação com a África, sobretudo os países que estão em luta pela descolonização, intensificando, assim, sua atividade pan-africanista. Também vai manter um maior contato com a América do Sul e Caribe, participando intensamente e contribuindo com a organização de encontros sobre cultura negra nas Américas.

Nos Estados Unidos, ele se articula com lideranças negras estadunidenses (com as quais já mantinha contato desde o Brasil), como Bobby Seale, o presidente dos Panteras Negras⁹, o propositor do black power, Stokely Carmichael e o dramaturgo

⁸ Por meio do jornal Quilombo, o TEN divulgava suas propostas e atividades. O informativo trazia em todos os seus números o programa e objetivos do grupo. Artigos e manifestos disseminavam informações sobre história e cultura africana e afro-brasileira; casos de discriminação racial; cursos de alfabetização e de capacitação profissional; além do intercâmbio com outras organizações negras do Brasil, por meio de publicações de artigos de outras lideranças negras, a exemplo de Solano Trindade e José Correia Leite. Intelectuais como Edison Carneiro também eram assíduos articulistas do Quilombo (NASCIMENTO, Elisa L. *O sortilégio da cor*. 2003, p. 252-253).

Leroi Jones. Em 1970 é convidado para fundar a cadeira de Culturas Africanas no Novo Mundo, do Centro de Estudos Portorriquenhos, da Universidade de Nova York, em Búfalo, permanecendo como professor titular por dez anos, até seu retorno ao Brasil, em 1981.

Estudos Porto-riquenhos, da Universidade de Nova York, em Búfalo, permanecendo como professor titular por dez anos, até seu retorno ao Brasil, em 1981.

Retornando ao Brasil, no começo dos anos de 1980, quando o país se encontra em processo de abertura política, Abdias retoma a militância no Movimento Negro, e se inicia na carreira parlamentar, exercendo um mandato de deputado federal, e, por duas vezes, mandato de senador. No Senado e na Câmara Federal, foi autor de diversos projetos de lei em favor dos direitos do povo negro brasileiro, utilizando um discurso afiado e afrocentrado, no qual as personagens negras da história, assim como os Orixás, por exemplo, eram sempre referenciados:

Na Câmara ou Senado sempre foi assim: eu deixei o plenário num espanto. Porque lá sempre se começava com Jesus Cristo... tem lá um crucifixo e coisa... Eles pedem a proteção de Jesus Cristo e tal... E eu começava falando em Olorum, eu chamava Olorum, e pedia a Exu; ... [pedia] a Olorum para nos dar a proteção, e a Exu para nos dar a palavra exata, porque ele é o dono da palavra, pedia para ele me dar inspiração das palavras que vinham na minha boca e coisa... e eu acho que deu certo, porque aqueles deputados, aqueles senadores... dançaram miudinho comigo [...]¹⁰.

Abdias atravessou o século XX e pode experimentar algumas conquistas pelas quais lutou a vida inteira, como, por exemplo, a aprovação de políticas de ações afirmativas com foco no povo negro. Em julho de 2000, durante a cerimônia de outorga do título de doutor honoris causas, pela Universidade Federal da Bahia, Abdias Nascimento, de forma contundente, emocionou o auditório, lotado, da reitoria da UFBA, com a leitura do poema de sua autoria, *Padê de Exu libertador*¹¹, assinalando ao final:

Só mesmo Exu, senhor da contradição, seria capaz de me colocar aqui nesta situação. Recebo um título de doutor da mesma academia que há décadas venho questionando e contestando por sua postura de marginalizar, humilhar, desprezar e discriminar o povo afrodescendente.¹²

Parece que os versos recitados por Abdias naquele dia talvez tenham vindo anunciar o que ocorreria quatro anos depois: ali, naquele mesmo salão, depois de muitos conflitos e negociações entre o Conselho Universitário da UFBA e o Comitê Pró-Cotas, formado, majoritariamente, pela militância negra, foi aprovado, em 17 de maio de 2004, o Sistema de Cotas da UFBA, que reserva 45% das vagas para negros, índios e estudantes das escolas públicas.

Os Orixás concederam a Abdias uma vida longa e produtiva, o que lhe permitiu responder – com valentia, sabedoria e arte – à ofensa racial, impetrada, de variadas formas, à maioria da população deste país.

Abdias, em sua longa trajetória, organizou grupos, arquitetou o Teatro Experimental do Negro, criou espaços para o debate sobre “a raça”, desenvolveu teorias

⁹ Organização que liderou as lutas contra o racismo e pelos direitos dos negros nos EUA nas décadas de 1960-1970.

¹⁰ NASCIMENTO, Abdias. *Entrevista*. 2006.

¹¹ NASCIMENTO, Abdias. *Axés do sangue e da esperança (orikis)*, Achiamé/Rioarte. Rio de Janeiro, 1983.

¹² Discurso proferido por ocasião da concessão do título de doutor honoris causa a Abdias Nascimento pela Universidade Federal da Bahia – Salvador, 07 de julho de 2000.



Foto: sopacultural

Abdias Nascimento

(quilombismo) e desmontou teorias (mito da democracia racial), participou dos debates pan-africanistas, escreveu livros, pintou telas, fez discursos, ocupou cargos públicos e criou poemas, colocando toda a sua criatividade e disposição política a serviço dos ideais libertários do pan-africanismo e do povo negro na diáspora, articulado e afinado com os maiores intelectuais do seu tempo histórico.

Referências

BARBOSA, Lindinalva. **As encruzilhadas, o ferro e o espelho** – a poética negra de Abdias do Nascimento. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Salvador, 2009.

NASCIMENTO, Abdias do. **Axés do sangue e da esperança (orikis)**. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda./RIOARTE, 1983.

NASCIMENTO, Abdias. Discurso por ocasião da outorga do Título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal da Bahia, Texto digitado, Salvador: 06 de Julho de 2000.

NASCIMENTO, Abdias. Entrevista concedida a Lindinalva Barbosa, em 24 de agosto de 2006, no bairro da Glória, Rio de Janeiro.

NASCIMENTO, Abdias. **“Uma vida dedicada a um ideal”**: entrevista publicada em Portal Afro, disponível em: <http://www.portalafro.com.br/entrevistas/abdias/internet/abdias.htm>, 17/12/2001.

CAROLINA DE JESUS

na cena CULTURAL CONTEMPORÂNEA¹

Por Flavia Rios*

Carolina é 100. Esse foi o título do evento que o Instituto Moreira Salles nos brindou em comemoração ao centenário de Carolina de Jesus, resgatando o documentário *Favela – Das Leben in Armut* (1971), dirigido por *Christa Gottman-Elter*, até então inédito no Brasil. Restaurado e legendado, o filme foi apresentado no Rio de Janeiro na data provável de seu aniversário, 14 de março de 2014, e é só mais uma peça descoberta (ou, por que não dizer, uma relíquia?) do grande quebra-cabeças em torno dos materiais legados pelo sucesso e pelo impacto dos escritos de Carolina de Jesus mundo afora, e Brasil adentro.

Com efeito, na última década a autora do célebre livro *Quarto de Despejo* tem sido revisitada por diversos intelectuais, ativistas, artistas e produtores culturais. Para trazer à cena, cito o filme de Jefferson De, *Carolina* (2003), considerado o melhor curta-metragem do Festival de Gramado naquele ano. O empreendimento do cineasta paulista tem dois méritos. O primeiro deles é o de colocar a memória em movimento, por meio do resgate das imagens de época, tanto de nossa personagem, como do Canindé, favela

que deu origem ao seu primeiro diário publicado em 1960. O segundo mérito, de apreensão não tão imediata, é o de flagrar a contemporaneidade e a poética da escritora, expressas tanto na magnífica interpretação de Zezé Motta quanto na técnica dos jogos de luz e escuridão, atravessados pela grafia gritante de Carolina inscrita na película. Essa contemporaneidade é, ademais, capturada pelo diretor no encontro profético da literatura de diários com o Hip-hop. Da estrofe do rap ao audiovisual: “Daria um filme, uma negra e uma criança nos braços, solitária na floresta de concreto e aço”². Literatura, música e cinema; a criação artística e a denúncia social reencontravam-se entre o passado e o futuro em múltiplas linguagens.

A perenidade da obra de Carolina de Jesus também se faz notar nos inúmeros saraus, eventos culturais, cursos de formação, nomes de bibliotecas, palestras e minicursos produzidos em São Paulo e em outras cidades brasileiras³. No campo da produção cultural destaca-se a importância de Marciano Ventura, editor engajado na Propagação da Literatura Negra, alimentando a jovem geração interessada na obra desta mineira radicada em São Paulo



e disponibilizando edições raras dos livros. É dele também a iniciativa de promover, com seus parceiros, no centro e na periferia, eventos comemorativos ao cinquentenário de *Quarto de despejo* (2010) e ao centenário da autora (2014), ocupando, assim, diversos espaços públicos: bibliotecas, centros culturais, cursinhos comunitários e universidade.

De fato, todas as gerações de leitores de Carolina de Jesus se envolveram tanto com o *Diário* como com sua biografia. Na sua recepção atual, digno de destaque é o trabalho realizado por Allan da Rosa, com interpretação da poeta Maria Thereza, num documentário radiofônico embalado pela *capoeiragem* rítmica de sua produtora e pela intensidade interpretativa da autora de *Negrices em Flor*, livro em que encontramos um poema em homenagem a Carolina Maria de Jesus, com um título homônimo:

Comprei um sapato lindo número
trinta e nove
sendo que calço número quarenta e
dois. Andei
muito a pé, adoentei-me. Pra
acalmar os pés e
não repetir esse ato insano fiz uma
salmoura de
água quente e ensinei crianças e
adolescentes
que não se vende o próprio sonho.
(Maria Thereza, 2007, p. 25).

* Flavia Rios é socióloga. Atualmente faz doutorado na Universidade de São Paulo (USP), com bolsa da FAPESP.

¹ O presente texto foi lido no evento “Prazer em (Re) Conhecer, sou Carolina!”, referente ao ano do centenário da escritora. Esse debate foi realizado na Biblioteca Alceu Amoroso Lima, em São Paulo, no dia 22 de março de 2014.

² Estrofe do rap *Negro Drama*, de Edy Rock/Mano Brown, do disco *Nada como um dia após o outro* (2002).

³ Devo destacar aqui os minicursos ministrados por Jackeline Romio (Unicamp), Edilza Sotero (USP) e por mim, em Goiás (2008); São Paulo (2009-2010); Rio de Janeiro (2010), dentre outras cidades.



Carolina de Jesus

Acentuo nesse efervescente meio cultural a marca dos escritos carolinianos, ou seja, seu impacto sobre a geração que adentrou no século XXI reivindicando para si a escrita da periferia. Dito nesses termos, a literatura periférica toma Carolina de Jesus como a sua genuína herança literária. Não por acaso, o livro *Da Cabula*, com ilustrações do artista plástico Marcelo De Salete, recria Carolina na personagem de Filomena. De autoria de Allan da Rosa, a peça dramática tem como personagem central uma empregada doméstica que

vive numa grande cidade; que, como bem interpretou Conceição Evaristo, poderia ser qualquer metrópole brasileira. Em meio ao sono – a fadiga do dia de trabalho, o trajeto em ônibus apertado na volta para casa – e a insistência em lidar com a língua escrita, são revelados dilemas da protagonista. Eles bem poderiam ser os mesmos enfrentados por Carolina de Jesus, seja na sua experiência com a produção textual, seja na recepção crítica de sua obra. Nas letras de Allan da Rosa, o problema da forma aparece em humor ácido:

E essas regras humilhando?... Vou entender nunca...Só serve para arrochar com a cabeça da gente. Se escrevo ‘as faca’, não tá na cara que é mais de uma faca? Já tô falando “as”. Mas não, tem que meter um S lá no fim da outra palavra, obrigação de complicar. E as letra? Tem cada praga indecisa: já viu o H? Tem vez que silencia, fica ali só de enfeite. Outra hora vem e chia. Depois chega rouca. Dobra a língua. Vich... Nem comento do J e do G, do X e do C... Vou tentar não passar do chão da linha, não tremer o lápis. (ROSA, 2006, p. 31)

O dilema formal encarnado na personagem Filomena da *Cabula* faz remissão direta aos problemas com a língua portuguesa devido à baixa escolaridade de Carolina de Jesus, que fez apenas dois anos do antigo primário. Paradoxalmente, isso seria um dos principais atestados da autenticidade de sua obra, quando da polêmica sobre a relação dela com Audálio Dantas, o então jovem jornalista responsável pela publicação de *Quarto de Despejo*, realizada pela prestigiosa Livraria Francisco Alves.

Sem perder o fio da meada, sublinho ainda a relevância do papel da museologia para deixar vivo o patrimônio literário que Carolina nos legou. Nesse sentido o museu Afro-Brasil, ao manter a exposição permanente sobre sua vida e obra, bem como a exibição da recepção internacional de seus livros e a conservação de parte dos manuscritos, atende ao espírito republicano de deixar as memórias e os documentos para consulta pública.

Nesse sentido, o mesmo espírito que orienta o referido museu também é encontrado na Biblioteca Municipal de Sacramento, cidade natal de Carolina, bem como na Biblioteca Nacional, onde

outros manuscritos da autora encontram-se disponíveis para pesquisa. Carolina de Jesus é, assim, patrimônio cultural do Brasil.

Se a preservação e recriação dos escritos de Carolina se fez representar no museu, nas bibliotecas, nos eventos culturais, cinema, literatura, também o teatro encenou-a. Numa leitura pós-dramática, a companhia teatral *Os Crespos* – composta por ex-alunos da Escola Dramática de Artes, Lucélia Sérgio, Sidney Santiago, Mawusi Tulani, Joyce Barbosa e Gal Quaresma – estreou *Ensaio sobre Carolina em 2007*, arrancando humor, beleza e sátira de sua obra máxima⁴. Sob a direção de José Fernando de Azevedo, *Quarto de despejo*, metáfora caroliniana para favela, é palco para os dilemas afetivos, amorosos, políticos e sociais. Se a personagem central de *Diário* é a fome – como chamou a atenção o poeta Oswald de Camargo em evento do centenário da autora – a Companhia dos Crespos subverte a protagonista e sabota a orientação do jornalista Audálio Dantas que preferiu, em seu prefácio à primeira edição do livro, dar ênfase ao realismo do texto em oposição à sua dimensão literária. Na nova dramaturgia, não há lugar para uma Carolina apenas. Ela é múltipla. E o que é melhor: a dramaturgia deu margem para o horizonte ficcional do *Diário*. Carolina, então, não é só autora, mas também personagem de sua própria obra: sua humanidade antagoniza a fome.

Passados mais de cinquenta anos da publicação do seu primeiro diário, a crítica contemporânea já pode se perguntar: o que faz de Carolina de Jesus uma autora clássica?

Seu maior sucesso, *Quarto de despejo*, foi lançado em 1960, recebeu oito edições, vendendo mais de 70 mil exemplares. Num período curto, o livro ganhou o mundo e foi traduzido para 13 idiomas. Contente com o sucesso inesperado, Carolina também publicou *Casa de alvenaria* (1961), *Provérbios (s/d)* e *Pedaços da fome* (1963). Suas demais obras foram publicações póstumas. Primeiramente, *o Diário de Bitita* (1986), que

⁴ Ressalte-se que Carolina de Jesus teve em vida a oportunidade de ver sua obra virar peça de teatro em 1961, quando Ruth de Souza a interpretou na montagem dirigida por Almir Haddad.

trouxe ao público seu apelido de infância, organizado por jornalistas da França que editaram seus escritos memorialistas, publicando-os originalmente em língua francesa e só posteriormente em português. Anos depois, seus poemas foram reunidos numa *Antologia Pessoal*, organizada por Meihy e Levine, o primeiro também organizador de *Meu Estranho Diário* (1996), composto por fragmentos dos manuscritos. Com isso encerrava-se um ciclo de produção voltada para divulgação das letras e reflexões desconcertantes da escritora brasileira.

Os referidos autores, aliás, há muitos anos estudiosos dessa matéria, já tinham nos brindado com o livro *Cinderela Negra* (1994), leitura obrigatória tanto para os interessados em questões metodológicas sobre a história oral, como para os curiosos da biografia e das condições de produção intelectual da autora. Essa empreitada acadêmica e editorial de tornar pública a produção e a biografia de Carolina de Jesus foi decisiva para que as novas gerações pudessem ter acesso às informações e à complexidade da escritora.

Desde então, sua vida e obra têm sido sistematicamente revisitadas pela academia e por intelectuais que aceitaram o desafio de escrever sua trajetória e rever seus diários⁵. Notável nesse sentido é o trabalho de Joel Rufino, uma espécie de acerto de contas entre a sua geração ligada à esquerda e “uma escritora improvável”, esta estranhamente incompreendida por aqueles que estavam preocupados – naquele tempo – com a revolução brasileira. Destarte, Rufino aventa hipótese sobre o impacto do golpe militar na recepção da autora, causando interrupção no debate público sobre traumas complexos do Brasil moderno.

Para nossa geração, ficou o desafio de interpretar – nas diversas acepções desse vocábulo – as contradições de Carolina,

em sua forma própria de olhar o mundo e de enfrentar a sociedade e seus valores, e, sobretudo, o seu lirismo. A obra de Carolina de Jesus permanece porque ainda comove. Mas, acima de tudo, podemos dizer que se trata de uma grande escritora, pois ela conseguiu transcender a sua realidade, construindo uma interpretação sensível do mundo, assim como o fizera Anne Frank, relatando em seu diário adolescente o terror da segunda guerra e a experiência do holocausto⁶. Ambas testemunharam o indizível e desenharam, em letras, um retrato avesso de nossa modernidade.

Assim, só é possível dizer que Carolina é 100 porque a boa literatura é aquela que carrega as contradições de seu tempo, atinge públicos diversos e ainda atravessa gerações, inspirando-as a ir mais longe⁷.



Fonte: Capa Quarto de Despejo/Internet

Quarto de Despejo

Referências

JESUS, Carolina. *Quarto de despejo*. São Paulo: Livraria Francisco Alves. 1960.

_____. *Casa de alvenaria*. São Paulo: Livraria Francisco Alves. 1961.

_____. *Pedaços da fome*. São Paulo: Editora Águila Ltda. 1963.

_____. *Provérbios*. São Paulo: s/editora. (s/data)

_____. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986.

_____. *Meu estranho diário*. São Paulo: Xamã. 1996.

_____. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1996.

MEIHY, J. C. S. B.; LEVINE, R. M. *Cinderela Negra*. Rio de Janeiro: UFRJ. 1994.

ROSA, A. *Da Cabula*. São Paulo, Edições Toró. 2006.

TEREZA, Maria. *Negrices em flor*. São Paulo, Edições Toró. 2007.

RUFINO, Joel. *Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro, Garamond. 2009.

⁵ Outra biografia é a de Eliana Castro e Marília Machado (2007): *Muito bem, Carolina*. BH, Ed. C/Arte.

⁶ Ver *Diário de Anne Frank*. Rio de Janeiro. Ed. Record, 2000.

⁷ Nesse sentido, digna de nota é a conferência da poetisa Mirian Alves, “Eu sou Carolina”, no centenário da autora.

mãe Biu

a ETERNA YALORIXÁ DO POVO XAMBÁ
CENTENÁRIO DE NASCIMENTO (1914 – 2014)

Por Guitinho da Xambá *

PROFECIA DE IFÁ

As pedras de Ifá falaram que, às margens do Beberibe, das areias do Beberibe, se ergueria um reino e que este reino seria de Oyá, e que Oyá coroaria uma negra para sentar-se em seu trono e defender e preservar, por longos anos, o seu reino. Essa negra, de sangue nobre, a partir de sua posse, receberá a missão de preparar todos os seus jagun-jaguns. Não para uma guerra, mas, sim, transformá-los, todos, em combatentes-preservadores de uma cultura milenar, que sejam os da primeira geração, da segunda geração, da terceira geração, da quarta geração e das próximas que venham a fazer parte deste reino, que, ao longo de sua história evolutiva, passará por opressão, perseguições, mas, até então, não será conquistado e nem destruído.

Este reino continuará prosseguindo até após o anoitecer dos olhos daquela que há de ser sua maior rainha, que deixará o trono para aquele muitos não acreditaram, mas este será o sucessor como determinarão as três falas das pedras de Ifá. Este sucessor assumirá a olhos desconfiados e alguns desacreditados de sua capacidade de regência. Este período será de conturbação e as crianças da terceira geração ainda estarão amamentando, para em um determinado momento deste período iniciar uma possível revolução, juntas com as da primeira, da segunda, da quarta geração, para que este reino, que se chamará Xambá, não venha ao chão, como os egípcios, os gregos, os romanos, ou como uma enorme gameleira.



Severina Paraíso da Silva, Mãe Biu, nasceu no dia 29 de Junho de 1914, na cidade do Recife/PE. Filha carnal de José Francelino Paraíso e Petronila Maria do Paraíso e tendo como orixás: Ogum Cecê e Oyá Meguê. Mulher negra, mãe carnal de quatro filhos, mas que ao longo de sua vida receberia a missão de ser a acalentadora de centenas de filhos de santos, pessoas que a adotaram como uma grande mãe. Por tudo que fez pelo seu terreiro, hoje é tida como a eterna yalorixá do povo Xambá.

O culto Tchambá ou Xambá é uma tradição religiosa de origem Africana. Diversos teóricos apontam sua localização geográfica na África Ocidental, em uma região denominada por chambaland (COSTA, 2010), região ao norte dos Ashanti e limites da Nigéria com Camarões nos Montes Adamawa, vale do Rio Benué, além de parte do Tongo, como afirma o antropólogo Richard Fardon (*Between god, the dead and the wild: chamba interpretations of ritual and religion*), além do Benin, como relatam outros teóricos.

Nos registros históricos de tráfico negreiro em Pernambuco, ainda não identificamos nenhum documento que aponte a chegada de negros cativos de identidade chambá (Tchambá ou Xambá). Sabemos que a maioria dos grupos de negros, que para Pernambuco foram dirigidos, veio da região da África centro-ocidental, especificamente, do Congo-Angola (que é Bantu). No entanto, esse processo não eliminou a possibilidade da existência, dentro dos cultos de matrizes africanas na cidade do Recife, de um expoente étnico-religioso que se identifica como Xambá. Assim, é no Xangô pernambucano que no Brasil esta tradição religiosa terá sua maior expressão, por meio da Sociedade Religiosa Africana Ilê Axé Oyá Meguê (COSTA, 2010).

* Guitinho da Xambá tem 32 anos, é sobrinho-neto da Yalorixá Mãe Biu da Xambá. Filho do orixá Ogum, estudando do curso de Ciências Sociais da UFPE.

O Terreiro Xambá foi fundado no dia 7 de junho de 1930 pela yalorixá Maria Oyá (tia de Mãe Biu), na rua da Mangueira, 137, no bairro de Campo Grande, no Recife – PE. No entanto, Maria Oyá só permanece com seu terreiro aberto durante sete anos, pois em uma tarde do mês de maio de 1938, o terreiro foi fechado pela polícia do Estado de Pernambuco, todos os objetos de culto confiscados e a yalorixá detida. Essa ação acarretou um processo profundo de depressão na yalorixá Maria Oyá, que culminou em sua morte, em 1939, e na dispersão do povo Xambá pela Região Metropolitana do Recife, durante 12 anos. Esse período foi sombrio para o povo Xambá, pois a perseguição do Estado o obrigou, bem como a outras nações e terreiros de candomblé, a viver às escondidas. Porém, foi um período que serviu para o surgimento de Mãe Biu, como a nova yalorixá da comunidade, por determinação dos orixás. Mãe Biu foi iniciada no culto aos orixás na tradição Xambá aos 21 anos de idade, curiosamente no dia de seu aniversário, 29 de junho de 1935, tendo como babalorixá o alagoano Artur Rosendo e a yalorixá Maria Oyá.

Em 1950, já com a redemocratização, Mãe Biu renova seu orixá tendo agora como babalorixá Manoel Mariano e yalorixá Dona Eudóxia, padrinho Luiz da Guia e madrinha Dona Severina. No mesmo ano, já na condição de yalorixá do terreiro Xambá, reabre a Casa na Estrada do Cumbe, 1012, Santa Clara, hoje atual bairro de Dois Unidos, Recife/PE.

O terreiro só permanece no bairro de Santa Clara por um ano. Em 7 de abril de 1951, Mãe Biu migra para a localidade conhecida por Portão do Gelo¹ no bairro de São Benedito no subúrbio da cidade de Olinda/PE. Neste local, ela inicia o seu processo Geopolítico-religioso de reagrupamento familiar e vigoramento de

Fonte: Acervo do Memorial Severina Paraíso da Silva



Mãe Biu incorporada com Oyá Meguê em seu trono

uma das comunidades de matriz Africana, hoje, mais respeitadas em todo o Brasil. A yalorixá tornou essa pequena faixa de terra, às margens do Rio Beberibe, em uma localidade de ativa vivência de práticas e costumes sociais, direcionados pelas tradições afro-brasileiras. E, neste local, permaneceu 43 anos de sacerdócio. Mas, pelos relatos dos seus familiares, Mãe Biu não foi bem aceita no início de seu comando. E, para obter o reconhecimento interno e externo da comunidade, precisou realizar grandes feitos. E, como uma verdadeira filha de Ogum e Oyá, não temia os desafios impostos pela vida.

Com o fechamento dos terreiros nos anos de 1930, muitas casas e adeptos do culto Xambá desapareceram. Outras, ao reabrirem, adotaram ou se fundiram com o culto nagô. Assim, Mãe Biu, ao assumir o terreiro, tinha a missão de manter viva a única comunidade Xambá no Brasil. Para isso, ao chegar no Portão do Gelo, a primeira

“...Biu não gostava. Ficava na janela do Xangô, vendo o povo dançar e mangando. Ela não era de frequentar o Xangô, só ia mesmo porque era da família e tinha que ir mesmo. Por isso, muita gente não acreditou quando Oyá determinou que fosse ela, mas foi ela e acabou, e o Xangô tá até aí hoje...”

(entrevista no dia 21/03/2006 com Tia Lourdes na época madrinha do terreiro, sendo hoje a atual yalorixá do Terreiro Xambá sucessora de sua irmã Tila)

Fonte: Acervo do Memorial Severina Paraíso da Silva



Terreiro Xambá o Portão do Gelo década de 1950; Festa de Bejê.

“...muita gente se afastou do terreiro quando ela assumiu, porque achava que a coisa não ia dar certo. Mas mamãe conseguiu fazer tudo isso e tocar sua casa, e foi uma mãe de santo respeitada por todos os terreiros...”

(entrevista no dia 13/03/2006 com Ivo da Xambá atual Babalorixá do terreiro Xambá, filho biológico de Mãe Biu)

ação de Mãe Biu foi reconstruir os laços comunitários familiares de sangue e de santo, trazendo todos para o entorno do terreiro.

Vencer o descrédito dos que se afastaram do terreiro com a sua indicação ao comando da comunidade fez a yalorixá buscar construir sua credibilidade. Dentro de um campo muito dinâmico e de disputas por espaço, que é o universo do candomblé, também se fazia necessário ser reconhecida perante os outros terreiros.

O depoimento dos atuais líderes do terreiro Xambá, a yalorixá Tia Lourdes e o babalorixá Ivo da Xambá, irmã e filho carnal de Mãe Biu, respectivamente, trazem aquilo que, lembro bem, ouvi durante a minha infância os meus familiares falarem. Uma mulher que contrariava todos os padrões ocidentais comportamentais, normalmente exigidos para um indivíduo vir a se tornar uma liderança. No entanto, Mãe Biu rompe com essa lógica e se torna, até os dias atuais, uma das maiores referências no universo dos cultos de matrizes africanas em Pernambuco e a maior personagem do povo Xambá, com todos os elementos de uma guerreira afro-brasileira.

O que compreendemos e aprendemos dentro de um terreiro de candomblé é que os conceitos de ética e moral são remodelados dentro da perspectiva de origem africana e se dividem em diversos ângulos. Não podemos ver apenas a partir da ótica ocidental, pois nem sempre o indivíduo “politicamente correto” é o que tem a plena aceitação dos orixás para assumir e conduzir funções importantes dentro de um terreiro através dos tempos.

Algo bastate proferido nas casas de matriz africana é que o tempo, os orixás nos conduzem e ensinam. E os espíritos dos nossos antepassados completam aquilo que ainda não compreendemos. Desde minha infância ouço essa importante frase. O ensinamento que tiro dela é que: em um terreiro de candomblé, a dádiva não se dá

¹ A localidade recebe esse nome devido a uma fábrica de gelo que nos anos 1950 funcionava no local, e o portão da fábrica servia de passagem para os moradores, ganhando o nome de Portão do Gelo.



Terreiro Xambá em sua reabertura 1950

a quem acreditamos merecer ou necessita, mas sim a quem os líderes e principalmente os orixás determinam. É o que acredito ter ocorrido com Mãe Biu.

Ao receber a missão, Mãe Biu não se esquivou deste compromisso, e, a partir desse momento, dedicou toda sua vida para sua comunidade religiosa. Construiu um grande império no Portão do Gelo, onde filhos, netos e binestos vivem até os dias atuais.

Mãe Biu enfrentou junto aos familiares até a geografia do Portão do Gelo, os desafios naturais do local. Com a construção da nova sede no Portão do Gelo, Mãe Biu reagrupa toda sua família de santo, arrendando pequenos terrenos no entorno do terreiro, construindo casebres e abrigando todos, eliminando algo que era considerado um dos maiores transtornos para a comunidade religiosa que vivia espalhada por diversos bairros das cidades de Olinda e Recife. A conquista de um território geográfico era algo fundamental para a vivência de todos em comunidades. E isso ela garantiu.

"...O Portão do Gelo era só mato e lama. Tinha dia da gente estar deitado na esteira e termos que levantar que era só ensopado de água barrenta. A casa de madeira, Ivo era pequeno de colo ainda. Só depois, com o tempo, é que pai e mãe foram fazendo de tijolo. Seu Cavaquinho, seu Pedro, Meu Tio Lourival e Pai Tonho eram quem ajudaram, também pai com dinheiro, a fazer a casa aos poucos. Toinho, na época era menino*, mas já dava para trabalhar, tirou foi muita areia do Rio Beberibe todo dia para fazer aquela casa. Foi muito barro que entrou naquela casa para aterrar e a água não entra mais..."

(entrevista em 02/05/2007 com tia Cecinha da Xambá, filha carnal de Mãe Biu e do orixá lemanjá).

Fonte: Acervo do Memorial Severina Paraíso da Silva

A partir daí, foram décadas de resistência, preservação de ritos, reinvenção da tradição, direcionado por uma grande líder de braços fortes que não abria mão de manter viva em sua casa a identidade afro-brasileira Xambá.

No universo dos cultos afro-brasileiros no estado de Pernambuco, os Xambás eram minoria. Os xambás sofreram com apelidos, dados por adeptos de outras nações, que estranhavam os seus costumes. A forma própria de dançar, para os orixás, acabava sendo apelidados de "cavalos-mancos". Por comerem as obrigações ofertadas aos seus deuses, eram chamados de "comedores de ebó". Por terem suas vestes (axós) sem as armações que deixam as saias das mulheres armadas, eram apelidados de "negras da saia murcha". Nas cores atribuídas aos orixás também existem diferenças, como por exemplo a cor de Ogum para os xambás é vermelha, enquanto para outras nações é azul-marinho. Além disso, também possuem um calendário religioso um pouco diferenciado das demais nações de candomblé, como por exemplo, enquanto os nagôs comemoram Oxum no mês de julho os xambás comemoram esse orixá em fevereiro. Enquanto os nagôs comemoram lemanjá em dezembro os Xambás em maio.

Mãe Biu faleceu em 27 de janeiro de 1993, aos 78 anos de idade. Porém, antes de fechar os olhos, deixou plantado o sentimento de pertencimento de ser Xambá em todos e a certeza da continuidade do seu povo, revelado na fala de Oyá Meguê, a dona do Ilê Xambá, meses antes que antecederam a morte da yalorixá.

Foi com esse axé, herdado de sua mãe carnal e espiritual, que o Babalorixá Ivo da Xambá, junto com Mãe Tila, assume o comando da Casa Xambá, a partir de 1993. Agora, era a hora, de filhos, sobrinhos, sobrinhos-netos, netos, bisnetos darem continuidade e transformar as manifestações

Fonte: Acervo do Memorial Severina Paraíso da Silva



Mãe Biu, década de 1940

culturais do terreiro em instrumentos de afirmação e conquistas sócio-políticas e assim se fez. Hoje, qualquer pessoa que chega no Terreiro Xambá pode ver essa identidade, nos toques religiosos, nos rituais, no cotidiano da comunidade no repasse dos ensinamentos entre as gerações de xambás.

Um orgulho de ser Xambá fortalecido pelos trabalhos que promovem uma grande exposição da comunidade no meio artístico, acadêmico e político, por meio do grupo cultural musical Bongar, criado em 2001, por Guitinho da Xambá e outros sobrinhos-netos da yalorixá com apoio do Memorial Severina Paraíso da Silva – Mãe Biu inaugurado no ano de 2002, trazendo grandes conquistas para o terreiro.

"...Oyá vinha dizendo no salão: onde eu estiver, quando a minha filha se for a minha saia vai sempre cobrir todos os meus filhos e o meu ilê nunca há de fechar..."

(entrevista de Ailton, filho caçula de Mãe Biu, para Guitinho da Xambá e Marileide Alves para o Livro: Nação Xambá: do Terreiro aos Palcos, 2007, p. 58)

No ano de 2006, a Fundação Cultural Palmares reconhece a comunidade Xambá por todo seu histórico e a eleva à condição de Quilombo Urbano do Portão do Gelo Nação Xambá, vindo a se tornar o terceiro núcleo negro no Brasil a receber esse título e o primeiro no Norte/Nordeste. Da mesma forma, a Prefeitura Municipal de Olinda, em 2007, reconhece a territorialidade da comunidade e demarca a área quilombola.

No ano de 2013, depois de intensas discussões com a comunidade Xambá, o Governo de Pernambuco inaugura um Terminal de passageiros de ônibus dentro do Território Quilombola Xambá e batiza o equipamento rodoviário com o nome da Nação de Candomblé: “Terminal Integrado de Passageiros de Xambá” por onde diariamente, circulam aproximadamente 74 mil pessoas, que são transportadas por 21 linhas de ônibus, que circulam entre as cidades de Olinda e Recife, com os mais diversos itinerários e em seus letreiros com o nome da Nação Xambá.

Mãe Biu, se estivesse viva, neste ano de 2014, estaria completando 100 anos de vida e poderia ver em plano carnal todo o seu legado. Mas bem sabemos que do Orum, a eterna yalorixá do povo Xambá está observando e com o alá de Oyá Meguê protegendo todos os seus filhos. Criadora da famosa sambada do Coco da Xambá em 1965, para celebrar junto aos seus familiares e entidades espirituais da Jurema seu aniversário, que mesmo pós sua morte o povo Xambá continua a realizar a sua festa do coco e assim celebrando e mantendo viva a memória desta grande líder religiosa. No ano do seu centenário, a Comunidade Xambá preparou uma grande festa no dia 29 de junho, em que Mãe Biu se fez mais eterna em cada membro do terreiro que participa da Roda de Coco e que, em seu girar e umbigada ancestral, faz a poeira subir e dar sentido e cores ao dia mais especial do calendário do povo Xambá, ao renderem

Fonte: Acervo do Memorial Severina Paraíso da Silva



Mãe Biu distribuindo o almoço da festa de Bejê, década de 1970

reverência à história da “chefa”, como era e ainda é chamada pelos mestres (entidades da Jurema) que encorporaram nos filhos do terreiro no Dia do Coco.

O dia 29 de junho de 2014 foi um dia marcante, o dia em que a memória fará a festa, em que o povo Xambá cantou, sambou, festejou, “xambará” Mãe Biu com toda a alegria e sabedoria de uma líder negra quilombola, que soube como ninguém garantir a preservação de sua cultura e repassar para seus descendentes o espírito de luta.

Por isso, fecho este texto com uma cantiga do cancionário popular que Mãe Biu

fazia questão de cantar todos os anos ao final da Festa do Coco do dia 29 de junho e que seus filhos até hoje mantêm esse ritual afirmativo:

‘Salve Mãe Biu do Quilombo do Portão do Gelo! Axé!’

“Meu chiqueiro de capim, meu curral de bode, com a dona da casa ninguém pode.”

Referências

ALVES, M. *Nação Xambá: do terreiro aos palcos*. Pernambuco: Ed. do Autor, 2007.

COSTA, Valéria. Entre a África e o Recife: intepretações do culto Chambá. *Revista da ABPN*, v. 1, n.3, nov. 2010 – fev. 2011, p. 157 - 180.

COSTA, Valéria. *É do Dendê! – Histórias e memórias urbanas da Nação Xambá no Recife (1950-1992)*. São Paulo: Annablume, 2009.

Espera

Fábio Mandingo*

Ê macho véio, quatro horas pra esperar sentado. Mas daqui eu vejo ele e ele não me vê. Olha só, todo confiante, armado, atento, nervoso. Mas daqui eu vejo ele e ele não me vê. Por que a noite é meu disfarce.

Falei pra ela usar aquele perfume com cheiro doce de chiclete que eu gosto, falei pra ela usar aquele vestido de flor. Ela tá cheia de vontade de ficar fazendo minhas vontades. Por esses tempos. Então vou aproveitando. Mas já mandei mensagem pra ela avisando que vou ter de esperar trocar a guarda. Quatro horas pra esperar sentado.

Bom que não tenho sangue pra mosquito, e essa jaqueira aqui foi meu pai que plantou. Subo aqui desde que o meu velho morreu, e isso aqui pra mim é conforto. Quando quero lembrar dele eu subo aqui, quando eu como dessa jaca parece até que eu tô no colo do meu pai escutando as conversas mentirosas de pescador que ele contava e que eu gostava de ouvir. Quando eu tô nessa jaqueira eu fico parecendo bobo, conversando com a jaqueira como se fosse meu pai, perguntando e ouvindo as respostas, perguntando e ouvindo conselho e reclamação, com a mesma voz grossa e devagar que o meu velho tinha. Quero ver se tirar a gente daqui vai levar a jaqueira também.

Passei por bobo quando contei essa mesma história da jaqueira no dia que veio aquele povo todo aqui pra debater com a gente. O cara negro também, preto também. Engravatado, cabelinho aparado, veio junto com todos eles, mas quando ele começou a falar eu vi que era baratino. Baratinoso como os outros, baratinando,

jogando conversa fora, enganando, mentindo, dizendo coisa que ele não podia dar conta e prometendo coisa que ele não podia cumprir. Baratino.

Esse aí já foi diferente. Quando ele arrastou o rosto de minha prima no asfalto, eu disse a ele que eu ia matar ele. Ele disse pra mim que ia me matar. Por isso eu tenho que esperar trocar a guarda, ao invés de sair pelo meio do mato. Se eu sair sem registrar saída, amanhã meu corpo amanhece na beira da estrada e ele nem uma notificação recebe. Acho que é do Rio de Janeiro, pela fala arrastada. A maioria deles não é daqui. Olho azul, cabelo amarelo, menino novo, tudo menino novo metido. Não deixou minha prima entrar no posto pra receber socorro. Não deixa nem a gente entrar na capela pra fazer uma oração.

Um dia ainda encho o miolo de cachaça e tomo um banho nesse rio.

Lá no Alto do Tororó tem um banquinho que dá pra ver a praia, dá pra ver os navios entrando no canal, dá pra ver as luzes da Ribeira, dá pra ver as luzes das ilhas todas. Você não acredita que às vezes a gente fica lá mais de meia hora sem falar nada, só olhando aquilo ali e ficando um junto do outro? Nego velho ficando bobo, sei disso, mas fico. Ela disse que vai lá me esperar, é noite cedo ainda, saio quando trocar a guarda.

– Bonita sua alface moço, é de Sergipe?

– Não senhora, é daqui mesmo, tá bonitona mesmo né? Eu faço um preço bom só pra a senhora.

– Vixe...já tô cheia de compra, nem dá pra levar mais nada, parei só pra elogiar a folha que chega tá chamando a atenção de quem passa de tão verdinha assim.

– Olhe, se a senhora quiser eu ajudo a senhora com as compras se a senhora me prometer só um copo de água quando chegar na sua casa.

– Deixe de descaração velho descarado. Cheio de cabelo branco e sem vergonha na cara!

*Escritor baiano.

– Veja isso aí, eu querendo te prestar uma ajuda, e você fala uma coisa dessa. Deixe estar que esse saco ainda vai te pesar mais na subida da fábrica.

– Tá me jogando praga, velho descompreendido? E quem vai olhar sua banca?

– Ah, todo mundo aqui me conhece, ninguém bole não.

Três semanas nisso aí antes dela me chamar pra entrar e comer uma fruta-pão na manteiga. Tenho quase certeza que o filho de Dona Ninha levou uns alfaces meus na minha falta. Tá na conta. A coisa facilita que ela já tem os meninos dela grandes, que tem o trabalho dela certo, que tem o dinheirinho dela certo, as coisinhas dela arrumadas. Que só me quer prum carinho, pruma conversa boa, pruma cerveja gelada no fim do trabalho, pra ajudar a levar o mercado.

Fico só esperando resolver essa coisa da terra pra suspender uma casinha mais ela. Não vou trazer mulher pra tomar tapa na cara de menino. Não vou tirar ela da paz dela pra vir passar mal comigo. Minha prima disse que quando eles vierem pra tirar a gente já tragam um caixão pra cada um de nós, que a gente só sai daqui morto.

Pelo menos agora eu sei que vai ter alguém que vai chorar por mim no meu enterro.

A papa-jaca passou rentinha de minha cabeça, só vi quando ela já tava saindo de junto. Tô parado esperando a troca da guarda e por isso ela passou na dela atrás de algum sapo, de algum passarinho de besteira no ninho. Ela vai da cor dos galhos, só vi pelo movimento mesmo da retirada, mas ela me sentiu. Ela sabe que eu tou aqui parado esperando.

O telefone tá quase descarregando que hoje o dia todo eles desligaram nossa luz e eu bem que podia escutar uma música pra ajudar o tempo passar. Eu tenho que salvar o último palitinho da carga pra ligar pra ela e avisar quando eu tiver subindo. Eu acho que eu tou fazendo bem pra ela também. Não quero levar meus

problemas pra ela, não quero dizer nada que tire dela aquele sorriso de quando ela veio elogiando minha alface. Criatura de paz. Quero que ela fique na paz dela. A paz dela tá quase virando a minha paz.

Quando isso tudo começou mesmo eu era somente um menino. De subir correndo pra roubar mãozada de farinha em Dona Lídia, de descer correndo pra pegar primeiro a manga que caiu estrondando no chão. De subir na galha da cajá pra lançar linha na água e trazer peixe pra a mãe velha. De fazer fogueira em São João que era quando os milhos já tavam pocando nas varas, os aipim tudo na hora de puxar, os bolos da mãe velha, os bolos de aipim da mãe velha que vinha gente lá de São Tomé pra comer. Nessa terra toda, correndo, comendo, dormindo. E aprendi com o pai a hora de preparar a terra, de cortar a maniva, de enfiar na terra, de cobrir tudo de novo, de preparar isca, de fazer pesqueiro. Festa que era levantar a casa no sopapo, suor misturado com barro, as velhas cantando, as velhas cozinhando feijão no panelão de Dona Maisinha, pra depois a gente jogar a farinha por cima e comer de mão.

Eu era somente um menino quando tive uma pistola na cara na primeira vez. Não tenho vergonha de dizer, me mijei nas calças.

Entraram três carros grandes, esse horário eles tão voltando de trabalho ainda. Buscando filho na escola, voltando de supermercado. Nenhum deles tem de deixar nome, de dar documento, de responder pergunta, de ficar esperando ligação. Entrou um carro menor com uma mulher dirigindo, entrou um Opala marrom lindão, todo original, brilhoso. Entrou um grupo de moças andando, sorridentes.

Eu fico parado esperando trocar a guarda. Trocando a guarda, em quinze minutos eu chego lá.

Mandingo, 18 de março de 2014.

Uma aventura do Velho Baobá

Inaldete Pinheiro de Andrade*

O Velho Baobá resolveu atravessar o Oceano Atlântico para encontrar os parentes, tudo porque soube que do outro lado, numa terra, próxima à grande curva do mar, muitos baobás também brotaram. A sua idade não era problema, pois mantinha o viço dos séculos de bons cuidados na savana e sentia-se mais revigorado com a expectativa da viagem. Então, raízes, tronco e galhos ao mar — “lá vamos nós!” —, disse para si mesmo.

Houve todo tipo de encontro na travessia: Baobá ficava às gargalhadas quando as baleias disputavam o tamanho com ele; os golfinhos apostavam corrida, já que tamanho não é documento! Os tubarões eram atraídos pelo movimento das raízes e dos galhos, mordiam mas não gostavam do gosto da madeira e desconfiados, não olhavam os cardumes de todas as cores que abriam passagem para Baobá, que trazia tartarugas de carona para desovar nas praias onde nasceram.

Em terra firme, não se deu por cansado. Com disposição, Velho Baobá percorreu ruas, sítios, procurando localizar os parentes. Ora uma ave lhe fazia indicação, ora um inseto fazia outra, ele não podia se queixar da falta de solidariedade na comunicação. Até o acaso colaborou e por obra deste entrou numa rua e deu de frente com um

parente “espremido” numa calçada. Depois desta surpresa e das saudações seculares, Velho Baobá foi informado de onde estavam os outros conterrâneos, prevenido de que boa vida não fazia parte das suas histórias nestas redondezas. Até foi lembrado para ter cuidado porque a serra elétrica andava à solta. Velho Baobá despediu-se do Baobá Espremido na Calçada.

Alto como era, não demorou a ver uma copa de folhas semelhantes às suas, acima das casas de dois andares do bairro. Fez um giro quase completo naquela direção e, para sua surpresa, por cima do muro da casa presenciou uma trágica realidade: o parente estava emparedado! Uma parede dividia dois quintais e o tronco do baobá preso no meio do muro separatista e ainda por cima, uma corrente de ferro o arroteava. Dá para acreditar? Entre muro e acorrentado! Duvidaria se outro lhe contasse tal situação. Velho Baobá saiu dali transtornado de tristeza, tendo prometido ao parente que faria denúncias aos ventos para que alguma mobilização local conseguisse tirá-lo daquele lugar, já que ele sendo estrangeiro não poderia se envolver em confusão em terra alheia.

Animou-se um pouco quando encontrou o rio indicado por Baobá Espremido na Calçada e seguiu a sua margem e quase ficou sem passagem entre os casebres, os prédios, os entulhos que disputavam espaço. De longe avistou Baobá da Beira do Rio e juntos, as raízes se entrelaçaram por longo tempo. Baobá da Beira do Rio confessou que viveu ali bons tempos, até o assoreamento daquelas margens deixar suas raízes expostas, quase sem terra para sustentá-lo. Para completar, na parte que as raízes ainda estavam aterradas, lixo, mato, fezes e urina, além de um muro próximo que insiste em desfeiteá-lo.

*Escritora. Ativista do Movimento Negro.

Um enxame de abelhas desfez o impacto da cena e anunciou a abertura de flores de um baobá naquela noite. Seguindo o roteiro, presenciou a festa das abelhas em torno dos inúmeros botões, cujo cheiro se espalhava no ar. Que encontro mais festivo! Assistiu à noite o desabrochar de centenas de flores penduradas de cabeça para baixo, ao vento da madrugada. Baobá Florido fazia questão de balançar os galhos floridos, célere na celebração da visita do parente ilustre. Depois desta alegria, Velho Baobá, satisfeito, despediu-se. E continuou a busca dos indicados pelos baobás amigos.

E os encontrou no meio do mato, nas praças, uns com fendas profundas abertas nos troncos, outros com rabiscos escritos, raízes expostas e cortadas, galhos quebrados, cupim fazendo morada. Cada um contava da sua solidão, existiam por insistência, às próprias custas, porque faz parte das suas histórias. Velho Baobá não entendia tamanha indiferença!

Saiu a vagar imerso nestes pensamentos quando o olhar foi atraído para uma elevação lá longe. Era outro parente que lhe acenava. Velho Baobá usou com destreza as raízes maiores para atravessar a terra pantanosa do resto de maré e deu na encosta do morro onde, no pico, o outro transbordava de contentamento. O que dizer de um encontro desse? Os dois, no morro, contemplando a imensidão do oceano que um dia os separou e hoje os uniu. Muito blá, blá, blá, e muito silêncio, assim, juntos, quantos anos?... Talvez séculos... Porém, Velho Baobá reagiu, despediu-se do Baobá do Morro e continuou o seu roteiro.

Tomou novo rumo e regozijou-se ao encontrar outros velhos parentes bem cuidados. Alegrou-se ao ver frutos dos frutos de variadas gerações, um sinal de que continuarão a marcar o destino traçado: de uma pequena semente transformar-se no maior tronco do mundo.

Era hora de voltar... O mar levaria Velho Baobá de volta para onde veio, deixando aos parentes a mensagem de ânimo para resistirem às tempestades, ao fogo, às barreiras, à falta de proteção, aprofundando bem as suas raízes até atingirem as terras de lá.

E entrou nas águas da praia, sentiu-se em casa porque esta lhe levaria para seu destino, as mesmas águas que fizeram a travessia das pequenas sementes hoje transformadas em colossais Baobás, dispersos por condições desiguais. Quando menos cuidou, pendeu e já estava boiando de volta para a sua terra do outro lado do mar.

No mar adentro, Baobá do Morro aparecia menor, menor, menor, pixoto..., até desaparecer. Velho Baobá voltou a encontrar aquelas criaturas do mar...

Nina Silva

Seca

“Cansei-me de gerir mundo
Não mais digerir insultos
Velhos tempos de eterna saliva
A gritar esperança
A soluçar sujeira.
Cansei-me de acalantar estranhos
Não mais orfanato de crias alheias
Opostos ao meu querer de cara Preta
Negro sonho nem sempre desnudo
Silenciado pela democracia do pseudo
discurso
das multiplurais sacanagens.
Cansei-me de abraçar a disparidade
Não mais Mãe da Humanidade
Nem mãos da base
Muito menos suor e sangue
a saciar a sede dos não nossos
Não seco mais o pranto dos genéricos
desvalidos
Estou seca
Quero ser novamente devota de minha
revolta
Ao salgar o mar de meus desejos
Ao não ouvir os declames e reclames do
obé em meu pescoço

Serei fiel às minhas entranhas.
Registradas em cartório genético de minha
afro-memória .
Essas sim são minhas
E não patrimônio tombado no túmulo
marginal do mundo.
Cansei-me de ti!
Vou de abaixo-assinado.
Não me clame na sua busca
Não mais companheira de luta.
Nem Terra Mãe
Nem Mãe de Leite
Sou Ama de meus amores
E alimentarei apenas a boca dos nossos
Verbos
Em Versos
DNA completo.
Volto ao centro e renego minha submissa
bondade
Retomo o meu útero, tomo posse
E para ti seco minha fertilidade.”
“Se queres amar, enfeite esse peito,
Sem dar sombra ou descanso ao sentir.
Se queres amar, traz seu corpo para junto,

Desnude sua alma e vista-se de jardim.
Se queres amar, desista das armas,
Desate as amarras, insista na insanidade.
Se me queres amar, estenda seu coração,
Fita-me nos olhos, dê boas vindas à
felicidade
Se me queres , amar ...”

“...sobre minha pele o meu ébano alado
passeia, tormenta
vagueia, preenche
num voo em terras desconhecidas
saltita e entorna o caldo
aterrissa, se desmancha
ressoa de prazer em dor
o auge de seu querer
sacando da garganta
gritos e gemidos salientes
fornalha nascente, crescente
de sal e toque
de couro e caule
daquele que renasce ...
redemoinhos serpente
sombria e sagaz
agil e sortuda
que desvenda caminhos, entrelaça
reconhece em mim o ponto, alvo
enegrecido, molhado, enrijecido
incessante e inebriado

lateja
rio em rios
em vontades insanas
bravejo
sodoma em ti
vasculha
avenidas de ensejos
perpassa no mamilo ríspido
e no clitóris o corpo dilacera
quentura na nuca, arrepio da espinha
e suas mãos que completam o encenar
num instante, te arrebatos o talo
acomodo a boca ao redor
degusto do gosto do preto
ataco sua reste em haste
circulo língua na ponta do seu desejo
quero o todo
e sinto o principio de novo
da aurora do seu prazer
desflorando em meus lábios
quero o gozo
mas faço devagar
sem pressa para não esmorecer
parece que vai chover
meu céu da boca cheio d'água
enquanto debaixo sinto meu farol acender
te toco, te acolho, te sacio a ânsia ...
A sorrir abro os olhos ...
que sacana lembrança”.

Poemas de Maria da Glória Azevedo

Viuvez

Dos antigos frascos de perfume escapa
o cheiro anterior à solidão
O par de pantufas encardidas
Acaricia pés machucados da imaginária
viagem
Nos ensombrados corredores da
outrora casa iluminada
Os olhos turvos miram os alvos lençóis
Da tão distante-mesma alcova amorosa

O corpo dolorido voa pela memória
nupcial
E pesa a cada manhã despertada
Num quarto de velha imemorialmente
viúva.

Velhice

Da mesa posta para duas
Escutavam-se cotidianos sorrisos e
sussurradas conversas
Por repetidos tantos dias que não se
pode contar

Na mesa posta para uma
O silêncio quebra-se no prato
E chia na garganta senil que engole os
dias à espera da morte.

Fé

Os dias não são breves
Eles se arrastam em caracol ao redor da
louca
E de sua vontade de gritar
Urrar,
Correr

Eles se rastejam por saber vão o
esforço
De suspender os dentes na maçã
Para que eterno fosse o paraíso

Não, os dias não vão breves
E o paraíso era somente uma holografia

Poemas de Lívia Natália

Negridianos

Para Cuti, Limeira e Guellwaar Adún

Há uma linha invisível,
lusco-fusco furioso dividindo as
correntezas.
Algo que distingue meu pretume de
sua carne alva
num mapa onde não tenho territórios.

Minha negritude caminha nos sobejos,
nos opacos por onde sua luz não
anda,
e a linha se impõe poderosa,
oprimindo minha alma negra,
crespa de dobras.

Há um negridiano meridiando nossas
vidas,
ceifando-as no meio incerto,
a linha é invisível mesmo:
mas nas costas ardem,
em trilhos rubros,
a rota-lâmina destas linhas absurdas
que desenha
enquanto eu não as enxergo.

Orisa didê

Arranca as percatas de seu cavalo
e nele galopa com os pés no chão.
Solta um grito que se espeta no alto
e,
repetido,
saúda a terra com a majestade de sua
presença.

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

Caminha com sua carne de mito
e, quando vai, não parte.
Apenas se banha em seu próprio
mistério.

Três lições de casa

(sobre o genocídio da nossa população)

Lição primeira: como nomear seu bebê

Era o primeiro neto
Destinado a ser mais velho
De uma linhagem de uns trinta.
A mãe resolvera chamá-lo
Aristides Ricardo
Nome imponente de filósofo
E rei – unidos numa nova
Personalidade.
Era o ano de mil
Novecentos e noventa e dois
Explodia nas rádios uma música
De uma alegria patética:
“Biluzinho tetéia”.
E o menino era tao gutiguti ti fofula nenê gluglu
Que o imponente Aristides
Ficou apenas

Bilu.

Lição segunda: como lidar com o fim do mundo

Era o ano de mil
Novecentos e noventa e nove.

Pairava no ar uma angústia
Dizia-se que o mundo

ia se acabar.
No ano seguinte o menino

começaria a ir à escola.
Que ele queria ser padre.

Só que, de vez em quando,



Dinha (Maria Nilda)

Se via nele uns gestos
De inquietação profunda:
Era um engolir em seco

Um pescoço que se retorcia duro
As pernas que se balançavam muito.

Angústia menina e calada.
Que foi, Bilu? Não quero

Ir para a escola.
Mas a escola é legal

Você vai aprender muita coisa
E pérolas e diamantes

Os segredos mais profundos
Saíam da minha boca

Viajavam sete mares
Dormiam em tantos castelos

Planetas e povos distantes
Mas não entravam em suas orelhas.

E aquela carga rara
Esse mundo que se abria

mais pesava nos seus ombros.
Aristides resistia.

Contei sobre o mundo todo
Que se escondia embaixo

Das letras no subterrâneo
Das confusas linhas dos livros.

Falei-lhe de amigos novos
E das chaves que estariam
À sua disposição na vida.
Ele olhou bem nos meus olhos

Eu via
A angústia – sapo gordo

Dançando na sua língua.
O menino engoliu com cuidado

Antes de gritar, aos prantos,
A sua sentença única:

Mas eu não sei LEEEEEEEEER!!!!

Eu ri.
Mas chorei junto.

Lição terceira: como ressuscitar seus
meninos

Era o ano de dois mil
E seis.
Aristides Ricardo Bilu

Não virara padre.
Aristides Ricardo
não virara filósofo

Aristides Ricardo ganhara
Uma certidão de óbito
Com seu nome impresso em caixa alta.

Um dia, me contara com tristeza
Que “o tempo passava devagar na escola”
E isso lhe destruíra.

E o ABC que aprendera. Aprendera
Com a vida. Lição de morte,
Com a polícia. Pássaro que voa
De noite e de dia.
Aristides Ricardo Bilu
Virou símbolo na família

Do garoto que queríamos
E nenhum de nós podia
Ajudar.

Aristides Ricardo, de filósofo rei gutiguti
Virou símbolo da luta
Que inda temos por fazer

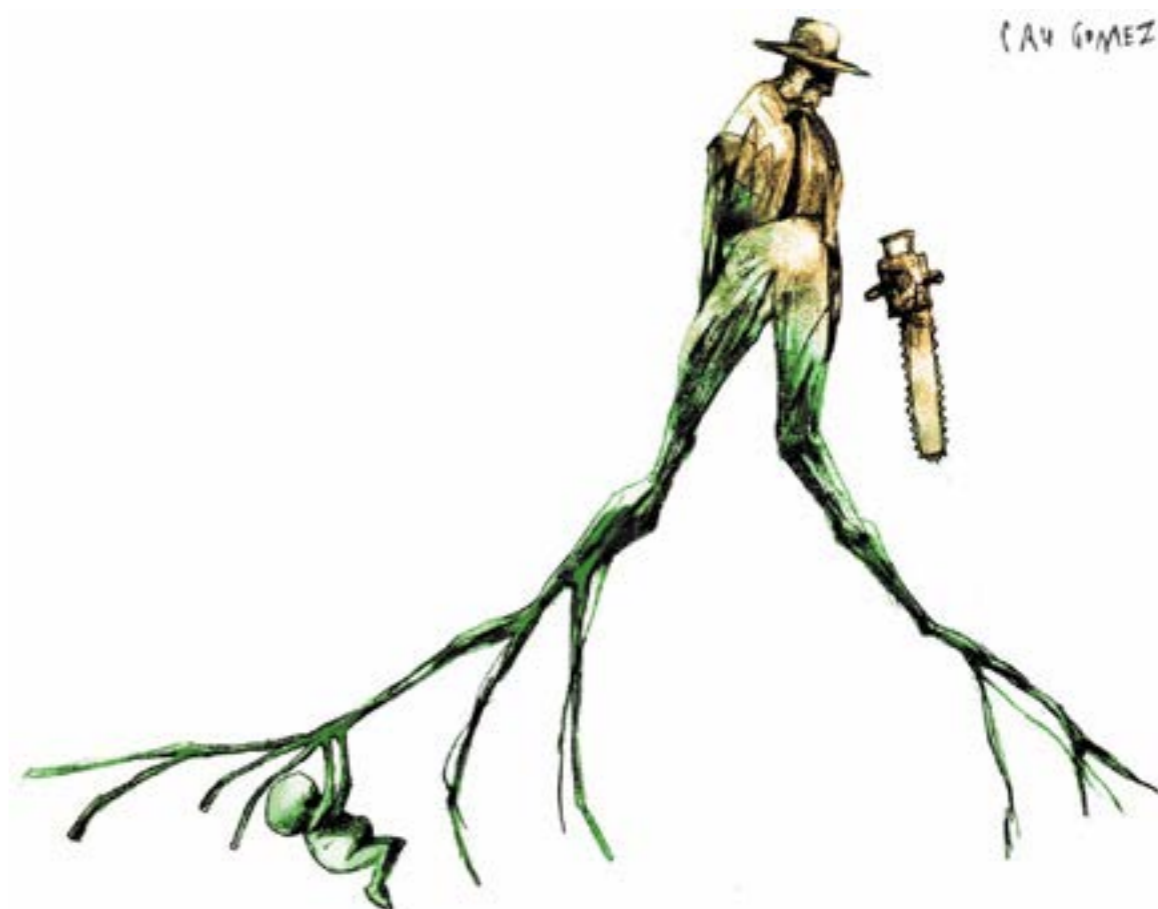
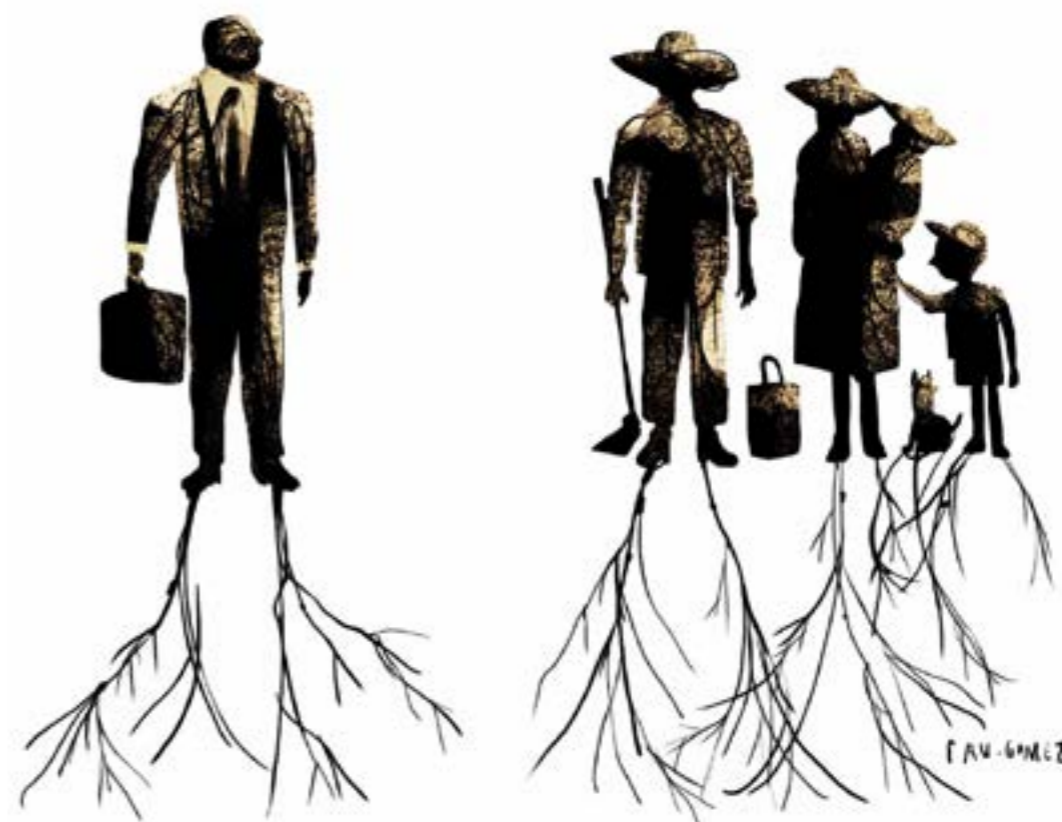
Pra tornar nossas escolas
Espaços de vida, não morte
Espaços de encantos, não cortes

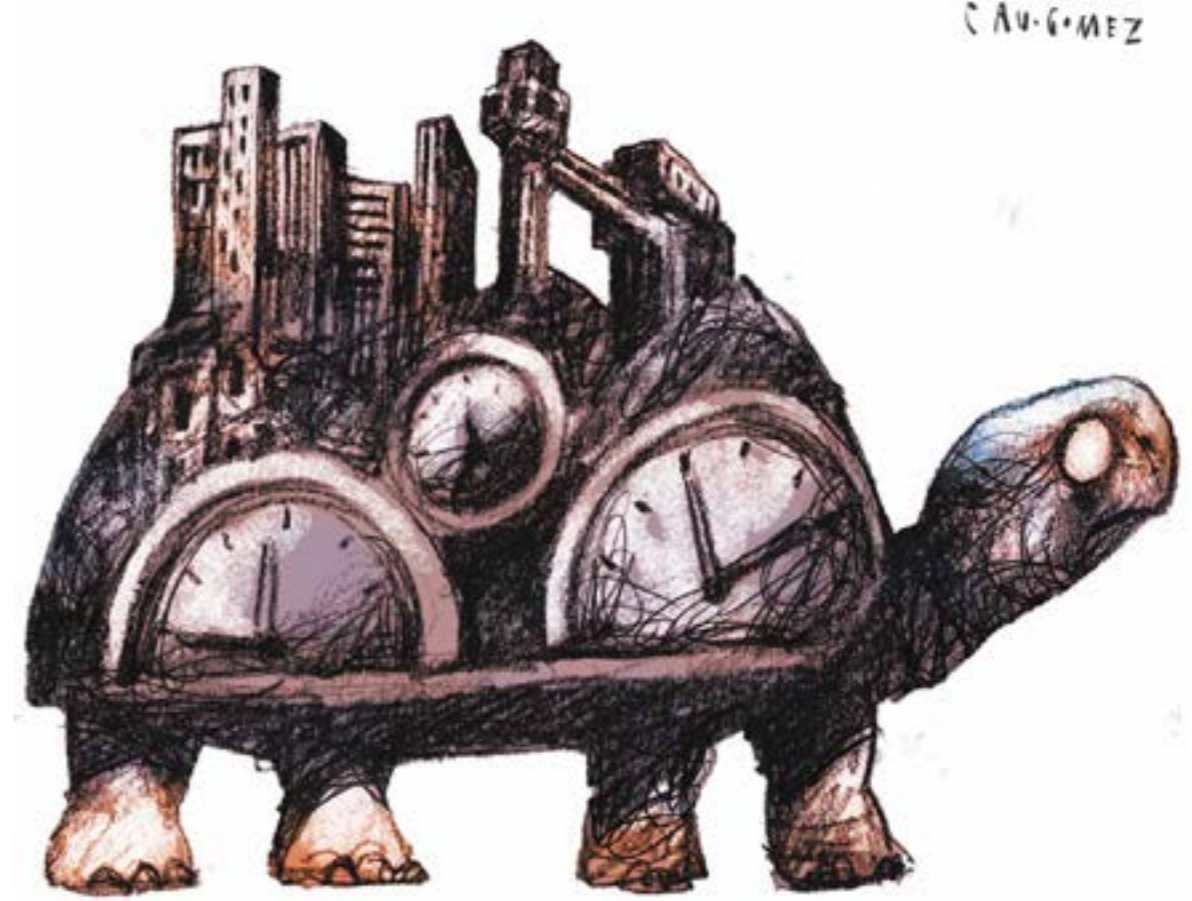
Onde o sonho, não a sorte
Prolonguem as vidas e perpetuem as
memórias
Dos nossos.



Cau Gomez

Natural de Belo Horizonte (MG), é considerado um dos artistas gráficos mais condecorados de sua geração (1972). Reúne mais de 40 prêmios onde, entre os mais recentes se destacam troféus obtidos em Lisboa, no World Press Cartoon, e em Istambul, no Aydin Dogan International Cartoon Competition. Atua na imprensa desde os 15 anos. Estreou no Diário de Minas em 1988. Suas criações foram publicadas no Hoje Em Dia-MG, O Estado de S. Paulo, Playboy, Jornal do Brasil, Courier Internacional (França e Portugal), Bundas, Palavra, O Pasquim21 e no A Tarde, de cujo quadro faz parte desde 2001. No final de 2009, recebeu o título de Cidadão da Cidade do Salvador em reconhecimento por sua atuação no jornalismo baiano. Em suas obras retrata detalhes do cotidiano e do próprio ser humano. É considerado um dos maiores talentos do desenho de humor do país.







Reconhecimento do Patrimônio Cultural Afro-brasileiro

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ESTEVES, Martha de A. & SOIHET, Rachel (Orgs.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*; Rio de Janeiro, Casa da Palavra/FAPERJ, 2003.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: CHAGAS, Mário ; ABREU, Regina (Orgs.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: editora UFRJ, Iphan, 2002.

GUIMARÃES, Manoel L. Salgado. História, Memória e Patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 34, 2011.

LIMA, Alessandra Rodrigues. Estado da Arte do Universo Afrodescendente no Brasil. Unesco, 2011. Disponível em: <http://www.crespial.org/public_files/EAPCIA-Brasil.pdf>, acesso em: 11 mar. 2014.

MARTINS, Ana Luiza. Fontes para o Patrimônio Cultural: Uma construção permanente. In: PINSKY, Carla Bassanezi ; LUCA, Tania Regina de (Org.). **O Historiador e suas Fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. Diversidade e Sentidos do Patrimônio Cultural: uma proposta de leitura da trajetória de reconhecimento da cultura afro-brasileira como patrimônio nacional.

Anos 90. *Revista do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: vol. 15, nº 27, p. 233-255, 2008.

RATTS, Alex ; DAMASCENO, Adriane A. **Participação Africana na Formação Cultural Brasileira**. Educação Africanidades Brasil. Brasília: SECAD/UnB, 2006.

Zami: (auto) tradução da lesbiandade negra em Audre Lorde

ALEXANDER, Elizabeth. Coming out Blackened and Whole: fragmentation and reintegration in Audre Lorde's *Zami* and *The Cancer Journals*. **American Literary History**, v. 6, n. 4, p. 695-715, winter, 1994.

ANZALDUA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, jan-jul. 2000. Trad. Édna de Marco.

BIDASECA, Karina. Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color de café": desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial. **Andamios**, v. 8, n. 7, p. 61-89, set.-dez. 2011.

CLARKE, Cheryl. The everyday life of Black lesbian sexuality. In: _____. *The days of good looks: the prose and poetry of Cheryl Clarke, 1980 to 2005*. New York: Carroll & Graf, 2006. p. 225-236.

CALLE, María Pilar Sánchez. Audre Lorde's *Zami* and Black women's autobiography: tradition and innovation. *Bells*, v. 7, p. 161-169, 1996. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Bells/article/view/102781>>. Acesso em: 14 abr. 2013.

CURIEL, Ochy. Los aportes de las

afrodescendietes a la teoría y la práctica feminista: desuniversalizando el sujeto "mujeres". In: FEMENÍAS, María Luisa; BARRUETA, Norma Vasallo. Perfiles del feminismo iberoamericano. Buenos Aires: **Catálogos**, 2007. v. 3. Disponível em: <http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/los_aportes_de_las_afrodescendientes_a_la_teoria_y_la_practica_feminista_ochy_curiel.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2013.

GODARD, Barbara. Theorizing Feminist Discourse/Translation. **Tessera**, v. 6 (La traduction au feminine / Translating women), p. 42-53, Spring / Printemps, 1989. Disponível em: <<http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/tessera/article/viewFile/23583/21792>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

GODAYOL, Pilar. "I like women": regarding feminine affinities ins translation. In: FLOTOW, Luise von (Ed.). **Translating women**. Ottawa: University of Ottawa Press, 2011. p. 119-134.

KAPLAN, Caren. The politics of location as transnational feminist critical practice. In: GREWAL, Inderpal; _____. **Scattered hegemonies: postmodernity and transnational feminist practices**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. p. 137-152.

LORDE, Audre. **Zami: a new spelling of my name (a biomythography by Audre Lorde)**. Berkeley: The Crossing Press, 1982.

_____. A Litany for survival. In: _____. **The Collected Poetry of Audre Lorde**. New York: W. W. Norton, 1997. p. 255. The Black Unicorn. New York: W.W. Norton, 1978. p. 31.

_____. Age, race, class, and sex: women redefining difference. In: _____. **Sister, Outsider: essays and speeches**. Berkeley: The Crossing Press, 1984. p. 114-123.

_____. A burst of light: living with cancer. In: BYRD, Rudolph; COLE, Johnnetta Betsch; GUY-SHEFTALL,

Beverly (Ed.). **I am your sister: collected and unpublished writings of Audre Lorde**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009. p. 81-152.

_____. Self-definition and my poetry (1987?). In: BYRD, Rudolph; COLE, Johnnetta Betsch; GUY-SHEFTALL, Beverly (Ed.). **I am your sister: collected and unpublished writings of Audre Lorde**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009. p. 156-157.

_____. The transformation of silence into language and action (1979). In: BYRD, Rudolph; COLE, Johnnetta Betsch; GUY-SHEFTALL, Beverly (Ed.). **I am your sister: collected and unpublished writings of Audre Lorde**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009. p. 39-43.

MOHANTY, Chandra. Feminist encounters: locating the politics of experience. In: BARRET, Michèle; PHILLIPS, Ann Phillips (Ed.). **Destabilizing theory: contemporary feminist debates**. Stanford: Stanford University Press, 1992. p. 74-92.

_____. Under western eyes: feminist scholarship and colonial discourses (1986). In: _____. **Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity**. Durham: Duke University Press, 2003. p. 17-42.

_____. Cartographies of struggle: third world women and the politics of feminism. In: _____. **Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity**. Durham: Duke University Press, 2003. p. 43-84.

_____. MARTIN, Bidy. What's home got to do with it? In: _____. **Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity**. Durham: Duke University Press, 2003. p. 85-105.

_____. Sisterhood, coalition, and the politics of experience. In: _____. **Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity**. Durham: Duke University Press, 2003. p.

106-123.

MORAGA, Cherry; ANZALDÚA, Gloria (Ed.). **This bridge called my back: writings by radical women of color**. Latham: Kitchen Table Women of Color Press, 1981.

PEARL, Monica B. "**Sweet home**": Audre Lorde's Zami and the legacies of American writing. *Journal of American Studies*, v. 43, n. 2, p. 297-317, august, 2009.

RICH, Adrienne. "It is the lesbian in us..." (1976/1979). In: _____. **On lies, secrets, and silence: selected prose, 1966-1978**. New York: Norton, 1979. p. 199-202.

REINFELDER, Monika. **From Amazon to Zami: towards a global lesbian feminism**. London: Continuum, 1998.

SANDOVAL, Chela. Feminism and racism: a report on the 1981 **National Women's Studies Association Conference**. In: CHABRAM-DERNERSESIAN, Angie (Ed.). *The chicana/o cultural studies reader*. New York: Routledge, 2006. p. 458-472.

SMITH, Barbara. Toward a Black feminist criticism (1977). In: _____. **The truth that never hurts: writings on race, gender, and freedom**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 3-21.

_____. The truth that never hurts: Black lesbians in fiction in the 1980's (1989). In: _____. **The truth that never hurts: writings on race, gender, and freedom**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 44-74.

WALK, Lori L. **Audre Lorde's life writing: the politics of location**. *Women's Studies*, v. 32, p. 815-834, 2003.

Expressões de Mulheres Negras Jovens no HIP-HOP Baiano

ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus/Selo Negro, 1999.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a uma nova consciência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, set./dez. 2005.

AZEREDO, Sandra. Teorizando sobre gênero e relações raciais. **Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, ano 2, n. esp., p. 203-216, 2 sem. 1994.

BAIRROS, Luíza. Nossos feminismos revisitados. In: RIBEIRO, Matilde (Org.). *Dossiê Mulheres Negras*. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, CFH/CCE/UFSC, v. 3, n. 3, p. 458-463, 2 sem. 1995.

BARBOSA, Licia Maria de Lima. Gênero e sexualidade: concepção e metodologia no Projeto Escola Pural: a diversidade está na sala. In: LIMA, Maria Nazaré Mota de. **Escola Plural A diversidade está na sala: formação de professoras em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. São Paulo; Brasília; Salvador: Cortez; Unicef; Ceafro, 2005. p. 52-65.

BARBOSA, Maria Jose Somelarte. A mulher na capoeira. **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**, Arizona, EUA, v. 9, p. 9-28, 2005.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Unicamp-Campinas, n. 26, p. 329-376, 2006. Semestral.

BRUBAKER, Rogers; COOPER, Frederick. Além da identidade. **Teoria e Sociedade**, Califórnia, Los Angeles, Michigan, n. 29, p.1-47, 2000.

BUTLER, Judith. Variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla. *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa Dos Tempos, 1987. p. 139-155.

CALDWELL, Kia Lilly. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 8, p. 92-108, 2000.

CARDOSO, Claudia Pons. Outras falas: feminismo na perspectiva de mulheres negras brasileiras. 2012. 383f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7297/1/Outrasfalas.pdf>>. Acesso em: 25 mai. 2013.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist thought**: knowledge, consciousness and the politics of empowerment. 2. ed. New York: Routledge, 2000. 335 p.

COLLINS, Patricia Hill. **From Black Power to Hip-hop**: racism, nationalism and feminism. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2012.

DAVIS, Angela. **Blues legacies and black feminism**: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday. USA: Pantheon Books, 1998.

DAVIS, Angela. **As mulheres negras na construção de uma nova utopia**. Portal Geledés, 12 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/atlantico-negro/afroamericanos/angela-davis/10243-as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis>>. Acesso em: 4 nov. 2012.

FIGUEIREDO, Angela. Cabelo, cabeleira, cabeluda e descabelada: identidade, consumo e manipulação da aparência entre negros brasileiros.

In: XXVI REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 2002, Caxambu. Texto mimeo. p. 1-14.

FIGUEIREDO, Angela. Dialogando com os estudos de gênero e raça no Brasil. In: SANSONE, Lívio; PINHO, Osmundo Araújo. Raça: novas perspectivas antropológicas. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia; EDUFBA, 2008. p. 237-255.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 376p.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, IV. 1980, Rio de Janeiro. Grupo de trabalho Temas e Problemas da População Negra no Brasil. Rio de Janeiro: ANPOCS, 1980. p. 223-245.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Estudos Feministas*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995a.

HOOKS, Bell. Black Women: Shaping Feminist Theory. In: SHEFTALL, Beverly Guy. **Words of fire**: an anthology of African-American Feminist Thought. New York: The New Press, 1995b. p. 269-282.

HOOKS, Bell. **Alisando o nosso cabelo**. *Gazeta de Cuba* – União de escritores y Artista de Cuba, jan./fev. 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos.

HOOKS, Bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. **O livro da saúde das mulheres negras**: nossos passos vêm de longe. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas; Crioula, 2006. p. 188-198.

KOFES, Suely. Identidade, diferenças e desigualdades entre mulheres. In:

KOFES, Suely. **Mulher, mulheres**: identidade, diferença e desigualdade na relação entre patroas e empregadas domésticas. Campinas, SP: Unicamp, 2001. Cap. 3, p. 105-128.

LORDE, Audre. Eye to eye: black women, hatred and anger. In: _____. **Sister outside**. Califórnia: Crossing Press, 1984. p. 144-175.

LORDE, Audre. The master’s tools will never dismantle the master’s house. In: _____. **Sister outside**. California: Crossing Press, 1984. p. 110-113.

LORDE, Audre. The transformation of silence into language and action. In: _____. **Sister outside**. California: Crossing Press, 1984. p. 40-44.

SOUZA, Ana Lucia. **Letramentos de reexistência**: poesia, graffiti, música, dança: hip-hop. São Paulo: Parábola, 2011.

WERNECK, Jurema Pinto. **O samba segundo as lalodês**: mulheres negras e a cultura midiática. 2007. 318f. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Memórias e Identidades no Cinema em Angola

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” e “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e Técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, respectivamente p. 114- 119 e 197-221.

BHABHA, Homi. **O Local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BITTENCOURT, Marcelo. **Dos jornais às armas**: trajetórias da contestação angolana. Luanda: Veja, 1999. (1999a)

_____. Memórias da guerrilha: a disputa de um valioso capital. In: **Revista da Associação Brasileira de história Oral**. N°2, junho de 1999. (1999b)

_____. “Estamos Juntos”. O MPLA e a luta anticolonial (1961-1974). Tese de doutorado em História, UFF, 2002.

_____. A história contemporânea de Angola: Seus achados e suas armadilhas. In: Actas do II Seminário Internacional sobre a história de Angola: **Construindo o passado angolano**: as fontes e a sua interpretação. Luanda, Gráfica Maiadouro, S. A., 2000, pp 161 – 186.

CUNHA, Teresa. Justiça Cognitiva, identidades e diásporas. In: **O Cabo dos Trabalhos**. Versão Eletrônica dos Programas de doutoramento do CES/FEUC, FLUC, N°1, 2006.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Editora UFJF, 1961.

MATOS, Olgária. A narrativa: metáfora e liberdade. In: História Oral. **Revista da Associação Brasileira de História Oral**. São Paulo, n° 4, junho de 2001, pp 9- 24.

PÉLISSIER, René; WHEELER, Douglas. **História de Angola**. Lisboa: Tinta da China, 2011.

PEREIRA, Teresa I. M. **Uma travessia da colonialidade**: intervisualidades da pintura, Portugal e Angola. Tese defendida na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, 1993.

RIBEIRO, Margarida C. **África no feminino**: as mulheres portuguesas e a guerra colonial. Porto: Edições Afrontamento, 2007.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac &. Naif, 2003

SILVA, Marcos A. **História**: o prazer em ensino e pesquisa. São Paulo: Brasiliense, 1995.



PARQUE MEMORIAL
QUILOMBO DOS PALMARES

SERRA DA BARRIGA
ALAGOAS - BRASIL

ACOMPANHE a
FUNDAÇÃO
PALMARES
nas REDES SOCIAIS



@culturanegra



facebook.com/palmaresGovBr



@culturanegra



@culturanegra

NUFAC

NÚCLEOS DE FORMAÇÃO DE AGENTES
DE CULTURA DA JUVENTUDE NEGRA

Conecte-se
a essa ideia!

