

## Afro brasilidade urbana: poética da diáspora em performance

Adélcio de Sousa Cruz

Três diferentes trabalhos, um no campo da literatura e dois que contemplam a área híbrida da música popular, nos instigaram a esta tarefa que, devido ao número de obras sob nossa mira, tornou-se empreitada de triplo risco: analisar de que maneira se realiza a *performance* afro-brasileira. São eles respectivamente: *Zéosório Blues*, de Edimilson de Almeida Pereira; *100ª Apresentação*, de João Bosco e Aldir Blanc; e o recente trabalho *Áfrico*, de Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro. Nestas obras tão distintas, a afro brasilidade manifesta sua alteridade, pois mesmo quando se denomina uma produção artística de “brasileira”, apenas, percebemos que ocultamos mais do que buscamos conhecer dentre as características que fazem parte de nossa cultura. Já sabemos de antemão que fazer tal afirmativa – esse “nós” – implica demarcar espaço, “imaginar uma comunidade”. A intenção aqui não é bem esta que parece se apresentar, pois este breve ensaio procura ousar um pouco mais: revelar os “rastros/resíduos” de culturas que o adjetivo “brasileiro” oculta e silencia por trás de sua pretensa cordialidade.

Felizmente, não se faz música brasileira apenas silenciando tambores. Também, afortunadamente, não se cria um grande poema fragmentado – como nos parece a hipótese mais provável cada vez que revemos o “signo” registrado em língua espanhola por Edimilson de Almeida Pereira – sem que a afro brasilidade se insinue entre os versos ou se intrometa na dicção. Neste sentido, parece ainda valer a prédica da sanha modernizadora de 22, aqui recriada: muito me interessa o que insistem em dizer que não é meu. Vai aqui mais uma reflexão sobre a insistência silenciadora da vala comum que se torna, em momentos muito preciosos de nossa trajetória histórico-cultural, o “nacional” ou “brasileiro” como queiram...

Mais do que aquilo que diferencia cada um dos três trabalhos, espero, ao final deste artigo, ter logrado evidenciar o diálogo paradoxalmente tenso e delicado que propõe com o local de sua produção, seja este Juiz de Fora, Ponte Nova, Belo Horizonte, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Região Sudeste, Brasil, América do Sul, América Latina, Américas (Novo Mundo) e – por que não? – o “Atlântico Negro”. Este último, não por isso menos importante, é simplesmente a mais recente descoberta e a performance proposta, seja pela literatura, seja pela música, desenha não uma totalidade monolítica, mas diversos mosaicos que questionam a ideia do “sujeito universal”, cantado de forma falaciosa por qualquer cultura que se quer monolítica. Já sabemos, a duras penas, que o legado das caravelas não retorna. Cabe, então, às muitas manifestações deste Atlântico peculiar lembrar às Américas que as heranças embarcadas à força nos porões dos tumbeiros emergem além da superfície da pele “negra ou mulata – como queiram”.

Escrita e performance: verso e contra verso

Partimos da percepção apresentada por Homi K. Bhabha em relação à performance, pois segundo ele a produção dos “termos do embate cultural, seja através do antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente” (p. 19, 1998). O que indicará a presença de ato performativo na escrita de tais textos? De que maneira isto ocorre? De acordo, ainda, com Bhabha, a representação da diferença se dá através de “uma negociação complexa” que implica:

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através de contingência e contraditoriedade que presidem sobre a vida dos que estão na “minoría”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates da fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso.

Reencenar o passado e ao fazê-lo trazer para a performance “outras temporalidades culturais incomensuráveis”, provocará assim uma tensão permanente tanto em relação à tradição quanto à modernidade. Para tanto, Gilroy (1993) lança mão do conceito de “contra modernidade”, o que penso ser um dos pontos de partida, mas não de chegada. O que está sendo aqui analisado não pode correr o risco de ater-se às dicotomias. Bhabha chama a atenção justamente para o fato dos embates culturais carregarem em si o conflito e o consenso, às vezes, simultaneamente. Interessa-me apontar as trocas em as cargas de “contingência” e “contrariedade”. Gostaria, contudo de apropriar-me destes dois últimos conceitos e acrescentar-lhes dados da complexidade que envolve tanto a produção de subjetividade bem como àquela que diz respeito aos mais diversos fazeres artísticos. Ao primeiro, é necessário, especialmente no caso brasileiro e, em certa medida, nos casos latino-americanos e caribenhos, revelar os seguintes mecanismos: a “linha de cor”; a “democracia racial”, o “fator econômico”. Para o segundo termo destaco “a contra modernidade”, a “dupla consciência” (Du Bois, 1903) e outra apropriação, advinda agora do mundo do esporte, o “drible” – que devo diferenciar de seu significado usual, pois aqui não se deixa o “defensor” para trás. Muitas vezes, o que ocorre é que o “zagueiro” percorrerá o restante da trajetória do “atacante” lado a lado com este último, sem no entanto impedi-lo de falar, atuar a partir de ou realizar sua subjetividade (lembrando que ela nunca é monolítica).

Como, entretanto, isto ocorrerá no campo do texto escrito, especialmente aquele realizado nos moldes ocidentais? Graciela Ravetti (2003) indica algumas possibilidades que talvez possam esclarecer o que acontece quando produções artísticas cruzam o que Alfredo Bosi (1992) chamou de “expressões de fronteira”. Será a performance aquilo que está submerso em outra expressão, a “Zona de fronteira”, criada no verso de Aldir Blanc? Já Ravetti alerta que a performance “obstrui nossa condição de objetos arquiváveis” e indaga como encaixotá-la ou mesmo construir uma gaiola que a aprisione. Ao que parecem sugerir textos como *Zeosório Blues*, *Áfrico* e *João Bosco, 100ª apresentação*, a performance é/será tanto o verso realizado ocidentalmente quanto o contra verso que ao arrematar o “drible”, carrega em si/consigo o “defensor” (um pseudo adversário?).

### 1 – O blues de Zeosório: signo antecipado?

Lançado em 2002 o livro *Zéosório Blues: obra poética 1* inicia a tarefa de reunir os poemas do escritor Edimilson de Almeida Pereira. Ele realizava assim, vasta proeza, pois como é sabido, a tarefa de publicar literatura – e devo também acrescentar a afro literatura brasileira – no país da televisão é múltipla vitória. Amanhece nestas palavras alguma esperança que o texto escrito saiba ensinar algo diferenciado. Voltando à múltipla vitória, a seleção de poemas presente naquele primeiro volume da antologia edimilsoniana já prenunciava que outros viriam, não sem a cuidadosa e demorada avaliação do próprio poeta. A oralidade advinda do sagrado e da mundanidade do cotidiano apresentam-se ao leitor através de poemas retirados de *Ô Lapassi e outros ritmos de ouvido*, convidando àquele que se aventura nas páginas a apurar ouvidos e olhos. A tradição afro-mineira-católica das Irmandades do Rosário é outra inestimável fonte que está dialogando com a poética letrada ora se valendo de sua musicalidade, ora se insinuando em forma de “suplemento”. Ora insinua-se no verso a sobriedade do “Moçambique” ora a batida mais aberta do “Congo”. O “blues” é trans traduzido na “marcha grave”, no tom “dor de cotovelo” que emerge do poema que dialoga com o samba-canção.

Primeiro, deve-se repassar de maneira sucinta a trajetória poética de Edimilson de Almeida. Esta tarefa, no entanto, é ao mesmo tempo facilitada pela recente publicação de sua poesia. Os quatro volumes – *Zé Osório Blues*, *Lugares Ares*, *Casa da Palavra* e *As Coisas Arcas* – reúnem todos os seus poemas publicados até então, em língua portuguesa. Adepto de uma estética concisa, enxuta o poeta possibilita ao leitor, e conseqüentemente à crítica literária, um panorama das culturas da diáspora africana. A ligação de alguns poemas com a tradição oral e a música negra, tanto àquela produzida no Brasil quanto nos EUA – é evidente. As elipses de elementos que seriam essenciais à escrita – caso fosse apenas um texto em língua padrão – servem de lacuna pela qual os elementos africanos, afro-brasileiros, afro-americanos se inserem.

A presença do afro catolicismo mineiro – através do diálogo com a tradição banto do Congado – fica evidenciada em poemas como “São Benedito”, “Nossa Senhora do Rosário”, “Inquices” e “Família lugar”(Pereira, 1996). Retomando os termos adotados por Homi K. Bhabha – “contingência” e “contrariedade” – chamo aqui a atenção para o diálogo com a manifestação cultural que traz a presença de ambos os conceitos. No tocante à “contingência” há o controle

exercido por áreas que, aparentemente díspares, atuam no sentido de “domesticar” a inclusão das manifestações religiosas no campo denominado “cultura popular”, advindas de raízes africanas e indígenas. A “contingência” atua a partir do catolicismo, do folclore e do nacionalismo, sendo que o primeiro e o terceiro operam de modo a conformar o segundo: o que é considerado “profano” do ponto de vista do catolicismo – os espíritos dos antigos dialogando com o mundo dos vivos – e o que não é aceito pelo nacionalismo como cultura, com “C” maiúsculo, fica “devidamente” acomodado pelo folclore – que atualmente se encaminha para a expressão mais politicamente correta de “cultura popular”.

A resposta via “contrariedade” se dá através da percepção provocada pela “dupla consciência” de pertencimento e não pertencimento simultâneo à brasilidade. Já a afiliação à “contra modernidade” – entendida aqui como movimento de resistência ao apagamento de tradições que escapam ao escopo “moderno” – é fruto da inserção da temporalidade do latifúndio, que remete ao tempo histórico do Brasil colônia e posteriormente império. O “drible” executado sobre o “defensor” (os elementos de “contingência”) ocorre, primeiramente, na celebração de santos católicos que ocupam – visualmente – àquele reservado aos “iníquos”.

Ao atuarem simultaneamente, “contingência” e “contrariedade” permitem o realinhamento fronteiro identificado por Bhabha. Nesta “zona de fronteira” os limites não conseguem simplesmente estabelecer hegemonia, pois são constantemente atravessados por outras temporalidades – como àquelas provenientes daquilo que Gilroy identificou como “Atlântico Negro” – e que, por sua vez, atribuirão novos desafios às práticas de “consenso” e “discenso” (Werner Sollors, 1986), que buscam definir aquilo/aquele que pertencerá ou não à uma comunidade.

Já os diálogos com o samba e o blues são mais abertos – considerando-se o ponto de vista dos leitores não conhecedores da cultura afro mineira. Há um de seus poemas – “Caros ouvintes”, presente em *Zé Osório Blues* – que incorpora de tal maneira a estética da letra de samba que é possível musicá-lo. Os textos que dialogam com o “blues” transportam a atmosfera do “lamento” dos “cantos de trabalho” e a dor da perda ora da amizade ora do amor – este último aspecto é ainda encontrado de modo semelhante no samba.

## 1.2 – O após-blues zeosoriano

De que maneira, então, o “blues de Zé Osório” desperta como uma espécie de antecipação de *Signo cimarrón*? Como as performances reunidas anteriormente se reinstalam em língua espanhola? Devido à sua “uni multiplicidade” – termo tomado de empréstimo à letra da canção “Brasil corrupção”, de Tom Zé e Ana Carolina – o poeta se trans traduz e se auto-transcria para a língua espanhola. Aqui, este conceito ganhará a seguinte interpretação: uno porque não se dilui nas múltiplas atividades que exerce. Os versos da canção em que é utilizado “E como começo de caminho/ Quero a uni multiplicidade/ Onde cada homem é sozinho/ Na casa da humanidade” nos remetem tanto à ideia da solidão dos “nós” – formadores dos pontos de conexão de uma rede – quanto ao livro conceito *Signo cimarrón*.

O pequeno e consistente livro de poemas apresenta aos leitores a metáfora do “cimarrón” – ex-escravo que escolhe viver em contato pontuais com as comunidades à sua volta. Ao contrário do “quilombola” que surge a partir da criação dos quilombos, o seu “duplo” afro-hispânico pode não se vincular a uma comunidade apenas, permanece em contato simultâneo com a “ciudad” hispânica e o mundo dos africanos aportados no Caribe<sup>1</sup> Ele exercia funções diversas, pois para sobreviver buscava desenvolver suas habilidades ao máximo, bem como adquirir novas. Tal característica – não vínculo a um espaço apenas – se mostra extremamente interessante, porque permite ao poeta autodefinir-se de maneira não restrita e sem perder sua(s) particularidade(s). O escritor de Juiz de Fora conecta-se ao Caribe de língua espanhola, às manifestações político culturais da comunidade afro caribenha e por extensão a outros contingentes afro hispânicos nas Américas. O cuidado na escolha das palavras que se transformam em metáforas, o novo som que tais vocábulos poderão emitir – pois pertencem a outro idioma – ligam o texto à pletora de textos da tradição canônica da língua espanhola e, por conseguinte, aos mais diversos leitores que dela se servem.

Em *Signo cimarrón* há o conjunto de três poemas que sintetizam, por assim dizer, as conexões com a diáspora do “Atlântico Negro” e com a cultura Ocidental clássica. Os poemas em questão são intitulados “Orfeo”, personagem da mitologia grega, que encontra seus pares afro-latino-norte-americanos, através da pena do bardo afro mineiro. Os subtítulos repousam nomeados por referências da música negra tanto no Caribe quanto na América do Norte e que, mais tarde, se tornaram ídolos para amantes da música afro-cubana e do *blues*.

## ORFEO

Beny Moré

está en el recinto el que va alquilar con  
pasión sin compasión sus oídos. prepá-  
rate, pues el pez no tiene escamas. su  
ley es anti-silencio. antes de mí el son  
se murió por estas sillas. ahora sea uno  
mi movimiento, seguido de otros diez.

Bola de Nieve

hay dos maneras de cantar. para mi  
estilo reclamo un largo piano, mientras  
tanto estrecho como la huelga. es decir  
que puedo decir todo con una sola voz.  
un piano como un pavo real lanzado

---

<sup>1</sup>(LUIS, William. Introducción a *Signo Cimarrón*. p.9) Prefiere fugarse e deambular solo, pero también elige convivir con otros cimarrones en comunidades o palenques, donde conservan un sistema económico que les proporciona subsistir en su propio ambiente, cultivar las costumbres recientemente aprendidas junto a las antiguas creencias religiosas, para luego unirse después a los movimientos de cambio y justicia en busca de la igualdad

de su soledad hacia la gente y el bar.

John Lee Hooker

el mississipi es viejo, más vieja la hora  
del son. con el son seco el mississipi  
aún corre en las curvas de mis arrugas.  
desposé el blues, y aunque me muera  
no lo dejaré. así es el ferry-boat que se  
aleja del servicio pero del agua jamás.

A escolha pela personagem de Orfeu, traça linhas de contato a partir da dimensão trágica das trajetórias dos outros três músicos. Trágico, aqui, no sentido da solidão que parece se incorporar involuntariamente à vida e à obra destes artistas, uma percepção vinculada à uma “dupla consciência”. E o aviso para aqueles que irão conhecer Beny Moré: “prepárate, pues el pez no tiene escamas (prepara-te, pois o peixe não tem escamas), anunciando o quão fugidia é esta arte “anti-silêncio”. O pianista cubano “Bola de Nieve” – uma ironia atroz, pois o mesmo era negro – o teclado bicolor do instrumento se metamorfoseia em cauda de um “pavão real”, belo e solitário que lança seus sons sobre a “gente e o bar”. A terceira conexão remonta o “Estígio”, nomeado no poema de Mississipi. O *bluesman* incorpora a sina do parceiro grego “casando-se com o *blues*” e mesmo que este “morra”, jamais o deixará, como o barco que “abandona o serviço”, mas não deixa as águas.

A referência ao Orfeu da mitologia pode permitir também uma conexão com uma de suas célebres releituras: o “Orfeu Negro”, filme dirigido por um cineasta francês e que foi ambientado nos morros do Rio de Janeiro – rara oportunidade para que atores “negros” atuassem em papéis principais – , com trilha sonora de Vinícius de Moraes, que tornou um sucesso mundial a música “Manhã de carnaval”. Há ainda a versão mais recente deste clássico com o cantor Tony Garrido – banda “Cidade Negra” – e uma atriz “global”. Esta versão, não por acaso, acrescentou o tráfico de drogas à, até então, pacata “favela” carioca.

A questão racial surge de forma contundente e segue a mesma regra – a concisão – para que não se desperdice o impacto necessário ao tema. E não cabe ali nenhum uso meramente “estético”, pois seu compromisso como negro/afro-descendente, pesquisador, artista/artesão da palavra não se impõem a ele como categoria de gueto ou discurso “politizado”. Inscreve-se o tema na lei do “preceito”, o sagrado direito à liberdade, à subjetividade insubmissa e coerente. O poeta encara o maior desafio nestes tempos da globalização, sem “fronteiras” definidas, e assume produzir uma arte em sintonia com o presente, sem abrir mão da reescrita da história – pessoal e coletiva – poesia “conectada” à contemporaneidade que se deixa atravessar por outros tempos – quando lhe é economicamente interessante – , mas não subjugada às leis da diluição da(s) identidade(s).

Edimilson de Almeida Pereira vale-se de um eu lírico que opera na “zona de fronteira” em que se tornou o livro *Signo cimarrón*. Reencontram-se, reencenam-se ali o samba blues ao sabor do jazz palavra temperado por



“cantos poema” e “preceito”. Transcriados em outra língua, a espanhola, ampliou-se a capacidade de trafegar ao mesmo tempo por “contingência” e “contrariedade”, “consenso” e “discenso”. Nesta performance, verso e contra verso não se silenciam, convidam o Outro a falar, não para ser ignorado. Ficará impossível deixar de ouvi-lo...

## 2 – *Áfrico*: que Brasil canta aqui?

A parceria lítero-musical entre Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro rendeu o instigante *Áfrico: quando o Brasil resolveu cantar*, lançado em 2002. O roteiro musical – assim denomino a lista de músicas e conseqüentemente suas referidas “letras” – expõe uma experiência singular. A história recantada/recontada/revivida a partir da própria performance musical ali registrada. O que destacarei aqui, devido à minha área de formação será a escolha por uma poética da diáspora. Isto mesmo, uma poética da diáspora que se vincula voluntariamente ou não a outras obras literárias e lítero-musicais produzidas nas três Américas – em especial Brasil, Caribe e os Estados Unidos. A demarcação deste espaço se deve à peculiaridade da história que perpassa estes espaços: o passado escravista da monocultura de latifúndio. É exatamente aí que se reorganiza e se recria a diversidade das culturas africanas embarcadas, sem vontade própria, nos tumbeiros. Deixarei a apresentação por conta de Francis Hime, que assina o texto introdutório presente no encarte do CD:

Nesse seu novo disco, ele nos mostra uma nova faceta de sua composição, através de seus áfricos, como ele os chama. Neles é interessante notar como Sérgio trabalha o ritmo, um elemento musical que normalmente é associado à alegria, e que aqui se relaciona com vários sentimentos: de sensualidade, de nostalgia, de tristeza ou até mesmo de um clima reflexivo. E que às vezes explode numa atmosfera efusiva, dançante! Sérgio encontrou em Paulo César Pinheiro um parceiro ideal para estas 14 afro canções (como eu gosto de chamá-las), que daria muita alegria a Baden e Vinícius, criadores dos inesquecíveis afro sambas da década de 60.

O fragmento acima contém uma série de valiosas afirmações que me permitirão retomar a pergunta que se transformou em título e indaga sobre qual parcela do país cantaria aqui, no texto das “letras de música” e na apresentação do trabalho de Sérgio Santos. Gostaria de destacar primeiramente o ponto da nomeação deste tipo de produção textual: “áfricos”, “afro canções” e a obrigatória referência aos “afro sambas”. O primeiro conceito parte do próprio Sérgio Santos, enquanto o segundo é de autoria do “prefaciador”. A lembrança dos “afro sambas” não é fortuita, pois estes se tornaram um paradigma: nomear tanto a herança africana quanto sua inscrição na tradição da MPB (música popular brasileira), no caso, o samba que não é apenas brasileiro, criou uma abertura na qual poucos se arriscam. Esta fenda composta por “temporalidades incomensuráveis” e que remete às origens

africanas – plurais, sempre – permanece iluminada devido a incursões como a de Baden e Vinícius, e, agora, Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro.

Propositalmente invertei a disposição dos argumentos de Francis Hime quanto às “afro canções”, porque é necessário destacar não somente a presença, mas sobretudo o retorno de uma visão “oitocentista” e, mais tarde, na primeira metade do século XX, o ponto de vista “freyriano”. Reaparecem as palavras “alegria”, “sensualidade” e “nostalgia” vinculadas à manifestação artístico-cultural que, neste caso, dialoga com o passado colonial e Imperial e ainda com a afro brasilidade. O maior equívoco surge através da palavra “nostalgia”, devido às implicações que ela carrega ao se tratar do tema da presença negra no Brasil. Não fica claro, entretanto, que sentido o “prefaciador” quer atribuir ao vocábulo. Para ele, os três conceitos estariam vinculados ao ritmo, mais estritamente à maneira como este seria trabalhado por Sérgio Santos. Livros como *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, e *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, ao grafarem as palavras “alegria” e “sensualidade”, relacionando-as evidentemente ao negro e seus descendentes, provocaram um efeito de suspensão da violência das relações raciais no Brasil. Infelizmente, os ecos desta característica contaminam o prefácio e ainda, paradoxalmente, parte do trabalho de *Áfrico*. Porém, este CD de Sérgio Santos possui um mérito que as obras de Nabuco e Freyre não lograram: convidam o Brasil a ver sua múltipla face oculta através dos rastros/resíduos de África e suas temporalidades resignificadas no espaço brasileiro do “Atlântico Negro”. A pergunta título que abriu esta seção é o que, apenas em parte, devido à extensão e complexidade do tema, pretendo investigar.

## 2.1 – O silêncio rompido, mesmo timidamente

A primeira faixa do CD dispara uma sinestesia, pois convida através do canto para que o público venha “ver” o Brasil. O último verso é emblemático: “Negro que chamou pro Brasil se ver, vem ver”. Duas etnias africanas são evocadas no segundo verso e arrisco sugerir que seria possível ler ambas como alegorias que representariam a pleora de tantas outras não pronunciadas. O tambor bate um chamado e desfilam mais dezessete “afro canções”. Mencionei a timidez porque ela se impõe como uma metáfora sobre a voz do cantor que, astutamente, mantém durante todo o trabalho, o mesmo tom vocal, sem notas que possam ferir ouvidos mais sensíveis, afinal, não se toca ali em “amor, barquinho, flor”.

Das dezoito faixas que constituem *Áfrico*, apenas três não foram compostas em parceria com Paulo César Pinheiro. Devo registrar que ele foi parceiro de Edil Pacheco em *Afros e Afoxés da Bahia*, trabalho que conheci ainda em LP – o antigo bolachão de vinil, para a geração que teve acesso apenas ao CD e ao MP3 – e que reúne os cantos para os blocos “afro” e “afoxés” que desfilam durante as festividades do carnaval baiano. Cabe ressaltar ainda a peculiaridade da folia de Momo na cidade da Baía de Todos os Santos: o caráter marcadamente “afro” e, muitas vezes denominado “afro-baiano” pelos próprios moradores da metrópole bem como pela imprensa nacional. Isto denota a intenção de diferenciar-se do carnaval “brasileiro” representado pelo desfile de escolas de samba, no Rio de Janeiro.



Em *África*, Paulo César Pinheiro reencena performativamente nas letras de cada música, aliado à performance musical de Sérgio Santos, algumas das alteridades e de temporalidades africanas trazidas para o Brasil. Ao final de cada letra há um pequeno glossário, realizando uma tarefa de tradução linguística e étnica, expandido o convite proposto na faixa número um: não basta “ver”, pois ali são dadas algumas chaves de leitura ao público. O roteiro proposto pelos compositores parte das Minas Gerais, “Galanga Chico Rei”, congregando a pletora de lugares geográficos e de etnias – ali denominadas “tribos” – na personagem e na antiga Vila Rica – rei em África, rei na antiga capital das “Geraes”. A estratégia de sobreposição de nomes e temporalidades irá se estender pelo restante da obra, reforçando o veio de intenção “inclusiva”, num “consenso” bastante particular, pois pelo que se pode observar deste esforço no que concerne à história brasileira, em grande medida, ele parece ocorrer numa espécie de “mão única”. O discurso brasileiro oficial incorpora o “afro” apenas à medida que este último se torna presença visivelmente indiscutível na cultura ou em locais sociais antes proibidos a este múltiplo prefixo.

A letra “Sincretismo” realiza além da tarefa de tradução – entendida ali como recriação/adaptação/relocação/renomeação – a explicitação do processo de violência simbólica imposta através do latifúndio. Os versos seguintes demonstram isto: “Porém desde o cativo/ Mudou de nome seu Orixá/ E assim Dona Janaína/ É Nossa Senhora da Conceição/ Oxum é das Candeias/ Oxossi é São Sebastião”. Os dois versos iniciais da música referem-se ao espaço de culto de africanos e descendentes, que deverá ser secreto – privado – o “gongá” é transcrito em altar católico-romano. Aqui se explicita também a consciência do duplo pertencimento à tradição loruba e Banto, como também àquela ocidental cristã. A poética da diáspora africana delinea-se, assim, no espaço brasileiro via tradução/renomeação performática que transforma ainda as temporalidades em espaços de enunciação. O panteão de divindades vinculadas às tradições loruba, Banto e Nagô, por exemplo, ganha no Novo Mundo, uma conformação diversa, pois na África cada orixá era cultuado numa região diferente e não se encontravam reunidos da maneira como se pode observar no Candomblé e mesmo na Umbanda. A música “Sincretismo” performatiza espaços/temporalidades: o “gongá”, o “terreiro”. Os mitos encontram aqui uma “escritura” (Ravetti, 2003) mediada pelo espaço/tempo do latifúndio, da colonização e posteriormente do Império. Permanecerão tais “escrituras” como “expressões de fronteira”? Paradoxalmente, trazem em si a “fronteira” que as deseja excluídas como atestam a impossibilidade da mesma silenciar tais escritos por completo.

### 2.3 – De corpos e cantos

Retomo agora a preocupação quanto à incorporação da ideologia da “mestiçagem” ao discurso performático em *África*. Três faixas trazem o tema à baila: “Saruê”, “Gongá” e “África” que dá título ao CD. A primeira delas utiliza-se de pronomes de tratamento comuns ao universo do Brasil colônia – “nhô” e “nhora” – em oposição aos substantivos Alabê (guardião dos instrumentos sagrados de percussão) e Ialê (mulher preferida). Repetindo o ideal da mestiçagem os lugares pronomes se mesclam aos lugares substantivos. “Nhô” deita-se com Ialê, “Nhora” com Alabê. O significado das palavras se dilui, nada

mais de vocábulos que signifiquem lugar de enunciação do poder nem lugar identitário não branco (Jêje e Angola). A síntese é estabelecida a partir dos filhos: Saruê e Angolinho. O “Nhô” e lalê ganha alcunha a partir da metonímia, sua designação tem origem no tipo de cabelo crespo. Já o filho de “Nhora” recebe uma espécie de advérbio/adjetivo “genérico” de lugar: “Angolinho”. É imperativo apontar o tratamento dispensado à “Nhora” ao gerar um filho, pois o verbo utilizado é “pariu”. Caso fosse filho de branco ela teria simplesmente “dado à luz”. Ao contrário do que se prega, a “mestiçagem” dilui a diferença ao não permitir uma identificação étnica por parte daqueles nascidos a partir de tal processo. Para ser “nacional” ou “brasileiro” há que se invisibilizar a afro particularidade. E tal processo não pára aqui.

A faixa “Gongá” surpreende pela proposta em forma de lamento do esquecimento, um verdadeiro hino ao apagamento das raízes múltiplas que foram trazidas para o que hoje é o Brasil. Na primeira estrofe há toda uma reencenação da travessia do Atlântico, em que o navio negreiro é comparado às galés romanas: “Remo nas mãos,/Ferro nos pés”. A comparação carrega ainda um equívoco nos versos que se seguem: “Vim dos grilhões,/Vim das galés,/Eu vim da África”. Neles está expressa a ideia de que no espaço do continente africano havia somente a exploração e o sofrimento, não havia ali, segundo a releitura proposta na letra, uma vivência de liberdade. O paradoxo ganha contornos de hipérbole na segunda parte quando ao final o eu lírico celebra a liberdade conquistada e afirma que sempre terá orgulho da “Mãe África”. O esquecimento, por parte do eu lírico, enterrou no passado a África dos “grilhões”, presente na primeira estrofe?

Surge uma apoteose invertida na terceira e última estrofe da música. Ali o “negro” já “não é mais de lá” e afirma em tom ufanista que seu altar de adoração identitária é agora o Brasil. Agora, a “contingência” se acentua e cria uma dupla e absurda ideia: passado África sem liberdade de espécie alguma e presente no Brasil sem nenhuma forma de exclusão étnica/racial. Não há na música em questão a presença da “contrariedade” ou do “discenso”. Há o silêncio calmo do esquecimento. Aquele que faz questão de resguardar-se na amnésia voluntária contribui para a interdição da busca de muitos. E talvez, juntamente a essa forma de afastamento da dor que poderia ser provocada pela evocação de um passado marcado, também e não só pela violência, há indivíduos/comunidades que optarão pelo interdito e até mesmo pela negação. O “drible” e a “contraditoriedade” parecem ter sido, assim, incompletos...

Por fim, resta a faixa título que busca trazer alguma forma de conclusão. Ao contrário da letra de “Gongá”, surge o questionamento provocado por vozes silenciadas até então. Tais vozes são nomeadas através da denominação de vários ritmos e manifestações estéticas afro-brasileiras. “Áfrico” é a letra de música que recoloca através da pergunta, “Quando o Brasil resolveu cantar?”, o interdito étnico/racial. O “nacional” terá agora, além de ouvir e dançar, refletir a partir destes lugares de enunciação ou ainda “expressões de fronteira”. Todos os elementos que constituem a “contingência” e a “contrariedade” encontram-se nas respostas à indagação ao final de cada estrofe. O desafio neste ensaio é apontar parte do “como fazer”, especialmente no que diz respeito às interfaces e diálogos com o texto literário. Esta letra de Paulo César Pinheiro carrega o lembrete étnico/culturalista, indagando sobre “quem” produziu determinadas manifestações presentes nesta parte da travessia. Em

*Áfrico*, não se desintegra o componente nacional, a presença de um dos maiores “poetas” da MPB é confirmação disso. O elemento étnico que precioso para tantas comunidades deste e do outro lado do Atlântico, não é silenciado, o batuque veio em baixo volume, mas é rasgado...

### 3 – O Brasil Afro urbano de João Bosco e Aldir Blanc

A parceria entre o mineiro João Bosco, natural de Ponte Nova (Zona da Mata mineira) e o carioca Aldir Blanc rendeu talvez a mais frutífera performance afro-brasileira urbana na MPB. As letras/crônicas de Aldir Blanc trazem um ponto de vista muito próximo àquele alcançado na literatura contemporânea brasileira por Paulo Lins e Ferréz, o ponto de vista dos moraram ou ainda vivem “dentro do tema”. O texto musicado por João Bosco é recriado/traduzido nos palcos a cada uma de suas apresentações. Para este ensaio, escolhi o centésimo show do espetáculo “Comissão de frente”, no estilo “violão e voz” que poucos brasileiros se arriscam a enfrentar em grandes palcos. Cenas do Brasil desfilam pelas canções e vou ater-me à três delas: “Gênesis”, “O ronco da cuíca”, “Tiro de misericórdia”.

A afro urbanidade presente no trabalho dos dois compositores vai do estivador do cais e chegada de D. Pedro II aos morros cariocas banhados de samba e, às vezes, sangue. Parafraseando o narrador de Paulo Lins: o negócio aqui é a performance do sangue. O registro das quatro músicas foi feito de forma contínua, sem muito espaço para a manifestação dos fãs que lotavam o teatro. São exatos quinze minutos e quatro segundos de música executada ao violão e a voz disparando narrativas. “Contingência” e “contrariedade” se fazem presentes desde o primeiro verso. “Consenso” fala, “discenso” grita abafadamente.

Em “Gênesis” há inevitável referência ao texto bíblico, porém o começo de vida ali é turvado pelas condições adversas, é sempre um “apesar de” que impulsiona aquela existência e depois de consumada a natividade há a advertência de Exu – “ninguém se mete” – e a profecia de Oxum – “esse promete...”. O panteão dos orixás se manifesta dentro deste estranho cadinho que é a periferia das grandes cidades brasileiras, ora morro, ora becos, ora palafitas... Aqui se trata, entretanto, de um espaço afro-brasileiro pois “um partideiro puxou samba...” e o “sufoco” desta gênese lembra a “vida severina” de outra periferia. Mas como se pode observar na prosseguimento, em “O ronco da cuíca”, o tempo começa a se fechar...

Metonímia, personificação e reificação parecem ser os recursos literários que mais frequentam as páginas quando o tema da afro brasilidade surge. A cuíca é a metáfora do estômago; o som do instrumento é aquilo que equivale ao ruído do estômago faminto. E a fome ali representada não é somente de pão, é de liberdade. Metonímias: cuíca é partícula da bateria da escola de samba (local de digestão do alimento dos passistas); estômago (parte do “local” de transformação dos nutrientes alimentares em energia para o corpo humano). A cuíca foi humanizada, o estômago fora reificado. Alguém ordena que o humanizado instrumento musical se silencie, assim como devem ser silenciados os contorcionismos do estômago. Para que o público perceba a força da interrupção, o cantor corta abrupta e marcadamente versos como “A raiva dá pra parar, pra interromper. /A fome não dá pra interromper. /A fome e a

raiva são coisa dos home”. A violência performatizada simbolicamente, até explodir em meio à próxima composição.

“Tiro de misericórdia” anuncia que entre “contrariedade” e “contingência” o nacional fará uma escolha, não permitirá o “drible”. O “rezinho nagô” que tombará ao final desta tragédia anunciava as personagens da narrativa de Paulo Lins e mesmo por Patrícia Melo (Rezinho é o nome da personagem que surge em *Inferno*). Este anti-herói não receberá lágrimas da “comunidade imaginada” performativamente na geografia carioca: “Borel, Juramento, Urubu, Catacumba,/Nas rodas de samba, no eró da macumba./Matriz, Querosene, Salgueiro, Turano/Mangueira, São Carlos, menino mandando”. A proteção dos babalaôs finda quando a temporalidade da cidade moderna é atravessada por aquela presente nos morros, abrindo o caminho das balas em direção àquele frágil corpo. De que adiantarão os cantos? João Bosco “narra” nesta apresentação parte da letra que é suprimida em outras gravações (em especial àquelas que são gravadas para execução no rádio): o panteão de Orixás se mobilizando para guerra.

O conflito exposto na saga do “rezinho nagô” é uma alegoria de outro: aquele que findara com a vitória das forças militares sobre a guerrilha urbana de esquerda. Aqui tais forças de repressão não são nomeadas como em “O ronco da cuíca” (“...coisa dos home”). No tempo das dicotomias não intranquias, era menos complexo indicar quem eram os inimigos. Outras personagens vinculada às lutas dos subalternos são evocados: Zambi (correspondente a Oxalá no panteão Banto), Ganga Zumba (líder de Palmares, ao lado de Zumbi), Patrice Lumumba (herói de uma das guerras de independência africana pós-1945), Garcia Lorca (escritor espanhol morto durante a Guerra Civil Espanhola) e Jesus Cristo. A morte de “rezinho” não é humana – “Morreu como um cachorro e gritou feito um porco/Depois de pular igual a macaco/Vou jogar nesses três que nem ele morreu/Num jogo cercado pelos sete lados”. A disputa estava consumada, pois as condições são extremamente delicadas, desiguais, porque “era muita matraca pra pouco berro”. Fala a bala da “contingência”, morre gritando a fala da “contrariedade”. Assim, subalterno não fala e, quando o faz, haverá alguém que o ouça?

#### 4 – Conspiração/Conciliação

Os três trabalhos artísticos, analisados aqui, apenas brevemente, apresentam cada um à sua maneira, um aspecto da poética da diáspora. Edimilson de Almeida Pereira inscreve o recolhimento cuidadoso do banto catolicismo em diálogo com a poesia contemporânea. A violência não é ignorada, perde lugar para a reencenação das “temporalidades incomensuráveis”, “drible” realizado plenamente. Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro surpreendem ao revigorarem a trajetória dos *Afro sambas* de Baden e Vinícius. A releitura das travessias abre olhos e ouvidos da cidade para a alteridade. João Bosco e Aldir Blanc alertam para a cidade que se inviabilizava cronicamente, a cada exclusão cotidiana, fosse ela física ou simbólica. A violência do encontro colonial de alteridades se reinstaura. Conspiração e conciliação ainda são elementos que se excluem mutuamente. Até quando? Até quando o Afro Brasil deixar de cantar? Prefiro as performances nas quais a “contrariedade” se bate

com a “contingência” sem eliminação mútua. Por ora, isso parece estar restrito ao mundo da arte.

### Referências bibliográficas

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSCO, João. Gênesis; O ronco da cuíca; Tiro de misericórdia. In *João Bosco ao vivo: 100ª apresentação*. Rio de Janeiro: Phillips. CD.

BOSI, Alfredo, *Dialética da colonização*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

DU BOIS, William E. B. *The souls of black folk*. Avon Books; New York, 1903.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1984.

GILROY, Paul. *The black Atlantic : modernity and double consciousness* – London: Verso, 1995.

PATTERSON, Orlando. *Slavery and social death – a comparative study*. Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts and London, 1982.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Zeosório Blues: Obra poética 1*. Belo Horizonte: Mazza, 2002.

\_\_\_\_\_. *Signo cimarrón*. Belo Horizonte: Mazza, 2005.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In *O corpo em performance – imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

SANTOS, Sérgio. *Áfrico: quando o Brasil resolveu cantar*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.

SOLLORS, Werner. *Beyond ethnicity: consent and descent in American culture*. New York: Oxford University Press, 1986.