



ESPIRAL NEGRA:
CIÊNCIA E MOVIMENTO

.....

Edições Toró • Perus • 2010



Encontros

30/01 - “Ancestralidade do Barro: Cangomas do Afrodescendente”, com Marcos Ferreira Santos (Músico e Arte-educador: Professor da Faculdade de Educação da USP)

06/02 - “Samba, Território e Geografias”, com Dona Maria Helena (Presidente da Velha Guarda da Rosas de Ouro e da Embaixada do Samba de SP) e Billy Malachias (Geógrafo, Pesquisador e Educador do CEERT)

20/02 - “A Geometria do Ritmo: Fração, Passo e Compasso”, com Seu Valdir Britto, o Dica (Diretor Cultural da Velha Guarda da Rosas de Ouro) e Vanísio Luiz da Silva (Educador Matemático, Professor da rede municipal de ensino e Doutorando em Educação Matemática na Faculdade de Educação da USP)

27/02 - “Ndano: As Veredas da Palavra nas Rodas, no Papel e no Cinema em Moçambique”, com Carlos Subuhana (Moçambicano - Antropólogo, Contador de Estórias e Pesquisador da Casa das Áfricas)

06/03 - “Madeira:Nós e Desenlaces da Arte Afro-brasileira”, com Seu Batista da Silva (Artesão e Marceneiro) e Marcelo D’Saete (Artista Plástico, Quadrinhista, Ilustrador e Educador do Museu AfroBrasil)

13/03 - “Fios de Áfricas: Tecidos e Identidades”, com Luciane Silva (Pesquisadora e Educadora da Casa das Áfricas, Dançarina e Professora-Assistente da FACAMP)

Índice

Ancestralidade do barro: cangomas da afrodescendência ... 03

Samba, Território e Geografias ... 18

A Geometria do Ritmo: Fração, Passo e Compasso ... 22

Minha História de Vida na Problemática da Construção da
Cidadania e da Nação Moçambicana ... 27

Madeira, nó e desenlace na arte afro-brasileira ... 40

Fios de Áfricas: Tecidos e Identidades ... 46



**ANCESTRALIDADE DO BARRO:
CANGOMAS DA AFRODESCENDÊNCIA**

cc

Por Prof. Dr. Marcos Ferreira Santos

www.marculus.net

*"Kama ndoto yako imekusumbua
Kama inaogopa, kama imani yako imeondoka
Kama unaniita
Ukitaka unaweza kurudi ndani ya moyo yangu
Ulale malaika
Ulale mwana wangu
Ulale ulale..."*

*("Se teus sonhos te perturbarem
Se ficares com medo, se tua fé te deixar
Se tu chamares por mim
Podes retornar para as profundezas do meu coração
Podes retornar para as profundezas de meu útero
Então, dorme, meu anjo... dorme minha criança
Dorme, dorme...")*

.....
*Somi, "Ulale Malaika Wangu",
Cantiga de ninar em swahili
Uganda, 2004*

"a dançarina é o ato puro das metamorfoses"

.....
Bachelard (1988:151)

Na proposta deste pequeno texto, assim como da oficina proposta – sem querer efetuar aqui uma digressão metodológica – é importante ressaltar a nossa adoção de uma noção de *estilo* fundamental em nossa área de conhecimento: toda reflexão e pesquisa, numa perspectiva antropológica, sobre um grupo cultural e suas manifestações simbólicas, afetuais, político-sociais e econômicas pressupõem uma ***jornada interpretativa***.

Não dizemos aqui de uma *técnica de interpretação* que possa ser utilizada de maneira instrumental, sem nenhum comprometimento ontológico. Ela é uma empreitada onde, seguindo aquela sugestão de Paul Ricoeur (“*articular o olhar do geógrafo, o espírito do viajante e a criação do romancista*”), saio de meu lugar tranqüilo e deixo meus “*pré-conceitos*” e “*pré-juízos*” (a *epoché* fenomenológica) e vou buscando o sentido (tarefa hermenêutica) nessas obras da cultura e da arte. Mas, curiosamente, essa jornada interpretativa (que me leva para fora) também me remete para o mais específico, para o mais interior das minhas descobertas. Paradoxalmente, no mais estranho, no mais exótico, no mais distante... eu me reencontro. É a temática exposta por Heidegger no *círculo hermenêutico*: ao buscar o sentido nas coisas percebemos que somos nós que, reciprocamente, atribuímos sentidos às coisas. Não são aspectos somente antagônicos, mas, sobretudo, *complementares* da jornada interpretativa. O dilema passa a ser não, propriamente, como *entrar* no círculo hermenêutico, mas *como sair* dele.

De meu ponto de vista, a forma privilegiada de *sair* do círculo hermenêutico, na troca incessante de sentidos (no momento *poiético* do círculo), é a percepção do Outro em seu tempo próprio e o impulso criador que nos toca: somos impelidos a *criar*.

Por isso, minha necessidade de reafirmar essa hermenêutica como jornada interpretativa em que a *pessoa* é o início, o meio e o fim da jornada e que suscita um engajamento existencial. Não como técnica de

interpretação de alguém sentado, confortavelmente, em seu gabinete com seus dicionários, nos seus cemitérios de palavras sem alma, e os utiliza para a exumação dos sentidos. Para mim, a maioria dos dicionários de símbolos e de mitologias é um cemitério¹. O verbete é uma cova num cemitério de sentidos, pois ele foi retirado de seu contexto e se converte em palavras mortas dispostas em um esqueleto esquelético de ações desprovidas de sentido. Pode ser qualquer coisa, se aplicar a qualquer prática ao bel prazer de qualquer propósito e, ao mesmo tempo, nada significar. Perde sua *pregnância simbólica*, perde esta característica própria de quem fecunda sentidos em uma gravidez de Ser. É importante lembrar, cotidianamente, que a *pregnância* vai de par com a *maieutica* (“*parir idéias e sentidos*”), assim como a humildade vai de braços dados com a sabedoria. Basta olhar a altivez nos olhos negros emoldurados das rugas esculpidas pelo tempo e branqueados cabelos pelas tantas luas de nossas avós.

A jornada interpretativa é, precisamente, esse momento antropológico em que eu deixo o gabinete, a comodidade do lugar-comum, o meu lugar, o meu *locus* (lugar) e *domus* (lar) e, então, viajo. Vou contemplar essa paisagem desde o seu interior, vou dialogar com as pessoas concretas lá. E aí então, nessa explosão de sentidos, é que se dão as descobertas da constituição de nossa alteridade, me levam ao caminho de mim mesmo, ao mais específico de mim, numa reconstituição pessoal de sentidos.

Pois é, exatamente, esta busca no interior da substância de uma imaginação criativa que caracteriza a oficina proposta. As profundidades da argila como pretexto prático e plástico para o exercício de uma mitohermenêutica dos elementos ao modo bachelardiano que produz me-

1 Salvo honrosas e poucas exceções, como por exemplo o saudoso mestre, Junito Brandão, em seu *Dicionário Mítico-Etimológico de Mitologia Grega* (Editora Vozes, 2 vols, 1993) em que cada verbete resgata sua narratividade e suas vertentes em várias e generosas páginas.

táforas, imagens e símbolos capazes de organizar a nossa compreensão de si mesmo, do Outro e do mundo em que estamos mergulhados; não como pólos isolados, mas como nós de uma trama que só se constitui enquanto tal na *socialidade* (Maffesoli, 1985) das amarras, laços e cisões, ataduras e rupturas, sobre os fios da existência.

Tal mitohermenêutica, como definem e praticam Ortiz-Osés (1980 e 2003) e Ferreira-Santos (1998, 2004a e 2004b), se situa no quadro de uma *filosofia latino-mediterrânea* lastreada numa *razón afectiva* (Ortiz-Osés, 1995). Trata-se de uma postura filosófica de conciliação de contrários (razão e sensibilidade²), característica da cultura latina (itálica e ibérica) que se consolida às margens do mediterrâneo pagão da *Grande Mãe* (pré-cristão) e que dialoga em profundidade com a *Pachamama* (Mãe-Terra) ameríndia e com a *Mãe África*. Uma filosofia da pessoa **afro-ameríndia**³, mais precisamente.

No universo desta *dialética-sem-síntese*⁴ em que se constitui a *pessoa* é que podemos praticar uma mitohermenêutica como uma interpretação filosófica, de cunho antropológico, que busca compreender as manifestações simbólicas nas obras da Arte e da Cultura a partir dos vestígios míticos e arquetipais nos arranjos narrativos das imagens e símbolos, tentando apreender a configuração das estruturas de sensibilidade na busca de sentido para a existência humana (Ferreira-Santos, 2004a; Ortiz-Osés, 1982).

Em apoio ao nosso estilo mitohermenêutico nos socorremos da fe-

2 Veja-se a este respeito FERREIRA-SANTOS, 2005 e 2004b, bem como Ostrower, 1997.

3 Para aprofundar os elementos propriamente africanos desta vertente veja-se Oliveira, 2003.

4 Embora em quadros filosóficos distintos (mas, convergentes), a expressão é utilizada, ou adotada neste mesmo sentido, tanto por Berdyaev, Mounier, Bachelard como Merleau-Ponty, e mais recentemente, por Edgar Morin, no conceito de .

nomenotécnica de Gaston Bachelard (1884-1962), químico francês nascido em Bar-sur-Aube no verão montanhoso de um 27 de junho, sob o calor de seu sol camponês do qual se demorará a deixar para viver a falta de materialidade natural no espaço urbano e acadêmico de Paris. É, precisamente, este calor natal que será o movente primordial de sua tese de doutoramento (para além das escolhas racionais) e que será também retomado em seu último livro. Curiosamente, envolvido com os telégrafos durante a primeira juventude, foi mobilizado de 1914 a 1919 pelo exército francês durante a Primeira Guerra Mundial tendo vivido o *front* em unidades de combate e, por conseguinte, condecorado com a *Cruz de Guerra*.

Vamos nos valer de sua distinção fundamental da imaginação criativa em suas duas expressões básicas: a *imaginação formal* e a *imaginação material* (Bachelard, 1989a).

A imaginação formal é aquela que se distrai com a geometria fácil das superfícies. Literalmente, aquela imaginação que brinca com as formas e as fórmulas na abstração lúdica de um devaneio matemático-racionalista ou na beleza das formas de uma simetria, de uma perspectiva ou das harmonias das linhas de uma obra para o deleite visual ou academicismo musical. Facilmente nomeável, as formas se bastam a uma epistemologia conceitual que se desengaja do mundo e não suja suas mãos na matéria mundana.

No entanto, ainda que seja difícil separá-las de maneira tão explícita, a imaginação material é aquela que necessita das profundezas para além das superfícies lisas e tranqüilas de um olho preguiçoso. É a relação de nossa corporeidade com os elementos líquidos, com os elementos aéreos, com os elementos ctônicos e com os elementos ígneos que se encontram na raiz da força imaginante. De maneira ambivalente, esta materialidade suscita um *aprofundamento* e um *impulso* (Bachelard, 1989a:3), um *casamento* e um *combate* (p.14), suscita o equilíbrio entre a

experiência e o espetáculo (p.16), pois em relação às matérias primordiais, "a vista lhes dá nome, mas a mão as conhece" (p.2).

A dinamogenia decorrente desta relação primordial (corporeidade e matéria) tanto pode suscitar o mergulho em sua profundidade, perscrutando a substância desta matéria, numa *con-fusão* com seu próprio âmago (casa, abrigo, fundo do mar, o centro do furacão ou o interior da brasa...) ou ainda impulsionar-lhe a uma paisagem onde a mão construtora ou destruidora lhe agita transformações (modelar o barro, construir, provocar temporais, conduzir as ventanias, incendiar...). Os momentos da matéria (a vontade, a intimidade, o repouso, o movimento e a sublimação) produzem o caráter dinâmico destas relações em ciclos de euforia e disforia cujo ritmo e movimento nos autorizam uma espécie de *ritmanálise*, pois o que mais importa é o que Bachelard chama de *análise do movimento* mais do que análise das idéias. Ao contrário, seria como deixar a natureza fisiológica do ritmo⁵ para ficar apenas com a natureza intelectual da harmonia⁶. Que abençoada seja a roda de capoeira de angola que dança e canta ! Este é um dos enganos mais freqüentes nessas linhas recentes de investigação, pois são precisamente "*as constelações de afinidades que permitem refletir sobre os meios de transmissão de um mito, seja por difusão, seja por ressonância antropológica, em situações idênticas.*"⁷.

5 Bachelard nos informa sobre um filósofo brasileiro, Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos, que muito o influenciou utilizando o que se chama de "*ritmanálise*". Veja-se Bachelard, 1994:129-130.

6 Willems *apud* Durand, 1981:320, nota 302. Aqui ainda nos esclarece Bachelard em sua dinamogenia: "*Mas o criador de música escrita tem dez ouvidos e uma mão. Uma mão para unir; fechada sobre a caneta, o universo da harmonia; dez ouvidos, dez atenções, dez cronometrias para escutar; para ampliar; para regular o fluxo das sinfonias.*" (1990b :256).

7 Durand, 1983:42.

Assim sendo, vamos efetuar alguns diálogos simbólicos entre a criação de imagens arquetípicas na modelagem da argila e o filme "A Luz se Fez" (de Otar Iosseliani, 1989), tentando evidenciar como poderiam ser discutidos os temas ancestrais em sala de aula, possibilitando um diálogo fecundo com os alunos em sua própria jornada na reflexão sobre sua pertença a um universo muito mais amplo e antigo, bem como para uma possível e saudável assunção de sua ancestralidade, este traço da constituição de nosso processo identitário que além de nos dizer de nossa pertença, de nossa dívida constante com os ancestrais, também é muito maior que nossa existência e nos ultrapassa. Somos portadores de algo muito mais amplo e mais profundo. Através de nossa voz, as vozes ancestrais re-encontram o seu canto no mundo.

A música como elemento central das transformações, corpo e alma dos *jeliya - griot*, matéria etérea do vento que passeia pelas folhas da árvore mãe-ancestral é, precisamente, como inicia "E a luz se fez" (1989). Mas, a crítica intensa de seu diretor, o russo nascido na Geórgia, Otar Iosseliani⁸, apresenta a cena de uma gigantesca árvore sendo cortada e transportada por uma empresa madeireira, na região de uma aldeia no Senegal.

O contexto idílico da aldeia que vive ao modo ancestral engana o espectador desavisado. O matriarcado que transparece nos faz rever nossos preconceitos principais de raça, gênero, etnia, classe social. E de maneira, absolutamente, poética ao estilo dos *jeliya - griot*.

A aldeia é atropelada por caminhões e carros da madeireira que passam por ali e deixam revistas, balas e guloseimas para os aldeões. Um motorista aperta a mão de um dos anciões que, sem entender do que se trata, lava as mãos e sua esposa estranha o cheiro que permaneceu.

8 Diretor nascido em 1934 e exilado por conta própria em Paris desde 1982, com forte influencia do realismo-socialista, discípulo direto de Aleksander Dovjenko (1894-1956), o que ajuda a compreender seu fascínio pela paisagem africana.

Os homens lavam roupa no rio enquanto as mulheres caçam e colhem frutas. Dançam e cantam à luz do sol ou à luz da lua. Belas, imponentes, com seus seios à mostra, sensualizam a natureza com sua força sedutora. São várias *Iansã* (senhora dos ventos e dos temporais) e *Oxum* (orixá das águas doces dos rios), andando pela mata com seus arcos e facões. Enchem um cesto de frutas que colocam sobre uma pequena balsa de taquara que desliza pelo rio até chegar onde os homens trabalham lavando a roupa. Param um pouco e fazem sua refeição. Um outro constrói uma coroa de flores e, também numa pequena balsa de taquara, a deita no rio que a leva para sua amada.

Os conflitos entre as mulheres são constantes (disputa sobre companheiros, posse de um pneu de caminhão usado como bóia no rio, etc), mas os anciãos ajudam a resolver os impasses. Numa belíssima cena, o poço da aldeia está vazio e eles vão derramando água. Mas, a água que cai no poço se esvai na terra seca. *Imana*, a anciã da aldeia (espécie de *Nanã Buluku* – mãe-ancestral da lama que nos dá a vida), entra em sua cabana e faz uma oração ao ídolo de madeira que ela reverencia. Logo em seguida, começa a chover⁹. Na chuva, os amantes se reconhecem e se tocam. Os homens se reúnem para decidir, assim como um outro círculo de mulheres também se reúne para decidir sobre os impasses. Toda a lógica de organização do grupo é comunitária. Também juntos vão para a encosta de um dos montes para assistirem – juntos e aglomerados – o pôr do sol no horizonte africano, uma das fotografias mais belas do filme.

Um dos impasses resolvidos é a autorização para que *Okonoro*, uma

9 Em várias vertentes na África Central, *Nanã Buluku* é mãe do par primordial *Mawu* (por vezes, feminino) e *Lissa* (por vezes, masculino). *Lissa* teria ensinado aos homens o plantio e o manejo com a metalurgia. *Mawu* se faz presente nos temporais e na chuva. Estes dialogam, intensamente, de maneira simbólica, com *Iansã* e *Ogum*, da tradição *yorubá*. De qualquer forma, os elementares estão presentes: água, ar, terra e fogo.

das mulheres, se case de novo. Seu marido, ao contrário dos demais, nada faz e dorme o tempo todo. Cansada disso resolve deixá-lo levando os filhos. Yere, rapaz apaixonado por Okonoro constrói uma nova cabana para eles. Comunica que a cabana está pronta ao batucar num tambor feito com um tronco de árvore, pendurado horizontalmente. Assim que a aldeia autoriza, passam a viver juntos. No "casamento", ambos vão para a nova cabana com uma jovem palmeira nas mãos para plantá-la junto à cabana. É curiosa a semelhança deste ato fundador com o mito de *Pindorama*, na tradição ameríndia brasileira: as palmeiras (*axis mundi*) que sustentam o mundo. Quando do dilúvio que tudo destruiu, somente os tupi que estavam no alto das palmeiras, é que sobreviveram para povoar o mundo novamente. Okonoro vivendo com Yere engravida novamente.

Imana, numa cena emblemática (que ainda mais a identifica com Nanã), vai construindo um homem na areia. Seu corpo aparece enterrado, de maneira sentada, com pés e braços à mostra. Imana recolhe de um pano a cabeça (*ori*) embrulhada e coloca sobre o pescoço do corpo sentado na areia. Seu velho marido assiste. Ela costura a cabeça sobre o pescoço com folhas e, logo em seguida, **assopra** sua alma... o homem abre os olhos e revive. A ressonância mítica desta cena é com a cabeça de Orfeu. Fazer a "cabeça", ou na linguagem das religiões de matriz africana, seu "ori", revelar seu orixá, equivale a recuperar o seu canto, recuperar a memória dos ancestrais, é nascer de novo.

Politicamente, podemos verificar este mesmo processo no movimento de independência dos países africanos ao colonialismo europeu – Argélia, Angola, Moçambique, Guiné, etc – em que através de processo revolucionários ou *mais-ou-menos* democráticos, assumem sua própria "cabeça". Mas, não sem a alma soprada pelas divindades e o corpo moldado pela terra-mãe.

Lazra, outra mulher importante na narrativa (senhora das cerâmi-

cas, espécie de *Ogum* feminino¹⁰), é chamada pelos ancestrais para agir na aldeia, assim como ocorre com os *sangoma* de tradição zulu. Ela entra na cabana e é vestida para tal. A semelhança com a tradição afro-brasileira é apaixonante: com saias de palha, um véu com contas e búzios sobre a face, facão e perneiras, ela vai até a cabana de Imana, a anciã. Lazra incorpora *Omulu*, o velho, senhor do cemitério e diz a Imana que ela precisa se retirar da aldeia e que a menina que vai nascer terá seu nome. Imana, resignada, monta seu cavalo e parte para a floresta. Depois de terminada sua obra na aldeia, retorna à sua origem. Lazra retorna para sua cabana, tira a roupa cerimonial e chora. Assim como Nanã, que dá a vida, moldando os seres humanos em seu barro, exige que retornem ao seu elemento no final da jornada; segue Imana, na narrativa do filme, de volta à floresta e ao mistério. Começam, então, os desastres e desequilíbrios da modernidade, a doença dos corpos sem alma.

Na seqüência, ocorre o rapto – ao modo da grega Eurídice – um outro motorista da madeireira passa pela aldeia, oferecendo guloseimas, leva consigo a esposa de Yere, Okonoro e seus filhos. Yere parte, então, para encontrá-los e trazê-los de volta. Ao lado de seu burrico, Yere inicia sua saga pelos caminhos da nova África. Encontra pelo caminho grupos islâmicos reunidos para a oração crepuscular. Pergunta de sua esposa e

10 *Ogum*, o deus ferreiro yorubá, sincretizado com *São Jorge* (neste caso, o dragão é simbolismo do forno-útero do ferreiro), que teria recebido a arte da metalurgia para as armas e os instrumentos agrários de *Lissa* (filho/filha de Nanã), é expressão do ferreiro divino que auxilia na tarefa civilizadora da cultura sem perder seu sôpro (*anima*), sua alma (tal como o *Hefaiсто* grego). Neste filme, se realça a pregnância feminina deste ferreiro, pois no desenvolvimento das culturas agrárias, o surgimento da cerâmica (e logo depois da metalurgia agrária), é devedora das mãos femininas que se concentravam nas tarefas de coleta e cultivo. Neste sentido, poderíamos dizer da ancestralidade das *ferreiras*, como podemos verificar nas culturas *drom* (ciganos saídos do Vale do Indo e também povos que vivenciam a diáspora), bem como entre os *zulu*, na zona sul-africana. Uma das expressões mais belas do canto desta tradição é o grupo vocal *Ladysmith Black Mambazo* (*ladysmith*, em inglês: *ferreira*). A mesma *ferreira* que trago em meu próprio sobrenome.

ninguém sabe responder. Segue novamente e encontra um grupo cristão celebrando uma missa em campo aberto. A mesma coisa ocorre e ninguém sabe responder. Continua e se depara com uma reunião de um partido político. Ninguém sabe dizer de sua Okonoro e os filhos.

Ele vai encontrá-los no quintal de uma pobre casa na periferia. Nova forma de *Hades*, a periferia é onde se encontra, escondida, nossa ancestralidade pois que é rechaçada pelos novos grupos dominantes: as religiões institucionalizadas (partidarizadas em seu fundamentalismo) e os partidos políticos (a nova religião dessacralizada em seu fundamentalismo laico). Mas, sobre aquilo que, verdadeiramente, buscamos – sobre o nosso *canto* (nas duas acepções da palavra: como nosso lugar de origem e como nossa forma de cantar), expresso na *anima*; sobre isso, os outros grupos não sabem nos responder.

Na viagem de retorno, na tomada de consciência de nossa ancestralidade, a recomendação de não olhar para trás é mais radical: ao chegar na aldeia, ela já não mais existe. Incendiada pela madeireira (este é o motivo do título ambíguo: “*e a luz se fez*”), a aldeia agora só possui restos que testemunham a passagem do domínio ocidental: restos das cabanas, troncos cortados, vida ceifada sem plantio. Yere toma a esposa, Okonoro, e os filhos com o burrico, vêem a palmeira que ainda sobrevive e tomam a estrada para uma nova jornada. Não olham para trás.

De outro lado, na cidade próxima da aldeia, Lazra com seu companheiro encontra uma das mulheres da aldeia. Já não está com os seios à mostra e imponente em sua própria luz e energia, com seu facão à mão. Veste novas roupas. Se adapta. Lazra com o companheiro estendem um pano sobre a calçada, junto a outros vendedores. Retiram da bolsa vários ídolos esculpido em madeira. Assim como o ídolo que Imana reverenciava.

Alinham e organizam os ídolos sobre o pano estendido e esperam, acorados, a vinda de algum turista interessado em comprar. A jornada

continua. Não olham para trás. Seguem o vento. É preciso re-encontrar o canto e dizer dele aos quatro ventos. Assim iniciam as transformações: sangomas, ou na corruptela brasileira, *cangomas* da afrodescendência que ofereçam um diálogo fecundo junto aos alunos – os principais orfeus e eurídicés, iansãs, ogums, oxums e nanãs que hoje iniciam a jornada e o canto dos que nos acolherão amanhã.

É propriamente o re-encontro com a ancestralidade que possibilita o renascimento. Descobri-lo preso nos porões da consciência...

De uma apropriação mazomba da concepção de *sangoma*, temos a noção de *cangoma*, do qual um *jongo* popular gravado na voz de Clementina de Jesus, exemplifica este “despertar” para a consciência que dorme:

*“Tava durumindo, Cangoma me chamou
Disse: Levanta Povo! Cativoiro já acabou...”*¹¹

Significativamente, quando Nelson Mandela tomou posse da “República Arco-Íris”, em 10 de maio de 1994, fez questão de que o ato fosse frente ao povo e ao ar livre, fora dos suntuosos edifícios do Parlamento sul-africano, erguido sobre o sangue do *apartheid*. Os generais, que o perseguiram durante tantos anos, agora o escoltavam. Fôra, justamente, um sangoma zulu que, naquele ato, exorcizara os fantasmas. Em setembro daquele mesmo ano, um congresso de sangomas exprimia seu desejo de reconhecimento oficial da terapia tradicional com o mesmo *status* da medicina ocidental.

Os *sangoma* são pessoas “escolhidas” pelos espíritos ancestrais para a tarefa de conduzir a saúde espiritual da comunidade. Não se é *sangoma* porque se quer. Os futuros sangomas são visitados no meio da noite pelos espíritos ancestrais e, desta forma, não conseguem dormir pelas

11 Original em “Canto Popular do Nordeste”, Coleção Discos Marcus Pereira, 1978. Outra versão mais recente se encontra em Mawaca. “*Tucupira Astrolabio*”, Ethos Produtora de Arte e Cultura, 2000.

transformações internas e pela responsabilidade perante a comunidade. Um canto característico desta fase da escolha do sangoma é *Angilalanga* ("Eu não durmo").

Seu caráter solidário e fraternal, além do aspecto medicinal, baseia-se, sobretudo, no respeito à ancestralidade. Uma das canções para a invocação dos espíritos ancestrais chama-se *Ihoyiya* ("invocação"), utilizada quando alguém está sob possessão ou se invoca a cura de algum doente. Outra canção diz: "*wamemez'Umngoma, ndiyagula ndinani na? Ndinenhloko ndinehlaba, ndiyagula ndinani na?*" (*ndinani na = O que eu tenho?*). O doente solicita ao sangoma que, pela intervenção dos ancestrais, diga o que ele tem, qual a origem de suas dores. Toda a comunidade invoca aos ancestrais que iluminem o sangoma para a cura (Makeba, 1988).

Este aspecto solidário é tão presente na cultura zulu que, tanto na prece de invocação como no agradecimento, a comunidade se irmana com o sangoma. Por exemplo, o canto *Baya Jabula* ("Eles se regozijam"), é um canto de agradecimento, quando alguém é curado pela intervenção dos ancestrais no sangoma: "*Bayajabula abangoma, eha eya nembala bayajabula abangoma*". Aproximadamente, a citação significa: "*nós nos regozijamos quando os ancestrais dão ao sangoma o poder de cura e dá saúde a um dos membros da comunidade, pois quando este está com boa saúde, é a comunidade que tem boa saúde*". (Makeba, 1988).

Uma escultura em ébano de Moçambique, pertencente à coleção do Museum für Völkerkunde (Parrinder, 1967: 97), representa um antigo *medicine-man*, um *sangoma* com várias tatuagens pela pele e o ar sereno e altivo de quem é respeitado pelo que ele representa. Ele intermedia as forças da natureza, os espíritos ancestrais e o Sagrado, num trabalho, essencialmente, comunitário.

Estes aspectos nos levam a perceber como se articulam o barro, as imagens, as contas, os cantos e os santos na característica principal das mitologias africanas que vimos investigando ao longo dos anos: a **ancestralidade**.

Axé.

Bibliografia:

BACHELARD, Gaston (1989a). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes.

BACHELARD, Gaston (1990b). *O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes.

BACHELARD, Gaston (1994). *O Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 4ª ed.

BRANDÃO, Junito de Souza (1993). *Dicionário Mítico-Etimológico de Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 2 vols, 2ª. Edição.

DURAND, Gilbert (1981). *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario: Introducción a la Arquetipología General*. Madrid: Taurus Ediciones. Há tradução brasileira editada por Ed. Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert (1983). *Mito e Sociedade: A Mitanalise e a Sociologia das Profundezas*. Lisboa: A Regra do Jogo Edições, Ensaios n.º 7.

FERREIRA-SANTOS, Marcos (1998). *Práticas Crepusculares: Mytho, Ciência e Educação no Instituto Butantan – um estudo de caso em Antropologia Filosófica*. São Paulo: FEUSP, tese de doutoramento, 2 vols., ilustr.

FERREIRA-SANTOS, Marcos (2004a). *A Sacralidade do Texto em Culturas Oraís*. *Diálogo – revista de ensino religioso*, IX, 35:14-18, agosto.

FERREIRA-SANTOS, Marcos (2004b). *Crepúsculo do Mito: Mitohermenêutica e Antropologia da Educação em Euskal Herria e Ameríndia*. São Paulo: Faculdade de Educação, USP, tese de Livre Docência.

FERREIRA-SANTOS, Marcos (2005). *Crepusculário: Conferências sobre Mitohermenêutica & Educação em Euskadi*. São Paulo: Editora Zouk, 2ª.ed.

MAFFESOLI, Michel (1985). *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco.

MAKEBA, Miriam (1988). *Sangoma*. New York: Imaginary Entertainment.

ORTIZ-OSÉS, Andrés & MAYR, F. Karl. (1982). *El Inconsciente Colectivo Vasco: mitología cultural y arquetipos psicosociales*. San Sebastian: Editorial Txertoa.

ORTIZ-OSÉS, Andrés (1980). *El matriarcalismo vasco*. Bilbao: Editora de la Universidad de Deusto.

ORTIZ-OSÉS, Andrés (1995). *Sensus (razón afectiva) – por una filosofía latina*. *Anthropos Venezuela*, año XVI, 2, 31.

ORTIZ-OSÉS, Andrés (2003). *Amor y Sentido: uma hermenêutica simbólica*. *Barcelona: Editorial Anthropos*.

OLIVEIRA, Eduardo (2003). *Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR, Ibeca.

OSTROWER, Fayga (1997). *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 12ª ed.

PARRINDER, Geoffrey (1967). *African Mythology*. London: Paul Hamlyn.

Filmografia:

Filme: "E a Luz se fez"

Título original: "Et la lumière fut"

Direção e roteiro: Otar Iosseliani

Inspirado: mitos de tradição oral do Senegal

Fotografia: Robert Alazraki

Cenografia: Yves Brover

Música: Nicolas Zourabichvili sobre folclore senegalês

Produção: França/Alemanha/Itália/Senegal

Elenco: Sigalon Sagna (Badinia), Saly Badji (Okonoro), Binta Cissé (Mzezve), Marie-Christine Dieme (Lazra), Fatou Seydi (Kotoko), Alpha Sane (Yere), Abdou Sane (Bouloude), Souleimane Sagna (Soutoura), Marie-Solange Badiane (Djou), Moussa Sagna (Lade), Ouissman Vieux Sagna (Gagou), Salif Kambo Sagna (Noukoume), Oswaldal Olivera (Sedou), Boubal Sagna (Chatoutou), Fatou Mounko Sagna.

Duração : 95 min.

Ano: 1989

Distribuição: Belas Artes/Abril Vídeo (em formato VHS)



SAMBA, TERRITÓRIO E GEOGRAFIAS

Por Antonio Carlos Malachias (Billy)

A geografia da Brasilândia é uma combinação de aspectos físicos decorrentes da localização do distrito entre a várzea do Tietê e os domínios cristalinos (estrutura) da serra da Cantareira. E também de aspectos humanos decorrentes da própria história econômica, social, cultural e política da cidade de São Paulo.

Essa geografia física composta de colinas e vales profundos sugere a mesma imagem decantada por Guimarães Rosa ao descrever Minas Gerais, como a de um mar de morros. Assim também é a Brasilândia, uma sucessão contínua de morros (colinas), intercalados por vales que em forma (relevo) sugerem a mesma imagem contínua de ondas marinhas, e por isso, mar de morros.

Já os aspectos humanos da Brasilândia estão relacionados à própria geohistória da cidade e ao crescimento acelerado de São Paulo, marcado pelo apogeu e crise do café, os processos de imigração, industrialização e urbanização.

No último quartel do século XIX, São Paulo tornou-se o centro da expansão cafeeira e viveu um crescimento populacional e um aumento da densidade demográfica. Esse crescimento populacional levou negros e posteriormente imigrantes a ocuparem o antigo centro comercial, nessa época abandonado pelos ricos que se deslocaram para a região dos Campos Elíseos e Higienópolis.

As habitações coletivas denominadas cortiços predominavam na paisagem do Centro. Entre 1899 a 1914 inicia-se uma reestruturação

urbana do Centro Velho influenciada pela especulação imobiliária e pelas idéias eugenistas em voga que promoveram a retirada da população negra e imigrante do centro. Ruas foram alargadas, cortiços derrubados, gerando o êxodo da população pobre em direção a zona norte da cidade, região separada do centro pela via férrea e pelo rio Tietê.

A Brasilândia, assim como outros bairros da zona norte, como a Casa Verde e o Parque Peruche, é resultado do desmembramento de inúmeros sítios e chácaras existentes nas primeiras décadas do século passado. Apresentavam nos anos 80 do século passado características demográficas comuns, como ser ocupada por famílias imigrantes, famílias migrantes do interior do estado e uma alta concentração de população negra. A Brasilândia em particular no censo de 1980 ficou conhecida como a África paulistana com 49% de negros compondo sua população.

É também nesses bairros da zona norte que a cultura afrobrasileira registra algumas das mais antigas e expressivas manifestações culturais negras na capital paulista, como o jongo, a umbigada, os terreiros de candomblé e outras manifestações que como elementos de resistência da identidade negra propiciaram o surgimento de algumas das mais importantes e tradicionais escolas de samba de São Paulo, como Camisa Verde e Branco, Peruche, Morro da Casa Verde, Portelinha, Mocidade Alegre e a rosa da Brasilândia – Rosas de Ouro.

Vale destacar que no início, as escolas de samba eram espaços socioculturais marginalizados pela classe dirigente e dominante. Os batuques e ensaios eram associados a primitivismo, credence, erotismo, sensualidade e por essa razão, reprimidos pelas autoridades.

A marginalização era associada a um conjunto de gestos e a um jeito de corpo. Para os negros, a linguagem do corpo e seus movimentos, como a dança, a capoeira, a tiririca, a umbigada, funcionava como elemento de ligação e sustentação do código coletivo na instituição de uma comunidade. Para a classe dominante, ao contrário, o requebro, o abraço

público e a ginga constituíam-se em afronta aos padrões morais, éticos e religiosos.

Nesse contexto muitas das escolas de samba se configuraram em espaços de resistência de uma cultura afrobrasileira, bem como, de sociabilidades de comunidades locais. Embora mais nova que suas co-irmãs, Camisa Verde e Branco e Peruche, para citar algumas das escolas da zona norte, a Rosas de Ouro surge com essa mesma tradição de congregar cultura popular.

Fundada em 1971 na Vila Brasilândia por quatro amigos (João Roque Cajé, José Luciano Thomas da Silva, Zelão – José Benedito da Silva e Eduardo Basílio) que animavam as partidas do Glorioso da Brasilândia, time de várzea local.

Aliás, samba e futebol é uma associação ainda muito comum e responsável pelo surgimento de muitos grupos culturais, em muitas cidades brasileiras como é caso do grupo Ilê Aye Salvador na Bahia, também surgido entre amigos a partir de um time de futebol.

De acordo com o site da Sociedade dos Amigos do Samba Paulista (SASP) os fundadores da Rosa, desde os campos da várzea, tinham em mente uma escola-empresa, que gerasse seus próprios recursos para os desfiles de carnaval. O nome, “Rosas de Ouro” foi tirado de um símbolo instituído pelo Papa Leão XXIII, formado por três rosas de ouro maciço. Comenda concedida pelo Vaticano, somente a personalidades do sexo feminino e a templos ou santuários particulares importantes.

As cores deveriam ser o rosa e o branco, porém, durante os preparativos para o carnaval de 1972, a irmã de um dos fundadores, de nome Luciano, se deparou com uma grande liquidação de tecidos na cor azul turquesa, e arrematou tudo, ficando o conjunto da escola com predominância do azul, além do rosa. A partir daí a cor azul passou a fazer parte da escola.

A cidade de São Paulo tem sido o tema preferido dos enredos da Ro-

sas de Ouro. Com destaques aos enredos campeões de 1983 (Nostalgia), 1984 (Velha Academia – Largo S. Francisco). E o inesquecível desfile de 1992 (NON DVCOR DVCO – Qual a minha cara?).

Cultura e geografia são processos indissociáveis, perceptíveis através de detalhes como os que distinguem a afinação de tambores, passando pela inspiração que motiva temas transformados em sambas-enredos por artistas populares, ou ainda, por processos geohistóricos que contribuem para o entendimento da cidade em suas dinâmicas de uso e ocupação do solo e de urbanização.

Nessa perspectiva, os lugares e suas geografias são tanto rugosidades sócioterritoriais, perceptíveis por meio da herança cultural dos lugares, assim como rugosidades fisicoterritoriais, que se expressam tanto nas formas do relevo e como pelo conjunto de equipamentos que se encontram assentados sobre essas mesmas formas, ruas, casas, pontes etc. Como também, e sobretudo, pela ação humana

É do movimento desigual e combinado entre tempo e espaço, entre ações e objetos, que os lugares vão se constituindo em espaços geográficos únicos e singulares, portadores de cultura, tradição, sabedoria e resistência que recriam a cidade, seus valores e possibilidades.

A GEOMETRIA DO RITMO: FRAÇÃO, PASSO E COMPASSO

Por Vanísio Luiz da Silva

O sequestro do enorme contingente de povos – principalmente do centro-oeste africano para as Américas – trazendo como bagagem apenas o corpo, conhecimentos sagrados dos ancestrais, algumas sementes e a capacidade de resignar-se com as aviltações da escravização, transformou a necessidade de sobreviver e transcender a realidade num enorme quebra cabeças, que para essa gente significou transpor um número incontável de barreiras, tendo como ferramentas apenas as heranças da memória e o corpo.

Foi fundamentado nessa herança ancestral que o africano escravizado no Brasil e seus descendentes se apoiaram para resolver os problemas de sobrevivência e manutenção das tradições. No que diz respeito ao preço pago, a miscigenação das culturas africanas com a cultura dos senhores portugueses e dos nativos da terra, foi o resultado final. Portanto, quando falo de cultura negra, estou falando dos conhecimentos construídos no Brasil e que tem fortes influências dessas culturas, mas que mantem seus pilares de sustentação e suas bases na cultura dos africanos escravizados, principalmente naquilo que existia de estrutural nessas culturas e que hoje é chamado pelos estudiosos em educação de “africanidade”.

O professor Kabengele Munanga, a exemplo de outros, define as bases dessa africanidade na religiosidade, na arte, na estrutura de família, sociedade e poder. Em minha dissertação de mestrado, em concordância com o Professor Henrique Cunha Jr. levantei a possibilidade de tais valores se estenderem aos domínios do pensamento matemático, ou seja, na possibilidade de os escravizados desenvolverem modos próprios de contar, medir, comparar, inferir, avaliar, sobre tudo na construção de uma visão de mundo própria. Estes fatos precisam e merecem ser muito explorados por pesquisas e pesquisadores no campo da educação matemática, já que exis-

tem muitos indícios de modos próprios – alguns deles matemáticos – de lidar com a realidade, desenvolvidos dentro das instituições de resistência cultural do negro no Brasil e que até hoje não foi devidamente explorado, por isso é possível afirmar que pouca coisa se produziu a este respeito. Entretanto, existe a convicção que saberes matemáticos estão presentes nesses processos e modos próprios de produzir conhecimentos. Desse modo, procurei em estudos meus e de outros, indícios de formas de resolver problemas que fossem próprios dos negros escravizados em terras brasileiras. Uma das constatações surgidas deste processo foi a relação entre a capoeira, instrumento de defesa e arte desenvolvida pelos quilombolas e pelos rebelados na senzala, cujo aprendizado dependia apenas das heranças do corpo, das lembranças e da criatividade.

Na prática da capoeira, vencer o adversário não era o bastante, era necessário destituí-lo de sua força maior, “o moral do perseguidor”. Assim, o jogo constitui uma negociação do espaço delimitado pela roda-vida, no qual se busca uma penetração no ponto mais frágil do oponente com um golpe zombeteiro e desequilibrante, para desse modo deixá-lo desencorajado em seu intento. Essa abordagem demonstra mais do que a necessidade de vencer uma luta, demonstra e alegria dos corpos e almas negros que se manifesta mesmo diante da adversidade. Essa é talvez a maior das lembranças que tenho do meu amigo e primeiro mestre “Silvestre – academia Vera Cruz, em São Paulo”, cuja memória remete ao bordão de que a capoeira era composta por três elementos básicos: defesa, ataque e alegria, repetido milhões de vezes durante seus ensinamentos de capoeiragem, principalmente na hora das broncas.

Das aulas de percussão, ficou muito fortemente marcado na memória o fato de ter que ouvir as batidas do coração para entender como funciona o tempo musical que não é fixo como o tempo do relógio. Meu mestre dizia que a primeira referência de tempo na música estava ali representada, pois entre uma batida e outra havia o registro de um tempo musical, que pode ter um intervalo maior ou menor e que deveria estar casado com a emoção e com o andamento da melodia. Os meus conhecimentos de música não

progrediram muito, mas foi possível perceber essa referência na marcação do samba de enredo, por exemplo, onde o um dois dos surdos determinam esse tempo, do mesmo modo o contra-surdo o subdivide no meio, assim fica determinado o andamento, os dos outros instrumentos subdividem esses tempos, preenchendo os espaços vazios, em partes que dão sentido maior a melodia. Aqui está também presente o sentido do que chamamos de quebradeira, já que elas são variações ainda menores dentro desse tempo, usadas para variar ainda mais as divisões

Vale lembrar que tanto a capoeiragem como a música estiveram e estão ao longo do tempo intimamente ligadas às relações e práticas do sagrado, de onde vem mais uma das manifestações das culturas negras, o jogo de búzios também é um ótimo exemplo de manifestação do pensamento matemático, presente nas manifestações da cultura negra. Eu, exemplo do Dr. Muleka Dítoka, que analisou alguns jogos africanos de adivinhação, percebeu um intrincada árvore de probabilidades que também são válidas para os búzios.

Quero com isso afirmar que nossos antepassados não criaram uma luta somente porque precisavam ser fortes para resistir à escravidão, ou que criaram uma manifestação musical somente porque era preciso sensibilidade para superar os sofrimentos, nem criaram um jogo matemático somente porque era preciso ter estratégias inteligentes para vencer a adversidade proposta pelo opressor. Do meu ponto de vista, a herança maior que recebemos dos nossos antepassados, por intermédio da capoeira, da música e dos búzios entre outras, está no fato de serem provas materiais de que somos capazes de vencer as adversidades, usando nossa força maior: a capacidade de ser criativo na busca dessas soluções.

Nossa criatividade foi capaz de unir três das maiores expressões do potencial humano na solução dos problemas: a arte, a criatividade e a inteligência. Por isso, reafirmo a relevante contribuição dos negros à construção da nação brasileira, pois ela é fundamentada de elementos essenciais ao modo de fazer e ser – visões de mundo – da comunidade negra e que não foram devidamente contemplados na narrativa de Gilberto Freyre em

Casa grande & Senzala e ainda não é considerada na abordagens escolares. Desse modo, encontrar soluções educacionais que contemplem devidamente as determinações das leis 10.639/03 e 11.645/08, no campo da Educação Matemática, compreende um maior aprofundamento no estudo dos modos aplicados nas instituições de resistência cultural, considerando inclusive o modo como os conhecimentos são transmitidos, ou seja, considerando os processos didáticos e pedagógicos desenvolvidos dentro dessas instituições. Pois entendemos que o pensamento matemático sempre esteve ligado à necessidade humana de superar as barreiras da realidade e questões cotidianas na busca da sobrevivência e da transcendência. Sendo assim, um fator importante neste processo é a capacidade de inferir, comparar, mensurar e avaliar. Essas habilidades são apreciadas no ocidente, com a devida razão, desde a Grécia antiga. Mas é principalmente na modernidade inaugurada pela expansão marítima que o pensamento cartesiano – um modo sistemático e simbólico de estudo da matemática – se firmou como o mais importante instrumento de seleção social no mundo eurocêntrico. Deste modo, aqueles que conhecem a *magia* de manipular os registros numéricos são selecionados previamente para serem os representantes da inteligência humana e, portanto, considerados e tratados diferentemente dos mortais.

Nossos modos são tão eficientes quanto qualquer outro e tem suas distinções pelo fato de estarem fundamentados – por intermédio da religiosidade – numa ética e respeito as forças da natureza. Este ponto de vista, que acredito poder dividir com milhares de educadores, professores e mestres por esse mundo afora é talvez a maior prova material da raça brasileira e sua tão propagada capacidade de unir inteligência, força, arte, alegria e amor à vida.

MINHA HISTÓRIA DE VIDA NA PROBLEMATICA DA CONSTRUÇÃO DA CIDADANIA E DA NAÇÃO MOÇAMBICANA

Por Carlos Subuhana

I. Minha história de vida na problemática da construção da cidadania e da nação moçambicana

I.I. A Fundação da nossa Unidade Uterina (*erukhulu*):

Aqui tentarei fazer um resgate da origem da nossa unidade uterina (sub-linhagem), tendo como ponto de partida a memória oral de minha avó materna. Falarei da trajetória da nossa sub-linhagem (*erukulu*)¹, desde a origem às migrações que ocorreram conosco por vários motivos, motivos esses que fazem parte da história de Moçambique.

A história da fundação da nossa unidade uterina me foi contada, em entrevista, por minha avó materna de nome civil Asuna² que é a atual *apwiha-mwene* (rainha) da sub-linhagem alargada dos *Asinnamarika*. A entrevista, com cerca de duas horas de duração, ocorreu durante as férias universitárias, na machamba (roça) de meus pais e parentes, no posto administrativo de M'Sawize (Mavago-Niassa), no ano de 1996.

A nossa unidade uterina (*erukhulu*), da linhagem (*nihimo*) *Amirole*

1 *Erukulu* (palavra de língua macua): ventre, unidade uterina, sub-linhagem.

2 *Atahuriwa* foi o nome que ela recebeu ao ganhar o cargo de *apwiha-Mwene*, ou seja, rainha.

ou *amole*, uma ramificação *Makwa*, de origem banto³, foi fundada por Ananthokola, nosso antepassado (*amuha-khalai* ou *nikholo*) com sua irmã⁴ Anniwasi. Anniwasi casou-se com Anamwa (Maúia). Desse casamento nasceram Atahuriua e Annamarika.

Com a morte de Ananthokola sucedeu-lhe ao trono seu sobrinho Annamarika, tendo sua irmã Atahuriua como Apwiha-muene (rainha). Foi com a liderança de Annamarika que a sub-linhagem (*erukhulu*) começou a ter um aumento populacional considerável. Na ânsia de aumentar os membros da sub-linhagem este incentivava casamentos entre membros da sub-linhagem⁵; organizava caravanas para roubar (seqüestrar) membros de outras sub-linhagens e linhagens, basicamente mulheres⁶; permitia a compra de crianças que fossem vendidas por seus pais; e recebia os que pediam exílio dos que fugiam de suas sub-

3 "(...) Os primeiros bantos viveram provavelmente na região em que hoje se localiza a República do Camarões. Mas aproximadamente ao tempo de Cristo, os bantos iniciaram uma das maiores migrações da história. O crescimento da população obrigou-os a deslocar-se em busca de novas terras. Eram agricultores e sabiam fazer instrumentos e armas de ferro. Difundiram por uma grande parte da África o conhecimento do trabalho do ferro. A migração se deu gradualmente, com pequenos grupos separando-se continuamente e dirigindo-se para novas regiões. Estes grupos foram-se transformando lentamente nas unidades culturais hoje existentes. Cerca de 1500, os povos bantos tinham ocupado a maior parte do centro, do leste e do sul da África. [Os povos de língua banto estabeleceram-se na região territorial que hoje corresponde a Moçambique antes do ano 100 d.c.]. In: Enciclopédia Delta Universal, vol. 2, Editora Delta S.A, Rio de Janeiro, 1980, pp. 1146-1147.

4 Eles foram irmãos de mesma mãe e de pais diferentes. Se fossem do mesmo pai e de mães diferentes não seriam irmãos legítimos, logo, não teriam como fundar a sub-linhagem por não terem um antepassado comum (do lado materno).

5 Os meus pais, por exemplo, são membros da mesma sub-linhagem (*erukhulu*) e acabaram se casando, mesmo não sendo primos cruzados. Sobre o assunto, ver a entrevista com minha avó.

6 A minha bisavó paterna, por exemplo, foi seqüestrada/roubada entre os Yao. Ela era da sub-linhagem do Mataka.

linhagens por motivos de controvérsias, principalmente de feitiçaria. Depois da aceitação estes passavam a cultuar nossos antepassados e a receber a proteção dos mesmos. O clima de paz, harmonia, amor e tranquilidade que encontravam na nossa sub-linhagem fazia com que se distanciassem de suas origens, mesmo reconhecendo o papel de *hóspedes* que lhes cabia.

Com a morte de Atahuriua, sua neta, que é minha avó materna de nome civil Asuna, sucedeu lhe no trono de *Apwiha-mwene*⁷, ganhando o nome Atahuriua. Asuna - ou Atahuriua -, teve quatro filhas e dois filhos (meus tios maternos⁸).

I.II. As Migrações e A Luta pela Independência de Moçambique:

Durante a guerra pela libertação de Moçambique, contra o colonialismo português (1964-1974), a nossa unidade uterina decidiu se alargar, temendo o fim da mesma. Com isso ela ficou distribuída em três partes: uns ficaram em Maúa, tendo como líder Annamarika, o “dono” da sub-linhagem (*anene-epumba*); outros se refugiaram na Tanzânia, liderados por minha avó materna (a rainha); e ainda outros se refugiaram em Malawi. Essa dispersão não significou o fim da sub-linhagem, mas sim uma forma de preservá-la.

Dos que se refugiaram na Tanzânia quase todos fixaram residência em Mputa, sendo que minha mãe, meu pai e sua família fixaram residência em Lutanba, perto de Lindi, uma cidade portuária.

Foi em Rutanba que passei a maior parte de minha infância. O nosso círculo de amizade era composto por refugiados e filhos de refugiados provenientes de várias regiões e de vários grupos étnicos e lingüísticos

7 *Apwiya-mwene*: rainha, mulher mais importante, primeira conselheira.

8 *In memoriam*

de Moçambique bem como de Tanzanianos.

Lá vivíamos como refugiados moçambicanos. Era assim que nos percebíamos e éramos identificados pelos naturais⁹. Cedo começou a surgir entre nós o espírito nacionalista. Os nossos pais nos ensinavam que éramos moçambicanos, estávamos na Tanzânia como refugiados¹⁰ e teríamos que voltar assim que o nosso país se tornasse independente. O meu pai foi um dos articuladores dessa idéia nacionalista, visto que ele representava o grupo dos refugiados moçambicanos em Rutamba e a escolha se deveu ao fato de ele saber falar as línguas makwa¹¹, Yao¹², *ki-swahili* e um pouco de portugueses¹³, sendo que era do *Ki-swahili* que os refugiados se comunicavam com as autoridades da Frelimo, do governo da Tanzânia e de organizações humanitárias.

Foi uma infância muito feliz. Cedo aprendi a fazer amizades com indivíduos de diferentes origens étnicas, lingüísticas e territoriais. Por causa de um acidente histórico aprendi a respeitar a alteridade e a cultura da diversidade, frutos do conhecimento e do reconhecimento mútuo.

9 Os nossos amigos tanzanianos nos denominavam *Wa-Kimbisi*, uma palavra da língua Swahili, que quer dizer refugiados.

10 Tanzânia não só acolheu os refugiados moçambicanos, mas também foi a base principal de apoio logístico da luta empreendida pela Frelimo, desde o início (1962).

11 Sobre os Makwa, ver, Thomas dos Santos, 1964; Martinez, 1988 & Malyn Newlitt, 1997. Atualmente, a língua makwa é falada em dialetos suficientemente distintos. "We recognise amongst the Makwa many subdivisions of the tribe, which all have their special and distinctive tatto marks, but one common language, of the dialectical variations are remarkbly small, binds them together" (C. Maples, 1980, apud Martinez, 1988).

12 Sobre os Yao ver, Amaral, 1968, Thomas dos Santos, 1964 & Nelwitt, 1997.

13 Teve noções da língua portuguesa enquanto cozinheiro de uma companhia algodoeira.

Nos finais de 1973, a pedido de minha avó materna e de meus tios maternos, nós nos mudamos para Mputa. Isso aconteceu simplesmente porque, na cultura matrilinear - como a nossa -, tradicionalmente a filha tem que morar junto de seus parentes maternos (avunculado)¹⁴. Mesmo que em Lindi o meu pai e seus parentes dessem todo tipo de bom tratamento à minha mãe, esta sentia falta não só das "asas da mamãe", mas também dos irmãos, das irmãs e de outros parentes. Eu e meus irmãos sentíamos a falta de nossa avó materna e de nossos tios maternos. O meu pai nos educava com certa reserva, já que no sistema de parentesco da tradição cultural matrilinear, a autoridade sobre os filhos cabe ao tio materno. O pai biológico não passa de um simples hóspede.

Chegando em Mputa nos juntamos com outros refugiados moçambicanos. Aqui o tratamento, em relação aos refugiados, era o mesmo deixado em Lindi. A única diferença era a maior presença de membros da nossa sub-linhagem, mesmo morando em bairros diferentes¹⁵.

I.III. Anos depois da Proclamação da Independência de Moçambique:

Em 1976, um ano depois da proclamação da independência de Moçambique, minha avó materna (a rainha) convocou uma reunião, junto

14 Avunculado designa a institucionalização da autoridade do irmão da mãe em relação ao filho da irmã, sendo o último o herdeiro e companheiro do primeiro. Ver, Dicionário de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, FGV, 1987, p. 107. Ver, também, *avunculus*, i. (dim., de *avus*), m. 1. Tio materno//*avunculus magnus*, tio-avó, irmão da bisavó materna// *avunculus maximus*, tio avó, irmão da trisavó. 2. (Algumas vezes) Tio, marido da irmã da mãe. Dicionário de Latim/português, Dicionários Editora, Porto, 1987, p. 156.

15 Aqui morávamos em aldeias comunais. (*Kijiji ja ujama*, na língua Swahili). Essa experiência foi boa já que chegando em M'sawize, também, morávamos em aldeias comunais.

a seus conselheiros. Sensibilizados pelo espírito nacionalista, adquirido durante a luta armada pela libertação de Moçambique contra o colonialismo português e nos centros de refugiados na Tanzânia, que então se fortificara com a proclamação da independência, em 1975, decidiram voltar para o país de origem. Nessa mesma reunião concordaram que fixariam residência em qualquer canto de Moçambique, desde que o governo e os *nativos* consentissem. Quase todos regressamos para Moçambique e poucos permaneceram na Tanzânia por vários motivos. Uns temiam o futuro incerto da jovem nação; outros porque tinham suas propriedades, como lojas, por exemplo; e ainda outros porque tinham se casado com tanzanianos/tanzanianas. E tinha os que, depois de terem se afastado das fileiras da Frelimo¹⁶ durante a luta armada (os desertores) temiam represálias.

Até hoje me lembro dessa viagem de volta. Motivados pela nostalgia, todos estávamos eufóricos não só pelo regresso, mas também pela missão de reconstrutores da jovem nação recém liberta.

Uma parte de membros da nossa sub-linhagem voltou para Maúta e outra, ainda tendo minha avó materna como líder, fixou residência na localidade de M'sawize¹⁷, então território da linhagem amasaninga - li-

16 Frelimo: Frente de Libertação de Moçambique. Em 1977 a Frelimo se torna Partido Operário Camponês de Moçambique, passando a basear sua filosofia política na filosofia de Karl Marx e de V. I. Lênin, dois ideólogos do comunismo. C.f. Enciclopédia Delta Universal, 1980.

17 "Em 1975, com a proclamação da independência de Moçambique e implantação da revolução moçambicana, foi abolida a administração colonial, suprimida a autoridade tradicional e estabeleceu-se o poder revolucionário; foi promulgada uma nova Constituição e fez-se uma nova divisão administrativa. Assim, Moçambique está, administrativamente, dividido em províncias, distritos, localidades e círculos [bairros]". (Martinez, 1988, p. 30.)

derado pelo rei Mataka¹⁸ -, predominantemente Yao¹⁹.

Aqui morávamos em aldeias comunais e todos tinham o direito de escolher onde construir suas casas e onde abrir suas machambas (roças)²⁰. A aldeia comunal de M'sawize²¹, que era uma das "bases para o desenvolvimento do socialismo"²², tinha uma base central da Frelimo²³; um infantário provincial²⁴; uma machamba do povo - todos ti-

18 Mataka foi um dos chefes tradicionais que sempre se opôs à ocupação portuguesa.

19 Que ironia do destino! Se antes meus antepassados haviam cobiçado as astúcias do Mataka, chegando a organizar caravanas para roubar/seqüestrar seus membros para a nossa sub-linhagem, - como aconteceu com a minha bisavó paterna, por exemplo -, em 1976 uma parte de membros da minha própria sub-linhagem decidiu fixar residência no território de Mataka. Seria uma simples vontade de querer morar em M'sawize, ou o Mataka estaria querendo de volta os seus filhos então seqüestrados?

20 "A partir de 1975, a revolução moçambicana, no seu programa de transformação da sociedade, estabeleceu como prioritária a criação de um novo *habitat*, distribuindo e agrupando a população do campo em 'aldeias comunais'". (Martinez, 1988, p. 28).

21 Duas características diferenciavam a aldeia comunal de M'sawize com as demais, a saber: as populações que construíram a aldeia comunal de M'sawize eram pessoas que já haviam saído de suas terras de origem durante a guerra de libertação de Moçambique, se refugiando para os países vizinhos, e no regresso decidiram fixar residência em M'Sawize; M'sawize foi construída numa das primeiras zonas libertadas (as antigas zonas libertadas eram prioritárias no projetos da Frelimo) e numa das bases centrais da Frelimo e não numa antiga fazenda colonial, como acontecia em outros locais.

22 Samora Machel, 1979.

23 M'sawize foi uma das primeiras zonas libertadas de Moçambique. Na verdade, os portugueses quase sempre tiveram baixas em suas tentativas de conquista ao território liderado pelo rei Mataka. Ele foi um dos renomados líderes de resistência contra a colonização portuguesa.

24 O Infantário provincial Josina Machel foi fundado por Josina Machel, uma das militantes do destacamento feminino da Frelimo (Frente de Libertação de Mo-

nham a obrigação de trabalhar nessas machambas (roças) -; um Posto de saúde²⁵, um Centro de Saúde²⁶; uma loja do povo; duas escolas²⁷ - o ensino era gratuito, obrigatório e de boa qualidade -²⁸; três bairros, a saber: Mangupenje (bairro número 1)²⁹, Matukuta (bairro número 2) e Mbangala (bairro número 3). Todos os bairros tinham um campo de futebol, sendo que as competições oficiais eram realizadas no campo principal, que ficava na sede. Cada bairro tinha um secretário do Bairro e vários chefes de ruas, geralmente denominados por "estruturas". A sede, com toda estrutura administrativa do governo estatal³⁰, ficava entre os três bairros (centro). Era aí que eram repassadas as ordens que

çambique). Aqui moravam e eram amparados, basicamente, órfãos que tinham perdido seus pais durante a guerra.

25 Era no Posto de Saúde que se fazia o atendimento de pequenos casos como febre e curativos. O atendimento era público e o valor pago pelos pacientes, que era simbólico, ajudava nas despesas.

26 Aqui eram feitas consultas pré-natais e pequenas cirurgias, como a circuncisão por exemplo, e o atendimento geral sem internação. O atendimento era público e o valor pago nas consultas era simbólico. Esse valor era pago por todos pacientes, menos a consulta pré-natal e a consulta de pediatria, ou seja, atendimento de crianças de até seis anos.

27 Escola primária de M'sawize, que dava aulas da pré-primária a Quarta classe (série); e escola secundária José Antônio Macamo, que lecionava a Quinta e a Sexta classes (séries) do antigo sistema de educação. Eu fui aluno das duas escolas.

28 A formação e a informação são as duas principais condições básicas do exercício da cidadania.

29 Eu, meus irmãos, meus pais e alguns parentes morávamos no Bairro n. 1.

30 Era na sede onde se reuniam as "organizações democráticas de massa", hoje movimentos sociais: Organização dos Continuadores de Moçambique (O. C. M.), Organização da Juventude Moçambicana (O. J. M.), Organização da Mulher Moçambicana (O. M. M.), Organização dos trabalhadores Moçambicanos (O. T. M.), Organização dos Professores Moçambicanos (O. P. M.). Se reuniam também os grupos de Vigilância (G.V) e as Milícias Populares (M.P.).

vinham do alto. M'sawize, também, tem muitos lugares históricos que fazem parte da história de Moçambique. Era aqui que os combatentes da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) passavam dias traçando estratégias de guerra.

Além dos *nativos* e dos *regressados*³¹ a aldeia comunal de M'sawize era habitada, também, por antigos combatentes da Frelimo³². Mais tarde vieram se juntar a esses moradores os ex-presos políticos e seus familiares³³, posteriormente vieram se juntar a esses moradores os "improdutivos"³⁴ vindos de várias cidades, atingidas pela "operação produção". Era comum encontrar em M'sawize pessoas falando Yao, Makwa, Nianja, Maconde, Changana, Chuabo, Sena e outras línguas moçambicanas e todos estavam unidos por laços sociais intensos³⁵. Os catalisadores desse convívio eram as escolas, os comícios, os hospitais, as machambas do povo, os casamentos, as viagens de caça e pesca, e o dia-

31 Nova identidade adquirida pelos moçambicanos que acabavam de regressar da Tanzânia e de outros países, onde estavam refugiados.

32 Os antigos combatentes da Frelimo eram, preferencialmente, indivíduos que ocupavam posições de prestígio e poder depois da proclamação da independência. A Frelimo tinha, mesmo sendo desde o início um partido de intelectuais, muitos antigos combatentes que não sabiam ler, conseqüentemente, não conseguiam ler a Constituição da República, os "estatutos" e o "programa do partido" Frelimo.

33 Entre 1979 e 1980 o governo se propôs a financiar as viagens dos familiares dos então ex-presos políticos, que acabavam de ser libertos das cadeias de Chiputo (Majune) e M'sawize, e que quisessem fixar residência em M'sawize. Eram pessoas provenientes de vários cantos do país.

34 "A província do Niassa vai ser a grande escola dos marginais. Os marginais de todas as províncias virão para aqui. Virão trabalhar, virão para construir as suas casas, para produzir, para ser ensinados pela população do Niassa, para se transformarem em cidadãos dignos, úteis, trabalhadores. (...) O Estado apoiará a sua integração e a de seus familiares que quiserem acompanhá-los". Samora Machel, 1983, p. 93.

35 Confesso que para além do makwa, minha língua materna, aprendi a falar um pouco de todas, através de meus amigos. Acabei aprendendo a falar bem a língua Yao.

a-dia em si. Aqui o que importava era o ser moçambicano³⁶ e não pertencer a uma determinada religião³⁷, a um grupo lingüístico ou mesmo a uma unidade uterina ou linhagem específica, mesmo que as pessoas não deixassem de agradar os espíritos de seus antepassados, cultuando-os³⁸, negligenciando as ordens do governo que impediam a prática de atividades tradicionais herdadas dos antepassados³⁹.

O então governo de Moçambique, de tendência marxista-leninista (socialismo real)⁴⁰ via no culto aos antepassados e na prática de qual-

36 "Depois da proclamação da independência a Frelimo acreditava que o futuro do país estava na construção de uma economia moderna baseada numa agricultura mecanizada e num aumento das indústrias, que seriam cada vez mais servidas por moçambicanos preparados para o desempenho de funções administrativas e técnicas. Para este fim, a ciência iria substituir a tradição, uma transformação que seria efetuada pela locomotiva das empresas comunais e a educação de um estado moderno (Nelwitt, op., cit., p. 490).

37 Na época em M'sawize, existiam, pelo menos de nome, muçulmanos e cristãos (católicos, protestantes e evangélicos). Era comum encontrar numa mesma família muçulmanos e cristãos. Sendo que quase todos cultuavam seus antepassados.

38 Eram os cultos aos antepassados, que por sinal eram secretos, que fortaleciam o pertencimento a uma unidade uterina ou linhagem determinadas.

39 "A luta pelo socialismo derruba as classes exploradoras. A luta pelo aumento da produção acaba com a miséria. A utilização da ciência médica faz recuar a doença e a morte (...) Por uma alimentação mais cuidada das mulheres grávidas e das crianças podemos salvar muita gente. Mas nós sabemos que os obscurantistas freqüentemente lutam contra o consumo de leite, ovos, peixe, carne, em nome de tabus e tradições. Um exemplo: os descendentes de Gungunhana não comem peixe, mas este possui o fósforo necessário ao cérebro. Outros não comem carne de porco em nome de proibições divinas, quando esta é uma carne extremamente rica. Há os que proibem mulheres, jovens e crianças de comerem ovos, quando o ovo é um dos elementos indispensáveis à boa alimentação". Samora Machel, 1983, p.45.

40 "O nosso Partido marxista-leninista nasceu da guerra popular contra o ocupante estrangeiro. Nasceu da luta de classes que se travou no seio da Frente de Libertação de Moçambique, nas zonas libertadas, contra os reacionários internos, contra os novos exploradores. Foi neste processo longo e complexo que se forjaram e tem-

quer tradição cultural local um caráter obscurantista, ou seja, um entrave para o desenvolvimento. Nos termos da constituição da República Popular de Moçambique (1978), um dos objetivos fundamentais do Estado era “a eliminação das estruturas de opressão e exploração coloniais [,] tradicionais e [da] mentalidade que lhes [fosse] subjacente”⁴¹.

Paradoxalmente, a questão da cultura moçambicana – fonte de integração social – se fazia presente nos discursos políticos e tomavam-se medidas concretas que garantissem seu desenvolvimento amplamente legitimado pelos princípios constitucionais⁴².

Segundo essa concepção, parece-nos claro que aspectos vitais da tradição foram acoplados aos males sociais que deveriam ser combatidos, não fazendo assim parte da cultura. Seja como for, o aparelho de Estado não teve mecanismos para que a sua ideologia se disseminasse no seio da população rural, eminentemente menos alfabetizada.

As palavras de ordem que sinalizavam não só o fim do passado colonial e tradicional bem como o nascimento do “homem novo” socialista eram: “abaixo o feudalismo”, “abaixo o colonialismo”, “abaixo o capitalismo”, “abaixo o obscurantismo”, “abaixo o tribalismo” e “a luta continua”⁴³. O “feudalismo”, ou seja, o sistema de governo das populações rurais

peraram as dezenas de milhar de militantes que, em 1977, criaram o partido Frelimo, Partido marxista-leninista”. (Samora Machel, Moscou, 1980).

41 Constituição da República Popular de Moçambique, título 1, cap. 1, art. 4. 1978.

42 No projeto socialista do governo da Frelimo o conceito de cultura estava fundamentado em uma concepção histórica, científica e revolucionária.

43 “A nossa independência não teria significado se mantivéssemos o sistema que encontramos nas zonas que o inimigo controlava. Fá-lo seria uma traição à luta, uma traição ao sangue derramado pelos melhores filhos do povo moçambicano. (...) Era preciso desmantelar, destruir todo o sistema social, político, ideológico, econômico, administrativo e cultural do colonial-capitalismo e implantar as bases do novo sistema da nova sociedade forjadas nas zonas libertadas”. (Discurso proferido por Samora

através dos líderes escolhidos por seus parentes e antepassados, confirmados pela administração colonial como régulos⁴⁴, foi substituído pelas “estruturas” do partido Frelimo: secretários e “grupos dinamizadores”. O “obscurantismo”, ou seja, as cosmologias “tradicionais”, cristãs e islâmicas, foi reprimido e substituído pelo “socialismo científico”⁴⁵. “Abaixo a tradição” significava suprimir as diferenças étnicas e culturais, tidas como um impasse para a construção de um espírito de unidade nacional, como também para o progresso⁴⁶.

Sempre gostei de morar na aldeia comunal de M’sawize basicamente porque, mais uma vez, o nosso círculo de amizade continuava sendo composto por amigos de diferentes grupos étnicos e lingüísticos vindos

Machel, em Moscou, em 1980).

44 Rêgulus: (dim. de rex), m. 1. Rei ainda criança, rei jovem. 2. Rei dum pequeno Estado. In: Dicionário de Latim/ Português, porto editora, 1987, p 996.

45 “A religião atuava nos campos de concentração, como forma de divisão. A população era ensinada a dividir-se em muçulmanos, católicos, em várias seitas protestantes. A igreja católica destacava-se como agente ativo da barbárie colonial. Os seus padres (...) abençoavam os campos de concentração [e] (...) não ignoravam aquilo que abençoavam. (...) Para a Igreja católica, a pobreza e a miséria engendradas pelo colonialismo significavam a estabilidade social e política. No entanto, agora que vencemos, arrogam-se o direito de definir o conteúdo da nossa liberdade, querem ensinar-nos o que é a liberdade”. (Samora Machel, 1979).

46 “(...) O Dr. Eduardo Mondlane [primeiro presidente da Frelimo, foi] a pessoa que faltou a Moçambique em 1975, pois não creio que mercê da sua formação cristã e da sua intimidade com a cultura democrática, ele viesse impor a Moçambique um sistema que fosse a negação desses mesmos valores. (...) [mesmo tendo afirmado numa entrevista a Aquino de Bragança que acreditava no Marxismo-Leninismo], não acredito que o [antropólogo] Mondlane viesse a impor um regime leninista se fosse vivo em 1975. No meu livro fiz questão de citar uma passagem do manuscrito (...) de Janeth Mondlane em que ela afirma que o Dr. Eduardo Mondlane não concordaria com as decisões tomadas após a independência, muitas das quais constituíam uma violação das liberdades individuais. Sobre Mondlane, escreveu ela no seu ‘Eco da sua voz’, a ideologia não seria mais importante do que as pessoas”. (João Cabrita. In: Jornal Savana, Maputo, 26 de Janeiro de 2001).

de diversas regiões do país, e cada um ensinava aos demais sua língua materna, desde que fosse longe do recinto escolar. Na escola falávamos, apenas, a língua portuguesa, “a única instituição colonial que, além de sobreviver, efetivamente se fortaleceu”⁴⁷. Era proibido se comunicar em língua materna⁴⁸. O aluno que falasse a língua materna no recinto escolar era punido⁴⁹.

47 Fry, 2001.

48 “A generalização da língua portuguesa, é um meio importante de comunicação entre os moçambicanos, veículo importante [para o] nosso futuro. Alguns perguntavam durante a guerra: ‘Para quê continuarmos com a língua portuguesa?’. Alguns vão dizer que a campanha Nacional de Alfabetização é para valorizar a língua portuguesa. Em que língua é que vocês gostariam que nós desencadeássemos a Campanha de Alfabetização? Em Macua, em Maconde, em Nyanja, em Changana, em Ronga, Bitonga, Ndau, em Chuabo?’. Samora Machel, 1983. p. 42.

49 Se ontem era proibido falar a língua materna em escolas oficiais, hoje o Ministério da Educação incentiva o ensino bilíngüe, que será introduzido no presente ano letivo (2002), no primeiro ciclo do ensino primário (EP – 1), Concretamente na primeira e segunda classes. Para o efeito, esteve em curso, no ano 2001, a capacitação de 46 professores que vão lecionar em 23 escolas selecionadas para participarem na primeira fase da introdução da inovação. Cada província (estado) terá duas escolas abrangidas pela iniciativa. Critérios na seleção dos professores: ser falante da língua a introduzir e saber escrever; objetivos: evitar o desperdício escolar, sobretudo no campo, promover o acesso da criança na sua cultura e preservar o direito de utilizar a sua língua, consagrada na Declaração Universal dos Direitos Humanos. (cf. Notícias, 01/08/2001).

da tradição escultórica da África: esculturas em geral verticais, talhadas em madeira, mostrando outro padrão de proporção (a cabeça maior que outras partes do corpo), rígidas ou expressando suave movimento. A escultura dos Senufo (etnia que fica entre a Costa do Marfim, Mali e Burkina Faso) demonstra claros indícios desse modo de representação.

Escultura Senufo - divindade Bandeguele



Em 1904, Nina Rodrigues coletou objetos feitos para cultos afro-brasileiros representativos da tradição africana. Embora a análise de Rodrigues seja focada numa arte tradicional (o mesmo fez Mariano Carneiro da Cunha em outro artigo de 1983), a arte afro-brasileira também apresenta seus desenlaces em trabalhos mais contemporâneos. Os artistas que citamos mais a frente neste texto são parte dessa direção.

Como podemos notar, a arte afro-brasileira tem sua origem na arte da África. Essas duas manifestações por muito tempo foram mal compreendidas pelo ocidente. A técnica de proporção peculiar da arte da África, dentre outras características, foi tratada como falha de execução do artista. A história da arte ocidental, baseada num modelo de representação idealizado que remonta aos artistas da Renascença na Itália do século XVI (onde o corpo humano e o espaço físico dependem de regras matemáticas muito bem estabelecidas para sua representação), mesmo no século XIX ainda não detinha de instrumentos conceituais para compreender a produção de arte da África. Hoje, no entanto, sabemos que o uso de outro padrão de proporção nas obras africanas tem sua razão no modo especial como cada parte do corpo ou de uma

entidade é vista pelos artistas africanos. A idéia de perfeição e de ideal de arte, assim, pode assumir diferentes configurações e resultados ao redor do mundo.

Para compreender um pouco mais sobre o uso da madeira na arte afro-brasileira e da África, vale expandir este universo para a arte ocidental. A escultura européia em fins do século XIX foi construída a partir do uso específico de certos materiais. Uma boa escultura deveria ser feita em madeira, metal ou argila, respeitando as possibilidades desses materiais, evitando cruzá-los entre si ou com outros elementos. Ela não pode falsear outro suporte, ser pintada ou agregar materiais estranhos como tecido, couro, etc. A pureza da matéria-prima como elemento definidor de uma boa escultura é uma idéia do século XIX que ainda está presente nos discursos especializados da arte atualmente.

Máscara Seruifo



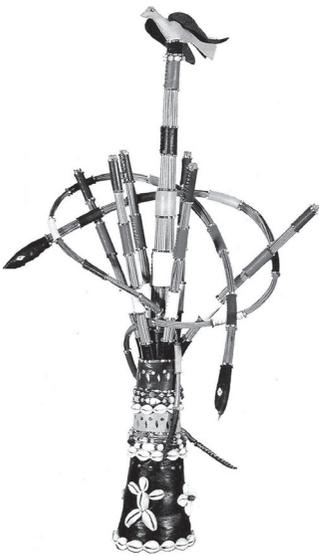
A delimitação do suporte na escultura européia é diferente da experiência por trás de alguns exemplos da arte da África. Estas esculturas são feitas de madeira e podem agregar outros elementos como tecido, conchas, couro etc. Ou seja, atrelar diversos materiais para a construção de uma máscara ou escultura tem certa constância dentro da arte dos povos africanos. Ainda que essa configuração da obra a partir de vários componentes seja um traço relevante, é certo que outra parte da arte da África traz objetos feitos apenas em marfim, cobre, madeira etc. Isto, no entanto, não exclui o uso de diversos elementos em parte da escultura africana e a continuidade dessa prática em artistas afro-brasileiros.

A obra de Rubem Valentim (1922 - 1991), feita majoritariamente em madeira, é repleta de cor e luminosidade. Para esse artista a cor é significativa e, junto com a sua composição geométrica, componente essencial da obra. A cor vibrante da escultura de Valentim tem origem não somente em movimentos da arte moderna ocidental, mas também na organização plástica baseada nas cores vivas das vestimentas e liturgia dos orixás. Isso demonstra a força da pintura na escultura desse escultor. Há um nítido diálogo de linguagens nesse processo. Outro ponto relevante, a escultura de Valentim não é realizada subtraindo o excesso da madeira como a tradicional escultura da África, mas aglutinando, encaixando, sobrepondo e justapondo objetos de madeira cortados com máquinas e serras elétricas.



Obra de Rubem Valentim

Mestre Didi - A Grande Árvore com Pássaro



Mestre Didi (1917 -) é um artista baiano cuja arte está muito próxima da arte da África. Suas esculturas são em geral verticais. A linha se desdobra no espaço, desenha contornos e formas. Como uma árvore, sua escultura irradia braços pelo entorno. A maneira de aglutinar diferentes elementos – fibra de dendezeiro, madeira, couro, conchas e tecido – aponta para uma forma de realização própria da prática artística da África, principalmente da instrumentária litúrgica yorubá. Como podemos ver, o uso de cores fortes, primárias e contrastantes adéqua-se a arte de Valentim. Por outro lado, a visualidade da composição de Mestre Didi é orgânica, sinuosa e sensual, característica dispare da organização geométrica e concretista de Valentim.



A obra de Agnaldo Manoel dos Santos (1926 – 1962) traz outra solução para a madeira nas artes plásticas. Suas esculturas demonstram o uso mais convencional deste suporte. Agnaldo compreendeu a síntese formal por traz das esculturas de parte da África: figuras humanas concisas, um padrão de proporção singular, composição vertical, técnica precisa do entalhamento e a polidez da finalização. Em sua breve produção, Agnaldo só utilizou madeira em suas esculturas. Esta foi sua escolha fundamental. Se Rubem Valentim altera a percepção da madeira através da cor e Mestre Didi acopla diversos elementos para compor suas esculturas, Agnaldo, por outro lado, apresenta um processo simples e direto de trabalho baseado na subtração da madeira, des-cortinando assim sua obra.

Por fim, embora esses artistas apóiem-se numa mesma iconografia de origem da África, o resultado e caminho percorrido por cada um deles é singular. Todas essas vivências são formas diferenciadas mas igualmente representativas da arte afro-brasileira. Esse resultado, como vimos, tem na madeira seu veículo fundamental. O corte preciso e geométrico de Valentim, a adição e agrupamento de Mestre Didi, a subtração e síntese da talha de Agnaldo. A técnica de cada artista sobre a madeira altera e muito o resultado final de suas esculturas. Além disso, ao mesmo tempo que utilizam símbolos yorubás, a maneira de ressignificar estes dispositivos é extremamente nova, traçando um outro caminho para a arte de ascendência da África.

Bem, o propósito desta conversa foi estabelecer um rápido diálogo sobre o uso da madeira na escultura de alguns artistas afro-brasileiros. Vale notar que a transformação da madeira em obra pode representar a descoberta de muitas possibilidades na arte. Através da madeira pode-

mos reaprender a olhar e a sentir o mundo. Um texto, entretanto, não pode substituir a visão e percepção atenta das obras dos artistas citados. Nosso diálogo completa-se a partir da observação da técnica apurada destes mestres. Nesse olhar podemos presenciar os nós, desenlaces, complementos e conflitos permitidos pelas obras. Desse modo, não posso deixar de mencionar que esses artistas estão presentes no Museu Afro Brasil em São Paulo. Local que é um marco para ver, conhecer, analisar e observar obras relevantes de nossa sociedade, principalmente no que atesta a presença africana.



FIOS DE ÁFRICAS: TECIDOS E IDENTIDADES

Por Luciane Silva

O ato de tecer é uma das mais antigas formas de tecnologia, surgindo em nossas vidas muito antes da cerâmica e da metalurgia. Inicialmente os tecidos eram usados apenas como proteção contra as intempéries do clima e, posteriormente, passaram a indicar status social, riqueza e identidade étnica nas diversas sociedades.

No continente africano, há panos especiais que são vestidos por rainhas e reis; partidos políticos que utilizam tecidos como forma de propaganda; Mulheres que saem às ruas trajando panos com provérbios impressos que expressam seus anseios e descontentamentos. Lá, os tecidos são elementos cheios de simbologias que circulam por diferentes culturas e, em cada uma delas, transmite idéias, mensagens sociais, valores familiares... Sem contar as belas geometrias, cores e texturas.

Há uma fala notável de um sábio Dogon, povo do Mali, país localizado no oeste da África, que assim se expressa: “Estar nu é estar sem palavras”. Esta frase, citada pela professora Margarida Petter em sua pesquisa sobre o significado dos panos e a relação com a linguagem Diula, povo que habita as regiões da Costa do Marfim, Guiné, Mali, Burkina Fasso, Senegal, mostra-nos a grande importância dos tecidos – neste caso para o ato de vestir.

Você já viu alguma imagem de mercados africanos? Em meio às ruas cheias, coloridas, repletas de aromas e diferentes sotaques vemos a presença marcante dos tecidos. Lá circulam Kentés, Bogolans, Indigos

e Capulanas, alguns exemplos de modalidades artesanais e industriais muito comuns em suas regiões de origem.

“Na África do Oeste os mercados são centros vibrantes de comércio e troca para a difusão de quantidades sem fim de tecidos - os feitos artesanalmente, os bordados, os diversos gêneros de tinturados, assim como os tecidos produzidos industrialmente no Haarlem, Manchester, Bamako, Accra, Lagos e mais recentemente, na China”. (Alisa LaGamma. The poetics of Cloth. In: The essencial Art of African Textiles. Design Without End)

Quando conhecemos as diversas modalidades de tecidos espalhados pela África vemos como são plurais as culturas do continente que semeou inúmeras influências na vida brasileira através das populações escravizadas que aqui aportaram. Vejamos alguns exemplos:

Kenté: Tecidos coloridos elaborados pelos povos Ashanti e Ewé, de Gana e Togo. Fazem parte de uma antiga tradição de tecelagem na forma de faixas que primeiramente eram solicitadas por reis para os grandes cerimoniais. São confeccionados em faixas estreitas em pequenos teares portáteis e depois costurados verticalmente para se tornarem vestimenta de mulheres e homens. Os Kentés tornaram-se símbolos nacionais em Gana.

Índigos: O índigo, vegetal originário do oriente e utilizado como matéria prima para tinturas desde muitos séculos atrás, é amplamente conhecido por algumas populações da África Ocidental, assim como por povos do deserto do Saara, como os Tuareg, conhecidos como “Homens Azuis”, porque suas roupas e belos turbantes são, geralmente, tingidos em índigo.

Bogolans: São tecidos em algodão pintados com uma mistura de argila e componentes vegetais em tons de marrom, ocre, amarelo escuro e vermelho escuro. Esta técnica de pintura é praticada principalmente por mulheres dos grupos Bambara, Malinké, Dogon e Senufo, habitantes do Mali, Guiné, costa do Marfim, Burkina Fasso. Nos contextos tradicionais são tecidos utilizados em ocasiões especiais – Logo após o parto, por exemplo. As geometrias dos desenhos também possuem significados específicos – são como formas de escrita.

Capulanas: São tecidos multicoloridos, produzidos industrialmente, e que têm nas estampas o principal atrativo. Há estampas comemorativas de datas nacionais, exaltadoras de personalidades e partidos políticos, educativas, comunicadoras de mensagens sociais ou simplesmente belas por seus grafismos e cores. Em geral há uma imagem central e alguns padrões que se repetem na borda, formando uma espécie de moldura. Muitas vezes, acima ou abaixo do desenho há um provérbio, conselho ou palavra de ordem. O nome capulana é específico de Moçambique, país localizado na África oriental, parte do continente banhada pelo Oceano Índico; em outras áreas recebem outras denominações : wax, fancy, panos, são alguns exemplos.

Os tecidos seguem atuando como importante veículo de transmissão de mensagens e simbologias. Cada cor, cada grafismo, cada trama tecida nos revela criações e saberes de nosso ancestral continente africano.

DIREÇÃO GERAL E REALIZAÇÃO:
Sarau Elo da Corrente, Edições Toró, Sarau na Brasa e Quilombaque

ORGANIZAÇÃO PEDAGÓGICA:
Allan da Rosa

CONCEPÇÃO E DIAGRAMAÇÃO DE CARTAZ E APOSTILAS:
Mateus Subverso

APOIO:
nós por nós

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



www.quilombaque.org
<http://elo-da-corrente.blogspot.com>
<http://brasasarau.blogspot.com/>
www.edicoestoro.net