

PERFORMANCE E AFROMINEIRIDADE

relações entre literatura e música

Adélcio de Sousa Cruz*
Universidade Federal de Minas Gerais / NEIA

RESUMO

Este ensaio visa mostrar, sob o prisma da performance, as relações entre os conceitos “oralitura da memória”,¹ a “literatura silenciosa”² e a música em Minas Gerais, levando em consideração a particularidade afromineira e suas relações com as demais tradições culturais afro-brasileiras. Para tanto, partiremos da produção literária de Edimilson de Almeida Pereira e da produção artística de Maurício Tizumba e do grupo Tambolelê.

PALAVRAS-CHAVE

Performance, literatura afro-brasileira, música afro-brasileira

A literatura produzida em Minas Gerais, a partir da tradição afromineira, vem se destacando e ganhando espaço. Este breve ensaio pretende apresentar a relação dessa literatura em particular com a produção artístico-performática-musical no estado. Para tanto, foram escolhidos alguns textos de Edimilson de Almeida Pereira para dialogar com músicos que trabalham as tradições afromineiras e sua relação com a performance. Interessa-nos ainda, como e em que medida cada um desses performers músicos retomam os dois conceitos caros a esta mesma tradição: a “oralitura da memória”³ e a “literatura silenciosa”.⁴ Outra observação teórica valiosa foi feita por Zeca Ligíero em relação à “música ausente” nas obras do Aleijadinho: “(...) está presente através de todo ambiente vibrátil que a reverbera e a evoca apesar do silêncio profundo da pedra.”⁵ No caso específico do texto literário, publicado em livro, a falta de sons é devido à página impressa: papel e tinta... Um dos intuitos deste ensaio é a busca por essa “música ausente”; essa

* adelcio.sousac@gmail.com

¹ MARTINS *Afrografias da memória*: o reinado do Rosário no Jatobá.

² PEREIRA. *Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil*.

³ MARTINS *Afrografias da memória*: o reinado do Rosário no Jatobá.

⁴ PEREIRA. *Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil*.

⁵ LIGÍERO. *Artes do corpo: desenhando um espaço sagrado*, p. 43.

corporeidade que se insinua e se instaura como uma espécie de “quebra de página”, quebra do silêncio e do não movimento.

É necessário que percorramos, pontual e inicialmente, algumas considerações teóricas sobre o termo “performance”. Para Richard Schechner,⁶ a performance implica em “ser”, “fazer”, “mostrar-se fazendo”, “explicar ações demonstradas”. No tocante às performances dos campos “artísticos, rituais e cotidianos”, Schechner informa que tais ações são constituídas do que ele denomina “comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados”, e que, por sua vez, como se pode inferir, são “construídas a partir de comportamentos previamente exercidos”. Estas “repetições”, entretanto, mesmo sendo compostas por “pedaços de comportamento restaurado”, mantêm uma diferença entre si; não seriam, desse modo, exatamente iguais. Deve-se ter em mente que esses fragmentos, de acordo com o pesquisador, possuem vida própria e independente do “sistema que os levou a existir” e são simultaneamente “simbólicos” e “reflexivos”. Vale também acrescentar a observação de Paul Zumthor: “Quando a comunicação e a recepção (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance.”⁷ Temos ainda que ressaltar que dos tipos de performance enumerados por Schechner investigaremos mais de perto aquelas vinculadas e/ou derivadas das “artes”, de “outros entretenimentos populares” e de “rituais – sagrados e seculares”. Para complementarmos e concluir nossa breve introdução ao conceito de performance traremos Diana Taylor para apontar que as ações e práticas performáticas “funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade a partir de ações reiteradas”.⁸

As performances produzidas no bojo das culturas da diáspora africana nas Américas, por sua vez, podem ser observadas a partir das conceituações propostas por Schechner e Taylor. E como salienta Schechner, as performances são marcadas por seus contextos, temporalidades e culturas nas quais são produzidas. Para que possamos compreender melhor as manifestações da produção da diáspora africana, especialmente a partir de Minas Gerais, como é o propósito deste breve artigo, gostaríamos de trazer para dialogar, no que tange ao conceito de performance e às produções afro-brasileiras e das Américas, Leda Maria Martins,⁹ Edimilson de Almeida Pereira,¹⁰ Alejandro Frigerio,¹¹ Zeca Ligiéro¹² e Marcos Antônio Alexandre.¹³

É Alejandro Frigerio quem traz a recordação e a provocação pela busca de uma leitura das contribuições artísticas da diáspora a partir de uma “afrocentralidade”. Isto pode

⁶ SCHECHNER. O que é performance?

⁷ ZUMTHOR. Perspectivas, p. 19.

⁸ “(...) como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas (...)” (TAYLOR. Hacia una definición de performance, p. 18, tradução nossa.)

⁹ MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*.

¹⁰ PEREIRA. Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil

¹¹ FRIGERIO. Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica.

¹² LIGIÉRO. Artes do corpo: desenhando um espaço sagrado.

¹³ ALEXANDRE. Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro.

parecer destoante do debate que procura fixar as múltiplas origens culturais que se intercalam e mutuamente constituem o que se denomina como “cultura nacional”, “ocidental”, “oriental”, etc. A “centralidade”, de acordo com Frigerio, seria a “identificação de princípios, valores ou regras tácitas, que subjazem às distintas manifestações culturais afro-americanas, por causa de sua origem africana (oeste e central) comum”.¹⁴ Para ele e outros pesquisadores, localizar geograficamente os povos africanos pode contribuir no estudo mais apurado de culturas banto, ioruba e jeje, por exemplo. É o fato de serem advindas da costa oeste africana, facilita a busca dos “rastros/resíduos”, como nomeia Glissant.¹⁵ Para contrabalançar um possível sobrepeso desta “afrocentralidade”, é o próprio Frigerio que contribui com a ideia de “multidimensionalidade” da performance afro-americana, pois mescla gêneros que, apenas sob a lente ocidental, deveriam ocupar lugares distintos – exemplos: música, teatro, dança, poesia.

O trajeto de análise traçado por Marcos Antônio Alexandre,¹⁶ em seu artigo “Negro que te quero Negro: formas de representação do afro-brasileiro”, traz bem a dimensão da multiplicidade e, portanto, complexidade da recente produção artística afro-brasileira, pois

(...) interessa-me discutir como significantes como tais como “negrura”, “negritude” e “negróide” logram dimensão de significado a partir de sua corporalidade e de sua *performance* na arte e na cultura brasileira. Com isso, quero dizer que o corpo negro se soma a linguagem, a forma, a memória, a liturgia e a tradição. É o mesmo corpo que encarna mediações simbólicas ao ser representado, apresentado e performatizado em propostas espetaculares, em rituais performáticos e na arte como um todo. Neste sentido, é importante recordar que a linguagem, nas suas acepções distintas e enquanto constructo gerador de saberes, sempre se fez presente na construção da memória do negro brasileiro, fazendo com que este, por meio do discurso oral, corporal e litúrgico, fosse capaz de fabular e resgatar os mitos de seus ancestrais africanos, colocando-os em diálogo com os diversos contextos de inserção social: desde as senzalas, por meio das festas profano-religiosas, dos quilombos, por meio dos movimentos de resistência e de luta pela vida, até o nosso momento enunciador com o desejo latente de sobreviver e ser reconhecido como sujeito.¹⁷

Corpo e linguagem são, portanto, elementos convergentes e que, aparentemente, ao pensarmos, em literatura, por exemplo, possam ser tomados como pontos extremamente opostos. Quando analisamos a representação literária, seja prosa ou poesia, do negro e/ou da afrodescendência, podemos nos surpreender com a complexidade de modos de apresentação dessa corporeidade e/ou de sua memória. Ao se inscrever, literariamente, esse corpo rasura e reinstaura a noção de escrita literária e memorialística, principalmente no que se refere à busca por reconhecer-se como sujeito de sua própria história, sua própria comunidade, mesmo via rede de diáspora atlântica.

¹⁴ “(...) lo importante sería la identificación de estos principios, valores o reglas tácitas que subyacerían a distintas manifestaciones culturales afroamericanas (...)” (FRIGERIO. Artes negras: una perspectiva afrocéntrica. p. 52).

¹⁵ GLISSANT. Crioulizações no Caribe e nas Américas; Cultura e identidade; O caosmundo: por uma estética da relação.

¹⁶ ALEXANDRE. Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro.

¹⁷ ALEXANDRE. Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro, p. 162-163.

De que maneira a poesia grafada, paralisada ali no papel, retoma, como denomina Leda Martins, a “performance da fala”? Daí a importância do conceito “oralitura” para se compreender a retomada de parte da memória afro-brasileira, a partir das tradições das Irmandades do Rosário:

Aos atos de fala e de *performance* dos congadeiros denominei *oralitura*, matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas.¹⁸

As narrativas orais das Irmandades do Rosário possuem como mote de sua performance duas travessias: aquela relativa ao traslado da santa, ora das águas do mar à praia, ora dessas águas à capela ou ao seu lugar de origem, ora das águas de um rio a uma de suas margens e, por fim, também aos locais de adoração. A outra delas é mais longa, aquela feita pelos africanos escravizados e transformados em “carga” nos porões do “navio negreiro”. A “oralitura da memória” se inscreve como palimpsesto sobre os escritos oficiais, sejam estes histórico-coloniais ou mesmo vinculadas à religiosidade católica.

A conexão entre tais travessias, no entanto, não ocorre de maneira simples, ao tom da mera oposição entre polos. É bastante complexa, pois passa por constantes reencenações, renegociações entre “contingência” e “contraditoriedade”.¹⁹ Esses dois últimos conceitos, por sua vez, exprimem a dinâmica constante da “aceitação” e/ou “negação” de diferenças culturais que se tornam parte daquilo que ainda é denominado como cultura nacional. Não por acaso, este breve texto está sendo escrito sob o calor dos acontecimentos recentes no Velho Continente: o recrudescimento da intolerância à diferença. E, infelizmente, mais uma vez, esse fenômeno parece se irradiar a partir da Europa. As performances artístico-política sob o signo de manifestações literárias e musicais da diferença ocorrem sob uma espécie do retorno eterno da violência. Sobreviver ao discurso da violência parece, novamente, ser uma das tarefas exigidas para tais produções. Entre “rastros-resíduos”²⁰ das culturas que atravessaram o Atlântico a partir da África, todas elas reencenadas entre versos e cantos que narram trajetórias que se alternam entre histórias coletivas e individuais.

Aliado à conhecida metáfora do “navio-negreiro” faz-se necessário trazer outras e outros conceitos à cena: “dupla consciência” e “linha de cor”,²¹ “cantopoema”,²² “camelô de farol”,²³ “costura da vida”.²⁴ O poder de algumas dessas metáforas está em sua capacidade de, quando já não o são, se tornarem conceitos. A partir do percurso entre textos teóricos e literários, buscarei evidenciar a operação criativa nas manifestações

¹⁸ MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, p. 21. (grifos da autora)

¹⁹ BHABHA. *O local da cultura*.

²⁰ GLISSANT. *Crioulizações no Caribe e nas Américas; Cultura e Identidade; O caosmundo: por uma estética da Relação*.

²¹ DU BOIS. *The souls of black folk*. Unabridged 1903 text.

²² PEREIRA. *Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil*.

²³ TIZUMBA. *Caras e caretas*.

²⁴ PERERÊ. *Sino de ouro*.

artístico-literárias-musicais já citadas e de que maneira tais atores utilizam as metáforas no trajeto de performance/tradução²⁵ – que retira da invisibilidade aspectos das etnias africanas aportadas nas Américas – de textos orais e da música ritualística para o poema escrito, a performance, a página virtual de sites na internet. Enfim, oralidade que opera através de imagens guardadas, a princípio, na memória coletiva embarcada em “navios-negreiros” e, posteriormente, após o contato com as culturas ameríndias e européias, traduz-se, ilumina suas particularidades, sejam elas jêjes, nagôs, iorubas, bantas, cabindas.

Este texto crítico espera modestamente contribuir para uma mudança no modo de se pensar a produção artística das chamadas minorias, que constantemente traduzem a si mesmas – e muitas das vezes tendo consciência que os “leitores” não possuem outra intenção que não a “má vontade” diante de tais textos. Textos que se querem traduzidos, no sentido “benjaminiano” – e que precisam inscrever-se incessantemente, mais do que “escrever-se”, às vezes – para escapar da “invisibilidade” perante a indiferença e a incompreensão. Metáforas e tradução, antes de se tornarem apenas um recurso estético, encontravam-se sempre entre as “armas de Jorge” – santo guerreiro, “trans-criação” e “trans-tradução” do orixá Ogum. Seguindo, e parafraseando, o conselho do narrador “roseano”: quando o poeta afrodescendente vier ao “sertão” da cidade que venha armado. Com sua capacidade de tradução, sempre...

“LITERATURA SILENCIOSA” E A LETRA FALANTE

Em artigo sobre a produção poética²⁶ das Irmandades do Rosário, o crítico e poeta Edimilson de Almeida Pereira²⁷ apresenta o conceito “literatura silenciosa” para tratar justamente desses textos cantados e falados. Por que então o adjetivo relativo à ideia de silêncio? É mais do que sabido o enfrentamento constante pelo qual tais obras passam desde seu desembarque aqui no Brasil, em tempos coloniais: ora devem se silenciar devido aos movimentos da “contingência”, a contenção da diferença dentro da cultura “nacional” via processos dos mais diversos de invisibilidade; ora via “contraditoriedade”, a insurgência da diferenciação em paradoxal movimento de incorporação ao conjunto dado como pertencente à cultura que representaria a imagem de um país ou de uma determinada região. Se essa literatura é, no entender de Pereira, “silenciosa”, como ocorrerá, então, a performance da letra falante que possui como ponto de partida, justamente, a experiência do silêncio? A transposição da construção poético-ritualística-musical das irmandades não é processo simples de modificação em mero tema. Então, o que fazer se a partir dessa “literatura silenciosa”, nos termos do que se segue?

Nesse percurso, destaca-se o fato de que a palavra – matéria-prima com que os devotos tecem os cantopoemas e as narrativas – é a porta de entrada e de saída para evidenciar as

²⁵ Utilizo o termo tradução tendo em vista os seguintes sentidos: reinterpretação, readaptação, transcrição.

²⁶ Aqui compreendida como os cantos utilizados em ocasiões ritualísticas e/ou de apresentações não “oficiais”, por assim dizer.

²⁷ PEREIRA. Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil.

representações sociais do congado, uma vez que ele se organiza a partir da textualidade relacionada a um mito fundador e aos trajetos históricos dos devotos. Isso faz com que os cantopoemas e as narrativas sejam constituídos como tradução e interpretação das vivências míticas e históricas dos devotos e de seus ancestrais.²⁸

Tecer “cantopoemas” e narrativas é como se criar uma espécie de duplo portal – tanto ingresso quanto retirada de cena – para a representação, na qual também se poderia ler performance da memória, ou ainda, seus “rastros-resíduos”, tudo possuindo a palavra como esse centro não fixo, pois essa palavra se movimenta, reinterpreta a si mesma e se joga na leitura/canto/escrita²⁹ do devoto, do poeta-devoto, do poeta que se apossa da letra grafada, à maneira ocidental. A travessia diária – da “literatura silenciosa” à letra ocidental e afro-brasileira – se transfigura em outras: o poema, a poesia escrita e publicada, a performance do poeta e seus leitores ao retirar os textos da imobilidade sonora da página e lê-los, um a um, em voz alta, dando-lhes possibilidades de vida. O preceito era permanecer no silêncio, seja por parte do devoto, seja por parte da “leitura silenciosa” e solitária operada por quem se propõe a atravessar lado a lado de cada poema. Porém, o texto do poeta indica ao leitor acomodado que se levante da poltrona, da cama ou, ainda, pelo menos, imagine que seu corpo o fará, solto em plena sala ou quarto de dormir... Tudo pode virar terreiro, asfalto, trajeto de procissão, passarela, despindo-se momentaneamente, de uma “ressonância singular”³⁰ para adquirir outras, como nos fragmentos dos poemas a seguir:

A santa ali no canto.

Não no canto da parede.
Aqui em casa ela passeia
nas loas de João Bianco.
(...)

A santa que está no canto
tem uma coisa como nós.
Vemos nos olhos dela

a cabeça de nossos mortos.
Eles pensando com ela,
a santa aqui nesse canto.
(Nossa Senhora do Rosário).³¹

²⁸ PEREIRA. Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil, p. 74.

²⁹ Para outra breve análise de performance e a poesia de Edimilson de Almeida Pereira, cf. CRUZ. Cantopoema e samba-blues: estratégias afrodescendentes na poesia de Edimilson de Almeida Pereira.

³⁰ MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, p. 146.

³¹ PEREIRA. *A roda do mundo*, p. 22.

Ponho em caneca
de flandre
o café de Benedito.
Aqui no pé
da cozinha.

(...)
Ele dirige casa
e mundo.
Porque a cozinha
é a roda
de tudo.
(...)

Quem ampara
é Benedito.
Seu remédio
pouca água
muito ouvido.³²

(São Benedito.)

O jogo de significados, logo no primeiro fragmento de poema, procura retirar o véu da geografia arquitetural da palavra “canto”, esta não significa somente o nicho em que a imagem fica imobilizada em sua santidade de ser venerada. É mobilidade sacro-corpórea ao ser enunciada no cantar, no bailado da voz que acorda o corpo e as lembranças do passado, ainda presente, ao recordar os antepassados, lembrança de algum ponto em que ocorreu o início da vida. O segundo texto e seus excertos possibilitam leituras sobre o que nos alimenta e nos acode – nós, os de algum preceito –, seja depois do ato de coar café, seja no agradecimento e pedido de proteção àquele santo das benesses um tanto escassas na vida terrena. Mais adiante, há a súplica pelo remédio. Vai tudo assim, sendo ouvindo e pedindo via canto: recordar do tempo, do abrigo e da fome, mesmo que seja apenas por alguma justiça devido a alguma desavença de pequena monta. Toda palavra é alimento, toda palavra pode ser também arma ferina, conforme se torce a fala, a língua. Provocação ao leitor: “pouca água/muito ouvido” às vezes se reverte para muita água e mais ainda a lembrança do vocábulo “olvido”, esquecimento, silêncio... E o “cantopoema” se reedita, se reescreve e se inscreve, dando som à página de papel, fugazmente... reencenando a “oralitura da memória”, delimitado pelos cantos da página impressa.

Já em *Ô Lapassi & outros ritmos de ouvido*³³ apresentam-se poemas de travessia diversa, mas constantemente revisitada: aquela que faz seu percurso do interior dos estados às cidades que se tornam cada vez mais metrópoles contemporâneas (e cada uma delas de modo bem particular). Nesse percurso, entrelaçam-se cidades como Belo Horizonte,

³² PEREIRA. *A roda do mundo*, p. 23.

³³ PEREIRA. *Ô Lapassi & outros ritmos de ouvido*.

Nova Orleans, e lá do outro lado do Atlântico, Soweto, subúrbio com voz/desejo por se tornar outra cidade. Começo por trazer um poema que me soa pessoal, ser negro é passar, na infância, também por isso:

9
embora lembro no cabelo
caindo
o Lorivo nem demudou

– quem me finta nesse cadeiro

no Lorivo príncipe danilo
topetinho
cadê recurso
máquina zero zero

zero.³⁴

O título do poema parece previsão do tempo: o passado que remeterá voz sobre sua repetição no futuro: o número “nove” – não por extenso – seria, não muito depois, a marca de um dos maiores jogadores de futebol – que por aqui não era identificado como negro, só quando passou a integrar equipes em campos europeus... quem diria... A ligação entre o corte de cabelo – “príncipe danilo” – e o craque de ludopédio não é furtiva: cabelos de homens negros e/ou descendentes que, porventura, possuam crespas madeixas, continua a receber, invariavelmente, o mesmo tratamento. E para tanto a dança/drible no “cadeiro” não logra ultrapassar a marcação – “quem me finta nesse cadeiro” – é frase/aviso para o corpo do menino se aquietar. As palavras parecem reencenar a dança sinistra da máquina de corte “zero zero/zero”, retomando, assim, o conceito de performance como “comportamento duplamente exercido”.³⁵ Não que, a partir do poema, a ação em si de encaminhar-se à barbearia torne a “acontecer”, mas a memória do ato ressurge com a escrita do poema. O corte, muito rente ao couro cabeludo, deixa a “vítima” praticamente careca e remete, quase sem saber, a outro ritual distante no tempo: as cabeças raspadas antes das voltas em torno da “árvore do esquecimento” – prática com o propósito de fazer com que africanos deixassem ali, naquele ponto do continente, toda sua vivência antes de se tornarem escravos batizados sob a égide do cristianismo. Renascidos como “coisas”, mas “renascidos”? O verbo utilizado é “lembrar”, soa mais potente que “recordação”, nada de espaços vagos entre os acontecimentos, especialmente alguns como esse transmutado em poema. Nove... ironicamente, o número indica perfeição. Assim, não recordar.. Não adiantava “finta”, nada então de “driblar” a memória: lembrar, essa é a dança...

Agora dois momentos de entrelace: os textos dedicados à cidade de Nova Orleans (EUA) e ao subúrbio Soweto, na África do Sul, àquela época ainda sob a chibata do *apartheid*. O poema para Nova Orleans faz desse pequeno livro um ensaio moderno de

³⁴ PEREIRA. *Ô Lapassi & outros ritmos de ouvido*, p. 21

³⁵ SCHECHNER. O que é performance?

oráculo a partir do título: “NOVA ORLEANS – como um canto transpõe a hipocrisia”.³⁶ A cidade, como hoje se sabe, foi devastada pelo furacão Katrina – e ainda esse hábito machista de nomear tempestades com nomes femininos. O descaso, no entanto, por parte dos homens no comando tanto do país quanto do resgate terminou por amplificar os estragos da tormenta. Poema-aviso:

A vida sabe o revés de uma tentativa
mas o incêndio da voz atenua a solidão
e o medo de um país incompreensivo.
Arde para resistir ao não e revelar-se
a alma que mais dentro do desespero
percebe o mundo e seu absurdo: só um *blue*
é justo e completo como um abraço.

O canto e a voz são novamente representados em versos, a “dupla consciência” de pertencer a “um país incompreensivo” quando diz respeito à descendência ancestralidade africana, seja nos EUA ou no Brasil. O “desespero” só é aplacado sob a voz que entoa o *blues*, veneno contra a tirania do “absurdo” mundo que cerceia e atira a diferença sempre para o escanteio ou para bem distante da linha lateral. O *blues* e a voz envolvem o corpo e afastam o frio da alma, numa performance e num ato “justo e completo como um abraço”. A duplicidade de se saber elemento pertencente, elemento estranho entoa outras conexões em pontos urbanos nos quais o “absurdo” também é cotidiano, como no subúrbio de Soweto: lá, as melhores condições de vida parecem ser sempre um eterno devir, como “O zinco espera a varanda que será/ mas a madeira não é toda para montar/ um abrigo de pétalas no jardim.”³⁷ A condição subalterna se queria insubmissa, levantou-se contra o *apartheid*, não sem caro preço a pagar. Luta movida a energia solar: “Um girassol é o sol colado ao zinco”.³⁸

Para encerrar esta seção edimilsoniana recorro a uma elaboração feita alguns anos atrás, o preceito como estratégia de composição poética e, agora, também performática:

A sacralidade é transmutada em elaborada transposição, lavrada em técnica. Em seus poemas canto e escritura se alternam, num jogo de sinuoso contraponto. Explicitando: **preceito** seria então a apurada escrita de palavras e ritmo, nem sempre dada pela costumeira rima, porque a valorização do peso da sinuosidade é dada justamente pela quebra de expectativa por um determinado som.³⁹

Os versos e a musicalidade vão travando essa espécie de jogo de sinuosidades, algo que em música poderia ser pensado como contratempo, a quebra de expectativa constante, à guisa do que ocorre no dia a dia negro ou afrodescendente, sempre forçados a mudar os rumos para romper a “linha de cor”, a “linha de classe”, a “linha de gênero”...

³⁶ PEREIRA. *Ô Lapassi & outros ritmos de ouvido*, p. 67.

³⁷ PEREIRA. *Ô Lapassi & outros ritmos de ouvido*, p. 63.

³⁸ PEREIRA. *Ô Lapassi & outros ritmos de ouvido*, p. 63.

³⁹ CRUZ. Cantopoema e samba-blues: estratégias afrodescendentes na poesia de Edimilson de Almeida Pereira.

Desse modo, as palavras não lançam apenas o olhar dos leitores nesse movimento, ora pendular, ora circular, ora sem trajetória geométrica conhecida, mas jogam com e para seus ouvidos.

MAURÍCIO TIZUMBA: ACROBATA DA ALEGRIA

O músico mineiro Maurício Tizumba fez sua carreira artística entre os palcos dos bares da cidade de Belo Horizonte e em outros locais, mundo afora. Paris, por exemplo, lhe é uma localidade especial, devido à sua breve e profunda experiência na capital francesa. Desde a primeira apresentação, à qual tive a oportunidade de assistir, ficou explícita a capacidade performativa (àquela época devo salientar: não conhecia esse conceito) de trafegar por diversas linhas que abasteciam a MPB desde o final dos anos 1970 e que, durante as décadas seguintes, continuariam presentes.

Exatamente por isso, em momento algum o trajeto de Tizumba foi gratuito. As conexões às quais aportava seu instrumento de cordas⁴⁰ eram diversas. Sua voz alternava-se entre o grave do cantor de “blues” e o falsete carregado e contorcido de humor – talvez um *alter ego* do “acrobata da dor” pintado pelo poeta Cruz e Sousa; ocupava todos os espaços do palco, envolvia a plateia e tornava menos árduo o trabalho dos garçons e cozinheiros dos bares da cidade. Assim, fui surpreendido por esse performer e acrobata da alegria. O público da capital mineira, afeito à seriedade mórbida do arremedo de plateia de ópera, demorou, mas acabou por se render às “caras e caretas” daquele “afro-clown”. Esse músico e performer é um dos exemplos que pode ser acrescido àqueles analisados por Marcos Antônio Alexandre,⁴¹ pois a maneira como o artista inscreve e/ou reescreve constantemente sua identidade negra e/ou afro-brasileira, tanto individual quanto coletiva.⁴² Ele e sua trajetória também podem ser lidos sob a ótica da “multidimensionalidade” proposta por Alejandro Frigerio,⁴³ uma vez que trafega com tranquilidade pelos palcos da música e do teatro, compondo interpretações acrescidas de musicalidade, ritmo ou, por outro lado, música temperada por performance teatral.

A biografia cola-se à sua obra, e vice-versa, em constante movimento. O curso de teatro foi completado e forneceu munição de maior calibre. Porém, o artista negro ou afrodescendente já tem que subir ao palco, desde a primeira vez, praticamente pronto. Isto se deve ao acúmulo de obstáculos impostos pela “linha de cor”.⁴⁴ Salva-lhe, de outro modo, aquele recurso denominado também por W. E. Du Bois como “dupla consciência”, traduzido aqui como ser negro e, simultaneamente, “nacional”. A biografia de muitos deles é, em parte, exposta nos versos da letra de “Camelô de farol”:

⁴⁰ O violão é executado de “cabeça para baixo”, pois sendo canhoto, Maurício Tizumba apenas inverte o violão e não o posicionamento das cordas.

⁴¹ ALEXANDRE. Negro que te quero Negro: formas de representação do afro-brasileiro.

⁴² A vivência coletiva passa tanto pelo sagrado (Irmandades do Rosário), quanto profana (diálogos frutíferos com outros grupos artísticos de Minas Gerais e do Brasil).

⁴³ FRIGERIO. Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica,

⁴⁴ DU BOIS. *The souls of black folk*. Unabridged 1903 text.

Sou eu camelô, sou eu
Camelô de farol
Vendendo a vida no sinal fechado
Eu vou vendendo bala doce amendoim torrado
Vendendo a vida no sinal chuvoso
Eu vou vendendo pra esse povo até jornal molhado.⁴⁵

Os versos que abrem a letra da canção referem-se à profissão não regulamentada do vendedor ambulante, sempre ali à beira da calçada em cruzamentos pelos quais trafegam um sem número de veículos. Daí o nome – “camelô de farol” – referir-se precisamente àqueles que trabalham no comércio de itens dos mais diversos, no intervalo sinalizado pelo semáforo de trânsito (“farol” em São Paulo e Rio de Janeiro). Mas esse “camelô” não é denominado mascate, pois não trabalha oferecendo seus produtos de porta em porta e, devido ao exíguo tempo disponibilizado pela sinalização em meio ao caótico tráfego urbano, sua atividade deve ser extremamente vinculada à performance: só ocorre naquele instante em que o semáforo indica imobilidade para os veículos, e ao repetir-se, no próximo intervalo, não será a mesma.

Seu primeiro trabalho gravado, então em LP, era um panorama de seu trajeto artístico pela música popular brasileira. Referências locais mesclando-se ao liquidificador cultural da indústria fonográfica independente. Curiosamente, a gravação do LP não o projetou no cenário nacional e a cidade de Belo Horizonte pouco ou nada se abalou. Aos poucos Maurício Tizumba constatava o muro silencioso que se erguia diante do trabalho afrodescendente: negro no Brasil “tem que fazer samba”.

Contudo, o músico não desiste de sua carreira artística e direciona esforços simultaneamente em duas direções: a formação técnica; aprofundamento do diálogo com um aspecto de sua vida pessoal: as guardas de congado do bairro de sua infância. Recapitulando sua jornada, pode-se sugerir que foi essa a característica – o diálogo com as tradições afromineiras – que sobressaiu e impôs respeito diante da crítica e do meio musical belo-horizontino.

O CD *África Gerais* (1996) mostra, a um público acostumado apenas à faceta do “entretenimento”, mais uma opção: descobrir de quantas identidades é feita a madeira de nossa canoa mineira e, conseqüentemente, a brasileira. A cidade se rende novamente, diante da qualidade cada vez mais evidente do trabalho do artista. Com os versos de “Sá Rainha”, adaptados e de domínio público, deixa recado direto à epidérmica “democracia racial”:

Sá rainha chamô!
Ê viva! Ê viva!
Com chicote na mão!
Ê viva! Ê viva!

⁴⁵ TIZUMBA. *Caras e caretas*.

Eu não sou de apanhá,
Eu num sô nêgo dela,
Eu num vô lá!
Eu não, eu não...

Ela vem com conversa de dona,
Mandona “mandano” a gente trabaiá
Sei que dói a chibata no lombo
A canga no lombo
Pra quê que eu vô lá? Olelê...

A letra da música, adaptação de domínio público, vale-se de uma liberdade que poucos escritores usufruem na criação de seus textos, quando se trata especificamente da temática racial e de nosso passado escravista. Aqui, temos, novamente, a performance como “comportamento duplamente exercido” em ritmo de escrita da memória e, simultaneamente, instrumento de crítica e resistência. No passado, a reação quilombola, a ginga, a capoeiragem... Na contemporaneidade lançam-se outros dados/dardos contra os processos constantes que tentam silenciar vozes e invisibilizar a resistência. Os exemplos na música são sempre mais ácidos: “todo camburão tem um pouquinho de navio negreiro”, ou ainda, “a carne mais barata do mercado/ é a carne negra”. Isso sem mencionar a tonelada de versos pesos-pesados do rap nacional. Se temos metáforas em profusão no tocante ao tema, qual seria o sentido contemporâneo da performance de uma música como “Sá rainha”? Quanto à estratégia de construção linguístico-poética ocorre uma inversão de uso sonoro se comparada ao texto do poeta Edimilson de Almeida Pereira. A utilização das rimas impõe a quebra de expectativa em outro nível, aquele relativo ao significado: “eu num sô de apanhá/ eu num sô nêgo dela/ eu num vô lá...”, buscando romper o ciclo de violência tanto física quanto simbólica.

O título traz a soma de dois lugares de poder: a “sinhá” e a referência à Coroa portuguesa, nos idos do Brasil colônia. O diferencial de Maurício Tizumba foi criar uma situação de presença múltipla: estão no mesmo espaço cênico-musical – seu palco é sempre isso, cena – negros, afrodescendentes, brancos, descendentes indígenas e, às vezes, nisseis e europeus. Isto é devido à criação do grupo denominado Tambor Mineiro, um lócus de preservação e divulgação das tradições afromineiras. O espaço permite tais ações através de um curso que ensina aos participantes a construção e o manejo de tambores, pantangomes e gungas. Assim, ao trazer para o universo afro-mineiro a parcela que pouco ou nenhum contato possui com essa tradição, o artista proporciona aos participantes do grupo uma vivência performatizada da condição negra/afrodescendente. Não uma experiência qualquer, uma experimentação que moverá corpo, mente, ritmo e reflexão: por que o negro não atende ao chamado de Sá rainha? A resposta irônica é sempre acompanhada de largo sorriso, alternando uma face séria que se metamorfoseia em alegria de liberdade, o acrobata, em cena novamente... Instigante readaptação da “oralitura da memória”, performatizando a insubmissão sem uso da violência.

Dentre as diversas realizações de Maurício Tizumba cito a reunião, num único show em 2005, de quatro guardas de Congado, da região de Oliveira-MG, e ninguém

menos que o ícone da MPB, Milton Nascimento. No mesmo palco, foram também colocadas, lado a lado ao ídolo, conhecidas vozes da cena musical mineira, como Marina Machado, Titane e o cantor e compositor Vander Lee. O outro anfitrião da festa, juntamente com Tizumba, era o grupo Tambolelê.

A trajetória desse músico, performer, ator e produtor cultural, possui passagens importantes no que diz respeito à memória afro-brasileira. Cito algumas produções, a partir de 2006, das quais ele participou: “Grande Otelo: Êta moleque bamba!” (2006), que retrata a vida do ator Grande Otelo; “Besouro, Cordão de Ouro” (2006), texto e músicas de Paulo César Pinheiro, com direção de João das Neves, que traz ao palco a história do capoeirista Besouro. Já em 2007, faz homenagem a outro ícone da música: “Mil Tambores para Naná Vasconcelos”, com participação especial do grupo Tambolelê. Em setembro de 2008, Maurício Tizumba estreia com o espetáculo musical de sua autoria, “O Negro, a Flor e o Rosário”, no qual trabalha os entrelaçamentos das tradições afro-brasileiras das Irmandades do Rosário e do candomblé.

O músico mineiro se mantém na categoria de “unimúltiplo”, a exemplo de Edmilson de Almeida, readaptando-se para sempre para reinventar e celebrar nos palcos suas origens e identidades, inscrevendo o tambor na categoria das “máquinas de produção de subjetividade”,⁴⁶ uma máquina como um coração pulsante e político.

TAMBOR E MAIS REFLEXÕES AFRO-MINEIRAS: GRUPO TAMBOLELÊ

Eu tentei
Compreender a costura da vida
Me enrolei
Pois a linha era muito comprida
Como é que eu vou fazer
Para desenrolar?”⁴⁷

Os integrantes desse grupo de percussão mineiro talvez não tivessem em mente, quando fizeram soar as primeiras notas de seus tambores, o quão longe seu trabalho iria ecoar. Não se trata de sucesso na grande mídia, embora até essa “senhora míope” já saiba dos resultados alcançados por Santone Lobato, Sérgio Pererê e Sassá. Curiosamente, os “s” iniciais de seus nomes artísticos são uma resposta, sem que saibam ou tenham intencionado, aos três das seguintes palavras em inglês que “resumem” o Brasil lá fora: *soccer, samba and slums* – na ordem: *futebol, samba e favela*. O nome do grupo Tambolelê também joga contra/combate outro ícone do preconceito, ou do “racismo cordial”, os seguintes versos da música de domínio público: “Samba Lelê tá doente/ tá com a cabeça quebrada/ Samba Lelê precisava é de umas boas palmadas/ Samba, samba, samba ô Lelê.”

O grupo chamou para si o maior desafio para um artista que pretende intervir na realidade e o faz do modo mais direto e eficaz. Ele não é afeito aos discursos que apenas

⁴⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

⁴⁷ PERERÊ. *Costura da vida*.

derramam análises sobre os obstáculos do caminho, porque prefere a ação: após consolidar seu espaço no meio musical, de Minas e do Brasil, direcionou também suas forças e talento para o “Espaço Tambolelê”, localizado no bairro Glória, Belo Horizonte, região de origem de um de seus membros, o músico Sérgio Pererê. É ali que nasceu o “Bloco Oficina Tambolelê” e o grupo “Chicas da Silva”, este último formado por adolescentes e jovens mulheres. É lá que ocorrem, além dos ensaios, aulas de canto, capoeira, artesanato, construção de instrumentos de percussão, e mais o que for demanda dos moradores da área. Mais uma vez, exemplos do conceito de “multidimensionalidade”⁴⁸ da performance da diáspora negra vêm se agregando caminho afora...

A formação do Tambolelê é a sólida tríade composta por Santone Lobato – *luthier*, músico, produtor e diretor musical do projeto “Chicas da Silva”. A biografia de Santone tem uma página que não pode ser esquecida: ele foi integrante de uma escola de samba – uma das heroicas que tentaram emplacar o “carnaval” em Belo Horizonte – e a partir desse duro e importante aprendizado, do mesmo modo que o músico Maurício Tizumba, reorganizou-se para que seus projetos encontrassem os parceiros adequados. Sérgio Pererê é cantor, compositor e músico – violão e percussão. Durante o ano de 2005 lançou seu primeiro CD solo. Giovani “Sassá” é percussionista, formado em Filosofia pela UFMG e possui grau de especialista pela Escola de Música da mesma universidade. Eles são os “três couros” desse tambor pensante e suas mãos – quando acrescidas das baquetas – amplificam as dimensões sonoras da performance cênico-musical.

A epígrafe desta seção é parte da letra de “Costura da vida”, que integra o repertório do primeiro CD do grupo. A compreensão do emaranhado construído pela “linha” que costura a “vida” é o cerne do problema proposto na canção: a dificuldade de se distinguir a parte – a linha – do todo – a própria vida. A linha e os pontos da costura constituem o todo e simultaneamente são diferentes dele, a alteridade – ou a subjetividade como preferem Deleuze e Guattari – surge da conexão, nem sempre clara do “todo” com suas “partes”. No entanto, ainda segundo os dois filósofos, não é possível viver a vida em sua plenitude, quanto mais representá-la ou compreendê-la.

No ato de se misturar à “costura da vida” e, conseqüentemente à linha que constitui a “sutura”, a voz que produz o canto e reproduz a letra, reconstitui parte do que só pode se perceber no trajeto, na travessia, na vida. Apenas quando se mescla à própria vida é dado ao poeta compreendê-la. Outra composição presente no primeiro álbum do grupo é “Sino de ouro”, de autoria de Sérgio Pererê, que também celebra a vida, desta feita, a partir da solicitação de bênçãos às origens mais próximas: mãe e avó.

“Sino de Ouro”

Ô o siné gin di oor

Ô é gin di oorê

Ô é gin di oru siné

⁴⁸ FRIGERIO. Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica.

Dá-me sua mão mamãe
Dá-me sua mão vovó
Dá-me sua mão mamãe
Dá-me sua mão vovó

Que eu quero sua luz
Para acender ao sol
Para acender o sol

A letra da composição, exposta no papel, paralisada e sem movimento vocal, pode parecer morta. Entretanto, uma das árduas tarefas de que se atreve a analisar tais produções é esta: tentar traduzir para os leitores, especializados ou não, pelo menos em parte, o vigor presente na performance. Retomando Marcos Alexandre,⁴⁹ esse domínio de “linguagem” e “corpo” é um trabalho constante, um jogo com o que o corpo possui de mais maleável: produção sonora a partir da voz, quebram-se as palavras... Os versos iniciais são modificações das sentenças “o sino é de ouro”/ “de ouro o sino é”. Ao dar ênfase à sonoridade, valorizar o som e o ritmo em detrimento do significado, o autor e performer convida ouvintes e/ou expectadores para um jogo: o que se canta na primeira estrofe fica similar a um idioma estrangeiro. Assim, o título “Sino de ouro” perde seu significado e se mescla ao imaginário daqueles que ouvem: será francês ou alguma língua africana? A chave para o significado começa a se delinear nas estrofes seguintes ao sabor do tronco feminino da hereditariedade. Tem-se aqui, também, a possibilidade de leitura a partir do conceito de performance apresentado por Diana Taylor,⁵⁰ o qual entende práticas e ações performáticas como transmissoras de “saber social, memória e sentido de identidade a partir de ações reiteradas”. Atente-se à expressão “sentido de identidade”, a qual por si só já aponta para a ideia de constante construção, na forma de jogo apresentada pela letra/poema da música.

Os integrantes do Tambolê ampliaram suas conexões tanto com a cidade quanto com o mundo. Apresentaram-se, por exemplo, na Nova Zelândia e na China. Eles utilizaram suas habilidades de leitores das tradições afro-brasileiras, da cultura popular, da cultura acadêmica e erudita e, ainda, da participação na vida política de sua comunidade através de seus projetos sociais. Costuraram a “vontade de tradução” da língua à necessidade de tradução da pele. O que pode ser um indício de “compreensão” da “costura da vida”, atando-se vigorosa, estética e engenhosamente a ela.

ALINHAVANDO A COSTURA...

O trânsito de estratégias e poéticas de produção no tocante à cultura afro-brasileira, e a afro-mineira, em especial, ocorre em movimento contínuo e, muitas vezes, despercebido dos holofotes da crítica no campo das Letras e Artes. Embora os estudos

⁴⁹ ALEXANDRE. Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro.

⁵⁰ TAYLOR. Hacia una definición de performance, p. 18.

sobre o tema venham ganhando visibilidade, ainda é necessário que tais produções alcancem outros meios de divulgação. Isso não se deve apenas ao valor enquanto obra de arte, pois há um componente pedagógico não explicitado: ao recriar e reencenar as tradições e/ou modos de vivência da comunidade afrodescendente, reescreve-se simultaneamente a memória histórica das artes e de nossa composição de subjetividades coletivas e/ou individuais.

De acordo com Zeca Ligiéro,⁵¹ destaca-se um modo bastante peculiar de trato estético de ancestralidade africana. Tem-se simultaneamente “um gestual de forte presença rítmica e alto teor simbólico”, acrescidos, desse modo, de uma centralidade do corpo, principalmente quando se refere às artes performáticas. Este breve texto intentou encontrar algumas pistas dessa poética no contato da literatura e da música popular com as tradições afromineiras. Portanto, este trabalho aguarda por diálogos futuros, esperando seguir sempre adiante, visto que o material produzido por escritores e músicos não cessa de instigar tanto a pesquisa quanto a vontade de memória, que bate à nossa porta, no ritmo de versos e tambores. Sejam esses escritos em páginas impressas, virtuais ou ecoando pelo ar sob o pulsar dos couros, baquetas, coração. Onde houver memória, há sinal de corporeidade e sinais de vida...



ABSTRACT

This essay aims to show, under the prism of performance, relationships between the concepts “oraliture of memory”⁵² and “silent literature”,⁵³ and music in Minas Gerais, considering the Afro-mineira particularities, as well as other Afro-Brazilian cultural traditions. Therefore, we will start from Edimilson de Almeida Pereira’s literary production and the artistic production of Maurício Tizumba and Tambolelé group.

KEYWORDS

Performance, Afro-Brazilian literature,
Afro-Brazilian music

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro. In _____. (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p. 159-202.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

⁵¹ LIGIÉRO. Artes do corpo: desenhando um espaço sagrado.

⁵² MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*.

⁵³ PEREIRA. *Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil*.

- CRUZ, Adélcio de Sousa. Afro-brasilidade urbana: poética da diáspora em performance. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p. 120-138.
- CRUZ, Adélcio de Sousa. Cantopoema e samba-blues: estratégias afrodescendentes na poesia de Edimilson de Almeida Pereira. In FERREIRA, Elio; MENDES, Algemira de Macedo (Org.). *Literatura afrodescendente: memória e construção de identidades*. São Paulo: Quilombhoje, 2011. p. 13-22.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3.
- DU BOIS, W. E. B. *The souls of black folk*. Unabridged 1903 text. New York: Dover, 1994.
- FRIGERIO, Alejandro. Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 51-67, 2003.
- GLISSANT, Édouard. Crioulizações no Caribe e nas Américas; Cultura e identidade; O caosmundo: por uma estética da relação. In: _____. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. p. 13-127.
- LIGIÉRO, Zeca. Artes do corpo: desenhando um espaço sagrado. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 42-59.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza Edições; PUC Minas, 2002. p. 37-79.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Ô Lapassi & outros ritmos de ouvido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1990. (poesia)
- PEREIRA, Edimilson de Almeida; ALEIXO, Ricardo. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996. (poesia)
- PERERÊ, Sérgio. Costura da vida. In: *Tambolelé*. Belo Horizonte: Bemol, 2004. CD áudio. Faixa 7.
- PERERÊ, Sérgio Sino de ouro. In: *Tambolelé*. Belo Horizonte: Bemol, 2004. CD áudio. Faixa 8.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
- TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 18-24, 2003.
- TIZUMBA, Maurício. *Caras e caretas*. Belo Horizonte: 1991. LP (vinil).
- TIZUMBA, Maurício. *África Gerais*. Belo Horizonte: Bemol, 1996. CD áudio.
- ZUMTHOR, Paul. Perspectivas. In: _____. *A letra e a voz – a literatura medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 15-34.