

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MARCIAL LOURENÇO MACOME

**NECRO-OLHAR:  
UM OLHAR NOS CORPOS PARA ALÉM DE UMA ARTE COLONIZADORA**

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

NECRO-OLHAR:  
UM OLHAR NOS CORPOS PARA ALÉM DE UMA ARTE COLONIZADORA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de Pesquisa: Texto e Cena

Nível: Mestrado

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos

Aluno: Marcial Lourenço Macome

NUSP 10987274

Bolsista CAPES 2020

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Macome, Marcial Lourenço

NECRO-OLHAR: UM OLHAR NOS CORPOS PARA ALÉM DE UMA ARTE COLONIZADORA / Marcial Lourenço Macome; orientadora, : Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos. - São Paulo, 2021.  
115 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. NECRO-OLHAR. . 2. RACISMO. 3. RAÇA. 4. NEGRITUDE. . 5. ÁFRICA.. I. Bastos, : Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Helena Franco de Araujo . II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194



Universidade de São Paulo

ATA DE DEFESA

Aluno: 27156 - 10987275 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa de Dissertação do(a) Senhor(a) Marcial Lourenço Macome no Programa: Artes Cênicas, do(a) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aos 20 dias do mês de setembro de 2021, no(a) realizou-se a Defesa da Dissertação do(a) Senhor(a) Marcial Lourenço Macome, apresentada para a obtenção do título de Mestre intitulada:

"NECRO-OLHAR:UM OLHAR NOS CORPOS PARA ALÉM DE UMA ARTE COLONIZADORA"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Maria Helena Franco de Araujo Bastos	Presidente	ECA - USP	<u>Aprovado</u>
Denise Pereira Rachel	Titular	Externo	<u>Aprovado</u>
Daiana Felix Pereira	Titular	Externo	<u>Aprovado</u>

Resultado Final: Aprovado

Parecer da Comissão Julgadora \*

A banca reconhece a relevância do discurso da dissertação, extremamente potente e necessária na valorização da trajetória do Teatro Negro de contextos anticoloniais. O pesquisador fez uma defesa contundente, expondo que vivemos tempos de reparação histórica em relação aos atos de violência cometidos sobre as manifestações artísticas de culturas africanas, afrodiáspóricas e "corpas" negras.

Eu, \_\_\_\_\_, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as). São Paulo, aos 20 dias do mês de setembro de 2021.

Denise Pereira Rachel

Daiana Felix Pereira

Maria Helena Franco de Araujo Bastos  
Presidente da Comissão Julgadora

\* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em \_\_\_\_\_ e, portanto, o(a) aluno(a) \_\_\_\_\_ jus ao título de Mestre em Artes obtido no Programa Artes Cênicas - Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro.

\_\_\_\_\_  
Presidente da Comissão de Pós-Graduação

## **AGRADECIMENTOS:**

Agradeço a **CAPES** pelo financiamento através de uma bolsa para realização desta pesquisa. Agradeço Igualmente a toda minha família, aos vivos e aos que durante este tempo se tornaram ancestrais, sem se quer, ter a possibilidade de nos despedir, mas mesmo assim continuaram me protegendo, a eles o meu *inkomo vakokwani*.

A minha namorada, Sheilla Maida, por todo apoio encorajamento nesta jornada *na bonga*. Agradeço a minha orientadora Helena Bastos pelo encorajamento, ensinamentos, por acreditar nesta pesquisa e pela parceria que juntos firmamos durante esta jornada. Agradeço igualmente a Helena Katz pela conversa e encontros proporcionados neste percurso. Estendem-se meus agradecimentos ao Diego Marques, colega e amigo que desde o início, dispôs-se a ajudar em tudo que fosse necessário para que esta pesquisa se tornasse uma realidade. Obrigado pela revisão desde o projeto de pesquisa até o trabalho final.

Agradeço a todas e todos os membros do Laboratório de Dramaturgia do Corpo - LADCOR do PPGAC - ECA/USP pelas suas ricas contribuições. Revelou-se durante a realização desta pesquisa um lugar de debate e aprofundamento epistêmico do qual é impossível dissociar esta pesquisa deste espaço e dos seus membros.

Impossível também seria dissociar esta pesquisa do Coletivo Legítima Defesa, meu primeiro berço de pesquisas artísticas, epistemológicas e criativas no território brasileiro. Aos meus amigos e membros do grupo Convivência Pacífica o meu muito obrigado pelas ricas discussões que me proporcionaram.

E porque “o saco vazio não fica de pé”, agradeço a toda equipe das assistentes sociais, a equipe de limpeza, zeladores, porteiros da USP, em especial meus agradecimentos vão a todas e todos os cozinheiros dos bandejões da USP (Central e da Química) que com, ou sem crise de saúde pública mundial causada pela Covid-19 sempre estiveram ali fazendo a comida com a qual me alimentei durante o período da realização desta pesquisa. (uma família que o destino me deu a oportunidade de fazer deste lado do mundo).

Aos companheiros e companheiras de batalhas, Mariana Rhormens, Luciara Ribeiro, Gilberto Costa, Luz Ribeiro, Eugenio Lima, Iramaia Gongora, Walter Baltazar, Alberto Bie, Ivan Mazanga, Michela Massango, Cifra Tchembene o meu *Inkomo madoda*.

## RESUMO

Esta é uma pesquisa que evidencia a cartografia, genealogia e pesquisa artística conceitual com objetivo de analisar sobre que condições as produções artísticas são influenciadas pelas estruturas sociais racistas que fundaram a sociedade moderna, o que mais adiante vamos definir como Necro-olhar. A partir do estudo de duas peças de Aimé Césaire, propomos uma discussão no contexto de um teatro contemporâneo. Desse modo, analisamos as condições sobre as quais a liberdade se materializa, examinando os sessenta anos das independências Africanas, assim como as armadilhas impostas pela conjuntura do período pós-independências na África. Outro ponto relevante nesta pesquisa é a compreensão de teorias relativas às raças, as críticas em torno delas e o processo da formação do novo *Homo Sacer* ou seja, trata-se da formação do Devir negro do mundo. Soma-se neste contexto experiências de um artista pesquisador o qual busca um olhar enquanto corpo inserido nestes espaços que são permeados por todos estes elementos que levantamos até aqui. Como nós nos relacionamos enquanto corpos atravessado por várias histórias e pertencimentos? Com base em abordagens teóricas e análises feitas por Achille Mbembe, Ahmadou Kourouma, Joseph Ki-Zerbo, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Felwin Saar, Jarzy Grotowski e Constantin Stanislavski traçamos nosso argumento teórico

PALAVRAS CHAVES: NECRO-OLHAR. RACISMO. RAÇA. NEGRITUDE. ÁFRICA.

## ABSTRACT

This is a research that combines cartography, genealogy and conceptual artistic research with the aim of analysing under what conditions artistic productions are influenced by the racist social structures that founded modern society which we will later define as Necro-aesthetics that materializes through Necro-olhar. Starting from the study of two plays theater by Aimé Césaire, we propose a discussion in the context of a contemporary theatre. In this way we analyse the conditions under which freedom materialises, examining the sixty years of African independence, as well as the pitfalls imposed by the conjuncture of the post-independence period in Africa. Another relevant point in this research is the understanding of theories relating to race, the criticism surrounding them and the process of the formation of the new “*Homo Sacer*”. Added to this context, are the experiences of an artist-researcher who seeks a look as a body inserted into these spaces that are permeated by all these elements we have tried to raise so far. How do we relate to each other as a body crossed by various histories and belongings? Based on theoretical approaches and analysis made by Achille Mbembe, Ahmadou Kourouma, Joseph Ki-Zerbo, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Felwin Saar, Jarzy Grotowski and Constantin Stanislavski we outline our theoretical argument which makes this research academic.

KEYWORDS: NECRO-OLHAR. RACISM. RACE. NEGRITUDE. ÁFRICA.

## SOMMAIRE

Il s'agit d'une recherche qui combine cartographie, généalogie et recherche artistique conceptuelle dans le but d'analyser dans quelles conditions les productions artistiques sont influencées par les structures sociales racistes qui ont fondé la société moderne, ce que nous définirons plus tard comme la Necro-esthétique qui se matérialise à travers le Necro-olhar. A partir de l'étude de deux pièces d'Aimé Césaire, nous proposons une discussion dans le contexte d'un théâtre contemporain. Nous analysons ainsi les conditions de matérialisation de la liberté, en examinant les soixante années d'indépendances africaines, ainsi que les pièges imposés par la conjoncture de la période post-indépendance en Afrique. Un autre point pertinent dans cette recherche est la compréhension des théories relatives à la race, les critiques qui les entourent et le processus de formation du nouveau *Homo Sacer*. S'ajoutent à ce contexte les expériences d'un artiste chercheur qui cherche un regard en tant que corps inséré dans ces espaces qui sont imprégnés de tous ces éléments que nous avons essayé de soulever jusqu'à présent. Comment nous rapportons-nous les uns aux autres en tant que corps traversé par diverses histoires et appartenances? En se basant sur les approches théoriques et les analyses faites par Achille Mbembe, Ahmadou Kourouma, Joseph Ki-Zerbo, Michel Foucault, Giorgio Agemben, Felwin Saar, Jarzy Grotowski et Constantin Stanislavsk nous tirons notre argument théorique qui rend cette recherche académique.

MOTS-CLÉS: NECRO-OLHAR. RACISME. RACE. NÉGRITUDE. AFRIQUE.



## LISTA DE SIGLAS

CCSP: Centro Cultural de São Paulo

CCO: Centro Cultural Olido

CCU: Centro Cultural Universitário/ Moçambique

ECA-UEM: Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane

ECA-USP: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

PPGAC-USP- Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

Folias: Galpão do Folias

## SUMARIO

<b>1</b>	<b><i>CAPÍTULO I</i></b> .....	<b>15</b>
	<b>COMBATEU UM BOM COMBATE</b> .....	<b>15</b>
1.1	<b><i>CÉSARIE COMBATEU UM BOM COMBATE</i></b> .....	<b>16</b>
1.2	<b><i>O PARADOXO DO REI CHRISTOPHE EM LA TRAGÉDIA DE RÓI CHRISTOPHE</i></b> .....	<b>19</b>
1.3	<b><i>A TEMPESTADE OU VÁRIAS TEMPESTADES? ATUALIZAÇÕES DE UMA TEMPESTADE DE CÉSARIE</i></b> .....	<b>35</b>
1.4	<b><i>UHURU = Liberdade</i></b> .....	<b>43</b>
1.5	<b><i>ARIEL COMO O PARADOXO RACIAL</i></b> .....	<b>50</b>
1.6	<b><i>SESSENTA ANOS DE INDEPENDÊNCIAS AFRICANAS SEM LIBERDADE</i></b> .....	<b>52</b>
<b>2</b>	<b><i>CAPÍTULO II</i></b> .....	<b>64</b>
2.1	<b><i>A BIOLOGIA E A TEORIA RELATIVA DAS RAÇAS</i></b> .....	<b>65</b>
2.2	<b><i>EM BUSCA DE UMA POSSÍVEL GÊNESE DO NECRO-OLHAR</i></b> .....	<b>70</b>
2.3	<b><i>O ESTADO DE EXCEÇÃO</i></b> .....	<b>72</b>
2.4	<b><i>A VIDA NUA PERSONIFICADA</i></b> .....	<b>74</b>
2.5	<b><i>REPENSANDO OS CORPOS COLONIZADOS</i></b> .....	<b>77</b>
2.6	<b><i>FILANTROCAPITALISMO TEATRAL</i></b> .....	<b>78</b>
<b>3</b>	<b><i>CAPÍTULO III</i></b> .....	<b>81</b>
	<b>FORA DA NECROESTÉTICA</b> .....	<b>81</b>
3.1	<b><i>CORPOS EM CENA, RELATANDO EXPERIÊNCIAS</i></b> .....	<b>82</b>
3.2	<b><i>SOBRE O OLFATO E SUA RELAÇÃO COM O ESPETÁCULO</i></b> .....	<b>87</b>
3.3	<b><i>A QUESTÃO DA MEMÓRIA</i></b> .....	<b>89</b>
3.4	<b><i>AS LIGAÇÕES DE RELAÇÕES DE OLHAR, RACISMO PERFORMANCE E O TEATRO</i></b> .....	<b>93</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>100</b>

A buno, a buno alilunganga,  
A buno a buno hi sakana.  
A swi se tsama mbilwini yamina ku xilhawula nhongue xi helili,  
A swi se tsama mbilwini yamina ku xilhawula nhongue xi helili

Avana va moçambique va hela kole djoni indje wa switiva we?  
A vana va moçambique va hela hiku biwa indje wa switiva wena?  
Utama munwani ali djone, ahelili hiku biwa, utama munwani ali Mugodini adlhawile  
hite ngwana, utama munwani o thira a fili hiku biwa.  
Nakuva loko va fika lomo kaya hiva nhika hinwaswo va swi lavaka, hiva Nyika  
mahanti va bussa, hiva nhika ma lwandle va tseva, hiva nyika makwati va lhalha, hiva  
nhika hi nkwaswo vaswi lavaka. (2x)

Hitira ma placine, hitira hinga holi,  
hi tsama ama djeleee hibiwa hinga txaii,  
Hi tira hinga holi, hi lelili hima bunoooo,  
yi hela hiku biwooo, hiku a buno a buno alilunganga  
hiku abuno a buno e sakana.<sup>1</sup>

CALIBAN: *Uhuru!*

PRÓSPERO: O que você disse?

CALIBAN: Eu disse “*Uhuru*”.

PRÓSPERO: Ainda se lembra de seu idioma bárbaro?  
Eu já disse que não gosto disso.  
Além do mais, poderia ser educado.  
Um bom dia não faria mal algum a você.

CALIBAN: Ah, esqueci. Bom dia! Mas um dia bom, cheio de todas as vespas, sapos,  
pústulas e excrementos. Que o dia de hoje pudesse saltar uns dez anos e chegar ao dia  
em que os pássaros do céu e as bestas da terra se saciassem com sua carcaça.  
(CERARIE, 1969,ATO I, CENA 2, pag.14).

---

<sup>1</sup> Letra da música “*A Buno*” (*o boêr*), de Jeremias Nguenha (transcrição nossa). O músico moçambicano denuncia racismo, maus tratos que os moçambicanos passam na África do Sul nas mãos dos Bôeres nos campos agrícolas, nas minas, nas cadeias, trabalho forçado e não remunerado. Música disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=NDBVWin8uC4> data de acesso 10 de setembro de 2019, às 02:12

## INTRODUÇÃO

Pode ser que alguns leitores tenham tido mais dificuldade de ler a letra da música “*A buno*”, escrita em *changana*, do que o trecho dos diálogos entre Caliban e Próspero. Abrir um texto para ler e, de repente, se deparar com uma sucessão de palavras em um idioma que não lhes parece familiar, sem dúvida, deve ser violento e causa estranhamento a qualquer um. Imagino o quão deve ter sido tortuoso, para esses leitores diante desse estranhamento, elaborar um significado desta letra. Por vezes, a saída rápida para esse impasse e impossibilidade de compreensão seja pular para o que lhe é comum. Assim é a vida: o que causa estranhamento em uns, para outros é o comum, a violência aplicada a uns é motivo de orgulho para alguns.

Talvez, por uma questão de obediência às regras acadêmicas, tivéssemos que traduzir o texto para que o leitor se familiarize com as falas, mas convém lembrar que as traduções, ainda que literais, nunca são capazes de traduzir sentimentalmente, principalmente quando se trata de uma obra artística. Sabemos que algo se perde durante o processo de tradução, assim como na implementação do projeto de “civilização” colonial, culturas e sociedades que precisaram ser traduzidas para depois se aplicar o projeto civilizacional.

As traduções, muitas vezes, levam dois sentimentos, o do autor e o do tradutor, tal como ocorre com quem se dá à tarefa de “civilizar”, este certamente tem um sentimento de pertencimento a sua cultura dita “civilizada”, mas aquele que adquire a nova civilização, ainda que reproduza taxativamente a ideia de civilizado, sempre terá algo de “selvagem” latente em si.

PRÓSPERO: Já que sabe se expressar tão bem, poderia pelo menos me agradecer por eu tê-lo ensinado a falar. Um bárbaro! Uma besta bruta que eu eduquei, formei, de quem tentei tirar toda essa animalidade que ainda o cerca.

CALIBAN: Mas isso não é verdade.

Você não me ensinou nada, a não ser, é claro, a usar sua linguagem para compreender suas ordens: corte a madeira, lave as vasilhas, limpe o peixe, plante os legumes, porque você é muito preguiçoso para fazer essas coisas. E quanto à sua ciência, me ensinou alguma coisa? Guardou tudinho para você. Sua ciência está toda guardada egoisticamente só para você, trancada dentro daqueles livros enormes.  
(ATO I, CENA 2, pag.15)

No diálogo acima, não precisamos fazer um esforço para perceber quem é “selvagem” e quem é “civilizado”. Por estar latente em nós esse espírito “selvagem” talvez até de besta, como diz Próspero, nos recusamos a fazer qualquer tradução da letra do músico Jeremias Nguenha, como forma de manter os nossos hábitos, a nossa “linguagem selvagem” e, quem sabe, fazer uma provocação ao invés de um processo de “civilização” reverso. O argumento teórico para tal recusa encontra-se no trabalho do acadêmico e dramaturgo queniano Ngũgĩ Wa Thiong’o, mais

especificamente em sua obra “*Decolonising The Mind: the Politics of Language in African Literature*”.

Existe um ditado popular em Moçambique, Zimbábue e na África do Sul que diz: “*Amu Nguni wa pfuka*”, geralmente usada para dizer, ainda que morto, se tiveres feito algo a um *Nguni*, ele ressuscitará para te cobrar – a dívida com um *Nguni* não acaba com a morte, quando necessário ele ressuscita em um outro corpo para te cobrar.

A propósito deste ditado, queremos introduzir Gomondzwani Nlhambaroli Macome, descendente dos *Ngunis* que nasceu no litoral de Chidenguele, uma terra que fez parte do império de Gaza. O império localizava-se no sul do atual Moçambique e foi fundado por Soshangane, também conhecido por Manicusse (1821-1858), depois de um grande conflito desencadeado entre os Zulus, em consequência do assassinato de Tshaka em 1828, que culminou na invasão de grandes terras da atual África Austral pelos exércitos *Nguni*, onde viriam a se instalar. Em seu apogeu, o império de Gaza chegou a ocupar toda a área costeira entre os rios Zambeze e Maputo. Ao longo da sua existência, o império teve a sua capital em *Mandlhakazi*, que mais tarde, devido as traduções portuguesas, passou a chamar-se de *Mandjacaze* (devido ao “aportuguesamento” do nome *Mandlhakazi*) na atual província de Gaza<sup>2</sup>, local onde nasceu Gomondzwani.

---

<sup>2</sup> Ver RITA-FERREIRA, A. Fixação portuguesa e história pré-colonial de Moçambique. In: *Estudos, ensaios e documentos / Instituto de Investigação Científica Tropical da Junta de Investigações Científicas do Ultramar*. n.º 142 (1982), p. 19-331.



Fonte: MINED- A História da Minha Pátria, livro da 5ª classe, (1994)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://busy.org/@martusamak/de-pastores-a-imperadores-as-invasoes-nguni-no-sul-de-mocambique>. Data de acesso: 25 de Junho de 2020 às 15:23 minutos.

O último imperador de Gaza foi Ngungunhane (o invencível), também conhecido em Portugal como “Leão de Gaza”.

Em 1895, por ordens de Antônio Eanes (na época, alto comissário de Moçambique por indicação de Portugal), Ngungunhane foi atacado por uma ofensiva portuguesa e viu-se obrigado a recuar para Chaimite, bairro que era considerado um local sagrado do império, onde repousavam os restos mortais do Kokwani Soshangane (avo Soshangane). No dia 28 de dezembro do mesmo ano, Ngungunhane foi capturado por Mouzinho de Albuquerque<sup>4</sup> e exilado em Portugal. Uma vez que Ngungunhane era temido e várias vezes recusou as ordens de Portugal, sua captura foi um trunfo. Ele foi exibido em Portugal como uma grande conquista, sendo forçado a desfilar em Lisboa dentro de uma jaula até chegar no Jardim Botânico de Belém. Cabe notar que existe uma contradição em relação a data de sua morte, pois existem escritos que asseguram que ele morreu, em dezembro de 1906, vítima de hemorragia cerebral, mas também existe uma informação acerca da inexistência de registro da sua morte.

Com a captura de Nungunhane e de outros líderes de resistência à ocupação colonial, Moçambique se transformou efetivamente em uma província ultramarina de Portugal. Sob dominação colonial, Portugal levou a cabo um processo de “civilização”, muitos residentes daquelas terras foram batizados, obrigados a adotarem nomes portugueses e a abandonarem seus hábitos e culturas.

Uma parte da cultura dos *Ngunis*, dos *Tsongas* e dos autóctones foi levada em navios negreiros para Portugal, alguns para o Brasil - de acordo com a rota do mapa dos navios negreiros –, uma parte foi assassinada em terra e outra teve que se readaptar a própria terra.

Em 1975, Moçambique torna-se independente por meio de uma guerra de libertação encabeçada pela Frente de Libertação de Moçambique – “FRELIMO”. Um pequeno parêntese aqui: existe uma diferença entre “FRELIMO” e “Frelimo”. A “Frelimo” é um partido político e a “FRELIMO” não era um partido político, mas sim um movimento. Atualmente, com o propósito de tirar benefícios do processo histórico, o partido “Frelimo” e sua classe de intelectuais elaboram uma narrativa em que não se distingue a “FRELIMO” movimento, da “Frelimo” partido político.

---

<sup>4</sup> Na época governador português do distrito militar de Gaza.



Fonte: Reprodução do mapa de Moçambique imagem tirada do Blog “Maps Mozambique”<sup>5</sup> (2021).

Como podem imaginar, “a cultura e a civilização ocidental tornaram-se o ponto zero de orientação de todas as humanidades” (MBEMBE, 2017, p.160), os efeitos da colonização desumanizaram os indivíduos e não existe recuperação total deles. Ainda hoje, em tempos de Moçambique independente, esses efeitos estão enraizados e naturalizados.

O nome Gomondzwani, ainda que Gomondzwani tenha nascido em um Moçambique independente, não escapou dos efeitos da violência colonial. Para um entendimento disto, apresentamos uma pequena árvore genealógica dos “*Vaka Macome*”, família a que pertence

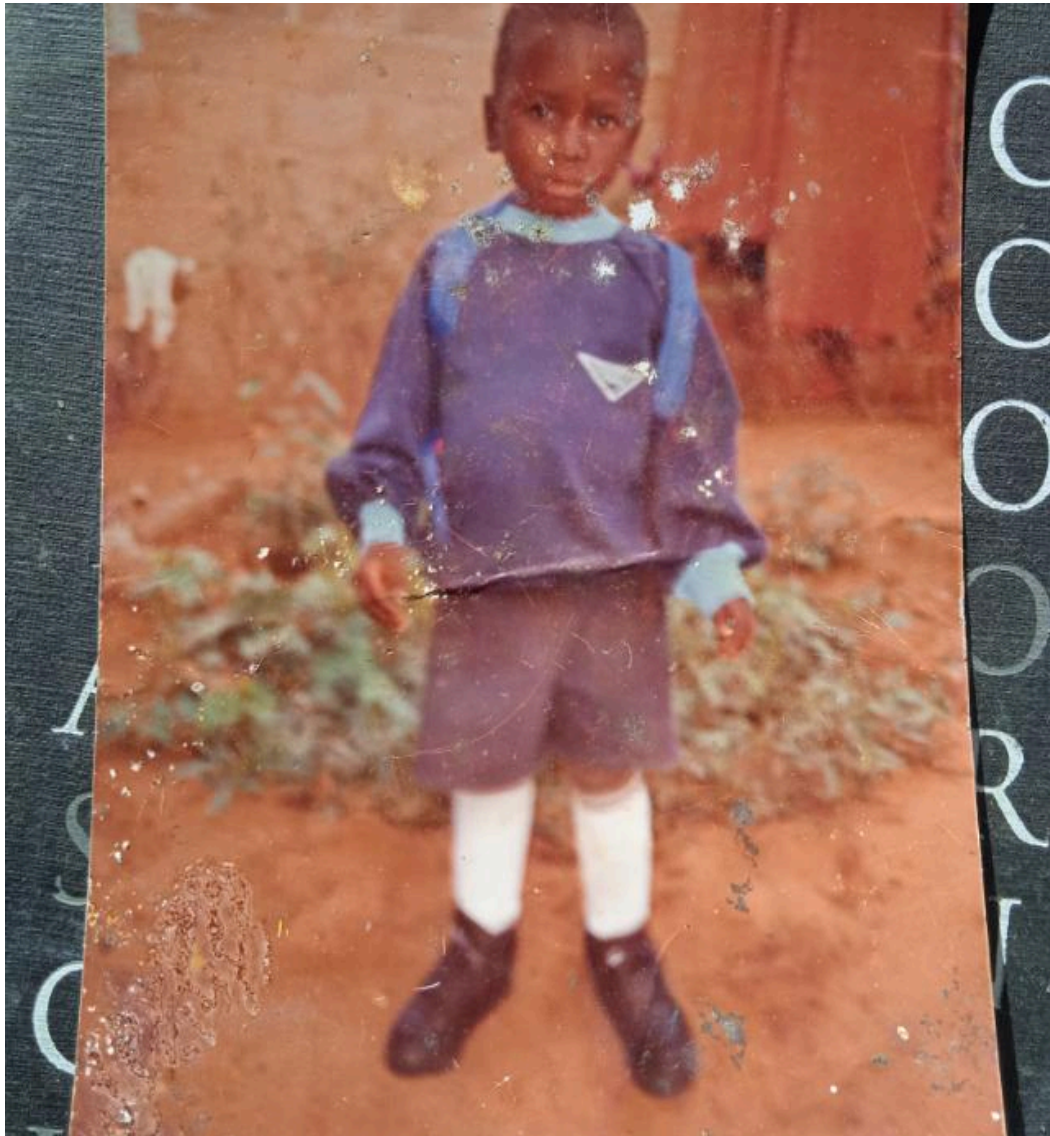
<sup>5</sup> <https://pt.maps-mozambique.com/mo%C3%A7ambique-mapa> data de acesso 2 de Julho de 2021, as 21h:02.



Gomondzwani. O primogênito é considerado o chefe da família e é chamado de “*Bava Macome*”, a designação “*Bava*” não significa necessariamente seu nome, uma vez que “*Bava*” pode ser traduzido como senhor, mas, neste caso, se refere a uma entidade superior dos “*Macomes*” seu nome verdadeiro é Nlhambarholi. No caso de o primeiro filho ser uma mulher ela é chamada “*Nwa Macome*” ao invés de “*Bava Macome*”.

O primogênito tem a função de entidade superior entre os seus irmãos, o “*Bava Macome*” deve atribuir ao seu segundo filho o nome de Gomondzwani, aquele que tem a função de relações sociais e protetor da família. Se seus irmãos têm problemas que ele não consegue resolver e todas as tentativas de solução estão esgotadas, Gomondzwani é responsável por encaminhá-los ao “*Bava Macome*”. Se este, por sua vez, também for incapaz de os resolver, deve apresentar suas dificuldades aos “*Kokwanes*”, que são os anciões, os guardiões da família.

O nome do primogênito deve ser *Nlhambarholi*, uma espécie de touro da família Macome. Por isso o nome completo do Gomondzwani é: Gomondzwani Nlhambaroli Macome. Nesta lógica, qualquer nome de um membro da família Macome carrega consigo uma função específica dentro da estrutura familiar, mas, por consequências de políticas coloniais, a família de Gomondzwani foi obrigada a mudar o nome do seu filho para Marcial Lourenço Macome, como muitos o conhecem hoje. Se não tivesse mudado de nome, não teria uma certidão de nascimento, conseqüentemente, sem certidão de nascimento, não existiria – vale lembrar que ao redor do mundo existem milhões de pessoas que, por algum motivo, estão fora desses sistemas e são considerados seres inexistentes. Não existindo, também não poderia, em nenhum momento, ter a formação superior em teatro que ele tem hoje e que pretende aprofundar com este trabalho: “...em tempos de civilização não se pode permitir o registro de nomes selvagens”, mas eu só “queria ser um homem, apenas um homem. E eis que “me descobro objeto entre outros objetos” (FANON, 1975, p. 79).



Fonte: reprodução imagem de arquivo pessoal do autor, (Circa, 1996).

Esta é uma parte da minha história e a de milhões de pessoas que não cabem no currículo lattes e são muito pouco discutidas pela “biblioteca colonial” porque eu sou o resultado de um conhecimento coletivo, *Ubuntu*, em que “eu sou o que sou pelo que nós somos”. Pelos *Ngunis*, *Tsongas* que se foram, pelos impérios devastados, pelos que jazem no Atlântico, reiteramos “*amu Nguni wa pfuka*”.

CALIBAN: Tenho que jantar.  
A ilha é minha, herdei-a de minha mãe Sycorax,  
E você a tirou de mim. Quando chegou  
Era todo afagos e lisonjas, me trazia  
Água com framboesas e me ensinou  
A nomear a luz maior e a menor,  
Que queimam de dia e de noite; e assim lhe amei  
E lhe mostrei todas as qualidades da ilha,  
Fontes frescas, poços salgados, lugares férteis e estéreis-  
Maldito sejas por ter feito isso, morcegos lhe alcancem!  
Agora sou seu único súdito,

Mas antes era meu próprio rei, e me mantem maltratado,  
Nesta rocha nua, interditando-me  
O resto da ilha.

PRÓSPERO: Escravo mentiroso,  
Que só entende a chibata e não a gentileza, o tratei –  
Sujo como é – com cuidado humano e o abriguei  
Na minha própria cela, até que você tentou violar  
A honra de minha criança.

CALIBAN: Oh, ha, ha! Quisera ter conseguido!  
Se você não me impedisse - teria povoado  
Esta ilha com Calibans.

MIRANDA: Escravo abominável,  
Sem nenhum traço de bondade,  
Mas capaz de todo o mal! Senti pena de você,  
Esforcei-me para fazê-lo falar, lhe ensinava a toda hora  
Uma coisa ou outra. Quando não conseguia, selvagem  
Distinguir o sentido do que falava, desconexo como  
Uma coisa mais estúpida, eu provia seus propósitos  
Com palavras inteligíveis para expressá-los. Mas sua raça vil –  
Apesar de ter aprendido - tem propensões que as pessoas de bem  
Não suporta conviver; por isso ficou  
Merecidamente confinado a esta rocha,  
Pois mais que prisão merecia.

CALIBAN: Você me ensinou a falar e o meu proveito nisso  
Foi saber como praguejar. Que a peste vermelha a consuma  
Por ter me ensinado a sua língua (SHAKESPEARE, 2014, p.61-63).

Se estivermos de acordo com Mbembe (2018) ainda que, em nosso trabalho, não tenhamos interesse em falar da Europa, não temos como não o fazer, porque somos obrigados a nos confrontar com esse arquivo histórico, afinal, ele contém uma parte de nós e justamente por isso também é nosso. Não podemos nos dar ao luxo da indiferença, nem consentir com a ignorância da existência dessa história, afinal a ignorância e a indiferença são privilégios dos poderosos. Como diria Fanon:

Não venho armado de verdades decisivas. Minha consciência não é dotada de fulgurâncias essenciais. Entretanto, com toda a serenidade, penso que é bom que certas coisas sejam ditas. Essas coisas vou dizê-las, não gritá-las, pois há muito tempo que o grito não faz mais parte da minha vida (FANO, 2008, p18).

O jogo da história e da estética será sempre de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar dos outros, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tenham imposto.

Assim, partimos das perguntas: qual é o lugar da raça, colonização e racismo nas produções teatrais? É possível pensar que o corpo do sujeito mercadoria (sujeito negro colonizado) seja capaz de produzir uma estética singular que não seja da ordem universal, sendo que a história do colonizado não pode ser contada hoje ignorando a colonização?

Como afirma Bastos, “o homem é um ser de relações, a sua natureza é ser relacional” (2017). Nós sabemos que as relações se dão em várias esferas, existem relações saudáveis, também existem relações não saudáveis, relações de força (a do senhor e do escravizado, as relações raciais, relações coloniais etc.) e por vezes as de falso humanismo.

Esta pesquisa toma como base as relações humanas herdadas do processo colonial para fazer uma análise do contexto contemporâneo de algumas produções teatrais. Nossa premissa é de que as relações humanas da atualidade são consequências de um processo histórico. Com base nisso, podemos entender que a liberdade de um povo é a reconquista do seu passado histórico, tornando-se protagonista da sua história. Assim, olhamos ao longo da história para os trabalhos de algumas figuras que teriam traçado um caminho nesse sentido, tendo por objetivo tornarem-se sujeitos de sua própria história.

Um desses sujeitos foi o poeta e dramaturgo Aimé Césaire, fundador do Movimento da Negritude, com Leopoldo Senghor e Léon Damas. Movimento esse que com todas as críticas internas e externas, desempenhou um papel fundamental na recolocação do sujeito negro na história, não mais como observador, mas como sujeito ativo de sua história.

Não nos soou estranho que a Negritude tenha sido atacada por uma série de intelectuais, uma vez que ela de certa forma ousou fazer uso das mais preciosas ferramentas do seu antigo colonizador (a poesia, a literatura, a dramaturgia) para questionar as relações raciais que colocavam o homem colonial e branco como superior aos negros. Nós sabemos que é na poesia, no teatro e na literatura onde reside a mais elaborada e profunda estrutura de uma língua. Daí o nosso interesse em retomar essas ferramentas (a dramaturgia, a literatura e poesia) para analisar o contexto social contemporâneo usando algumas ferramentas que Césaire usou no passado (o teatro). Na revista “Sala Preta”, volume 1 de 2020, Luiz Paulo Pimentel diz que devemos sempre perguntar: “o que os vivos querem disputar quando trazem à tona algo já sepultado”? Ele nos lembra que “o passado pode potencializar a crítica que se exerce ao tempo presente. Assim, exuma-se, muitas vezes, para se arquitetar um espaço de transformação e ruptura com algo que está instaurado.” (PIMENTEL, 2020, p.111).

Buscamos, por via de uma rota cartográfica e histórico-genealógica, analisar as relações sociais que se estreitam fora das estruturas teatrais para a *posteriori*, trazer essas relações para um debate dentro do aparato teatral, tendo como elementos fundamentais a colonização<sup>6</sup>, raça e racismo no teatro.

---

<sup>6</sup> Ao nos referir a colonização, nos referimos desde o processo de ocupação à doutrinação do olhar.

O uso da cartografia nesse processo se deve ao fato dela ser um método que privilegia um movimento atencional, concentrado na experiência, assim como na localização de pistas e signos de um processo em curso, que é o nosso caso, ancorando-se na afirmação de Deleuze de que “a cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática um princípio inteiramente voltado para uma experiência do real” (1995, p.21).

É com base nessa experiência do real, ancorada no processo cartográfico e histórico-genealógico, que iremos avaliar o lugar da raça fora e dentro do teatro, tendo como principal figura o trabalho do poeta, dramaturgo e ensaísta Aimé Césaire.

Para tal, no primeiro capítulo iremos fazer um estudo profundo do trabalho de dramaturgia feito por Aimé Cesária nas peças “*Una Tempête*” e “*The tragedy of king Christophe*”, com o intuito de expor as relações que são apresentadas pelas personagens. Por meio deste estudo iremos analisar o contexto contemporâneo, os 60 anos das independências Africanas, bem como tentar compreender as relações mitológicas em torno dos autóctones, ocupação colonial, supremacia racial, miscigenação, resistência, traição e em que condições se deram as independências e que implicações isso tem hoje.

No segundo capítulo vamos recorrer a teoria racial e a conceitos como: teoria das raças, Biopoder, Estado de Exceção, Necropolítica, Colonização, Corpo sem vontade, Afrotopia<sup>7</sup>, Afropolitanismo<sup>8</sup>, desenvolvidos, respectivamente, por Ki-Zerbo, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Achille Mbembe, Felwin Saar e, por fim, o conceito de Necroestética, proposto por nós. O resgate dessa relação teórica leva em conta a busca de uma contextualização que nos permita questionar, no plano estético, o racismo e a Necroestética. Chamamos de Necroestética o necro-olhar responsável pela catalogação do corpo negro ou indígena em corpos selvagens, corpo-coisa, corpo-mercadoria, corpo-fluxo, elementos que justificaram, no plano estético, o extermínio das artes do corpo negro, dos negros da terra durante o processo colonial e que, ainda hoje, essa necroestética se afirma na justificativa da supremacia de estéticas e mitologia de corpos brancos, mas que muitas vezes, mantém esse *status* para validar a apropriação de narrativas e mitos de estéticas de corpos negros. A necroestética, partindo da leitura de Mbembe, pode ser

---

<sup>7</sup> Ver: SARR, Felwine. *L'utopie africaine*. Paris: Le Monde, 2016.

<sup>8</sup> Afropolitanismo segundo Mbembe e Sara Nuttall (2004) é: uma tentativa de derrubar as leituras predominantes da África, com objetivo de identificar os locais dentro do continente não habitados nas pesquisas e nos discursos públicos que uniformizam leituras comuns da África. Texto original disponível em: “*Writing the World from an African Metropolis*”, Achille Mbembe e Sarah Nuttall, *Public Culture* 16.3 (2004) pp. 347-372 e Sarah Balakrishnan, “*The Afropolitan Idea: New Perspectives on Cosmopolitanism in African Studies*” *History Compass* 15/2, 2017, pp. 2-11.

definida como o produto do olhar daquele que odeia a negra, o negro, os índios e ameríndios, quem sente medo a seu respeito ou cujo encontro real ou fantasmagórico com o negro o angustia, reproduz um traumatismo desestabilizador. Aquele que, como observou Fanon (2008), acredita que o negro é um agressor imaginário.



Fonte: Cena da novela *Liberdade, Liberdade*, de Mario Teixeira, (foto de Felipe Monteiro, 2016)<sup>9</sup>.

Buscada a gênese dessa relação, o terceiro capítulo será reservado para experimentos e análise contemporânea dessas relações dentro das produções teatrais e, por fim, as devidas considerações finais.

Não se trata aqui de buscar essencialismo negro e nem discutir pigmentação, aliás isso “a biblioteca colonial” já fez, mas sim de identificar as relações pessoais e as categorias estéticas de

---

<sup>9</sup>Disponível:

[https://www.google.com/search?q=Foto+de+escravidao++Felipe+Monteiro/Gshow&sxsrf=ALeKk0117kR8LtfTppgDNVws8\\_kYqY13Ng:1607414673389&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKewjivvSk9r3tAhUAGLkGHURXChwQ\\_AUoAnoECAUQBA&biw=1359&bih=590#imgrc=IEwGCmpRTzG2JM](https://www.google.com/search?q=Foto+de+escravidao++Felipe+Monteiro/Gshow&sxsrf=ALeKk0117kR8LtfTppgDNVws8_kYqY13Ng:1607414673389&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKewjivvSk9r3tAhUAGLkGHURXChwQ_AUoAnoECAUQBA&biw=1359&bih=590#imgrc=IEwGCmpRTzG2JM) data de acesso 8 de dezembro de 2020 às 3:25h da manhã. A foto faz parte da novela de Mario Teixeira com título de *Liberdade, Liberdade* inspirada no livro *Joaquina, filha de Tiradentes*, de Maria Queiroz. A direção artística é de Vinicius Coimbra.



subjetivação que a necroestética e o necro-olhar (o olhar do outro) produziram e continuam produzindo dentro de corpos negros e avaliar se essas categorias seriam aplicáveis aos corpos brancos. O outro é:

[...] aquele que deve a todo o momento, provar a outrem que é um ser humano, que merece ser considerado seu semelhante; como Fanon insiste, provar que é um homem semelhante aos outros”, “um homem como os outros” que é como nós, que é nosso, que é dos nossos. Ser o outro é sentir-se sempre instável. A tragédia do outro tem origem nesta instabilidade. O outro está constantemente alerta. (MBEMBE, 2017, p.245).

Nos apropriaremos do significado de “Africano” e Negro<sup>10</sup> “não com o objetivo de nos compadecer, mas para melhor os turvar e, assim, melhor nos afastar, para melhor desviar e para afirmar a dignidade inata de cada ser humano, na ideia de uma humanidade” (MBEMBE, 2014, p.289), de uma semelhança e de uma proximidade humana. Mas sem a necessidade de uma mesma gênese, pretendemos nos posicionar diante das nossas histórias e, quem sabe, dar ouvido à diáspora que nos habita neste mundo partilhado pela universalização da condição do negro e emigrante ou o “Devir negro do mundo”, de Mbembe (2014).

Nesta Pesquisa, buscamos seguir um caminho em direção a uma escolha de corrente seguida por Césaire (1987):

Para nós, a escolha esta feita  
Nós somos daqueles que se recusam a esquecer.  
Nós somos daqueles que se recusam a amnésia mesmo que seja como uma saída.  
Não se trata de integralismo, nem de fundamentalismo e, ainda menos, de egocentrismo pueril.  
Nós somos simplesmente do partido da dignidade e do partido da fidelidade. Eu diria, então: Semear, sim arrancar, não.  
Eu vejo bem que alguns, assombrados pelo nobre ideal do universal, rejeitam aquilo que pode parecer se não como uma prisão ou gueto ao menos como uma limitação.  
Da minha parte, eu não tenho essa concepção aprisionadora da identidade.  
O universal sim. Faz um bom tempo que Hegel nos mostrou o caminho: o universal, certamente, mas não pela negação, e sim como aprofundamento da nossa própria singularidade.  
Manter o rumo sobre a identidade- eu lhes asseguro- não é nem dar as costas ao mundo nem separar-se do mundo, nem ignorar o futuro, nem atolar-se numa sorte de solipsismo comunitário ou ressentimento.  
Nosso engajamento só terá sentido se se tratar de um re-enraizamento e também de um desabrochar, de uma superação e da conquista de uma nova e mais ampla fraternidade. (CÉSAIRE, 1987, p.114).

Para não cair na armadilha da superestrutura colonial e nas críticas feitas ao movimento da Negritude que tendem a reduzir este movimento como um movimento pura e simplesmente essencialista e culturalista, uma discussão mais profunda da Negritude está previsto em um dos tópicos deste trabalho. Porém, convém pontuar que ainda que Césaire tenha criado o movimento da Negritude juntamente com Senghor e Damas, nos distanciamos da concepção Senghoriana de

---

<sup>10</sup> Ver a evolução histórica e a resignificação da palavra “Negro” em *Crítica da razão negra*, de Achille Mbembe 2014.

Negritude e abraçamos a concepção de Césaire pelo fato deste ter compreendido “que a negação global do negro teria que ser contraposta por uma afirmação racial legitimadora também global”<sup>11</sup>, enquanto, para Senghor, a “mestiçagem” e a “simbiose”, ou seja, a miscigenação biológica eram as saídas para o problema do racismo.

A visão Senghoriana da Negritude culminou na implantação do neocolonialismo apadrinhado pela França e por outras potências coloniais – não nos esqueçamos das abordagens levantadas durante o XV Congresso de Arqueologia Pré-histórica e de Antropologia realizado, em 1931, na França e tão pouco ignoremos discursos como:

Não pretendemos que os bantos sejam capazes de nos presentear com um tratado filosófico acabado, já com todo o vocabulário próprio. É graças a nossa própria preparação intelectual que ele será desenvolvido de forma sistemática. Cabe-nos fornecer-lhes um quadro preciso da sua concepção das entidades, de forma a que eles se reconheçam nas nossas palavras e concordem, dizendo: ‘vós percebeste-nos, agora conheceis-nos completamente, conheceis da mesma forma que nós conhecemos’ (TEMPELS, 2009, p.22-23).

Um outro elemento que vale a pena alertar nesta pesquisa está relacionado a uma mistura do idioma português de Portugal com o português do Brasil, ambos influenciados pelo *changana*. Interessa da nossa parte usar essa mistura que não obedece a gramática do português oficial, pois sabemos que língua é poder. Faz muito tempo que Fanon nos mostrou isso ao dedicar o primeiro capítulo de seu livro “Pele Negra, Máscaras brancas” a este assunto, em que denuncia a dimensão alienadora da língua. Conscientes disso, nós buscamos ser reconhecidos como indivíduos que são atravessados por essa mistura e que cada uma exerce influência na nossa vida. Por isso, procuraremos abordar nosso assunto a partir do nosso “pretoquês”, ampliando o conceito da antropóloga brasileira Lélia Gonzáles, segundo a qual:

[...] aquilo que chamo de ‘pretoquês’ e que nada mais é do que marca de africanização no português falado no Brasil (...). O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes, como o l ou o r, por exemplo, apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo. (GONZALEZ, 1988, p.70).

Evidentemente que nos referimos não só ao português falado no Brasil, mas também ao português que é falado no próprio continente Africano como resultado da mistura do próprio português com as línguas locais. No nosso caso, seria o português misturado com *Ci-changana*, o que chamamos de “*porto-changana*” para expressar esse mundo que nos habita representado por essas duas oposições: uma do “mundo civilizado e culto” que se supõe ser o português; e a outro do mundo “selvagem”, marcado pela nossa língua local, *changana*, a que aos olhos do

---

<sup>11</sup> Texto de Carlos Moore no prefácio do *Discurso sobre a Negritude* (2010, p.20).



ocidente e da sua biblioteca colonial é considerada “língua selvagem” ou a língua do não conhecimento.

É desnecessário mencionar que se multiplicam instituições de ensino superior ao redor do mundo que não reconhecem as línguas africanas como línguas de conhecimento, de tal maneira que nenhum programa de Pós-graduação no Brasil e por aí afora, aceitam as línguas africanas como línguas estrangeiras em seus processos seletivos de Pós-graduação – incluindo as próprias Universidades Africanas, com exceção de algumas. A língua estrangeira para estas instituições deve ser sempre a do colonizador, uma língua colonial. Assim como:

[...] para um pesquisador negro ser reconhecido, ainda hoje, pela comunidade científica e acadêmica como grande cientista, ele precisa ser singular, não se comprometer com a questão racial, não questionar os intelectuais ocidentais nem as políticas ocidentais para África negra no seu estudo além de estar no Norte global. [...] na produção de conhecimento científico, a competência não é suficiente para o negro ser respeitado como pesquisador. (AMBRÓSIO e DIÉMÉ, 2016, p.107).

Quando se é negro e Africano deduz-se que seja falante de línguas locais, o que nem sempre é verdade, pois conhecemos várias pessoas que nasceram e cresceram na África, mas que só sabem falar línguas das colônias – às vezes até pelo fato desses serem vítimas de um processo de alienação total. Mas o mais importante aqui é que, para se tornar pesquisador reconhecido sendo Africano e negro, é preciso saber falar inglês, francês, italiano, alemão, espanhol, russo ou português. Engana-se quem pensa que saber falar é tudo: é preciso ser articulado, ter o domínio da cultura dessas línguas e dos seus clássicos.

## **1 CAPÍTULO I**

### **COMBATEU UM BOM COMBATE**

## 1.1 CÉSARIE COMBATEU UM BOM COMBATE

Neste capítulo buscamos fazer uma imersão na obra de um dos mais sonantes nomes da Literatura Caribenha, uma antiga colônia Francesa. Falamos de figura cuja obra transcende o horizonte temporário, pois suas análises cumpriram seu papel histórico e ainda hoje nos ajudam na discussão da história e das relações das memórias coletivas, porque:

O trabalho da memória é, neste caso, inseparável da reflexão sobre o modo de transformar a destruição física daqueles que se perderam e se transformaram em pó numa presença interior. Meditar sobre essa ausência e sobre os meios de recuperar simbolicamente o que foi destruído consiste, em grande medida, conferir à sepultura toda a sua força subversiva. Porém, neste caso, a sepultura não é tanto a celebração da morte em si, mas antes o retorno a esse complemento de vida necessário a elevação dos mortos, no seio de uma cultura nova que procura atribuir um lugar, quer para os vencedores quer para os vencidos. (MBEMBE, 2014, p.48).

Nascido aos 26 de junho de 1913, em Basse-Pointe uma Comuna no nordeste da Martinica, Aimé Ferdinand David Césarie, filho de um funcionário público e uma costureira, frequentou com sucesso o liceu de Schœlcher de Forte-de-France, e mais tarde prosseguiu seus estudos secundários em Paris, na França, no Liceu Luís de Grand como estudante bolsista. Foi durante essa ida a França que Césarie veio a estabelecer contatos e amizades com outros estudantes Africanos e Antilhanos como o Senegalês Leopoldo Sedar Senghor, Léon Gontran Damas e Birago Diop com os quais futuramente (em setembro de 1934) viriam a fundar o jornal *L'Étudiant noir* (*O estudante negro*) revista onde pela primeira vez surge o termo Negritude.

Este jornal para Césarie (2013, p.246-248) pretendia explorar os valores dos membros enquanto negros, a fim de conhecer os próprios valores, conhecer as suas próprias forças a partir de uma experiência pessoal, cavar suas próprias profundezas, as fontes eruptivas do humano universal, romper a mecânica identificação das raças, rasgar os superficiais valores, abarcar neles o negro imediato, plantar a sua Negritude como uma bela árvore até que ela trouxesse os frutos mais autênticos.

Césarie, em 1935, é admitido na Escola Normal Superior, um ano depois começa a escrever a sua famosa poesia "*Cahier d'un Retour au Pays Natal*" (*Diário de retorno a um país natal*) que viria a ser publicado pela primeira vez em outubro de 1939 na revista *Volontés*<sup>12</sup>, ao longo do tempo essa poesia foi ganhando várias reedições e foi publicada em sua última versão segundo o autor, em 1956, pela *Présence Africaine*.

---

<sup>12</sup> Revista voltada a publicação de poesia, com foco em publicação de trabalhos de jovens poetas franceses e estrangeiros. No número 20 da revista, encontra-se nas páginas 23-51 o texto "Diário de retorno a um país natal de Césarie". Vale lembrar que durante a Segunda Guerra Mundial este número da revista desapareceu e foi descoberta por Alex Gil integrante da equipe que trabalha na obra completa de Aimé Césarie coordenada por A. James Arnold.

O homem que considerava o surrealismo “puro automatismo psíquico”, o poeta e escritor francês André Breton, também considerava Césarie como “um Negro que maneja a língua francesa como não há hoje um Branco para manejá-la” no prefácio de *Cahier d’un retorno au pays Natal*. Breton diz que Césarie: “(...) é um homem negro, que não é apenas um homem negro, mas um homem que expressa todas as questões, todos os medos, todas as esperanças e todos os encantamentos e que a mim se impõem como o protótipo da dignidade.” (BRETON apud CÉSARIE, 1947, p.12). Sua poesia, segundo Breton, é o ponto mais alto do poder de transmutação que ele implementa, pois é composta a partir de materiais os mais desconsiderados, entre os quais é preciso considerar a feiura e as próprias servidões, para produzir o saber suficiente que não é mais o ouro, a pedra filosofal, mas a liberdade.

Nos anos de 1940, Jean-Paul Sartre via Césarie como o grande poeta vivo da língua francesa, visto que “em Césarie, a grande tradição surrealista se acaba, toma seu sentido definitivo e se destrói: o surrealismo, movimento poético europeu, é roubado dos europeus por um negro que o volta contra eles e lhe assinala uma função definida.”<sup>13</sup>

Na leitura da professora e pesquisadora Liliane Pestre de Almeida<sup>14</sup> este texto, na versão de 1956, representa a versão contemporânea de todos os textos de Césarie até aqui publicados. Para a professora, este texto se apresenta para o leitor de língua portuguesa de forma imperiosa como sendo a inversão da poesia de Camões porque:

Os lusíadas cantam a aventura dos colonizadores buscando impor às “terras viciosas” a marca da Cruz e do Ocidente, o poema de Césarie é o canto dos colonizados e desenraizados sonhando em restabelecer o cordão umbilical com a Mãe África, tornada terra mítica. De forma reveladora, o motivo geral dos dois poemas épicos se opõe: partindo da euforia e da exaltação dos descobrimentos para a consciência do declínio que se aproxima, o poema de Camões, iniciado no ápice da glória, pronuncia e incorpora, no final, um lamento triste (“no mais musa, no mais...:); o canto de Césarie, ao contrário, nascendo do refúgio de sombra que protege o homem do maldito sol venéreo num espaço quebrado e sujo, termina, depois de explorar todas as baixezas da sua raça, numa ascensão triunfal que implica a negação do barco negroiro. (CÉSARIE, 2012, p. 96).

Um fator não muito surpreendente e recorrente é que quando se trata das pessoas historicamente racializadas o que vem primeiro é a raça, depois o trabalho, poucas vezes vem o nome: um ator negro, poeta negro, engenheiro negro etc. Mas quando se trata de pessoas da raça branca é: o ator Jhonny, o engenheiro Robson, o físico Einstein, o dramaturgo e poeta Bertolt Brecht. Vemos ainda hoje uma tendência da raça branca se apresentar como universal. Tanto

---

<sup>13</sup> Ver: SARTRE, J-P. “Orphée noir” em *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Puf/Quadrige, 2008.

<sup>14</sup> Tradutora de “Cahier d’un retorno au pays Natal” em “Diário de retorno a um país natal” na versão Brasileira publicado pela Edusp, 2012.

Sartre assim como Breton, na descrição de Césarie, seguem a mesma lógica: um poeta negro. Dizer que é poeta não é suficiente é preciso sublinhar que é um poeta negro.

Em 1939, Césarie, após finalizar sua licenciatura em Letras, regressa a Martinica com sua esposa Suzanne Roussi e passa a ensinar na sua antiga escola. Em 1941, Césarie, René Ménil e Aristide Maungée fundam a revista “*Tropiques*” com o principal objetivo de promover a apropriação cultural Martinicana até então dominada pelos valores culturais franceses. Durante a segunda guerra mundial a ilha passa a sofrer restrições econômicas, a revista “*Tropiques*” sofre uma grande censura do Almirante Robert<sup>15</sup> - o que leva a sua paralisação em 1943. Foi durante o decorrer da Segunda Guerra Mundial que André Breton passa pela Martinica e mantém o primeiro contato com a poesia de Césarie. Em 1944 Breton, vai escrever o prefácio de “*Les Armes Miraculeuses*”, de Césarie. Alguns leitores de Césarie, como Pestre, acreditam que esse encontro teria marcado a aproximação do autor com o Surrealismo. Nós preferimos dizer que esse encontro abriu espaço para construção de projetos futuros entre os dois, já que sua aproximação com o Surrealismo se dá ainda no seu processo de formação – analisando profundamente os seus textos.

“*Et les chiens se taisent*” (*E os cães se calaram*) é o marco da sua primeira peça de teatro, em 1958. Seu trabalho literário e cultural se internacionaliza, pela excelente notabilidade alcançada foi convidado pelo adido cultural da França, Doutor Mabilille, para passar um tempo de seis meses em Port-au-Prince, no Haiti. Durante esse tempo, Césarie vai desenvolver uma relação muito forte com o Haiti, de tal maneira que em 1963 vai usar a dramaturgia para escrever o drama histórico do Rei Henri Christophe com o título “*La Tragédia de Roi Christophe*” (*A tragédia do rei Christophe*) e um ensaio também histórico, em 1962, sobre Toussaint Louverture<sup>16</sup>, com o título “*Toussaint Louverture, La Révolution Française et le problème colonial*”.

Em 1963, vai escrever a peça teatral: “*Une saison au Congo*” (*Uma temporada no Congo*). Sua última peça vai ser em 1969 com o título “*Une Tempête*” (*Uma tempestade*) uma adaptação do autor da peça “*A Tempestade*” de William Shakespeare. Fora sua passagem pelo teatro escreveu, em 1950, “*Corps Perdu*” que teve como ilustrador Pablo Picasso; em 1960, escreveu “*Ferrements*”; em 1961, escreveu “*Cadastre*”; em 1976, vai escrever “*Oeuvres Complètes*”; em 1982, vai escrever “*Moi, Laminare*”; já em 1990, escreve “*Configurations*”. Vale pontuar que, em 1948, escreveu um ensaio com o título “*Esclavage et colonisation, Victor Schoelcher et l’abolition de l’esclavag*”.

---

<sup>15</sup> Enviado especial do governo francês a ilha.

<sup>16</sup> Reconhecido por pesquisadores como o maior comandante depois de Napoleão Bonaparte durante os anos de 1793 a 1814. Foi o grande líder da Revolução do Haiti depois governador de Saint Domingue.

É na sua peça, escrita em 1963, “*La Tragédia de Rói Christophe*” que iremos dedicar a nossa primeira imersão na sua dramaturgia. Vale ressaltar que poderíamos começar com a primeira peça do autor, mas optamos por escolher a segunda, a terceira e a última peça.

## 1.2 O PARADOXO DO REI CHRISTOPHE EM *LA TRAGÉDIA DE RÓI CHRISTOPHE*

Uma das definições mais simples e objetivas que guardamos desde os nossos tempos de ensino primário até hoje, é a definição de história. Pela primeira vez que ouvimos o professor de história na quarta classe<sup>17</sup> dizer que: “história é a disciplina que estuda o passado para melhor entender o presente e melhor projetar o futuro”. Vimos naquela fala algo que vai muito além de uma simples aula, vimos uma aula para vida. Sempre que temos pretensões de compreender certos fenômenos sociais do presente recorremos a história para estudar a natureza dos fatos, as metamorfoses sofridas ao longo do tempo, procuramos sempre buscar algumas respostas do presente com base em alguns eventos do passado e, sempre que possível, elaboramos a partir do presente uma utopia ativa que caminhe rumo a um futuro de utopias ativas. Evidentemente que essa não é a mais elaborada definição de história, até porque algo nos diz que os historiadores devem ter simplificado essa definição para fácil compreensão dos alunos. No entanto, os nossos aplausos a quem fez essa engenhosa simplificação, pois acreditamos que o verdadeiro conhecimento só é válido se na sua complexidade for capaz de ser transformado e utilizado para a compreensão dos pequenos fenômenos do nosso dia a dia.

Voltamos ao passado para falar da Revolução de São Domingos, também conhecida como a Revolução Haitiana<sup>18</sup>, afinal ela representa um grande marco histórico. Desse ponto de vista ela coincide com o período liberal, mas também foi um marco contemporâneo do idealismo romântico que reinava naquela época e que mais tarde viria a se transformar num subjetivismo emancipatório do ser.

O tema da emancipação, explorado pelos românticos, por artistas que iniciavam a transformar sua escrita em direção ao que depois viria a ser o processo da modernidade literária, está também ligado à utopia. Pensar na sua permanência em diferentes formas teatrais nos leva à busca de respostas na desordem posterior à Revolução Haitiana que Césaire transforma em matizes do trágico em duas formas teatrais distintas. (PONTES, 2017, p.34).

Na “Tragédia do Rei Christophe”, Césaire recorre ao drama histórico para reescrever o dilema de duas personagens: Christophe e Petion, da revolução Haitiana. Eles foram bastante

---

<sup>17</sup> Quarto ano do ensino primário em Moçambique.

<sup>18</sup> Esta revolução se deu durante os anos de 1791-1804.

importantes para a transformação do Haiti no primeiro país<sup>19</sup> na história da humanidade criado a partir da derrota dos colonizadores brancos e governado por antigos escravizados negros.

Segundo relatos históricos, um sacerdote Vodou, de nome Bios Caïman, teria profetizado um levante dos escravizados contra os colonizadores no dia 14 de agosto de 1791. Coincidência ou não, o fato é que foi no mesmo ano que mais de 100 mil escravizados sob a liderança de Toussaint Louverture tomaram a parte norte da ilha.

De acordo com o pesquisador brasileiro Pontes Jr<sup>20</sup>, a Revolução Haitiana, de que são protagonistas, resulta de movimentos de revolta que vinham de meados do século XVIII. Mas sua deflagração se dá como contestação ao império napoleônico que decide manter o país como colônia e os negros como escravizados mesmo depois da primeira abolição da escravatura na então Ilha de São Domingo, durante a Convenção (período da Primeira República Francesa), em 1793, expandido para todas as colônias francesas por decreto de 1794. Revogada em 1801, quando Toussaint Louverture é nomeado general de divisão e vice-governador da ilha por ter libertado a parte haitiana de dominações espanholas e inglesas, desafia Napoleão, criando uma constituição em que se nomeou governador.<sup>21</sup>

É fato que a revolução Haitiana é o subsolo da formação da identidade Haitiana, e o desabrochar de uma identidade moderna em toda a América Latina ou se preferirmos América Ladina, como chamava a pesquisadora brasileira Lélia González (1988). Paradoxalmente, pode-se ver nela a verdadeira máscara da selvageria e da brutalidade do sistema colonial através das condições impostas pela França para o reconhecimento da independência Haitiana (adiante iremos desenvolver este assunto). Mas vale lembrar que:

Abater a bandeira é abdicar das glórias do passado e mergulhar de cabeça na vergonha eterna. E é em direção a esse suicídio que escritores criminosos ou inconscientes estão tentando empurrar a nação haitiana desde a sua formação! Não podemos cometer, nós nunca cometermos essa covardia extrema. Se o Haiti cometer esse suicídio, não apenas se cobriria de vergonha, ela seria culpada de uma tentativa de assassinato contra toda a raça negra (PRICE, 1898, p. 25).

A escravidão com base na cor da pele, a colonização, o racismo como sistema de manutenção de poder são os principais marcos da identidade moderna.

Vários artistas e escritores da América Ladina e de outros países tiveram na revolução haitiana um espaço e personagens para criação de histórias reais e fictícias de outros mundos possíveis. Escritores como Aimé Césaire, Édouard Glissant, da Martinica, Walter Dignolo, da

---

<sup>19</sup> Leia-se país na concepção ocidental de país.

<sup>20</sup> Geraldo R. Pontes Jr é Doutor em Letras pela PUC-RJ, Professor Associado do Instituto de Letras da UERJ e pesquisador de literatura comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

<sup>21</sup> Ver: PONTES, Geraldo, A dramaturgia de Aimé Césaire: Do drama histórico ao trágico moderno, **Revista do Laboratório de Dramaturgia** – LADI – UnB – Vol. 4, Dossiê ano 2 Pág. 37.

Argentina, os porta-vozes da colonização francesa, Victor Hugo e Alphonse de Lamartine, olharam a revolução Saint-Domingue e suas figuras como precursores de uma forma de entender os eventos futuros que a humanidade atravessaria, viam aquele acontecimento não só como uma marca de possível levante mundial dos povos historicamente subalternizados pela cor da pele, mas também um exemplo de uma sociedade que poderia ter dado certo.

É fato histórico inegável o que Mignolo descreve em seu trabalho: as nações americanas ao conquistarem suas independências tentaram imitar os modelos de gestão das suas antigas colônias europeias ou dos Estados Unidos – essa experiência foi repetida não só nas colônias Americanas, mas também nas colônias Africanas. Muitas caíram no mesmo problema: a impossibilidade de criação de modelos endógenos leva a busca de modelos universais, o que lhes fez cair numa vasta ambiguidade. Como diria o músico moçambicano Azagaia<sup>22</sup> “fotocopia duma cultura não se autentica”.

Christophe não foi uma exceção, ao adotar a monarquia como forma de gestão, estava de forma inconsciente fazendo uma fotocopia cultural do antigo modelo opressor colonial, ao abrir mão do vodu e da língua crioula<sup>23</sup> em detrimento do catolicismo e da língua francesa. Seu império era nada mais, nada menos, que a extensão geopolítica e cultural de desenvolvimento das antigas formas simbólicas e culturais dos antigos colonizadores, embora sem nenhum selo de autenticidade. Todo idioma reflete um modo de ser, estar e pensar em sociedade. Christophe faz aquilo que o Professor Westerman, em *“The African Today”*(1934), descreveu como sendo o complexo de inferioridade entre os negros. Referindo-se principalmente “os evoluídos” que procuram usar roupas europeias, os últimos trapos da moda europeia, adotam coisas usadas pelo europeu (vale pontuar que são coisas externas da cultura europeia). Estes buscam florear a linguagem nativa com expressões europeias, até o uso de frases pomposas para designar os membros da corte, pese que, embora estejam usando uma língua europeia só tinham o fim único de buscar uma falsa igualdade com o antigo colonizador.

Para o historiador haitiano Laënnec Hurbon<sup>24</sup> pelo fato do chefe de Estado se considerar membro do povo e ao mesmo tempo o seu lugar de direito, se via como o único símbolo de verdade e a única instância de nascimento de toda a sociedade. O passado que carregava na sua

---

<sup>22</sup> Edson da Luz, mais conhecido por Azagaia é um músico que se dedica ao hip-pop em Moçambique, atualmente é considerado um dos melhores RAP's de intervenção social dos países falantes da língua portuguesa.

<sup>23</sup> A língua crioula é uma língua compósita nascida de contato de elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns dos outros. (GLISSANT,1928, p24).

<sup>24</sup> Nossa tradução e interpretação de: *“Le chef d’État se prend alors pour le seul lieu de la loi, seul lieu de la vérité, le seul lieu d’engendrement de la société tout entière.”* (HURBON: 1988, p. 69).



história de ter sido um simples membro do povo e cozinheiro que ascendeu ao poder, condenou o rei ao erro de ver-se como um verdadeiro conhecedor do desejo e da vontade do povo do império. Aimé Césaire vai se interessar muito pela:

[...] consagração do Haiti como um locus ficcional antilhano representativo de todo o drama colonial, obsessão do autor ao longo de suas obras, a respeito da qual escreveu desde seu Cahier d'un retour au pays natal, demonstra a dificuldade do indivíduo para com a complexidade histórica, propondo a rediscussão dessa memória em uma proposta estética distinta do pano de fundo ideológico das reviravoltas históricas como linguagem única. A busca dessa provocação sensorial requer a linguagem do trágico para suspender a linearidade do drama histórico nesse complexo gênero identificado pelo autor como um oratório trágico (PONTES, 2007, p.45).

É na busca de um debate da memória histórica através da estética que Césaire vai se dedicar aos acontecimentos do Haiti e vai oferecer a ilha duas peças, mas é na “Tragédia do Rei Christophe” que a busca materializar por uma perfeita combinação: conteúdo, estética, linguagem, história e poesia.

A declaração da independência por Dessalines e o posterior assassinato dele por Alexandre Pétion e Henri Christophe, seus antigos aliados na luta pela independência do Haiti, são o marco da ação dramática que vigora no reino de Christophe que vai ser flagrado e narrado por Césaire para o início do seu texto dramático.

Uma prática comum e regional da época, a de luta de galos é a porta de entrada para a definição do conflito entre as duas personagens, Christophe e Petion. É no prólogo que ficamos sabendo que a luta dos galos é uma metáfora a rivalidade das lideranças Haitianas.

Christophe, segundo o prologo da peça, teria sido um escravizado cozinheiro, depois um simples militar do exército que lutou contra a colonização até que foi conquistando um lugar destacado no exército no final da guerra. Ele se torna influente a ponto de ser cogitado a governador da nova nação que nasceu do sangue do povo.

Reconhecendo a complexidade do império Haitiano, o dramaturgo vai recorrer a paródia das figuras da corte francesa através dos nomes, ao épico<sup>25</sup> e por vezes ao bufão<sup>26</sup> ou ao bobo na figura do personagem Hugonin para construção da intriga de um reinado atravessado por um complexo paradoxo existencial. O bufão ou o louco da corte segundo Foucault (1971) desde o tempo da idade média é aquele cujos discursos não podem circular como os outros, aquele que o

---

<sup>25</sup> Embora esta peça não seja uma peça necessariamente épica segundo as definições de Piscartor e Brecht de teatro épico, ela apresenta elementos épicos.

<sup>26</sup> É interessante observar que o bufão desde os tempos da tragédia aristotélica era a figura que se embriaga de verdades muitas vezes indesejáveis, mas por ser considerado o bobo da corte podia vomitar essas verdades onde e quando quisesse sem represálias. Ou seja, o bufão é a figura que tem as verdades na ponta da língua, mas por ser considerado um louco marginal da corte, pode dizer sem ser punido.

que diz fica pelo não dito, mas lhe é dado estranhos poderes de dizer o que se encontra ocultado, prever futuro, e ver aquilo que os vários sábios da corte não conseguem perceber.

É no prólogo onde Césarie nos dá os elementos históricos da personagem que guia a intriga do drama. Vale lembrar que o prólogo sempre esteve presente na história da dramaturgia. Na poética aristotélica, o prólogo era considerado a primeira parte da peça antes da intervenção do coro. Já Eurípedes transformaria o prólogo em um monólogo que serviria de exposição da ação. No teatro clássico francês e alemão o prólogo era usado para descrever a função da arte ou papel do teatro (exemplo: Molière, *O Improviso de Versalhes*). No expressionismo, Wedeking recorre várias vezes aos prólogos. Piscator e Brecht usaram várias vezes o prólogo, ora como descrição de eventos históricos, ora como ferramenta épica em suas peças. Brecht usaria o prólogo como instrumento de quebra, contextualização e quebra de ilusões fictícias no teatro épico.

Na primeira cena do primeiro ato, pelo reconhecimento do trabalho de Christophe, enquanto um excelente militar e pelo fato de ter sido um antigo companheiro de Louverture, o Senado, por voto unânime, decide indicar-lhe a Presidência da República.–Christophe, que juntava a experiência militar a de cozinheiro, sabia que no prato que o senado estava disposto a lhe oferecer, faltava um tempero especial: o pleno poder. O senado tinha reduzido os poderes da figura do presidente. Christophe que não queria ser manipulado, decide declinar a proposta do senado e de Pétion. Sem pretensões de iniciar uma nova guerra interna, Christophe desafia o poder legislativo e se nomeia rei da parte norte da ilha com objetivo de construir uma nação negra com traços Africanos, marcando assim a divisão do Haiti por duas figuras: uma de Rei e outra de Presidente.

Christophe via um grande perigo nas pretensões de Pétion de o nomear presidente do Haiti – ele profetizava um fim trágico na sua indicação a presidente sem poderes ou com poderes reduzidos; seu medo residia no reconhecimento de que tal nomeação o aproximaria das grandes potências, do desejo de Pétion e da maioria dos “mulatos” que compunham o Senado. Christophe previa uma penhora da liberdade do país por endividamento que as grandes potências estavam dispostas a dar para manter o controle da nova nação.

Do ponto de vista ontológico suas pretensões flagram uma ambiguidade do querer e do ser, querer uma nação negra africana e o ser deslocado, formado por uma hibridez de signos e simbologias francesas em seu reino que só poderiam ser possíveis de se materializar a partir de um pensamento que Glissant chama de “Caus mundo” (2005) onde se reconhece a potencialidades endógenas, mas se tem consciência de que não se está isolado do mundo. O que

significa, a partir do aprofundamento das suas experiências locais e externas, pensar o mundo no seu todo reconhecendo os limites que a realidade condiciona.

Na cena dois, do primeiro ato, um navio francês está nas margens da ilha, sem autorização para atracar a dois meses. Ali, um grupo de comerciantes acredita que o navio devia receber autorização porque pode ser que ele venha em missão de paz e não de guerra como a corte acredita se tratar. Hugonin, o bufão da corte em seu estilo brincalhão, chama atenção para o perigo que o navio francês representava para a ilha ali naquelas margens. Sob concordâncias e divergências, os personagens concluem que o melhor a fazer é deixar a responsabilidade da segurança da ilha e do povo a Christophe. No meio à euforia do povo, que concorda em tornar Christophe um rei, ele aparece montado em um cavalo e chama atenção da população para não temer a França. Ele exorta ao povo a voltar ao trabalho para o desenvolvimento do reino.

A terceira cena se passa no palácio, o mestre de cerimônias, enviado especial da França para ensinar os bons modos franceses, se encontra entretido em ensinar os novos membros da corte negra a se comportar em frente ao rei. Já o primeiro, o segundo e terceiro cortezão ganham novos nomes, discutem a sua nova condição e os seus novos nomes, o fato é que estes nomes são uma autêntica paródia aos nomes da corte francesa, fato que pode ser lido nas entrelinhas da fala de Vastey:

Homem de pouca fé! o riso dos franceses em nada me incomoda! Marmelada por que não? São nomes para ser pronunciados de boca cheia! Gastronômicos a cidade! Afinal os franceses também não têm seus duques Foix e o duque de Bouillon? Soa mais apetitosos? Existem precedentes, vejam vocês! (...) Você reparou que a Europa nos enviou, assim que solicitamos, a ajuda da cooperação técnica internacional? Não um engenheiro. Não um soldado. Não um professor. Um mestre de cerimônias! A forma, meu caro, isso é a civilização! A adequação formal do homem! Pense nisso, pense nisso. (Ato I, Cena 3, p 31).

Embora Césarei faça uma paródia das figuras da corte francesa, elas são figuras análogas da corte de Christophe. Na cena seguinte, que se passa na catedral do cabo, decorre a cerimônia de coroação de Christophe. É diante dos evangelhos e da bíblia apresentados pelo diácono, na presença do Conselho de Estado, que Christophe é proclamado rei. Diante dos signos religiosos, o primeiro rei haitiano jura manter a integridade do território e a independência do reino, compromete-se a não permitir o retorno a qualquer forma de escravidão, nem qualquer medida que atente a liberdade e ao exercício dos direitos civis e políticos, compromete-se a governar em prol dos interesses dos Haitianos.

Esta pode ser considerada a cena mais paradoxal do reinado de Christophe, a base de fundação dele, um rei que é proclamado e jura sua lealdade ao povo haitiana a partir dos signos simbólicos do seu antigo opressor. A bíblia foi por muito tempo usado pelos missionários como

instrumento de civilização e subjugação de culturas consideradas selvagens. O processo colonial foi bem-sucedido graças a uma cooperação da igreja com as potências colonizadoras – é esta que Christophe adota. Foi graças à ação da igreja e seus missionários que as potências tinham relatórios e rotas para guiar os invasores nas colônias.

Césarie, no seu discurso sobre o colonialismo, atribui ao pedantismo cristão uma culpa. Ele nos lembra que este anunciou de forma desonesta uma equação segundo a qual o cristianismo seria igual a civilização e o paganismo igual a selvageria – de onde se assistiriam as consequências abomináveis da colonização e do racismo. As principais vítimas dessa lógica seriam os Índios, os Amarelos e os Negros. Ora, é no meio desses signos religiosos e linguísticos que outrora definiram Christophe como selvagem – que justificaram sua escravidão e inferioridade, que o levaram a lutar contra a França – que ele jura erguer seu império. Isto vai marcar aquilo que chamamos de “dilema do Rei Christophe” que está centrado no desejo de ser sujeito de sua própria história mesmo que para isso use signos do sujeito colonizador e a vontade de mostrar aos brancos franceses, que ele negro, também é capaz de erguer um império ao nível do império francês, assim e como todos os imperadores franceses.

Um fato ignorado por Christophe é que seu fenótipo o distanciava dos franceses e a sua cultura créola - entenda-se créolo na definição de Édouard Glissant (2005) – o tornava um protótipo de um novo ser, o ser Haitiano, não Francês, não Africano, mas produto de uma natureza créolizada. Evidentemente, este novo ser, o ser Haitiano só ganharia forma e vida após a morte de Christophe.

As duas próximas cenas se passam num clima de guerra civil motivada por vários fatores, dentre eles sublinha-se a rivalidade entre a divisão da ilha em Monarquia e República. O líder dos rebeldes é capturado por soldados de Christophe, depois de revelar os motivos da revolta é executado. Reinava no seio dos soldados um espírito de vitória à vista a favor de Christophe, mas ainda assim ele decide buscar um caminho de paz com Pétion e manda seu mensageiro com um comunicado de paz. Pétion acolhe a mensagem de Christophe e leva o assunto ao senado. Depois de um debate que dividia opiniões, os deputados não cedem as pretensões de Christophe sob o argumento de que se cedessem ele iria instalar uma tirania e ia obrigar todos a se contentar com o pouco poder que iria distribuir para os membros do Senado. Pétion dá ouvidos a oposição e um clima de rivalidade se instala no senado. Esta cena encerra o primeiro ato.

Um entreato separa o primeiro e segundo ato. A primeira cena do segundo ato se passa num campo do Haiti onde os camponeses trabalham a terra. Os lavradores comentam, enquanto trabalham, sobre os sinais que a montanha dava, o que segundo um dos lavradores indica a mudança da temperatura. Comentam também das suas preferências entre a água e o rum, quando

de repente um Daomé chega com um decreto real e lê para todos. Segundo o decreto: “todos os gerentes, capatazes e lavradores serão obrigados a cumprir com exatidão, submissão e obediência seus deveres – como fazem os militares.” (ATO 2, Cena 1, p. 77). E ainda previa prisão e sanções militares a quem ousasse infligir as orientações reais independentemente de quem fosse. A físcalidade do cumprimento do decreto estava encarregue aos generais e altos oficiais.

A segunda cena se passa em Cap-Henry, num salão burguês, onde duas damas comentam sobre os efeitos do decreto e discutem a ideia de que até as princesas devem ir pelo menos duas vezes ao campo, coisa que lhes deixava espantada. Enquanto comentam, aparece Vastey conselheiro de Christophe, e as duas damas tentam convencê-lo de que Christophe estava seguindo o caminho errado rumo a liberdade, caminho o qual Vastey tinha lutado contra, e que o caminho de liberdade que estava seguindo agora se confundia com o da escravidão. Vastey que vê na figura do rei um visionário, acredita que as medidas tomadas têm em vista garantir a construção de uma nação próspera. Questionado pelas damas o que a música de Isabelle lhe remetia, ele diz pensar em Christophe. Se questiona por que ele trabalha dia e noite? “Sabe o porquê desses ferozes caprichos, como você disse, desse labor frenético... É para que, doravante, não haja mais pelo mundo uma menina negra que sinta vergonha de sua pele e veja em sua cor um obstáculo à realização dos desígnios de seu coração.” (ATO 2, Cena 2, p. 83)

A terceira cena, mostra Christophe endurecendo cada vez mais as medidas no império. Ele ordena que mulheres e crianças se envolvam forçosamente na construção da cidadela, estando estes obrigados a carregar pedras. Manda esquartejar em praça pública o gerente que acoitava os lavradores. Ele acredita que é preciso chamar à razão aos negros que creem que a revolução consiste em tomar o lugar dos brancos e continuar no mesmo lugar e do mesmo jeito, quer dizer, sobre as costas dos negros, a fazer o papel do branco. (ATO 2, Cena 3, p. 86) Christophe rebaixa Richard a capitão e manda-lhe partir para Thomasico por ter se portado mal no baile. Em outro momento ele reprime as pretensões de Corneille Brelle de regressar à França, ainda que Corneille argumente que precisa visitar a mãe que a vinte anos não a vê. Christophe mostra pouca abertura para tal retorno e manda Hugonin chamar os agricultores e agricultoras.

Na sequência na cena 4, Christophe reprime os camponeses e os agricultores e agricultoras por não serem casados. Ele acredita que para construir um império é preciso que seus súditos tenham famílias estáveis e não saíam pegando a primeira pessoa que lhes aparece. Para manter a estabilidade das famílias, nomeia Hugonin como responsável da moralidade pública, a quem lhe cabe escolher mulheres e homens para os agricultores/as “fornicadores” do império. Feito isto, Christophe ordena Brelle a abençoar os casais formados por indicação de Hugonin.

Neste ato vemos desde o início da primeira cena até aqui um Christophe, preocupado com a construção da cidadela e a produção no império, pouco interessado com como, quem e em que condições essa cidadela vai ser construída. Mobilizado pelo espírito de trabalho, ele vai pouco a pouco revelando o sentimento que ele mesmo criticou na cena III, ao afirmar que é hora de chamar à razão aos negros que pensam na revolução para tomar o lugar dos brancos e continuar a fazer o papel do branco, arrogante, egocêntrico e ignorante. Ignora que ele mesmo foi responsável pela elaboração de decretos desumanos, similares aos decretos da época da escravatura. Ele foi responsável pela morte do gerente que açoitava os camponeses e pela morte do jovem que dormia em uma hora de trabalho.

Vale lembrar que na época da escravatura, os escravizados eram forçados a servir os colonos, obrigados a usar sua força para construir cidades, escolas, linhas férreas, casas dos colonizadores; lutaram em guerras a favor dos países que os colonizava; trabalharam nos campos dos colonizadores; cuidaram das suas casas; cuidaram dos filhos e trabalharam a terra dos colonizadores. Os escravizados estavam sujeitos a cumprir o trabalho forçado (o que em Moçambique chamamos de *xibalu*) para a satisfação dos seus senhores. Os colonizadores em caso de observarem uma suposta desobediência acionavam todo tipo de penalidade que estava ao seu dispor, desde a tortura em praça pública até, em casos mais extremos, a castração, se não a morte.

O mesmo caminho é seguido por Christophe: convoca os camponeses, camponesas, crianças e todos os membros da sociedade a trabalharem arduamente para construírem uma cidadela a fim de que ele possa viver e mostrar ao império francês que ele é capaz; convoca os militares para uma guerra que pretende salvaguardar objetivos individuais. Ou seja, aqueles que outrora foram usados para construir a riqueza dos colonizadores são usados por Christophe para construir seu conforto e seu ego. Christophe tenta converter a economia do ódio e o desejo de vingança numa economia política, tal como vimos em todas as colônias. Os motivos de suas lutas não eram necessariamente erradicar a morte, muito menos de satisfazer seu desejo de matar ou de se vingar dos seus oponentes. Muitas vezes o objetivo final de muitas guerras era o desejo e a sede de um superego de natureza política, ou seja, o que daria origem ao advento de uma nação (MBEMBE, 2017, p.205).

Retornando a peça, na sequência Christophe recebe uma carta enviada especialmente pelo rei da França onde propõe discutir em especial “a questão de Saint-Domingue”. Espantado com a forma como é tratado na carta, Christophe se indigna e mesmo assim não abre mão de discutir o que é descrito pelo rei francês como “a questão de Saint-Domingue”. Ele manda entrar Franco de Médina com quem pretende discutir a questão da sua ilha. Embora este o trate sutilmente com

cortesia, Christophe exige do mensageiro que o trate de Majestade como forma de impor sua autoridade. Em mesa de diálogo, Christophe percebe que a proposta que vem do rei da França (a quem ele carinhosamente o chamava de primo) é que ele se renda aos franceses e deixe sua terra sob o domínio francês como forma de buscar um tratado de paz com os franceses. Essa proposta é vista como um ultraje por Christophe:

Em suma, senhor Franco de Médina, o que você me oferece é chamado de transação. Uma transação sobre as costas do meu povo! Este povo livre retomaria seus grilhões, nosso exército glorioso abandonaria as armas para se submeter à chibata; os troféus conquistados nos campos de batalha adornariam seu suplício! E eu, nas antecâmaras de seu rei, chafurdaria em trajes de laçao agalado! Na verdade, meu senhor, se você não estivesse aqui em um país civilizado e protegido pela imunidade diplomática... (Ato II, Cena 5, p. 95).

Diante desses fatos, Christophe delibera que seja comunicado à França e seu rei, que seu país é livre de direito, independente de fato, jamais renunciariam essas conquistas e nem deixariam que se destruía o edifício que ergueram com as suas próprias mãos e cimentaram com sangue deles. Esta cena termina com Christophe decretando e descrevendo em que condições aconteceria a morte de Brelle.

Na sequência desta cena apresenta-se diante de Christophe o povo e o Conselho de Estado que pretende apresentar suas queixas. Vastey aconselha o rei a nomear alguém para ficar responsável pela tarefa de recolher petições, queixas e demandas do império e dar o devido tratamento. Esta proposta é imediatamente rebatida por Christophe alegando a necessidade de centralidade do poder, ou seja, em suas palavras “Deve haver apenas um pastor e um só rebanho”. Clara demonstração de centralidade de poder, onde o rei é o pastor e o povo o rebanho, como sabemos o rebanho sempre precisa de um pastor para ser levado a pastagem, o povo como símbolo do rebanho é visto como aquele que não sabe o que quer e precisa ser conduzido pelo pastor Christophe.

Este entendimento de Christophe, faz com que nesta cena, as reclamações e as queixas apresentadas pelos representantes do povo e pelo conselho sejam consideradas marginais. Ele reduz o Conselho do Estado a uma caixa de reprodução das ideias do rei. O Conselho, sem mostrar resistência, acata os discursos e obedece às ordens do rei, ou seja, Christophe sequestra o poder do Conselho e os lembra que sem ele não existiria nenhum Conselho. Ele dá ordem para que o Conselho abandone o lugar e marche com pá e picareta no ombro.

Na cena sete deste ato, Christophe discute com Prézeau a melhor forma de matar Brelle, o arcebispo que ele o tinha nomeado, mas que não teve nenhuma bênção do santo padre – embora ele acredite que sua nomeação fosse suficiente e não precisava mais ser empossado pelo santo padre.

Na cena seguinte, que é a última cena deste ato, Christophe chega com sua família na construção da cidadela e encontra os trabalhadores todos cansados. Tenta animá-los, pega a pá, diz que quer mostrar como é que um negro deve trabalhar para evitar depender da ajuda externa e de doações. Enquanto está trabalhando juntamente com o povo, seu depósito de armamento é atingido por um raio e explode. Para dar motivação aos construtores, Christophe vai recorrer a figuras e saberes de Daomé, ele menciona Agonglô o nome tradicional do oitavo rei de Daomé que reinou durante 1789 a 1797, este rei teria adotado o abacaxi como símbolo de poder e como seu lema de poder o ditado: “o raio atinge a palmeira, mas não o abacaxi”. Este ditado era usado para motivar e fazer com que as pessoas, mesmo diante das diversidades da vida, não se abalassem, sempre erguessem a cabeça para os desafios. Este ditado ainda hoje é muito conhecido em Daomé.

O terceiro ato, é antecedido também por um entreato tal como o segundo ato. A primeira cena deste ato acontece na sala de eventos do palácio e é marcada por Hugonin anunciando a derrota de Petion por Boyer. Ele alerta para o perigo de uma possível invasão das fronteiras do império por Boyer, mas ninguém o leve a sério, todos estão preocupados com celebração. Na sequência a informação de que o povo que acabava de construir arduamente a cidadela deve voltar a dar sua força para construir um novo castelo ou melhor “um palácio para um Congresso que reunirá todos os soberanos do mundo que se dignem a dar um pulinho até o Haiti, em suma, um palácio de efeméride para um congresso ecumênico!” (ATOIII, cena 1, p.118) causa espanto entre os presentes no palácio especialmente a Magny e Trou-Bonbon.

A chegada de Christophe marca o ponto alto desta cena, por uma ordem de silêncio e escuta. Mas é antes do arauto anunciar a entrada do rei que a Terceira dama vai prender a nossa atenção em algo que depois desta cena vai ser recorrente. Ela recorre aos saberes do Vudo e traz a cena uma invocação Vudo que não é qualquer invocação:

*Janmin janmin Ti Kitha Poun'goueh*  
*Janmin janmin Ti Kitha Poun'goueh*  
*Janmin janmin Ti kitha.*

Segundo as notas da tradução de Sebastião Nascimento<sup>27</sup>, na *Tradition-Guinin* do ritualístico vodu, que também é conhecida e chamada de tradição africana, essa maneira de invocação cerimonial roga pela proteção do *lwa* tutelar *Kitha*. É entoada em *langaj*, considerada a língua secreta dos *lwas* (espíritos ou divindades). A invocação completa seria: *Janmin, janmin, Ti Kitha Poun'goueh / O, salue moin! Gangan moin, Bakaya Ba-Ka.*

---

<sup>27</sup> Sebastião Nascimento é o tradutor e comentador do texto “A tragédia do Rei Christophe” de Césarie, publicada em 2016 pela editora Huya.



Após o anúncio do arauto o rei Christophe aparece acompanhado da rainha, saudando todos os membros presentes. Outra coisa que chamou nossa atenção nesta cena é o fato de Christophe eleger a música *Grétry*, o que é que esta música tem a ver? Segundo Nascimento (2016) esta música era conhecida pelo primeiro verso *Où peut on être mieux qu'au sein de sa famille*, e geralmente:

essa canção era frequentemente entoada em meio às fileiras do Grande Exército Imperial de Napoleão. Passou a ser uma espécie de hino nacional oficioso do Reino da França durante os períodos da Primeira e da Segunda Restauração, de 1815 a 1830. Nesse período, a canção era executada sobretudo para anunciar a presença da família real. A letra foi extraída da peça *Lucile*, de Jean-François Marmontel, encenada em 1769. A melodia foi composta pelo músico belga André Grétry. Após o fim da Restauração, o título da canção passou a ser utilizado como referência satírica ou irônica ao Antigo Regime. Os versos originais são: *Où peut-on être mieux / où peut-on être mieux / qu'au sein de sa famille? / Tout est content / Tout est content / Le coeur les yeux / Le coeur les yeux / Vivons gaiement, vivons gaiement\* / Comme nos bons aïeux / Comme nos bons aïeux\** A letra original era *Vivons, aimons*. (NASCIMENTO, 2016, p.21).

Ao se fazer presente na sala de eventos, Christophe recebe a companhia de Pajés Africanos a quem apresentam como seu Salvador.

Não menos importante nesta cena é a questão pontuada por Magny: a questão das terras que ele tratava com Vastey, algo que parece menos importante para Christophe ou que deu pouca atenção, em suma a base da maioria das revoluções é sobre as terras.

Em um discurso conhecido em português como discursos as bases<sup>28</sup>, o ativista estadunidense e antigo ministro do islã Malcom-X teria se debruçado sobre a relação da terra e a revolução. Para ele, quando estudamos as características da história das revoluções, os motivos, objetivos e métodos usados, temos que usar discursos e palavras diferentes para falar da revolução dos pretos e a revolução dos negros<sup>29</sup>. Talvez se consulte um programa diferente, talvez se mude o objetivo e talvez se mude de opinião sobre as coisas e sobre as revoluções dos negros e dos pretos.

Ele olha para a revolução americana, de 1776, e se pergunta para que foi essa revolução? Na sequência responde “Pela terra”. Continua seu questionamento, “Por que eles desejaram terra?” Para ter independência, como eles a executaram? Derramando sangue. Em primeiro lugar,

---

<sup>28</sup> A mensagem as bases ou a *Grass Roots* como é conhecido foi uma preleção proferida pelo famoso ativista e muçulmano Malcom-X no dia 10 de novembro de 1963 durante a *Northern Negro Grass Roots Leadership Conference*, na Igreja Batista Rei Salomão de Detroit. Dentre vários aspectos levantados neste discurso, Malcolm traça uma linha profunda da diferença da "revolução Black" e a "revolução do Negro", acentuando o contraste entre o "negro da casa" e o "negro do campo" durante a escravidão Africana e nos tempos contemporâneos. Sem dúvida que ao longo do discurso ele vai fazer uma crítica a marcha sobre Washington que juntou milhares de pessoas encabeçada pelo reverendo Martin Luther King, em 1963. Mas uma coisa que muito vai nortear seu discurso é a questão da terra.

<sup>29</sup> Neste discurso Malcom-X ao se referir aos pretos referia-se aos africanos e aos negros referia-se aos Americanos.

a base da independência era a terra. E o único caminho para chegar lá foi o derramamento de sangue. Fato similar estava em curso na África, uma revolução pela terra, independência e derramamento de sangue.

Uma questão muito familiar no Haiti, de Christophe. Ele mesmo negou a proposta do senado ao pretender tornar-lhe um presidente sem poder porque queria ter controle das terras, queria uma independência, queria uma terra para seu império e para isso derramou sangue. Confrontado pela necessidade de discutir a questão das terras, ele chega a ameaçar o seu próprio general (Mangy) que sempre esteve com ele nas lutas para conquistar as terras onde ergueu o império.

Esta cena abre espaço para várias discussões, algumas levantadas acima e outras a que voltaremos sempre que for mostrar necessário. No entanto, a cena termina com apresentação do novo arcebispo, Juan de Dios Gonzales, e que posteriormente convida o rei para assistir a festa da Assunção no Cabo, uma das mais importantes da igreja Romana.

A cena dois do terceiro ato, inicia na igreja de Limonade celebrando-se a festa da Assunção. De um lado, Juan de Dios Gonzales dirige a missa, evocando figuras da santidade da igreja católica; de outro, em resposta Christophe parafraseia o padre durante a missa, mas no lugar de mencionar as divindades católicas, ele menciona deuses e espíritos Africanos como Herzulie, Loko, Zeïde Baderre Codonozome<sup>30</sup> – para além das figuras de Toussaint e Dessalines. Segundo Nascimento (2016), Erzulie ou Ezili ou ainda Herzulie é:

um *lwa* do vodu que se manifesta por diversos avatares. No rito *Rada*, originário do Daomé e cujo panteão congrega os *lwás* tradicionalmente considerados os mais antigos e os mais benevolentes, ela assume o aspecto de Erzulie Freda. Tida como o espírito do amor, é frequentemente representada como uma voluptuosa e insinuante mulata, coberta de adornos e cercada de aromas perfumados. Ao mesmo tempo em que é associada às prostitutas, em razão do caráter tumultuado de suas vinculações amorosas (concubina de *Damballa* e amante de *Ogun* e *Guédé*), é também assimilada à figura da Virgem Maria, cuja iconografia é inteiramente absorvida em seu culto (véus brancos e azuis, coroa dourada cercada de corações). Outros de seus avatares incluem: Ezili Dantor ou Erzilie D'en Tort (guerreira e protetora das crianças e das mulheres, patrona das lésbicas, iconograficamente associada à imagem da Virgem Negra de Czestochowa), Gränn Erzulie (a avó tutelar, protetora das mulheres idosas), Erzulie Gé (chamada de “a Vermelha”, de olhos avermelhados, a amante ciumenta), Erzulie Mapyang (a amante violenta, vingativa e maléfica), Erzulie Kaoulo (a amante colérica e furiosa). (NASCIMENTO, 2016, p.128).

Já Loko é espírito que vela pelos santuários e protetor da vegetação. Quando se associa às árvores, atribui propriedades terapêuticas às suas folhas. Suas cores simbólicas são o vermelho

---

<sup>30</sup> Zeïde Baderre Codonozome é um *Lwa* que cuida da artilharia.

e o branco. Geralmente é apresentado como se fosse uma borboleta. Intolerante com as injustiças também é invocado para julgar disputas e proferir sentenças<sup>31</sup>.

Durante este processo de celebração e invocação, Christophe começa a ter visões alucinadas e reaparece o fantasma de Corneille Brelle no fundo da igreja. Christophe se recupera um pouco e depois confronta Juan de Dios Gonzales que também vê o espírito de Corneille Brelle e vai ao chão. A cena termina com Christophe abaixando-se, protegendo-se com medo de Bakulu Baka. Bakulu Baka é uma divindade considerada maligna do rito Petro. Segundo Nascimento (2016) sua manifestação visível carrega correntes e é considerado um *lwa* tão aterrorizante que não se ousa fazer sua invocação e não se admite possessão por ele. É habitante das florestas, onde recebe oferendas. (NASCIMENTO, 2016, p.133).

A cena três se passa na câmara da sacristia onde Christophe se encontra estatelado após a queda na cena anterior. Ele está deitado com os olhos fechados, acompanhado por um médico e membros da corte. Os membros da corte e o médico escutam vozes do corro de longe.

Aos poucos, Christophe abre os olhos e ouve o médico dizendo que ele não corre risco de morte, mas que se tornara paralítico. Assustado, grita com todos, chama todos de traidores, ordena aos seus ministros a se ajoelharem diante dele para receberem orientações. Embora paralítico, ele pretende continuar como a cabeça do império e pretende fazer isso com ajuda dos membros da corte. Christophe reconhece que ele só é rei graças a sua força e não pela vontade dos Deuses. Acredita que os Deuses nunca estiveram ao seu lado, sempre o traíram e, nesse momento, não se importava com a ação dos Deuses e com a natureza traidora deles.

Na cena quatro, Richard vem dizer a Christophe (agora paralítico) que o exército está exausto e não está em condições de avançar mais do que uma distância de trinta léguas, de Saint-Marc ao Cabo. Segundo Richard, a moral está baixa em Saint-Marc e a tropa está exausta. Mas Christophe entende isso como uma tentativa de desobediência e insurreição no império. Embora paralítico, ele acredita que não está exausto e questiona o fato de os soldados estarem exaustos.

---

<sup>31</sup> Assume a forma do vento e é capaz de escutar os segredos transmitidos em conversas íntimas. *Petro* (*Petwo*) é o rito vodú mais recente, forjado a ferro e fogo durante o período da dominação colonial. Sua nação congrega, pois, os espíritos criados no Novo Mundo, originários de Saint-Domingue, que refletem a fúria violenta da resistência à escravidão. São os *lwás* mais impetuosos, com frequência agressivos e belicosos. É simbolizado tradicionalmente pela cor vermelha. Enquanto o rito *Rada* é celebrado com batuques e danças cadenciadas, o rito *Petro* se caracteriza pelas batidas sincopadas. Existe uma vertente chamada de *Petro selvagem* ou *Bizango*, com cerimônias celebradas exclusivamente na escuridão da noite, com batuques radicalmente sincopados e que se popularizaram no imaginário ocidental como um ritual de invocação ou adoração de forças malignas sujeitas ao domínio do *djab*, o demônio. O raio e o fogo são tidos como insígnias da nação *Petro*. Brisé-Pimba é o *lwa* das montanhas e acidentadas do relevo, patrono das florestas. De aparência feroz e impetuosa, sua pele é de um preto bem escuro e as proporções de seu corpo são amplas e aterradoras. A despeito da aparência, Brisé é de um temperamento doce e profundamente afeito às crianças. É um espírito tutelar de imensa força e predisposto a dispensar proteção mesmo em face das mais assombrosas ameaças. Assume com frequência a forma de coruja. (NASCIMENTO, 2016, p.128).

Ao perceber que Christophe tratava sua alegação de insurreição Richard se retira do salão do trono no palácio onde se passa a cena. (ATOIII, Cena 4, pág. 137).

Na cena cinco deste ato, em um ambiente de agitação e pânico dos oficiais, Christophe recebe dos seus mensageiros a informação de que a situação não é nada agradável. O primeiro mensageiro informa que a cidade de Saint-Marc está quase escapando do controle das tropas imperiais e que o general Boyer desembarcou em Saint-Marc. O segundo mensageiro informa a traição dos generais Romain e Guerrier que mudaram para o lado dos insurgentes. Ainda nesta onda de informes, o terceiro mensageiro vem dizer ao rei que no Cabo, a população se insurgiu, a multidão se apoderou do arsenal e, ainda, que há boato de que o governador Richard não reprimirá o movimento dos insurgentes.

Mesmo preocupado com as traições dos seus generais, Christophe mantém a fé em Richard e manda que ele entre tirar satisfação. Richard responde: “Majestade, é preciso levar em consideração que a situação é das mais sérias.” (ATO III, Cena 4, pag14). Insatisfeito com a resposta, Christophe expulsa Richard, mas antes manda ele beijar seus pés. Richard ignora e mais uma vez sai da sala.

Na cena seis, Christophe enfermo se encontra sentado em uma cadeira na varanda do Palácio Real, ao seu lado tem binóculos com os quais examina, de tempos em tempos, o horizonte. Junto com ele está Hugonin, o bobo da corte com quem Christophe à maneira de catarse faz um expurgamento dos seus sentimentos sobre o império e a nova nação que pretendia construir. Ao jeito bufão, Hugonin vai mostrando os erros que Christophe cometeu. Em plena conversa, Hugonin percebe que os soldados do império e o povo batucam o *mandoucouman*<sup>32</sup> e alerta Christophe. Como forma de fecho da cena, ele faz um discurso poético da aceitação do destino que lhe espera: a morte anunciada pelos soldados.

Na cena sete, em um clima da cerimônia vudu, a Madame Christophe canta uma canção tradicional do Haiti muito conhecida como “*Bondye relé m prale*”<sup>33</sup>. Em um monólogo longo, Christophe questiona sua atual condição de rei enfermo e aos poucos vai descrevendo trajetória que lhe espera. Entrando em uma condição de:

nódulos de um sangue coalhado  
espumas emborcadas  
sonolento marasmo que é o mel avaro de meu sangue  
Rumor eu te invoco, eu me invoco

---

<sup>32</sup> Para Nascimento (2016) o *mandoucouman* é uma batida sagrada do vodu que geralmente anuncia a morte recente ou iminente. É uma batida sincopada em três toques, executada com as mãos e não com baquetas. Tanto mais forte é o simbolismo desse som por indicar a opção por executar nos tambores militares um sinal eminente e inequivocamente associado à herança religiosa africana, justamente no momento de anunciar a retirada do apoio dos soldados ao reino de Christophe, marcado pela emulação obsessiva dos usos e costumes europeus na esperança de obter o reconhecimento e o respeito das potências ultramarinas. (NASCIMENTO, 2016, p.145).

<sup>33</sup> A música foi gravada pelo Choeur Simidor, dirigida por Ferrere Laguerre. Ganhou o título de *Palmannan*.

eu disse outrora: trajeto de abelhas ardentes  
eu disse outrora: grande cavalo relinchante  
de meu sangue. (CÉSARIE, 1963, pag. 150).

Ele vai invocando aos deuses por versos ou canções para que se cumpra o destino ou para que um dos deuses lhe tire daquela condição. Tal é o papel de Christophe que na sequência vemos ele cantando: “*Solèy o Ati – Dan! Ibo Loko! Solèy o Legba Atibon Ati – Dan Ibo Loko*”<sup>34</sup> (ATO III, Cena 7, p.151). Segundo Nascimento (2016), mediante as condições descritas no monólogo de coagulação física e mística que o rei se encontra, ele vai recorrer a um rito de invocação às divindades capazes de reabrir seus fluxos vitais. O sol é invocado devido a sua relação direta com o mistério de *Legba Atibon* com objetivo de abrir as linhas de comunicação entre o sagrado e o profano – canais capazes de levar o poder da fonte (o sol) até onde seja necessário que esteja. Na música que Christophe canta, *Dam* é um dos nomes de *Damballa* – o deus serpente<sup>35</sup> Já *Ibo* é uma nação que lida com as aflições dos *Iwas*; o deus Loko:

No passado, Loko era um *Iwa* bastante poderoso. Até hoje, é frequentemente associado à figura de *Dessalines* e acredita-se que ele tenha intervindo pessoalmente e desempenhado um papel destaque na guerra de independência. Atualmente, Loko se tornou parte do séquito de *Legba*, auxiliando-o na proteção das estradas, encruzilhadas e residências. Faziam-se também oferendas a Loko para alcançar a cura de uma enfermidade e para pôr fim a uma série de infortúnios. Loko é, em suma, um *Iwa* curativo. É ele o responsável por conferir às plantas suas propriedades terapêuticas. (NASCIMENTO, 2016, p.151).

O outro deus invocado por Christophe é *Legba Atibon* – é o deus das portas, o senhor das encruzilhadas e o protetor das residências.<sup>36</sup> Ele entra em um estado avançado das alucinações, revela sua natureza culturalmente mestiça e conhecedor das suas origens Africanas. A rainha juntamente com ele tenta pedir interseção aos deuses na cerimônia do vodu, mas sem sucesso. Diante de Christophe, apenas uma personagem lhe consola: o Pajé Africano. No meio as alucinações Christophe caem, na sequência aparece Boyer que não se sensibiliza com a condição do rei e incita os soldados a uma vingança. Christophe pede ajuda do Pajé Africano e como sua última mensagem diz:

---

<sup>34</sup> No texto original este trecho aparece em formato de poesia.

<sup>35</sup> *Dam* se refere a um dos nomes de *Damballa*, também chamado de *Damballa Wedo*, o deus-serpente, o Pai Celestial, o criador primordial de todas as coisas vivas, a fonte de todo o movimento e de toda a energia criativa. Ele comanda a mente humana, a inteligência e o equilíbrio cósmico. (NASCIMENTO, 2016, p.150).

<sup>36</sup> Para cada uma de suas funções, ele é invocado com um nome correspondente. É *Legba* quem guarda todas as passagens entre o terreno físico e o espiritual. Nenhuma cerimônia pode ser iniciada sem que lhe seja dirigida uma prece, rogando que erga as barreiras que separam os homens dos deuses. A cada oferenda sacrificial, ele é o primeiro a ser servido e os primeiros goles de toda libação de rum são a ele dedicadas. Sua representação iconográfica é a de um velho prostrado pela idade e parcialmente paralisado, que precisa da ajuda de uma muleta ou bengala para se locomover. Em razão disso, recebe também a alcunha de *Legba-pye-kase* (*Legba do pé quebrado*). (NASCIMENTO, 2016, p 152).

África! Ajude-me a voltar para casa, carregue-me como uma velha criança em seus braços e, depois, você me despirá e me banhará. Dispa-me de todas essas roupas, desfaça-me como, quando chega a aurora, nos desfazemos dos sonhos da noite... de meus nobres, de minha nobreza, de meu cetro, de minha coroa. E me lave! Ah, lave-me do fardo que são, de seus beijos, de meu reino! Do resto, eu cuido sozinho. (ATO III, Cena 7, p.160).

Tendo dito isto, ele toma nas mãos a pequena pistola “que pende de seu pescoço, na ponta de um cordão”. Embora Christophe em vida tenha adotado os hábitos religiosos dos seus colonizadores, construído um reinado a semelhança da França, os seus últimos momentos de vida são um testemunho de um retorno. Será esse o “retorno a um país natal”? Ou será o despertador de muitas fantasias e processos de alienação violentos que ainda hoje fazem com que muitos Africanos olhem para Europa como o centro do mundo?

Verdade ou não, é fato que “quando os vulcões explodirem” sempre haverá um sangue negro para reconstruir, sempre haverá sangue dos povos indígenas para ser sacrificado.

“No fim da madrugada quando os vivos não mais poderem lutar, os mortos lutarão” (CÉSAIRE, 2018, p.35), no fim da madrugada quando o sol não mais brilhar perceberemos a importância da escuridão, no fim desse manto chamado sociedades civilizadas veremos que só existem corpos. No fim da madrugada quando o dinheiro e o poder já não dão conta de nossos corpos as aves de rapinas saciaremos, ao solo retornaremos em pó ou em corpo sepultado.

No fim da madrugada o solo que pisamos será nossa eterna moradia após a vida. No fim da madrugada quando os vulcões explodirem perceberemos que o branco só existe como um acidente do escuro e que o iluminismo é um pedaço das trevas, as trevas são muito maiores que os pequenos acidentes do iluminismo.

No fim da madrugada o retorno a um país natal será mais importante que o humanismo sem humanos. No fim da madrugada veremos uma “provincialização”<sup>37</sup> da Europa e uma universalização da condição do negro tomará conta do mundo e um colapso mundial se anunciará em jeito de tempestade.

### 1.3 A TEMPESTADE OU VÁRIAS TEMPESTADES? ATUALIZAÇÕES DE UMA TEMPESTADE DE CÉSARIE.

As tempestades são fenômenos meteorológicos que se formam por uma única nuvem *cumulonimbus* com uma extensão vertical variada ou por um aglomerado de nuvens do mesmo

---

<sup>37</sup> Expressão usada por Frantz Fanon para chamar a atenção de que é preciso virar as costas à Europa, é preciso fazer da Europa uma província do mundo, é preciso deixar de fazer da Europa o centro do mundo.

tipo. Às vezes, quando elas são severas podem produzir chuvas, raios, trovões, ventos fortes, granizo e, por vezes, podem até produzir tornados. Uma tempestade tem um ciclo de vida composto por três fases: estágio de *cúmulos*, estágio maduro e o estágio de dissipação (YNOUE, 2017, p.116). No estágio de *cúmulos* o aquecimento da superfície favorece a ocorrência de movimentos ascendentes que contribuem para a formação de nuvens. Na fase madura vemos um outro fenômeno: correntes descendentes se formam ao lado das correntes ascendentes de ar que saem da base da nuvem. Assim como, às vezes, vemos a precipitação, e, por fim, o estágio de dissipação que se dá quando correntes descendentes do ar tem o domínio da nuvem (YNOUE, 2017, p.116). Trazemos estas informações meteorológicas não com intenção de fazer grandes mergulhos em conceitos da meteorologia, guardamos essa tarefa aos especialistas da área, nossa intenção é fazer um enquadramento conceitual do que é “uma tempestade” – fenômeno que se tornou título da peça de William Shakespeare “*A tempestade*” e, mais tarde, em 1969, ganhou uma nova versão com Aimé Césaire para “*Uma Tempestade*”.

A peça de Césaire é sem dúvidas uma versão genuína e nova da peça de Shakespeare. Embora Shakespeare esteja sempre presente no texto de Césaire isso não tira o mérito, dramático, crítico e poético do autor Martinicano.

Césaire começa a peça com um prólogo em um ambiente de psicodrama, pois o Mestre de Cerimônia que está recitando o texto do prólogo faz a distribuição dos personagens entre os atores. Embora ele permita que cada uma escolha suas personagens, existe uma que ele mesmo prefere escolher: essa é a “tempestade”. Será esta a escolha do Mestre de Cerimônia propriamente ou será este o ponto de vista do dramaturgo? Quem é o Mestre de Cerimônia? Esta personagem que dirige a cena pode ser lida nas entrelinhas como sendo o próprio autor da peça.

O primeiro ato é composto por duas cenas segundo a divisão do autor. A primeira cena deste ato se passa no barco, o Contramestre e os marinheiros tentam contornar uma tempestade que lhes arrasta para uma ilha. No interior do barco estão figuras da corte, entre elas, o rei de Nápoles, o filho do rei, Antônio (o irmão do rei), Gonçalo (o conselheiro do rei) e mais figuras. Depois de várias tentativas de manobrar o barco sem sucesso eles naufragam. Esta cena é marcada pela colocação de dois maiores conflitos sociais a nosso ver: o primeiro entre a ciência e a natureza; o segundo entre as relações de força nas relações de trabalho.

Muitas vezes a humanidade por ter domínio da ciência pensa que também têm o domínio da natureza. Quando os marinheiros lutam a todo custo para manobrar o barco, usam todo seu conhecimento – científico e não científico – para ter o domínio sobre a força da natureza. Mas a natureza lhes prova o contrário, demonstrando-se superior a esses conhecimentos e, assim, o barco naufraga. O Contramestre ao afirmar que: “o rei! o rei! pois existe alguém que não se

importa nem um pouco com o rei, com você ou comigo e que se chama “o vento”! sua majestade, o vento! neste momento, é ele quem está comandando e nós somos seus súditos.” (ATO I, Cena 1, p. 5-6)<sup>38</sup>. O Contramestre expulsa a família real do seu local de trabalho. Ele sublinha que nem sempre o poder humano é que dita as regras. Ainda que a família real tenha o domínio das leis humanas, naquele momento quem tem o domínio da situação e dita as regras é ele. Há ali uma relação de dependência, pois naquele momento a família real, embora arrogante, precisa dele para sair daquela situação. É isso que o Contramestre explora naquele momento.

A segunda cena pode ser dividida em quatro quadros: o primeiro seria Miranda (filha de Próspero) que está na margem da ilha e observa com tristeza o barco naufragando; ao seu lado está Próspero, com quem ela partilha sua sensibilidade diante do que está vendo. Próspero, insensibilizado com o naufrágio, vê ali uma oportunidade para a filha e vê também uma possibilidade de se vingar dos membros da tripulação pelo que haviam feito a ele e a sua filha no passado.

Miranda procura saber do pai como eles foram parar na ilha. Próspero fala de traição, ambição, inimizade política, da aliança de Antônio com Alonso e do golpe que teria sido forjado pelos membros da corte (incluindo seu irmão) para lhe tirar o trono. Ele conta o envolvimento do Padre na conspiração e no falso julgamento. Fala também da decisão de ser abandonado na ilha em detrimento da morte em Milão. Ele lembra aquela longa carta de acusação por traição e prática de superstição lida pelo padre.

Neste quadro podemos verificar o retorno na vida de Próspero dos antigos males que lhe foram causados no passado. Deste diálogo também podemos retornar às antigas alianças do cristianismo com o poder e dominação a todo custo; também, às alianças do cristianismo com a colonização, com o expansionismo e a consequente proliferação e elevação do ego da religião cristã quando confrontado com outras religiões não cristãs.

O segundo quadro seria a entrada de Ariel. Ele vai dar a informação de que cumpriu na íntegra a missão que havia sido dada por Próspero. Ariel havia sido designado para afundar o barco, feito isto, ele vem exigir sua liberdade a Próspero. Este se recusa a lhe dar liberdade, alegando que o salvou das amaras da Sycorax, mãe de Caliban.

O terceiro quadro desta cena é marcada pela saída de Ariel e a entrada de Caliban. Ele entra na cena com um grito de *uhuru*, liberdade em *Kiswahile*. Próspero se irrita com o fato de Caliban ainda saber falar a sua língua, os dois brigam e, no final, ele manda Caliban ir cortar lenha. Este, por sua vez, exige dele que passe a chamá-lo de X, pois a partir daquele momento

---

<sup>38</sup> Nota: Esta versão do texto está na fase de impressão, embora ela já circule em formato digital.



ele se recusava ser chamado de um nome que, segundo ele, é produto do ódio e de humilhação. Em resposta, Próspero desdenha da proposta de Caliban e o manda sair para recolher a lenha. Este quadro termina com o retorno de Ariel disfarçado em ninfa marinha que vem e recebe mais uma ordem de Próspero: dar um susto aos membros da tripulação sem lhes causar muita dor alegando serem da sua família e terem a mesma cor.

O segundo e o terceiro quadro desta cena são, a nosso ver, o subsolo das intrigas da peça. Elas são marcadas por três pontos de vistas conflitantes, a saber: de Próspero, o branco senhor de escravizados; de Ariel, o “mulato” escravizado e aliado de Próspero; e por fim, Caliban, o escravizado supostamente rebelde. Os três, têm diferentes visões sobre liberdade, língua, nome, educação, história, aliança, perdão, raça. Ao longo deste trabalho iremos explorar estes diferentes pontos de vista e descrever para o leitor os impactos reais e atuais das alianças, bem como, os extremismos resultantes destes três pontos de vista nos contextos das independências nas antigas colônias.

O quarto e último quadro desta cena inicia com Ferdinando seguindo o som da música cantada por Ariel. Ao final, ele se encontra com Miranda e cria-se um clima de paixão à primeira vista. Elogios e galanteios de ambas as partes tomam conta do encontro, até que aparece Próspero e se irrita com esse clima de paixão entre Miranda sua filha e Ferdinando. Próspero ordena que Ferdinando o acompanhe para se tornar seu escravizado, mas este se recusa, tenta sacar a espada e, mesmo assim, Próspero o domina com suas “magias”.

O segundo ato está dividido em três cenas. A primeira se passa na caverna de Caliban, onde ele se encontra trabalhando e cantando quando de repente surge Ariel e fica escutando por um tempo. Ariel vem alertar a Caliban que Próspero planeja uma vingança contra ele. Caliban, consciente do papel de Ariel, chama-lhe atenção para o perigo de acreditar cegamente em Próspero e executar suas missões. Por um lado, Ariel acredita numa reconciliação pacífica entre os três, mas Caliban deixa evidente que essa visão de Ariel é romantizada em relação a realidade. A saída seria por meio da violência, tomar a liberdade a força.

Esta cena representa o clássico diálogo entre Martin Luther King Junior e Malcom X, se substituíssemos as personagens da cena por estas duas figuras emblemáticas de luta pela liberdade da população negra nos Estados Unidos da América. Assim, teríamos Ariel, sinônimo de Martin Luther King, e Caliban seria o Malcom X. Um detalhe não menos importante é que Martin Luther King que não concordava com a visão de liberdade por meio da violência de Malcom X e vice-versa. Ambos tiveram o mesmo fim, assassinados. E como se tem visto quase por toda parte no mundo, glorifica-se Martin Luther King em detrimento de Malcom X. É oportuno dizer que a aliança de Ariel com Próspero lhe rendeu pequenas estátuas ao redor do

mundo, mas não o livrou da violência. Por outro lado, a violência como recurso de resposta à violência racial e colonial pregada por Caliban, neste caso Malcom X, também não lhe livrou das amaras da violência estrutural de Próspero. Esta rivalidade merecerá nossa atenção mais adiante, porque no contexto das independências Africanas temos desde os Ariels da vida (Nelson Mandela) aos Calibans (Thomas Sankara, Amílcar Cabral, Samora Machel, Robert Mugabe).

Na segunda cena do ato dois, Gonçalo, Sebastian e Alonso estão perdidos na ilha, cansados e com fome, quando de repente escutam uma música estranha. Em seguida vem Próspero e algumas figuras estranhas trazendo comida. Em seguida convidam Alonso (o rei) e os seus servos para comerem, mas de repente tudo some e Alonso logo percebe que estão nas mãos de alguém que quer mostrar-lhes superioridade e controle da situação. Na segunda aparição da refeição, Alonso se recusa a comer alegando que não quer ser manipulado mais uma vez. Próspero, que o tempo todo estava manipulando a situação, dá ordens a Ariel para atormentar a comitiva de Alonso até todos comerem. Embora essa ideia o desagrade, Ariel vai executar a ordem e faz com que a comitiva coma. Na angústia de ter perdido o filho, Alonso termina de comer e vai dormir.

A nosso ver, esta cena representa a clássica arma usada pelas potências econômicas contra os países que se encontram em situações de vulnerabilidade ou em via de desenvolvimento. Por conta da fome e situação de vulnerabilidade, pessoas são submetidas a humilhações. Países Africanos, entre outros, estão sujeitos a aceitar empréstimos do Banco Mundial ou FMI com taxas, em alguns casos, dez vezes maiores ao que se cobra de juros quando emprestados para países europeus ou países nórdicos. O falecido presidente da Burkina Faso, Thomas Sankara, já havia falado disto na vigésima Assembleia Geral das Nações Unidas<sup>39</sup>.

A terceira e última cena deste ato começa com Gonçalo e Alonso deitados na rede. Antônio e Sebastian conspiram contra o Rei e seu conselheiro (Gonçalo). Eles tentam matar Gonçalo e Alonso. Antônio conta como se tornou duque de Milão, graças a uma traição e conspiração contra Próspero, por isso vê ali mais uma oportunidade de uma conspiração bem-sucedida. Quando Gonçalo e Alonso tentam executar, de súbito Ariel aparece, domina-os e depois acorda Gonçalo e Alonso. Ao despertarem, ele revela o plano de Antônio e Sebastian contra eles. Na sequência Ariel revela que Próspero está vivo, que ele é seu servo e que quem domina todas as coisas daquela ilha – desde as forças sobrenaturais até as pessoas – é Próspero. Ariel revela que Próspero, seu mestre, está disposto a perdoar tudo o que fizeram contra ele no passado e seu perdão também se estende a Antônio e Sebastian. Na sequência, Ariel revela que

---

<sup>39</sup> Nações Unidas, Registros Oficiais da Assembleia Geral das Nações Unidas, 20ª Reunião Plenária, quinta-feira, 4 de outubro de 1984, às 10h40, Nova York, (A / 39 / PV.20), p. 405–410.

Miranda irá casar-se com o filho de Alonso, pois ele havia sido salvo da fúria das águas – graças ao poder do seu mestre Próspero. Esta cena, valida em parte aquela máxima das relações diplomáticas: “Não há amizade entre países, há jogos de interesses”, ou seja, “Não existem almoços grátis”. Próspero não ofereceu o banquete por solidariedade, mas porque tinha interesse em mantê-los vivos mesmo depois de tudo que lhe haviam feito no passado.

O terceiro e último ato desta peça é um grito de liberdade. A primeira cena começa com Ferdinando entoando um cântico de lamentação sob sua condição atual e enquanto canta vai cavando a terra. Caliban também está trabalhando próximo a Ferdinando, ele faz uma comparação da sua condição de trabalhador com a de Ferdinando. Embora os dois estejam trabalhando, Ferdinando se beneficia de uma solidariedade feminina e racial.

De súbito, aparece Miranda que logo se sensibiliza com a condição de Ferdinando e se oferece para ajudar. Ferdinando recusa a ajuda e tenta conhecer a jovem que está a sua frente, mas ela se recusa a revelar o nome por cumprir ordens do pai. No entanto, Caliban sopra o nome para Ferdinando.

Enquanto desenrola-se a conversa, chega Próspero, que ordena que Ferdinando pare de trabalhar por supostamente já ter trabalhado demais. Ele ordena que Caliban (o escravizado negro) continue o trabalho de Ferdinando e sublinha que na vida “três coisas são precisas: trabalho, paciência, continência... e o mundo será seu. Pronto, Caliban. levarei o rapaz, ele já fez muito por hoje. como o trabalho está atrasado, você o termina.” (ATO III, Cena 1, p.37).

Após mais um desentendimento, Próspero ameaça Caliban de castigá-lo a chicotadas. A cena termina com Caliban cantando, fugindo da chuva e das trovoadas. Esta cena, quando analisada de forma profunda no contexto contemporâneo revela a famosa solidariedade racial. Está solidariedade é ainda gritante quando se trata da relação de trabalho entre os que se consideram brancos nos postos de trabalho. Solidariedade está que cria aparatos para blindar uns contra outros. O fator raça tem gerado uma questão de solidariedade entre as raças. Várias pesquisas do IBGE revelaram a desigualdade entre negros e brancos no Brasil. Muitas vezes há relatos que negros e brancos, com mesma formação e trabalhando no mesmo lugar, são tratados de forma desigual – não restringindo isto as condições de trabalho (quando se têm), mas também aos salários. Esta situação fica ainda pior quando observado dentro do contexto da pandemia da Covid-19. A desigualdade é cada vez mais gritante inclusive nos hospitais, para não falar na educação.

Retornando ao texto de Césarie, a segunda cena do terceiro ato começa com Trinculo entrando na cena e cantando suas lembranças. Caliban que tomou muita chuva na cena anterior,

se encontra deitado de baixo de um carrinho de mão, com frio, tentando se aquecer. Trinculo percebe a presença de Caliban e acredita que tenha achado um índio perdido.

ora, um índio! morto ou vivo? jamais sabemos direito com essas raças não-francesas... bom, de qualquer maneira, vou cuidar disso. se estiver morto, vou abrigar-me sob sua bata: ele me servirá de casaco, de abrigo, de guarda-chuva. se estiver vivo, faço dele um prisioneiro e o levo para a Europa e lá, faço minha fortuna! vendo-o para um forasteiro. não! eu mesmo vou exibi-lo nas feiras. Que grande sorte! nos instalaremos bem aquecidinhos e que venha a tempestade. (CÉSARIE, 1969, p. 41. nossa tradução).

Na sequência, ele vai se deitar de costas para Caliban. Estéfano, animado com as sobras da bebida que pegou no naufrágio, entra na cena entoando sons de motivação e de despedida aos prazeres de Bordéus. Enquanto canta também percebe a presença de Caliban, “ora, mas é isso mesmo! Um crioulo! Ora essa, decididamente estou com sorte. Pense bem, um crioulo como esse é assustador. Pode ser exibido numa feira! Entre a mulher barbada e o elevador de pulgas. Um crioulo! Um autêntico crioulo das caraíbas! Ora, mas sou mesmo um homem de sorte.”<sup>40</sup> Estéfano reanima Caliban com a bebida que aos poucos ele vai se erguendo. Enquanto Estéfano tenta reanimar Caliban, ele percebe a presença de Trinculo do lado oposto de Caliban. O reencontro dos dois (Trinculo e Estéfano) faz com que eles se reanimem a tal ponto que queiram “civilizar” Caliban. Mas eles deixam uma ressalva muito importante sobre Caliban, “ele não tem ar de animal, se julgarmos pela goela dele. Vou dar um jeito de civilizá-lo. Bem, não demais. Apenas o suficiente para podermos tirar partido”.<sup>41</sup> No entanto, eles decidem embebedar Caliban.

Estéfano proclama-se rei da ilha e nomeia Trinculo como o chefe do seu exército. Logo após a autoproclamação, Caliban abre a boca e saúda o novo rei. Ele se alia a Estéfano e Trinculo para derrubar Próspero. Ao som de cantos de bravura e liberdade entoados por Caliban, eles marcham a procura de Próspero.

Esta cena revela três questões principais: a questão de apropriação, da expropriação e a questão das alianças. A expropriação dá-se quando tiram de Caliban o direito de ser seu próprio dono; a apropriação se dá quando Estéfano se proclama rei em um lugar que já tinha suas estruturas. Um elemento não menos importante é a questão das alianças: até que ponto estamos dispostos a abrir mãos de sermos livres para se aliar a agendas desconhecidas, mesmo que às vezes isso só sirvam para satisfazer o nosso ego? Sobre a questão das alianças iremos aprofundar mais adiante quando falaremos das questões das independências Africanas.

A cena seguinte se passa na gruta de Próspero com a cerimônia de casamento de Ferdinando com Miranda. Próspero manda vir as divindades para deixarem suas bênçãos, em

---

<sup>40</sup> Idem, p.42.

<sup>41</sup> Idem, p.44.

seguida, entra uma divindade que não havia sido convidada, trata-se de Exu<sup>42</sup>. Ele entra e entoa seus cânticos que irritam as outras divindades por considerarem obscenos. Mesmo sem ser convidado, ele bebe e desdenha da bebida do casamento. Próspero se irrita e tenta mandar embora Exu, mas não consegue. Até que ele decide sair por conta própria.

Próspero percebe que Caliban está tramando um golpe contra ele. Ordena a Ariel e suas pragas a deterem e castigarem Caliban exemplarmente. A cena termina com uma negociação fracassada de Ariel pedindo clemência a Próspero em nome de Caliban.

Na cena subsequente, por ordem de Próspero, são convocadas várias pragas, dentre insetos, aves, mariscos e até alterações climáticas, para deterem o avanço de Caliban. Enquanto isso, a marcha de Caliban segue com cânticos de bravura exaltando Xangô<sup>43</sup>. Trinculo e Estefano desentendem-se sobre a necessidade de avançar ou repousar, uma vês que o cansaço tomava conta de Trinculo. Além disso, as picadas e bloqueios jogadas por Próspero para deter-lhes aumentaram à medida que eles se aproximavam de Próspero.

Já diante de Próspero, Caliban recusa-se a bater nele porque este não demonstrou resistência. Para seu azar, Próspero não hesita, domina Caliban, Estefano e Trinculo e faz deles mais uma vês prisioneiros que ficam sob os cuidados de Ariel.

A quinta e última cena deste ato, que também é a última da peça, se passa primeiro na cabana de Próspero, onde Ferdinando e Miranda se encontram jogando xadrez. Entram Gonzalo e Alonso que de imediato se dirigem ao casal com elogios e alegria. Na sequência, entra Próspero, que agradece pela presença de todos na festa. Ele ordena que todos descansem porque na manhã seguinte deverão voltar à Europa. Depois, ele declara Ariel livre, deseja-lhe menos aborrecimentos na sua futura jornada.

Ariel, na forma de poema, apresenta o futuro desafio que lhe espera, bem como suas amarguras e seu programa para os presentes.

Estéfano, Trinculo e Caliban entram na cena ainda na condição de prisioneiros de Próspero. Estéfano e Trinculo pedem perdão. Próspero os perdoa. O velho Gonçalo tenta, em nome da santíssima Trindade, exorcizar Caliban por considerá-lo demoníaco segundo a descrição de Próspero. Mas Caliban diverte-se com as tentativas de Gonçalo.

Próspero convida Caliban a defender-se, mas Caliban se recusa e mantém sua postura. “Eu não tenho do que me defender. Não me arrependo, ele é que fracassou.” (ATO III, Cena 5, p.67). Caliban mantém a posição de que não busca a paz, mas sim a liberdade e para isso está

---

<sup>42</sup> Sobre Exu ver o debate das divindades no tópico onde falamos sobre a “Tragédia do Rei Christophe”.

<sup>43</sup> Ver quem é Xangô nas paginas anteriores deste trabalho.

disposto a ir até as últimas consequências, sem baixar a cabeça para Próspero. Em contrapartida, Próspero tenta mostrar a Caliban que sem ele não pode fazer nada, que seus métodos de ação não tem nada de tirania e que Caliban, sem Próspero, não fará nada na ilha. Mas Caliban se impõe e tenta fazer Próspero compreender que baixou sua cabeça durante anos e aceitou tudo:

[...] durante anos. seus insultos, sua ingratidão. Pior ainda, mais degradante de que todo o resto? Sua condescendência. Mas agora, acabou! Acabou, entendeu? Claro, por enquanto você ainda é o mais forte, mas eu rio de sua força, como de seus cães, aliás, de sua polícia, de suas invenções. E sabe por que eu rio? Quer saber?

É porque eu sei que já foi empalado por mim! Não, nada disso, foi empalado por si mesmo. Você mesmo se empalou.

Próspero, você é um grande ilusionista: conheço sua falsidade e você mentiu para mim. Mentiu sobre o mundo, mentiu sobre mim mesmo. Chegou a me impor uma imagem sobre mim mesmo, um subdesenvolvido, como você diz, um sub-capaz foi assim que você me obrigou a me ver e eu odeio essa imagem. E ela é falsa. Mas agora eu o conheço, velho câncer e me conheço também. E sei que um dia de punho nu, meu único punho nu será o suficiente para acabar com o seu mundo.

o velho mundo falso. Não é verdade? Pense um pouco. você mesmo vai se destruir a propósito: você tem uma ocasião para terminar, pode acabar com o campo. Pode entrar na Europa. Mas eu nem ligo! Tenho certeza de que você não partirá. Sua “missão” me faz rir, sua “vocação”! Sua vocação é a de me aborrecer! E vou dizer por que você permanecerá, como esses sujeitos que fazem as colônias e que não conseguem mais viver longe delas um velho intoxicado, é o que você é. (CESARIE, 1969, p.67-65).

Na sequência Caliban faz uma invocação a Xangô como seu protetor na luta. Próspero decide não voltar mais à Europa, anuncia que decidiu ficar por causa da rebeldia de Caliban. A partir daquele momento ele já não devia ser visto como mestre, mas sim como o chefe da ilha. Ele delega Antônio como o gestor de seus bens em Nápoles e nomeia o velho Gonçalo como seu representante na celebração da cerimônia do casamento de sua filha. Todos se retiram, ficam Próspero e Caliban. Próspero declara guerra a Caliban e garante que todo ato de violência de Caliban será respondido com violência. A cena termina com Caliban gritando “Liberdade, Liberdade”. No início da peça, a primeira palavra pronunciada por Caliban foi *UHURU*, que também significa liberdade. Analisemos a seguir os desdobramentos desta reivindicação de Caliban.

#### 1.4 *UHURU* = Liberdade

A força do simulacro: estávamos descolonizados, mas, mesmo assim, seríamos livres? A independência desprovida de liberdade, a liberdade constantemente protelada, a autonomia no seio da tirania, era essa a marca própria - facto que descobri mais tarde da pós-colônia, o verdadeiro selo da farsa que constituiu a colonização. (MBEMBE, 2014, p.39).

Em “Uma tempestade” de Césarie, a primeira fala de Caliban é *Uhuru*, uma palavra de origem *Kiswahile* que pode ser traduzido para o português como “liberdade”. Curiosamente está também é última fala dele no texto. Qual é o significado desta palavra na história e qual seria a

motivação de tê-la como primeira e última fala de Caliban na dramaturgia de Césarie? Para quando a *Uhuru*?

Nas próximas páginas, iremos discutir sobre a liberdade na esfera do indivíduo enquanto sujeito da mesma; do coletivo enquanto sujeito; em certo momento, a liberdade será discutida enquanto objeto de ensejo dos países Africanos passados 60 anos das suas independências – celebrados no ano de 2020. Propositalmente, colocamos o anseio a liberdade relacionado as independências Africanas por sabermos que mesmo que estes dois termos se pareçam próximos, independência nem sempre significa liberdade.

Em um discurso realizado na Universidade de Birkbeck, no dia 25 de outubro de 2013, a filósofa, ativista dos direitos civis e professora do Departamento de Estudos Feministas da Universidade de Califórnia, Ângela Davis, invocou uma canção libertária cantada no sul dos Estados Unidos durante o período dos movimentos por liberdades do século XX.

Dizem que a liberdade é uma luta constante.  
Dizem que a liberdade é uma luta constante.  
Dizem que a liberdade é uma luta constante.  
Oh, senhor lutamos há tanto tempo  
Devemos ser livres, devemos ser livres.  
Dizem que a liberdade é uma morte constante/ morremos há tanto tempo que devemos ser livres.  
No fim da letra ela questionou: Mas somos realmente livres? (DAVIS, 2015, p. 65).

Segundo Césarie (1962), a maldição mais comum nesta matéria é nos deixar iludir, de boa-fé, por uma hipocrisia coletiva, hábil em enunciar mal os problemas a fim de melhor legitimar as soluções.

Pensamos que o debate de *Uhuru* (liberdade) é um debate que não esgota. Já foi objeto de grandes pesquisas e não cremos que a humanidade, em algum momento da sua história, tenha encontrado uma fórmula para o alcance da liberdade plena. Não cremos que no futuro existirá uma, mas cremos que, como nos mostram as personagens Próspero e Caliban, sempre haverá jogos de interesses que ditarão sob que condições a liberdade de uns, deverá ser alcançada.

Embora não exista um caminho certo para se alcançar a liberdade, cremos que é tarefa de cada ser vivo buscar na sociedade em que está inserido caminhos que conduzam ao exercício de *Uhuru*. Caminhos estes que podem ser úteis no seu tempo e, quem sabe, possam abrir pistas para construção de um novo futuro.

Nosso trabalho aqui é um exercício de mostrar a necessidade da devolução da liberdade ao ser humano, a natureza e ao meio ambiente – estamos sugerindo libertar de qualquer aprisionamento os seres. Por muito tempo a liberdade foi sendo transformada em objeto de disputas institucionais, não tendo o ser humano como o centro da materialização dela. São as instituições que ditam quem vive e quem morre, quem deve estar livre e quem deve estar

enclausurado, qual terra pertence a minoria e qual terra pode ser uma terra de exceção. Criamos uma equação matemática com a qual rapidamente vamos tentar mostrar como o ser humano foi criando instituições que em parte, foram substituindo outros seres humanos. Reparemos nesta simples equação da nossa autoria:

$$\text{Liberdade} = \frac{\text{Ser humano}(\text{Instituição} + \text{Argumento} + \text{raça})}{\text{Ser humano}} \quad \text{equivalente a:}$$

$$L = \frac{H(\text{In}) + H(A) + H(R)}{H}, \quad \text{que também equivale a:}$$

$$L = \frac{H(\text{In} + A + R)}{H}, \quad \text{simplificando esta equação temos:}$$

$$L = \text{In} + A + R$$

Onde:  
 L- Significa Liberdade  
 In- Significa instituição  
 A- Significa argumento  
 R- Significa raça  
 H- Ser Humano

Como se pode ver na resolução matemática desta equação da liberdade a única coisa que pode ser simplificada é o ser humano. Essa simplificação pode ser maior ou menor em função da cor da sua pele. Em outras palavras, a liberdade do homem está ligada primeiro a soma das instituições reguladoras (que podem ser percebidos como dispositivos de controle, em Agamben). Muitas vezes, são instituições desenvolvidas na época da plantação, colonização e que metamorfoseiam seus princípios ao longo do tempo; segundo os argumentos, estes princípios, por sua vez, podem ser sociais, filosóficos, jurídicos – acessíveis a um determinado grupo social, de acordo com seu grau de instrução e capacidade financeira. Estes dois elementos podem ser produtos de um privilégio histórico ou um esforço individual. Por fim, a raça que se examinando profundamente deve ser considerada o primeiro elemento desta equação determina a natureza e a robustez dos argumentos, a favor ou contra, assim como é o berço de muitos problemas contemporâneos.

“Cada cultura antiga - e nomeadamente as antigas culturas colonizadoras - oculta um lado negro sob a máscara da razão e da civilidade” (MBEMBE, 2014). Se perguntarmos aos filósofos, aos politólogos<sup>44</sup>, aos sociólogos, aos juristas: o que é a liberdade? não temos dúvidas que vão nos dar elaboradas explicações filosóficas, sociológicas, antropológicas e jurídicas sobre o conceito. Poderemos ter descrições variadas sob que condições ela deverá ser materializada. No clímax das suas explicações, soarão nomes de pensadores como La Boétie, Hobbes, Espinosa, Roussel e de outros “especialistas” desta matéria. O fim único destes argumentos, quando

---

<sup>44</sup> Expressão usada em Moçambique para designar estudiosos da ciência política, geralmente também são chamados de cientistas políticos.



examinados na sua profundidade, é justificar a necessidade da existência de instituições exclusivas para regular o limite do exercício da liberdade dos seres e proteger a economia institucional. Muitas vezes, segundo Mbembe (2014), a economia e as instituições estão dispostas a tudo para conservar o poder, e que, aos seus olhos, a política (leia-se aqui as instituições) não passa de um modo de conduzir a guerra civil ou a luta étnica e racial por outros meios.

Se perguntarmos a um jovem que está dentro do sistema carcerário: o que é liberdade? E quem determina a liberdade? podemos nos surpreender com as respostas. Os tribunais e a polícia definem a liberdade desse jovem. O som das chaves nas mãos de um guarda carcerário pode ser incomodo ou até desprezível para muitos que estão fora do sistema carcerário, mas para os jovens prisioneiros significa o objeto da sua liberdade.

Se questionássemos alguém que viveu na pele o processo de escravidão, a violência policial ou que ficou preso nos campos de concentração: o que é a liberdade? nos surpreenderíamos ainda mais com as respostas. Talvez não nos surpreendêssemos se perguntássemos a Hitler: o que é a liberdade?

Se interrogássemos as mulheres vítimas do preconceito patriarcal: o que a liberdade significa? com certeza também nos surpreenderíamos com suas respostas. Em muitos casos, para estas, as instituições e os argumentos que as condenam são mais importantes que o próprio ser Humano.

A liberdade para as mulheres em sociedades patriarcais, pode significar a perda de poder para os homens; a liberdade para o proletário pode ser sinônimo de perda para o proprietário dos meios de produção<sup>45</sup>; assim como o que seria a liberdade para um Africano pode ser sinônimo de perda para um Europeu ou Norte-Americano.

Ao embarcamos numa empreitada de analisar a liberdade, é importante definir claramente o ponto de vista sobre o nosso objeto. Definir sobre que condições iremos guiar nosso olhar. Um mesmo objeto de pesquisa pode ter vários resultados diferentes nas mãos de vários pesquisadores em função das premissas de cada um. Reiteramos isto, para dizer que as condições sociais, culturais, históricas, financeiras e geográficas em que o indivíduo se encontra são elementos que contribuem significativamente para o ponto de vista que o pesquisador vai seguir em suas pesquisas.

O ser humano responde as diferentes situações da realidade sempre dentro dos moldes da sua educação e da sua criação. Imaginemos duas crianças: uma é educada desde a infância a não

---

<sup>45</sup> Para uma melhor compreensão deste exemplo recomendamos o documentário “*American Factory*” traduzido para o português com o título “*A indústria Americana*”, direção de Julia e Steven Bognar com produção do Casal Obama. Documentário vencedor do óscar 2020 e disponível na Netflix.

comer carne e que animais devem ser tratados com respeito porque são seres importantes para o ecossistema; a outra é educada desde a infância a caçar e a comer carne. Coloquemos estas duas crianças para falar da importância dos animais em suas vidas e sem dúvidas teremos respostas diferentes. Um outro exemplo, peguemos dois agricultores: um que nasceu em uma família humilde de agricultores, desde a infância teve que trabalhar nos campos agrícolas e aprendeu tudo que sabe no campo; o outro, só foi ao campo agrícola depois de terminar universidade onde estudou agronomia. Os dois enfrentam um problema de pragas no campo e precisam resolver isso. Com certeza o trabalhador da família de agricultores humilde vai buscar respostas para a praga nas suas experiências do passado, nas pragas anteriores; assim como, o engenheiro agrícola vai buscar na ciência as respostas para enfrentar a praga. De uma ou de outra forma, os dois vão encarar praga, mas por vias diferentes.

As respostas dadas hoje aos problemas sociais são também produto de um processo histórico muito anterior as decisões imediatas. As nossas decisões muitas vezes são resultado de um conjunto de histórias que nos antecederam. O exercício da liberdade exige de nós uma prática radical de ruptura do pensamento histórico que conseqüentemente, traz responsabilidades. A relação que temos com as leis, normas e regras determinam nossas relações com liberdade.

Revisitando uma ideia anunciada por La Boétie, no século XV, na obra “*O Discurso da Servidão Voluntária*”, o filósofo Jean Paul Sartre vai afirmar em seu trabalho que a liberdade gera sempre uma angústia, porque coloca o ser tendo que fazer escolhas. Se este ser tiver de escolher, ele assumirá uma responsabilidade diante de si e das suas ações. Vale a pena aqui questionar até que ponto este ser que se angustia pelo fato de tomar decisões, segundo Sartre, não está de fato angustiado por perceber que ainda que tenha a liberdade de tomar decisões, está sujeito a uma regulamentação institucional. Até que ponto a alienação da liberdade deste sujeito é realmente uma questão pessoal, sendo que na sociedade que anunciamos baseada naquela lógica matemática, as escolhas deste ser humano podem ser substituídas ou até mesmo o próprio ser humano pode ser simplificado.

Até que ponto este sujeito que se encontra institucionalmente enclausurado pode desenvolver argumentos contra as próprias instituições que definem as condições em que ele deve viver e pensar? Sob que condições este sujeito tem a liberdade de apresentar suas cosmovisões em instituições normatizadas por uma lógica cartesiana e, muitas vezes, determinadas assentes em princípios Hegelianos segundo os quais existem povos que contribuíram/contribuem para a história e povos que não contribuíram e nem contribuem para história?

Seguimos este debate da liberdade nos próximos pontos dentro do contexto de dois textos: “*A tempestade*”, de Shakespeare e “*Uma tempestade*”, de Césarie. Nestes textos existem diferentes pontos de vista sobre a *Uhuru*. A primeira é o significado da liberdade para Próspero, o branco; para Caliban, o escravizado negro; e por fim, Ariel, o mulato que segundo Rodrigues (2008, 247): “se engaja na luta contra o poder e, ao se rebelar, revela a sua natureza mestiça de profunda revolta. Nem negro, nem branco, ele está no entrelugar de um conflito binário, marcado pela ausência da comunicação.”

Estas abordagens de *Uhuru*, expressas nas três personagens acima, refletem o ponto de vista de Shakespeare e Césarie em “*A tempestade*” e em “*Uma tempestade*” respectivamente. Em “*A tempestade*”, de Shakespeare a liberdade deve ser produto do bom senso de Próspero, e não resultado da imaturidade de Caliban. Ou seja:

trata-se de conquistar territórios estrangeiros, marcá-los e estabelecer com as populações autóctones laços de submissão, geralmente legitimados por qualquer ideologia da supremacia racial, fazendo-as trabalhar, de seguida, e produzir riquezas das quais essas populações usufruem infimamente. (MBEMBE, 2014, p.49).

Neste ponto de vista tanto Caliban, Ariel e todos os presos da ilha só alcançam sua liberdade pelo perdão de Próspero. Esta abordagem de Shakespeare diz mais sobre o contexto geográfico e político em que ele se encontrava, da sua visão de mundo e a centralidade do pensamento bio-lógico<sup>46</sup> do ocidente. Para alguns assombrados pelo mostro da universalidade, esta colocação pode parecer uma generalização abstrata, mas avaliaremos a fundo suas implicações reais.

Para o Próspero, de Shakespeare, a liberdade como ele a concebeu nas relações humanas durante séculos de processo de escravidão, colonialismo e exploração, significa uma medida de medo e perda.

Ela é uma medida de perda de poder em Nápoles, poder sobre suas colônias, seus empregados (todo tipo de empregados, desde os escravizados da sua época – que constituíram a forma primitiva de acumulação de capital – até as formas contemporâneas de exploração), perda de poder sobre as terras ocupadas a força durante o processo da sua chegada na ilha e consequente colonização, perda do patrimônio que sua filha iria herdar como herança e privilégio do legado colonial. Medo de perder segurança devido a nova configuração de uma sociedade extremamente desigual, medo de não ser mais o centro das atenções devido a entrada em jogo de novas *cosmopercepções* e novas construções sociais, medo da destruição das suas narrativas

---

<sup>46</sup> Para melhor compreensão deste conceito ver: OY. WÙMÍ, Oyèrónk... *Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects* in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.

construídas a partir de uma lógica de supressão de outras narrativas, medo de perder suas mulheres e filhas, medo de perder seus “negros de estimação” e mais medos.

Estes medos podem ser compreendidos também como resultado de um processo histórico: os medos de Próspero estão ligados ao histórico da sua liberdade, construída em cima da violência contra Caliban. A liberdade de Próspero ao longo da história sempre esteve atrelada à violência; aliado à isto, existe o medo de Caliban, o negro selvagem, ter poder e aplicar igual proporção de violência contra os parentes de Próspero para construir sua liberdade. Vale a pena pontuar que este julgamento e os medos aliados a ele são baseados em uma lógica de pensamentos centralizados na visão de mundo de Próspero – um pensamento patriarcal e colonizador que foi naturalizado na maior parte do pensamento ocidental e nos Estados Unidos, mas que não necessariamente signifique que seja o pensamento de Caliban. Ele é mais uma vez uma imposição de uma forma de pensar a liberdade de Próspero.

Logo no seu título, Shakespeare deixa uma valiosa pista ao adotar o artigo definido "A". Essa intenção deixa evidente a centralidade da discussão do autor. A tempestade, no fundo, é uma metáfora não só do sentimento egocêntrico que o indivíduo nutre dentro de si em relação ao mundo, mas também pode ser percebida como o ego colonial. Por outro lado, na versão de Césarie, verificamos uma troca propositada do artigo definido do título de Shakespeare, por um artigo indefinido “Uma”. Essa troca representa a possibilidade dos diversos sentimentos que podem ser levantados, principalmente quando enfrentamos as relações coloniais. Césarie nos remete a uma referência histórica, ele nos mostra a possibilidade de pensar e contar as diversas fábulas da colonização, e mais do que pensar as várias atrocidades do processo colonial, o autor nos chama atenção para a maneira como essas narrativas são contadas aos olhos dos antigos colonos. Césarie lança uma pista segundo a qual a história não é sobre contar os eventos do passado ou registrar os eventos do presente, mas ela muitas vezes é sobre o relato dos eventos dos vencedores.

Ademais, em Césarie, a liberdade pode e deve ser alcançada de duas formas que vão no sentido oposto a Shakespeare. Para o escravizado negro, Caliban, a liberdade significa ruptura, ter controle pelo seu destino, seu território, sua família, direito a terra, liberdade de ser dono da sua própria história, liberdade de manifestar suas *cosmopercepções*, liberdade cultural, liberdade religiosa, liberdade de ter um nome próprio e forjar um pensamento no mundo a partir das próprias experiências de vivência, liberdade de falar suas línguas – um argumento defendido por Ngugi WA Thiong'o<sup>47</sup> e que ainda hoje se faz necessário nas terras indígenas, no continente

---

<sup>47</sup> Ver mais em: Ngugi WA Thiong'o, *Decolonising the Mind*, Heinemann: Portsmouth, 1986.

Africano e na América do Sul e, porque não, nos centros de validação do conhecimento (Universidades).

O filósofo Congolês Valentin Yves Mudimbé, em *L'Odeur du père*, equaciona a possibilidade da liberdade baseada num discurso africano a partir da substituição das línguas europeias por línguas Africanas. Sua argumentação centra-se no fato de que a mudança do instrumento linguístico de conhecimento provocaria um rompimento epistêmico com a visão ocidental e geraria outras formas de pensar e criar epistemologias, da mesma forma que os pensadores gregos fizeram com o conhecimento egípcio. Este argumento, de recorrer as línguas, é de forma recorrente apresentado por WA Thiong'o e Weridu como uma grande possibilidade para a saída da alienação do conhecimento colonial. Os autores acreditam que o uso, por exemplo, das línguas africanas pode ser uma via para uma descolonização do imaginário e do espírito, assim como abrem espaço para a revelação de cosmovisões endógenas dos Africanos.

O escritor franco-congolês Alain Mabanckou e o Djiboutiano Abdourahman Waberi publicaram “O dicionário das culturas Africanas” – um dos seus objetivos era, a partir das línguas Africanas, encontrar um conceito endógeno de liberdade e definir a liberdade a partir das culturas locais. Também temos informações de trabalhos em curso na Universidade do Mali, em parceria com a Universidade de Freiburg, da Alemanha que tem como pano de fundo a desconstrução da linguagem.

Sabemos que quem fala uma língua tende a adotar os hábitos dessa língua, por isso não são raros os casos em que as colônias tendem a discutir superioridade em função do seu antigo colonizador. Lembramos de um famoso discurso do Presidente de Moçambique, Samora Machel, onde sarcasticamente dizia: “Uns sentiam-se orgulhosos porque foram colonizados pelos ingleses, porque os ingleses são civilizados e constituíram um grande império; os outros porque foram colonizados pelos franceses e pensam que intelectualmente são mais desenvolvidos, mais civilizados e mais evoluídos, porque foram colonizados pelos franceses”. Concluía dizendo que ele havia sido colonizado pelos portugueses, o país mais subdesenvolvido da Europa. Mas que o colonialismo é um crime contra a humanidade. Não existe um colonialismo humano, não existe um colonialismo democrático, muito menos um colonialismo não explorador<sup>48</sup> e, no seu grito de guerra, fechava dizendo “a luta continua”.

## 1.5 ARIEL COMO O PARADOXO RACIAL

---

<sup>48</sup> Discurso completo disponível no youtube no link: <https://youtu.be/iA2Uc5uwj7U>. Data de acesso 27 de abril de 2021.

Um debate que durante muito tempo foi um divisor de águas é o da mestiçagem. No contexto deste trabalho pode ser levantado pela presença do personagem Ariel na peça de Césarie. Ariel é apresentado por Césarie como o “mulato”, aquela personagem que muitas vezes na sociedade é considerada não branca e não negra.<sup>49</sup>

Por muito tempo, este debate dividiu opiniões no ceio dos acadêmicos ocidentais, Amefricanos, indigenistas haitianos, entre outros, principalmente durante a colonização e no pós-independência do Haiti, nos Estados Unidos da América, no Brasil e mesmo em Moçambique.

O Antropólogo, e jornalista haitiano Antenor Firmini, recorda-nos que M. Boudin e A. Java concordavam que os mestiços fossem inferiores as duas raças consideradas mães. Boudine argumentava que “os mestiços são muitas vezes inferiores as duas raças fundantes, seja em longevidade, seja em inteligência, seja em moralidade.” Já, Java dizia que o fato de nunca se encontrar um mestiço que fosse escolhido para ser funcionário ou empregador era suficiente para provar que os mestiços eram seres pouco inteligentes (FIRMINI, 1885, p. 104). Firmini citando Broca para depois se distanciar diz:

Nós examinamos os mestiços, diz Broca, sob a relação da fecundidade e sob a relação da validade física e moral, pois o ponto de vista que nos interessa, bastaria que alguns mestiços fossem inferiores às duas raças mães com relação à longevidade, ao vigor, à saúde ou à inteligência, para fazer com que as duas raças não sejam mais da mesma espécie (BROCA apud FIRMINI, 1885, p. 96).

Sublinhamos que Firmini não foi o pioneiro neste debate, mas reconhecemos que ele teve um papel importante sobre o assunto. O naturalista francês Jean Luís Armand de Quatrefages de Bréau (1861), já havia feito uma crítica a Gobineau. Para ele os exemplos de sucessos que os mestiços haviam conseguido na América do Sul eram suficientes para provar que a famosa inferioridade propalada por Gobineau sobre eles era falsa.

Embora, figuras como Tschudi e M. Squier tenham escrito que “os mestiços negros e índios conhecidos sob o nome de Zambos, em Peru e em Nicarágua, são a pior classe de indivíduos. Só eles mesmos somam quatro quintos da população carcerária” (TSCHUDI; SQUIER apud FIRMINI, 1885, p. 105) e o zoólogo suíço Agassis<sup>50</sup>(1869) tenha atribuído a mestiçagem como principal causa da decadência na Amazônia, Firmini vai resgatar as estruturas sociais para mostrar como se deu o processo de exclusão entre as raças consideradas superiores e as raças inferiores, argumentando que os mestiços estavam sujeitos a uma dupla rejeição: por

---

<sup>49</sup> Embora esse debate esteja atualmente muito avançado, não foi esquecido.

<sup>50</sup> Jean Luís Rodolphe Agassiz foi um grande defensor do racismo científico e do criacionismo durante o século XIX. Da sua coleção de trabalho consta a obra *Voyage au Brasil*, que em 2000 ganhou uma tradução para “*Viagem ao Brasil 1865-1866 / Luís Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz*”; tradução e notas de Edgar Süsskind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

um lado, pelos brancos e, por outro lado, pelos negros que não viam os mestiços como negros. Tão grave foi isto que segundo Fermini citando Bory de Saint-Vincent. alguns pais dos mestiços não os reconheciam como seus filhos. Déus citando Firmini lembra-nos que:

o olhar negativo sobre as pessoas mestiças foi muito recorrente no Haiti antes da independência. Os mestiços haitianos foram vistos pelos seus pais caucasianos como uma espécie de parasita, se deixando levar pela vadiagem, e conseguindo fazer apenas as coisas mais repugnantes. Também, em todas as colônias francesas, aponta Bory de Saint-vincent, os mestiços foram tratados com um desprezo injustificável e capaz de suscitar neles um sentimento de indignação para se revoltar. (DÉUS, 2020, p. 215).

Vale lembrar que só depois de conquistada a independência no Haiti e com a conquista de direitos políticos este cenário mudou de configuração e de preconceitos. Os considerados mestiços contrariarão a lógica dos naturalistas e provarão ao mundo que as construções naturalistas de inferioridade que haviam sido escritas sobre eles eram meramente falaciosas e que não havia nada de incapacidade nata quando comparada com outros grupos.

Uma crítica a obra *Haiti ou la République Noire (Haite ou a República Negra)*, do inglês Spencer St. John, de 1886, vai ser escrita pelo Haitiano Hannibal Price, Spencer faz um ataque direto ao vudo e vai dizer que a população haitiana tinha tendência de se rebaixar as tribos africanas, excluindo-se do fator de estarem rodeados de países “civilizados” (JOHN, 1886, p. VIII). Para ele a realização de cerimônias do vudo seria a demonstração evidente da selvageria e da disposição de realizar cerimônias de feitiçaria.

Price vai sair em defesa do Haiti, a partir do seu texto “Da Reabilitação da Raça Negra pela República do Haiti” (1898) ao descrever e criticar aquilo que para ele foi o processo de exclusão e tentativa de marginalização do povo haitiano com base numa falsa ciência. Ele vai argumentar que as tentativas de calar as vitórias conseguidas pelos haitianos por via da revolta, são uma demonstração do desespero dos cientistas coloniais – os que Mudumbe (2013) chamou de “Biblioteca Colonial” – de provarem cientificamente seus argumentos: de que os povos historicamente subalternizados eram incapazes de produzir algo de extrema relevância para o mundo. Dizia ainda que o Haiti havia conseguido romper com toda uma estrutura erguida sob a égide da mentira.

## 1.6 SESSENTA ANOS DE INDEPENDÊNCIAS AFRICANAS SEM LIBERDADE

No tópico anterior, anunciamos um conceito de história e mais uma vez, neste tópico, vamos recorrer a ele para lembrar uma figura indispensável na crítica pós-colonial. Sua vida se confunde muitas vezes com as suas obras. Ele é considerado inimigo declarado de Félix

Houphouët Boigny<sup>51</sup> pela sua contundente crítica ao regime ditatorial que este praticava e passa a viver uma constante vida de exílio e de repressão. Foi neste ambiente que, em 1968, nasceu o seu primeiro romance, e um dos mais belos, *Les Soleils des Indépendances* (*O Sol das Independências*), do Costa-Marfinense Ahmadou Kourouma.<sup>52</sup>

Com uma independência política que só tinha oito anos de existência, Kourouma, nesta obra, vai partir do personagem Fama, o protagonista do romance, para construir uma crítica contundente aos regimes colônias e a herança colonial que ficou nas colônias. Mais do que apontar os colonizadores como únicos culpados, ele também faz uma grande crítica aos regimes ditatoriais instalados nos países Africanos após as independências.

Oito anos após as independências, Kourouma vai descrever a grande decepção com esses eventos. O autor sublinha que a África também deve tomar grande parte da responsabilidade em “suas desgraças”: a recaída pelo poder e riqueza tinham se configurado mais importantes que os projetos de construção de países livres e realmente independentes. O autor responsabiliza tanto a elite política, quanto os acadêmicos que se preocuparam com a riqueza pessoal, ao invés da riqueza do povo, e dos países recém-construídos. (KOUROUMA, 1999, p. 49).

Segundo o autor, o objetivo do seu romance (mal-recebido pelas editoras francesas e as de Costa do Marfim)<sup>53</sup> era denunciar as atrocidades cometidas pelos Africanos contra outros Africanos através dos modelos de gestão política surgidos após as independências e a construção de uma nova classe burguesa, maniqueísta que servia as ideologias coloniais. Outro fator que o autor critica é a instalação do monopartidarismo nacionalista. Em quase todos os países africanos, após as independências, alegando evitar conflitos étnicos e solidificar o nacionalismo, foram instalados regimes de partido único. Inclusive, algumas colônias portuguesas, embora estas tenham conquistado suas independências muito mais tarde seguiram por esse caminho do partido único (como foi o caso de Moçambique). Para o autor de “*O sol das independências*”:

A África descobriu o partido único (sabem o partido único parece com uma sociedade de feiticeiras, as grandes feiticeiras iniciadas devoram as crianças das outras) e depois as cooperativas que quebraram o comércio. [...] os dois pedaços mais gordos e mais carnudos das independências são certamente o secretário-geral e a direção de uma cooperativa[...] O secretário-geral e o diretor, desde que saibam tecer elogios ao

---

<sup>51</sup> Félix Houphouët Boigny foi presidente da Costa do Marfim desde a independência em 1960 até 1993 ano de sua morte, médico de profissão também foi líder do Partido Democrático da Costa do Marfim (PDCI Seção do RDA).

<sup>52</sup> A quem possa interessar, sugerimos a bibliografia deste autor.

<sup>53</sup> Segundo o autor: a rejeição obedeceu a uma razão dupla. Havia, por outro lado, alguma originalidade no meu estilo, devido ao uso especial da língua francesa, o que foi desconcertante para certos leitores. Por outro lado, a concepção do romance não foi muito apreciada. No modo certo, ele concebeu o desenvolvimento da trama como o escritor americano John Dos Passos: depois da ficção, concluiu com uma parte que poderia ser chamada de "documental". Em *Les Soleils des indépendances*, após a história do protagonista, Fama, relata os acontecimentos sociais que se desenvolveram em Costa do Marfim na época da Guerra Fria. Dizia coisas... delicadas. A tal ponto que algumas editoras africanas vieram devolver o manuscrito acompanhado de comentários altamente críticos, quase insultantes... (KOUROUMA, 1999, P. 46).



presidente, ao chefe único e a seu partido, o partido único, podem bem embolsar todo o dinheiro do mundo sem que um só olho ouse piscar na África inteira. (KOUROUMA, 1970, p. 21).

O autor que abertamente manifestou sua crítica ao partido único e justificava seu posicionamento pelo fato de que a ideia de criação do partido único almejava três grandes ambições: a primeira ambição era combater o tribalismo; a segunda ambição formar um Estado; e a terceira ambição era desenvolver o país do ponto de vista econômico. No entanto nenhuma destas três ambições foi realizada. (ASSAH, 2010, p. 207). Outro fato não menos importante foi que as independências tinham como plano de fundo criar a possibilidade da palavra e da liberdade dos povos colonizados. Com o argumento de desconstruir a tribo para construir a nação, a ideia de partido único, a ideia de uma identidade única cultural, foi também um exercício de eliminar a existência do outro e dar-lhes nomes à partir de uma categoria maior que é a nação. Com estas medidas, vimos culturas sendo subjugadas, nomes sendo reprimidos, histórias sendo suprimidas dos registros oficiais, perdeu-se o mais importante e enriquecedor desses povos: a diversidade, o respeito com as singularidades dos povos.

No contexto Franco-Marfinense uma herança da implementação das fronteiras dividiu mais do que uniu os povos. Os pesquisadores Dele Ogunmola e Isiaka Alani badmus<sup>54</sup>, em artigo publicado em 2004<sup>55</sup>, descrevem os conflitos étnicos e a crise de identidades que marcaram o período pós-independência como consequência da herança colonial. Lembram-nos que a administração colonial francesa, por questões econômicas e administrativas, anexou o sudoeste do Alto Volta (atualmente Burkina Faso) a Costa do Marfim, em 1932. E no período pós-guerra, em 1947, com o surgimento dos movimentos Africanos nacionalistas e anticoloniais, a França separou o Alto volta da Costa do Marfim com proposito de fragilizar o PDCI seção do RDA. No entanto, as regiões do sudoeste foram repartidas pelo “Sudão Francês” (atualmente Mali), Níger e Costa do Marfim. Por conta desses arranjos coloniais, vários fluxos migratórios de grupos étnicos diferentes foram vistos naquela região e, como consequência direta disso, assistiu-se a grandes conflitos étnicos de delimitação de territórios. Isso fez com que “essa confusão nos contornos das configurações geográficas levou os vários grupos étnicos do Alto Volta, do Sudão Francês e do norte da Costa do Marfim a se sobreporem aos Estados pós-coloniais” (OGUNMOLA e BADMUS, 2004, p.396-397). Após as independências, os líderes Africanos

---

<sup>54</sup> Segundo a descrição do artigo, Dele Ogunmola é ex-acadêmico do governo francês no Instituto Mediterrâneo de Estudos Franceses, em Montpellier, na França. Atualmente integra a Aliança Francesa, em Ibadan, na Nigéria. Isiaka já Alani Badmus é pesquisador do *Centre for Social Science Research and Development (CSSR&D)*, em Lagos, Nigéria.

<sup>55</sup> CONTEXTO INTERNACIONAL Rio de Janeiro, vol.26, n.2, julho/dezembro 2004, p.395-430.

confirmaram estas fronteiras através da União Africana que naquela época era chamada de Organização da Unidade Africana – OUA.

Esta postura vai ser vista por Kourouma como paternalista e clientelista das antigas colônias. O autor vai pontuar a necessidade de uma ruptura com os imperialistas colonizadores e vai traçar uma pista que indica a necessidade da valorização das culturas locais. Sem dúvidas que este caminho traçado pelo Kourouma não é um caminho de retorno a uma África pré-colonial, mas sim de uma África que reconhece a presença da cultura local e a valoriza.

O título “*O Sol das independências*” é também uma metáfora do quão longe está o sol de iluminar as independências Africanas. Essa distância que separa o sol da cidade utópica do príncipe Malinké, a ser fundada nos princípios de unidade, igualdade, fraternidade e liberdade é transformada pelo povo em tristeza, agonia, pobreza e miséria.

Na ocasião da celebração dos cinquenta anos das independências, Mbembe vai voltar a fazer uma análise crítica muito próxima àquela feita por Kourouma, em 1968, em *O Sol das Independências*. A partir da proposta de Frantz Fanon, Mbembe vai retornar a expressão “sair da grande noite” e vai escrever um livro que tem como pano de fundo o percurso que os países africanos foram tomando ao longo dos últimos 50 anos e em que situação se encontravam.

Para Mbembe (2013, p. 27) a descolonização da África não foi meramente uma questão africana. Mesmo quando isso se deu antes ou durante a Guerra Fria, foi sempre uma questão internacional. As potências externas só aceitaram essas independências contra sua vontade, por isso algumas fizeram oposição, por vezes militante, ou obrigaram uma descolonização a par da democratização, como aconteceu na África Austral, com um grau significativo de desracialização. A França, por exemplo, recorreu sempre ao homicídio e ao suborno para lograr seus intentos.<sup>56</sup>

A África foi<sup>57</sup> e continua sendo um palco de grandes mudanças que levaram, em parte, ao surgimento de vários tipos de conflitos: étnicos, lutas de libertação, guerras civis, terrorismo, conflitos raciais e, sobretudo, um palco de mais de 300 anos de colonização e exploração

---

<sup>56</sup> Segundo Mbembe: ainda hoje a França é reconhecida, com ou sem razão, pelo seu apoio mais tenaz, retorcido e indefectível às satrapias mais corruptas do continente e precisamente aos regimes que voltaram as costas à causa africana. Existem duas razões para tal: por um lado as condições históricas segundo as quais se efectuaram a descolonização e o regime das capitulações que cimentaram os acordos desiguais «de cooperação e de defesa», celebrados na década de 1960; por outro, a volatilidade revolucionária, a impotência e a desorganização das forças sociais internas. Os acordos secretos - nos quais determinadas cláusulas versavam sobre o direito de propriedade da terra, do subsolo e do espaço aéreo das antigas colônias - não tinham por objectivo desfazer o laço colonial, mas contratualizá-lo e subcontratá-lo aos procuradores indígenas. (MBEMBE, 2013, 2014).

<sup>57</sup> Não que não seja mais, porém preferimos fazer uma abordagem que nos remete ao passado histórico desses conflitos.

protagonizados pelos europeus e, em alguns casos, pelos próprios africanos com o apadrinhamento do ocidente.<sup>58</sup>

Tal como nos mostram as histórias das grandes guerras, (Primeira Guerra Mundial e Segunda Guerra Mundial – mesmo que de mundial tenham apenas nome) no final quem dita as regras são os vencedores. Basta lembrar a situação da Alemanha no final da “Primeira Guerra Mundial”. Assim, o fez o Império Romano ao conquistar o Egito. Destruiu entre tantas coisas as bibliotecas, destruiu a civilização egípcia, os Deuses egípcios, roubou suas obras de artes e construiu templos cristãos, impondo àquele povo uma nova realidade. Assim, o fizeram todas as potências colonizadoras para lograr seus objetivos expansionistas: impuseram o racismo, o capitalismo e suas consequências (servilismo, racismo, classes no modo predador ocidental), impuseram suas línguas, impuseram as fronteiras, apagaram a iniciativa histórica desses povos e para piorar impuseram o cristianismo como forma de desmerecer as tradições e deuses locais.

A África, quando conseguiu as independências por via das guerras ou por via de contratos armados (como é o caso das colônias Francesas e Belgas), não conseguiu igualmente a liberdade que poderia lhe elevar a uma instância de humanidade, dona de seu próprio destino (não queremos com isso dizer que não somos humanos), não foi capaz de quebrar todos os paradigmas que tinham sido instalados pelo regime colonial, nem encontrar uma cura para a violência colonial – como muito bem apontou Kouruma.

A psicanálise nos ensina que as neuroses são individuais, mas também podem ser coletivas, sendo passíveis de uma transmissão geracional. As diversas psicopatologias resultantes de séculos de escravidão, o superego e o racismo, em parte, podem ser entendidos como problemas individuais, mas também como problemas coletivos. A Europa herdou essas psicopatologias de forma singular e de forma conjuntural. Por seu lado, as colônias também, por meio da violência colonial e ambição, desenvolveram um certo tipo de psicopatologia de forma individual e de forma coletiva. O que nos convida hoje a buscar as esferas de cura dessas psicopatologias.

Uma proposta de cura seria a do filósofo alemão Martin Heidegger, em “*Para quê poetas?*”, onde acredita que situar-se em seu próprio ser é a condição da mudança dos mortais ou, se preferirmos, daqueles cuja força vital não é mais objeto da sua vontade. Enquanto isso, da

---

<sup>58</sup> Permitam-nos sublinhar que alguns casos são apadrinhados pelo ocidente porque embora o ocidente tenha causado e continua causando tamanha desgraça a África, é preciso perceber que alguns africanos falharam de forma grotesca ao aceitarem, por uma ambição e alienação desmedida, a aniquilação dos saberes locais em favor de um turbilhão de religiões europeias na sua mais ampla concepção: desde a razão, cultura e a economia da fé.

África do Sul nos chegou o cosmopolitanista Mbembe, mostrando que a música, a religião e a escrita são instâncias de cura e locais de práticas analíticas que levam a elevação da humanidade.

O acadêmico senegalês Felwine Saar (2019) defende que a música e a religião, sendo artes de participação, desempenham um papel importante no processo de elevação a categoria de humano, uma vez que dão a possibilidade da comunhão, da catarse e da transformação do “grupo em ato (uma sociedade só é eficaz quando se torna ato: capacidade de agir em comum).” (SAAR, 2019, p. 91).

O trabalho da literatura, ainda que tenha uma função histórica localizada, é passível de ser readaptado para contextos atuais (aliás, foi isso que Césaire fez com Shakespeare e com *A tragédia do Rei Christophe*). Se analisarmos a liberdade no contexto da descolonização dos países Africanos, podemos perceber que Frantz Fanon já tinha previsto os impactos da violência colonial, a tal ponto, que havia sugerido que a África virasse as costas à Europa, uma vez que a Europa não cessava de falar do homem, mesmo massacrando-o por toda a parte onde o encontra, em todas as esquinas das suas ruas, em todos os cantos do mundo. Fanon propunha ainda que se retornasse a “questão do homem” marchando “todo o tempo, de noite e de dia, na companhia do homem, de todos os homens” (FANON, 1968, p.303-304).

Esta visão de abandono, proposta por Fanon, é a visão de liberdade proposta por Caliban alegoricamente na figura do músico Moçambicano Azagaia em “A revolução”<sup>59</sup> onde lembra que: “Se te guiares pelo europeu, tu sempre serás pobre na vida. Ele sempre será o que monta e fabrica e tu o que compra e aplica. O que recebe a esmola e acredita que a Europa perdoará a dívida. Se copiares o americano, tu sempre serás *off manigga*. Ele sempre terá o nome do artista e tu o de fantoche que imita seja na voz ou na mímica, fotocopia duma cultura não se autentica”.

Negada por muitos, a proposta de Fanon e o alerta do músico Azagaia, vemos hoje a reprodução da *Tragédia do Rei Christophe*, ou um cenário descrito por Mbembe em seu livro *Sair da grande Noite* como:

[...]decorrido meio século, em vez de uma verdadeira reapropriação do si mesmo e no lugar da instância fundadora, o que se vê? Um bloco aparentemente desprovido de vida que tudo representa, excepto a forma de um corpo vivo e feliz que desvanece sob uma camada dupla de ira e de fétiches. Alguns objectos cintilam no meio de um rio que inverte o seu curso. E no fundo de tudo, estão jazidas ilegíveis ainda por explorar. (MBEMBE, 2013, p.22).

Continua o autor a análise dizendo que vemos hoje no contexto dos países Africanos uma:

Reposição da autoridade aqui, multipartidarismo administrativo acolá, fracas progressos passíveis de ser revertidos ali e, um pouco por toda a parte, níveis extremamente elevados de violência social, e mesmo situações de entumescimento, de

---

<sup>59</sup> Música que faz parte do álbum *Kubaliwa* e disponível no Youtube pelo link: <https://youtu.be/kTlxifbqnhY> acesso dia 10 de Março de 2021 as 22h:15min

conflito latente ou de guerra aberta, sobre um fundo de uma economia de extração que - em linha directa com a lógica mercantilista colonial - continua a suscitar a predação: assim se apresenta o panorama. (MBEMBE, 2013, p. 23).

Uma das mais visíveis situações é que a “África atualmente encontra-se maioritariamente povoada por potenciais transeuntes que confrontados com a pilhagem, inúmeras formas de ganância, corrupção e doença, pirataria e muitas formas de violação estão dispostos a deixar a sua terra natal, na esperança de se reinventarem e de criarem raízes noutra lugar” (MBEMBE, 2013, p.24). Mas no meio desse cenário de uma independência aparentemente fracassada e uma liberdade mal realizada, Mbembe adverte que “essas observações ásperas não significam que, em África, não existe nenhuma aspiração sã à liberdade e ao bem-estar”. Embora seja difícil, o autor acredita que para o enraizamento da democracia no contexto Africano, ela precisa do apoio das forças sociais e culturais organizadas, instituições e redes resultantes da genialidade, da criatividade e, sobretudo, das lutas diárias das próprias pessoas e das suas próprias tradições de solidariedade. (Ibidem, p.25) Ao tomar este posicionamento, Mbembe coloca o africano – como fez Césaire com o Haiti e com Caliban – como protagonista da sua própria liberdade, indo no sentido contrário à ideia de compaixão e imaturidade de Próspero, escrita por Shakespeare.

Adiante, Mbembe alerta que se tornar protagonista da sua história não é suficiente, é preciso ter uma ideia “da qual África seria a metáfora viva”.

Por isso, rearticulando, por exemplo, a política e o poder à volta da crítica das formas de morte ou, mais precisamente, do imperativo de alimentar as «reservas de vida», poder-se-ia abrir caminho para um novo pensamento da democracia, num continente onde o poder de matar permanece mais ou menos ilimitado, e onde a pobreza, a doença e os perigos de todos os tipos tornam a existência incerta e precária. No fundo, tal pensamento deveria ser uma conjugação de utopia e pragmatismo. Por necessidade, deveria ser um pensamento do que está para vir, da emergência e da insurreição. Mas essa insurreição deveria ir muito além da herança das lutas anticolonialistas e anti-imperialistas cujos limites são agora evidentes, no âmbito da mundialização e atendendo ao que se passou desde as independências. (MBEMBE, 2013, p.30).

Dez anos depois da análise de Mbembe, e sessenta anos depois das independências Africanas, retornamos a este acontecimento. Logo de partida demonstramos o nosso total apoio às teses do novelista e ensaísta camaronês Mungo Beti, também defendida pelo académico e ex-presidente do Gana, Kwame Nkruma, de que as independências Africanas não são outra coisa senão uma aspiração para a Liberdade.

Lembramos que a colonização é marcada pela vontade de posse do outro e carrega consigo dois paradoxos: um que consiste na anulação da ontologicidade do outro, ou seja, carrega consigo a vontade de se definir em relação ao outro. Por outro lado, ela pretendia tirar do outro a possibilidade da palavra, ou seja, sujeitar o outro a condição de animal.

É com base nesse contexto de violência que as independências Africanas vão buscar reivindicar por um lado, o direito a palavra, e por outro lado, vão lutar pelo restabelecimento da sua humanidade, buscando restabelecer a dignidade dos povos Africanos e das suas diásporas. Lutar pelo direito a palavra é, no contexto da filosofia da linguagem, também lutar pela recuperação da humanidade. Por outro lado, do ponto de vista político, também significa a capacidade de construir seus destinos<sup>60</sup>.

Além disso, sessenta anos depois verificamos várias discordâncias. Algumas já levantadas pelos pesquisadores que se dedicaram a esta temática. Se por um lado, as independências tinham como pano de fundo a busca pela liberdade, que também pode ser interpretado como democracia, nos países recém formados (Africanos) não verificamos, na sua maioria, o surgimento paralelo de Estados Democráticos e nem de instituições democráticas. Esse cenário é estendido até os dias de hoje. Por outro lado, verificamos durante este período (60 anos), de cinco em cinco anos, a consolidação de sistemas autocráticos, ditaduras e falsas democracias.

Os antigos colonizadores construíram nas antigas colônias uma pequena elite mercenária e corrupta de políticos (as bombas retardadas do inimigo) que com recurso a eleições fraudulentas, às vezes por golpes de estado, ou mesmo por via das guerras e terrorismos, se responsabiliza pela transformação do território Africano em um espaço de incertezas. Sabotando as poucas fábricas existentes, as formas endógenas de gestação, de fazer política, destroem a vegetação, exploram sem medida os recursos minerais e pesqueiros, ainda encabeçam guerras com objetivo de perpetrar em África a condição de miseráveis e, no final, levantam a bandeira de mudanças climáticas, direitos humanos como se as vidas tiradas pelo armamento que eles fabricam não fossem destinadas a morte. Os Africanos se tornam estrangeiros em sua própria terra, enquanto o autor do “*Diário de retorno a um país natal*” fala: de um milhão de homens em que deliberadamente inculcaram o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a prostração, o desespero, o servilismo. Nós falamos de um continente que foi condenado pela história hegemônica, pelo ocidente colonial e pelos líderes Africanos porta-vozes do regime de opressão a um complexo de inferioridade e eterna gratidão ao ocidente.

Em um debate organizado pelo fórum de Conveniência Pacífica (Moçambique) pela plataforma Zoom, e transmitido na plataforma Youtube, onde juntamente com três<sup>61</sup> pesquisadores Moçambicanos, analisamos os sessenta anos das independências Africanas,

---

<sup>60</sup> Lembra-nos Régio Conrado, pesquisador Moçambicano.

<sup>61</sup> Dérsio Tsandzana pesquisador da *Sciences Po Bordeaux*, na França; Régio Conrado, pesquisador da *Sciences Po Bordeaux*, na França e Manuel Cochole, da Universidade da Bahia, no Brasil.

levantamos três hipóteses: A primeira é que a violência do processo colonial criou uma psicopatologia e uma sócio-patologia, estes dois fenômenos geraram, ao longo do tempo, alienações coletivas dos povos colonizados. Para resolver esta questão, as independências, mais do que buscar liberdades políticas, territoriais e do verbo, precisavam ter enfrentado com muita atenção o problema da psicopatologia causada pela alienação coletiva que a colonização foi criando nestes povos. A segunda hipótese é que a atual situação dos países Africanos era resultado de uma servidão voluntária que poderia ter origem numa alienação coletiva que as elites políticas Africanas, com a cumplicidade da elite intelectual Africana (alfabetizada na sua maioria na Europa), aceitaram submeter seus países pela ambição ou por uma alienação cultural. E a terceira e última hipótese que levantamos é que o medo das represálias advindas do rompimento com os modelos colônias fez com que os líderes Africanos se submetessem aos seus antigos colonizadores, mesmo que isso significasse vender a soberania dos seus países em contratos armados – e aqui fazemos lembrar ao leitor o que aconteceu com os líderes Africanos que ousaram desafiar os regimes europeus após as independências em África: na sua maioria foram perseguidos e mortos com a cumplicidade de alguns líderes Africanos.

O pesquisador Moçambicano Régio Conrado<sup>62</sup>, radicado na França, que também esteve juntamente conosco neste debate, fez uma espécie de radiografia dos países francófonos. Para ele, sessenta anos passados, nos países francófonos o que nós temos são golpes de Estado, autocracias familiares e uma cumplicidade quase que nojenta entre as elites políticas e intelectuais. Adiante, ele aponta Camarões como o caso mais paradigmático das relações de cumplicidade entre os políticos e os intelectuais, mas também descreve a República Democrática do Congo como uma república que se constrói em uma base caótica. A título de exemplo do que significa ausência de democracia interna, ele aponta a instabilidade sempre permanente no Mali, no Níger e mesmo no Burkina Fasso.

Outra questão não menos importante pontuada por ele, e que também pontuamos na nossa intervenção, é o fato de os países Africanos não terem feito um rompimento radical com as instituições coloniais. Neste ponto, ele lembra que “*Sair da Grande Noite*” – que é o título do livro de Mbembe, onde entre várias coisas, o autor analisa os cinquenta anos das independências Africanas – é também uma metáfora criada por Frantz Fanon para dizer que as independências Africanas deviam significar a Provincialização da Europa, e que a Europa devia ser um ator como qualquer outro nas relações internacionais. Só dessa forma, o Africano recuperaria a dignidade de se redefinir por si próprio. Assim, conclui ele, que sessenta anos depois não fomos capazes de

---

<sup>62</sup> Debate disponível no Youtube: <https://youtu.be/0DmW9t-0aOs>. Acesso em 20/12/2020.

inventar uma linguagem própria para traduzir as nossas independências, muito menos conceitos para definir nossa liberdade. Sessenta anos passados, estamos dominados por estruturas linguísticas que não nos permitem imaginarmos o nosso destino como independentes.

Em meio a este cenário meio que caótico, todos os pesquisadores Africanos e muitos outros, são unânimes ao dizer que a esperança repousa na arte e que é aqui onde devemos nos reinventar. É na arte onde o nosso capital cultural pode dar sentido a um mundo de utopias ativas. É na arte onde nossas imagens de mundo e nossa linguagem podem ser reinventadas, afinal, uma pequena burguesia emergiu na África e se aliou a elite ocidental que detém o capital econômico. Mas o mundo a sua volta não gira em torno do capital econômico, ele gira em torno do capital cultural.

Vale lembrar que a principal fonte de acumulação primitiva atualmente é o capital cultural: desde as línguas, as roupas, a comida, as infraestruturas, o conhecimento reproduzido em livros ou em outras formas de conhecimento. Transformar os recursos naturais e minerais em produto de mercado, a arquitetura, a tecnologia, isso tudo é capital cultural, só isso pode salvar a maioria do povo, incluindo o continente Africano.

Os jovens Africanos precisam encontrar formas de interromper a transferência servilista e exploradora do capital cultural para ocidente e para burguesia local. Uma revolução inteligente está em curso e precisa ser capaz de barrar os líderes africanos de “pele negra e máscara branca” que tem se esforçado para manter a África e os Africanos como “os condenados da terra”.

Se a elite ocidental aliada a burguesia local corrupta e violenta, conseguir produzir todas as imagens do mundo com o dinheiro; se a África continuar se deixando levar pelo falso humanismo e a razão ocidental, suas instituições de ensino serão sepulcros ambulantes de teorias e defuntos ocidentais, os mesmos que no passado justificaram sua inferioridade (Exemplos: Pierre Paul Broca<sup>63</sup>, Moreau de Saint Méry, Spencer St. John<sup>64</sup>, Gobineau e Renan, Tschudi e M. Squier<sup>65</sup> etc.).

Se não forem capazes de escrever suas narrativas a partir de saberes endógenos, reconhecendo o caráter híbrido desses saberes e colocá-los no campo de disputa de narrativas até

---

<sup>63</sup> Foi médico e antropólogo, fundador da *Société d'Anthropologie* de Paris (SAP), em 1859, onde serviu para fermentar na França a velha oposição dos monogenistas e politeístas da escola naturalista.

<sup>64</sup> Os autores escrevem: “o branco é um homem, e o negro também é homem, mas inferior. Mesmo com a melhor educação possível, o negro permanecerá um tipo de homem inferior” (ST-MÉRY; 1797-1798; ST-JOHN, 1886 apud PRICE, 1898, p. 115).

<sup>65</sup> Estes dois também sublinham suas teorias racistas dizendo: “os mestiços negros e índios conhecidos sob o nome de Zambos, em Peru e em Nicarágua, são a pior classe de indivíduos. Só eles mesmos somam quatro quintos da população carcerária” (TSCHUDI; SQUIER apud FIRMIN, 1885, p. 105).



que eles sobrevivam as narrativas marginalistas que o ocidente construiu dos povos colonizados, as próximas gerações continuarão reduzidas a nada e uma nova geração de humilhados pela raça estará por vir a escala global. É preciso elaborar novas utopias ativas, narrar a velha e nova realidade, permitir que um novo mundo onde o multiculturalismo e a tolerância sejam possíveis, onde os seres se tornem sujeitos das suas histórias pelo que elas são, não pelo que os outros dizem que elas são.

O historiador de Burkina-Faso Joseph Ki-Zerbo (2006) lembrou-nos que os Africanos não podem contentar-se com elementos culturais que recebem do exterior. Porque são forjados, moldados, formados e transformados através dos objetos manufaturados que vem dos países industrializados e do Norte com o que eles tem de cultural.

É papel de todos, negros e não negros da África, da diáspora a que foram incutidos forçosamente o servilismo e uma falsa inferioridade, lutar pela desconstrução de todas narrativas estruturais e estruturantes que exaltam a superioridade de uma raça sobre outra; lutar contra a visão unilateral de se relacionar com o mundo em detrimento do outro; lutar contra a subalternização de outras *cosmopercepções*, de apagamento histórico, de criar caminhos para que várias formas de convivência e organização social sejam possíveis de brotar, sem necessariamente reproduzir as instituições dos antigos colonizadores, uma vez que estas, na sua maioria, foram forjadas num processo de violência de uns sobre outros, no processo colonial e no subsolo do racismo enquanto sistema de manutenção de privilégio de um grupo de pessoas.

É urgente desnaturalizar o olhar de pena, miséria e fome sob o qual a África se mantém aos olhos das grandes potências econômicas, um continente que se tornou campo de interesses ocidentais e dos países do Norte, onde todos os meios servem para explorar. As grandes potências econômicas estão em constante busca de alianças com seus porta-vozes coloniais que substituíram os antigos mestres e assaltaram o poder político nas antigas colônias. É urgente lançar-se uma ofensiva social contra todos porta-vozes do regime de opressão que buscam fazer feliz uma dúzia de mercenários políticos de “pele negra mascara branca” que sacrificam todo o continente. Como podem ver, aquilo que acima chamamos do “dilema do Rei Christophe” parece ter se tornado o dilema de todo um continente, para não dizer de todas antigas colônias. Sob que signos foram fundadas as novas nações independentes? Quando falamos de paz qual é a referência que temos? Quais são as línguas que fundam as novas nações? Que instituições coloniais foram deixadas para traz? E quais continuam até hoje? Qual é o lugar da miscigenação no sentido amplo do termo nessas novas nações? Qual é o lugar da traição? Independência para quem? Estas perguntas vão guiar a discussão da ideia de liberdade e da linguagem muito

discutidas por Césarie em sua última peça de teatro com título “*Uma tempestade*” adaptada do texto de William Shakespeare “*A Tempestade*”.

## **2 CAPÍTULO II**

### **A CICATRIZ TATUADA**

## 2.1 A BIOLOGIA E A TEORIA RELATIVA DAS RAÇAS.

Neste capítulo, nosso objetivo é fazer uma imersão na teoria relativa as “raças” fazendo um recorte do trabalho de alguns pesquisadores que em suas abordagens agregam valores para a compreensão do nosso objeto de pesquisa. Buscamos compreender os caminhos trilhados sobre o debate em torno do racismo.

Em 1855, Arthur de Gobineau, publicou uma obra com o título *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Nesta obra, ele apresenta três raças humanas e sua devida classificação: a primeira seria a raça branca classificada como superior; as duas outras seriam as raças negra e amarela classificadas como inferiores. Esta obra marcou o debate acadêmico sobre a superioridade humana. A maior parte dos argumentos da superioridade da raça branca apresentados eram fundamentados por uma visão biológica não sistematizada, postura adotada também por muitos autores do naturalismo, historiadores, filósofos, poligenistas e monogenistas que pretendiam discutir a ideia de raça. Embora essa ideia fosse hegemônica no seio acadêmico branco eurocêntrico, sempre foi tida como um divisor de águas entre aqueles que a apoiavam e não apoiavam. Foi em meio a este debate efervescente que o emissário Haitiano Anténor Firmin chegou à França, em 1884, e percebeu os estereótipos aplicados aos negros no meio acadêmico ocidental. Por ser negro, sentiu a necessidade de também se posicionar academicamente. (FLUEHR-LOBBAN, 2005, p. 2).

Firmin escreve um livro com o título *De l'égalité des races humaines: anthropologie positive (Da Igualdade das Raças Humanas: antropologia positiva)*. Nesta obra, o autor busca compreender como foram forjados:

Os discursos produzidos para hierarquizar os seres humanos. E, uma vez compreendidos, Firmin (1885) chama atenção para a inconsistência lógica e histórica dos argumentos mobilizados para defender a desigualdade das raças, ao mesmo tempo, faz uma severa crítica às metodologias usadas pelos defensores da desigualdade inata das raças. Em decorrência a isso, Firmin passou a fazer da igualdade sua categoria chave para (re)pensar as relações humanas no seu tempo. Segundo Charles (2011, p. 64-65) nas obras de Anténor Firmin, o conceito igualdade responde três grandes preocupações, uma preocupação científica; uma preocupação política e uma preocupação humanista. Anténor Firmin acredita no convívio, na paz e na harmonia entre as raças como fundamento para um mundo melhor. (DEUS, 2020, p. 210).

Movido pelo orgulho de ser haitiano, único país no mundo fundado com base em uma revolução de escravizados negros, Firmin vai criticar o posicionamento de antropólogos que defendiam a superioridade das raças. Enquanto a Europa se concentrava para a partilha da África na Conferência de Berlim (1884-1885), Firmin lançava na mesma época a sua obra *Da Igualdade das Raças Humanas: antropologia positiva*. Onde ele refuta os argumentos defendidos por seus expoentes da antropologia a respeito das diferenças raciais. Para tal, “ele vai basear-se na

geologia, paleontologia e meio ambiente, Firmin elegeu como hipótese unidade constitucional (*unité constitutionnelle*) das raças, focando sobre as condições ambientais para explicar as diferenças entre os grupos humanos”. (DENIS, 2011, p.80).

Sua obra não teve tido muita repercussão na academia Europeia, porque sua origem (Haiti) aliada a questão racial fazia com que ele fosse visto como alguém incapaz de produzir um trabalho acadêmico coerente e de relevância na antropologia eurocêntrica. Por outro lado, seu trabalho foi um ponto de partida para vários escritores Africanos e, além deles, os escritores da diáspora (principalmente na zona das Antilhas) que pretendiam fazer uma crítica às hierarquias raciais. Como foi o caso de Césaire, Glissant, Ki-Zerbo, Hannibal Price e a socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí.

Ki-Zerbo, muito mais tarde, vai retornar a este debate. Porém, foi em um artigo publicado no livro *História Geral de África Volume I*, editado por ele com a supervisão do Comitê Científico da UNESCO, onde ele aprofundou muito esta questão de olhar a biologia como argumento para a superioridade das raças a fim de refutar essa tese. Neste artigo o autor assume que:

O conceito de raça é um dos mais difíceis de definir cientificamente. Se admitirmos, como a maioria dos especialistas posteriores à Darwin, que a espécie humana pertence a um único tronco, a teoria das “raças” só pode ser desenvolvida cientificamente dentro do contexto do evolucionismo. (KI-ZERBO, 2010, p. 282).

Para tal, a raciação, segundo ele, se enquadraria no processo geral da evolução diversificada, que segundo R. Ruffie citado por Ki-Zerbo (2010), requer duas condições: primeiro, o isolamento sexual que é frequentemente relativo e que provoca, pouco a pouco uma paisagem genética e morfológica singular; segundo, a raciação que se baseasse num estoque gênico diferente que poderia ser causado por variações ou oscilações genéticas ou mesmo pela seleção natural. Ou seja, o acaso na transmissão dos genes faz com que um deles se transmita com maior frequência que outro, ou ao contrário, que seu alelo<sup>66</sup> seja o mais largamente difundido.

O autor burquinense admiti que na África, ambos os processos podem ter ocorrido. A oscilação genética, pode ter ocorrido em pequenas etnias submetidas a um processo social de cissiparidade derivado das disputas de sucessão das terras e em virtude das grandes terras férteis disponíveis. E esse processo teria marcado o patrimônio genético das etnias endógamas ou florestais. Por sua vez, a seleção natural teria tido a oportunidade de entrar nos jogos de ecologias

---

<sup>66</sup> Cada um dos elementos que formam o par de genes.

tão “contrastantes como as do deserto e da floresta densa, dos altos planaltos e das costas recobertas de mangues” ou seja:

[...] do ponto de vista biológico, os homens de uma “raça” têm em comum alguns fatores genéticos que num outro grupo “racial” são substituídos por seus alelos; entre os mestiços, coexistem os dois tipos de genes. (KI-ZERBO, 2010, p.284).

Pode parecer desnecessário dizer que numa primeira fase o processo de identificação das “raças” tenha sido feito a partir de critérios de aparência e posteriormente tenha se empenhado na busca de critérios mais rigorosos – até porque Firmin já o fez. Mas trilhamos esse caminho porque para Ki-Zerbo (2010) as características exteriores e os fenômenos internos não estão separados. Certos genes comandam os mecanismos hereditários que determinam a cor da pele, assim como ela também está ligada ao meio ambiente. Analisando esta lógica, pode-se observar uma correlação positiva entre estrutura e temperatura mais elevada do mês mais quente e uma correlação negativa entre estrutura e humidade.

Nos atentemos ao fato de que várias etapas foram trilhadas pela investigação científica para a compreensão e explicação das diferenças e origens raciais. Ki-Zerbo destaca três, a saber: a raciação, abordagem morfológica e abordagem demográfica ou populacional.

Os mecanismos da raciação se encontram descritos logo no início deste tópico, por isso, nos atentemos a abordagem morfológica.

Dentro da abordagem morfológica, Ki-Zerbo (2010, p.284) recorre a definição de Eickstedt segundo a qual as raças são “agrupamentos zoológicos naturais de formas pertencentes aos gêneros dos hominídeos, cujos membros apresentam o mesmo conjunto típico de caracteres normais e hereditários no nível morfológico e no nível comportamental” (idem, p.284).

Esta abordagem morfológica sublinha as observações em torno da cor da pele, tipo de cabelo, caracteres métricos e não métricos, a curvatura femoral, as coroas e os sulcos dos molares, com especial atenção ao índice cefálico por estar relacionado a parte da cabeça que abriga o cérebro. É assim que:

Dixon estabelece os diversos tipos em função de três índices combinados de vários modos: o índice cefálico, horizontal, o índice cefálico vertical e o índice nasal. Contudo, das 27 combinações possíveis apenas oito (as mais frequentes) foram aceites, como representativas dos tipos fundamentais, tendo 19 restantes consideradas misturas. No entanto, as características morfológicas são apenas um reflexo mais ou menos deformado de estoque gênico; sua conjugação num protótipo ideal raramente se realiza com perfeição. De fato, trata-se de detalhes evidentes situados na fronteira homem / meio ambiente, mas que justamente por isso, são muito menos inatos que adquiridos. (KI-ZERBO, 2010, p.285).

Conclui Ki-Zerbo que essa abordagem morfológica e tipológica se funda num poço de fragilidades e, à medida que seus pressupostos são analisados, verifica-se que as exceções se tornam mais importantes e numerosas que a própria regra. Além disso, não se deve ignorar os pressupostos de validação acadêmica do tipo “como, quando, onde” que impedem as comparações úteis.

Já por sua vez a abordagem demográfica ou populacional vai insistir nos fatos grupais, ou seja, nos reservatórios gênicos ou genomas estáveis da estrutura genética conjuntural dos indivíduos. Devido ao abandono do método morfológico, os elementos serológicos ou genéticos são submetidos a classificações mais objetivas.

Segundo Ki-Zerbo, Landman teria definido a raça como sendo “um grupo de seres humanos que (com raras exceções) apresentam entre si mais semelhanças genotípicas e frequentemente também fenotípicas do que com os membros de outros grupos” (Idem, p.285). Já Alekseiev teria desenvolvido uma concepção demográfica das raças com denominações puramente geográficos (norte-europeus, sul-africanos etc.). Schwidejzky e Boyd acentuaram a sistêmica genética: distribuição dos grupos sanguíneos A, B e O, combinação do fator Rh, gene da secreção salivar etc. (KI-ZERBO, 2010, p. 286).

Para Ki-Zerbo, não há dúvidas de que os marcadores sanguíneos representem um marco histórico qualitativo na identificação científica dos grupos humanos e que levam vantagem em relação aos critérios morfológicos. Os marcadores sanguíneos são quase sempre monométricos, sua presença depende exclusivamente de um gene e, por sua vez, o índice cefálico é o produto de “um complexo de fatores dificilmente localizáveis” (2010, p. 287)

Além disso, enquanto os critérios morfológicos são traduzidos em números utilizados para classificações com fronteiras arbitrárias ou mal definidas, como por exemplo entre o braquicéfalo típico e o dolicocefalo típico, os marcadores sanguíneos obedecem a lei de tudo ou nada. Uma pessoa é ou não do grupo A, tem fator Rh+ ou Rh- assim por diante. Além disso os fatores sanguíneos independem quase inteiramente da pressão do meio. O hemotipo é fixado para sempre, desde a formação do ovo. Eis por que os marcadores sanguíneos escapam ao subjetivismo da tipologia morfológica. Aqui o indivíduo é identificado por um conjunto de fatores gênicos, e a população por uma série de frequências genicas. [...] Isso tornou possível elaborar um atlas das “raças” tradicionais. (KI-ZERBO, 2010, p. 286).

Assim, foram criadas categorias de fator sanguíneo e algumas destas categorias podem ser encontradas em todas as raças tradicionais – como é o caso do sistema ABO. Já alguns sistemas são presentes mais com um certo tipo de dominância racial como é o caso do sistema Rh.

O cromossoma r existe principalmente nos brancos. O cromossomo Ro, conhecido como ‘cromossomo africano’ tem uma frequência particularmente alta entre os negros ao sul do Saara. Trata-se certamente de sistemas que datam do momento em que a humanidade começava a se propagar em nichos ecológico variados. Outra categoria de

sistema denota uma repartição racial mais marcada, como os fatores Sutter e Haanshaw, encontrados quase unicamente entre os negros, e o fator Kell, presente sobretudo entre os brancos. Embora eles nunca sejam exclusivos, foram qualificados de “marcadores raciais” Enfim, alguns fatores são geograficamente muito circunscritos como, por exemplo a hemoglobina C para a população do planalto Voltense. (KI-ZERBO, 2010, p.286).

Sabemos que o estudo dos homótipos em grandes áreas do saber permite delimitar curvas isogênicas que mostram o mapa de distribuição dos fatores sanguíneos ao redor do mundo e que, por outro lado, ele permite identificar as distâncias genéticas, bem como, descreve o quadro situacional das populações umas das outras. Já os fluxos gênicos permitem reorganizar previamente o processo da evolução humana. Contudo seus desempenhos encontram também dificuldades:

[...] a árvore felogênica das populações elaborada por L.L. Cavalli-Sforza difere da árvore Antropométrica. Esta coloca os Pigmeus e os San da África no mesmo ramo antropométrico que os negros da Nova Guiné e da Áustria; na árvore felogênica, esses mesmos pigmeus e San aproximam-se mais dos franceses e ingleses e os negros australianos dos japoneses e chineses. (KI-ZERBO, 2010, p.287).

Ou seja, os caracteres antropométricos são muitas vezes afetados pelo clima dos genes de tal maneira que as afinidades morfológicas são mais uma questão de meios similares do que de hereditariedades similares.

Não nos surpreende que Linvingston tenha publicado, em 1952, um artigo intitulado *Da não existência das raças humanas*, pois é isso o que biologicamente conclui Ki-Zerbo:

A cor da pele é um elemento negligenciável em relação ao conjunto do genoma. [...] de acordo do Bentley Glass, não há mais de seis pares de genes pelos quais a raça branca difere da raça negra. Os brancos frequentemente diferem entre si num grande número de genes, o mesmo acontecendo com os negros. (KI-ZERBO, 2010, p. 288)

Embora essa realidade seja negligenciável no âmbito biológico, no âmbito das relações humanas e relações de Estados, ela é tida como um grande divisor de águas. Quando os pseudopensadores nazistas, incluindo Hitler, declararam que o homem mediterrâneo representava um nível intermediário entre o ariano “Prometeu da Humanidade” e o negro, que é “por sua origem um meio-macaco” (Kizerbo,2010, p.289) eles deram o combustível necessário para o mito racial permanecer vivo. Os impenitentes continuam a alimentar esse fogo ignóbil com alguns galhos mortos.

Segundo Ki-Zerbo (2010), no século XVIII, Lineu teria dividido a espécie humana em seis raças, a saber: americana, europeia, africana, asiática, selvagens e monstruosa. Tal como Ki-Zerbo não temos dúvidas de que os racistas se encontram em uma ou outra das duas últimas categorias.



## 2.2 EM BUSCA DE UMA POSSÍVEL GÊNESE DO NECRO-OLHAR

Pela Europa, por nós mesmo e pela humanidade, camaradas, temos de mudar de procedimento, desenvolver um pensamento novo, tentar colocar de pé um homem novo. (FANON, 1968, p.275).

Durante o séc. XVIII, surgiu algo que já não era uma anátomo-política do corpo humano, mas algo que Foucault chamaria de “biopolítica” dos seres humanos. Em um dos seus cursos com título *Segurança, Território, População*, ministrado em 1978, o filósofo francês Michel Foucault redefiniu biopoder como sendo “os mecanismos pelos quais aquilo que na espécie humana constituiu suas características biológicas, vai poder entrar numa política, numa estratégia política geral de poder” (FOUCAULT, 2008a, p.3).

Para Foucault, falar de biopoder e biopolítica é pensar a ação do Estado sobre o indivíduo que se caracteriza pelos elementos que garantem o controle dos corpos humanos, o que os torna dóceis e produtivos para servir aos interesses capitalistas ou, como dissemos no primeiro capítulo, para servir de regulador do exercício da liberdade dos seres. A biopolítica e biopoder se dedicavam a regular:

um conjunto de processos como a proporção dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população etc. São esses processos de natalidade, de mortalidade, de longevidade que, justamente na segunda metade do século XVIII, juntamente com uma porção de problemas econômicos e políticos (...), constituíram, acho eu, os primeiros objetos de saber e os primeiros alvos de controle da biopolítica. (FOUCAULT, 1999, p.158).

O filósofo Achille Mbembe (2018) resume a noção de biopoder de Foucault como sendo o domínio da vida sobre o qual o poder estabelece o controle.

Foucault declara os confrontos travados ao longo dos dois últimos séculos como testemunhos favoráveis da crueldade “sem precedentes”. Se no passado as guerras eram iniciadas com objetivo de proteger o soberano, na era do biopoder, a morte de uns assegura a existência de todos. O que abriu espaço para a criação de um estado racista (1999, p.392).

Na formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico (MBEMBE, 2018).

Interrogando-nos como se exercesse o poder de matar dentro de um sistema de biopoder, encontramos em Foucault a seguinte resposta:

É aí, creio eu, que intervém o racismo. Não quero de modo algum dizer que o racismo foi inventado nessa época. Ele já existia há muito tempo. Mas eu acho que funcionava de outro modo. O que inseriu racismo nos mecanismos do Estado foi mesmo a emergência desse biopoder. Foi nesse momento que racismo se inseriu como mecanismo fundamental do poder, tal como se exerce nos Estados modernos, e que faz

com que quase não haja funcionamento moderno do Estado que, em certo momento, em certo limite e em certas condições, não passe pelo racismo. (FOUCAULT, 1999, p.304).

O racismo está ligado a técnicas do poder, a tecnologias do poder. Está ligado ao que nos coloca, longe das guerras das raças e da acessibilidade histórica, em mecanismos que permitem ao biopoder exercer-se. Portanto:

O racismo é ligado ao funcionamento dos Estados que utilizam a raça, a eliminação das raças e a purificação da raça para exercer seu poder soberano. A justaposição, ou melhor, o funcionamento, através do biopoder do velho poder soberano do direito de morte implica o funcionamento, a introdução e a ativação do racismo. E é aí, creio eu, que efetivamente o racismo se enraíza”. (FOUCAULT, 2007, p.310).

Biopoder, colonialismo e racismo se materializam em um processo coevolutivo, por isso não se pode pensar em biopolítica em Foucault sem se pensar na emergência do racismo da época moderna. Embora Foucault diga que o racismo não tenha sido inventado na época exclusiva do biopoder – como ele sublinha em termos de tempo histórico, o que para nós é questionável – por enquanto nos interessa perceber em sua abordagem, a diferença entre o racismo da época moderna e o racismo da época não-moderna, uma vez que a conjunção denegada entre humanismo e racismo são, a nosso ver, o subsolo do projeto moderno e uma perfeita combinação que viria a gerar o delírio que o mundo produziu na sociedade moderna. Camila e Furtado<sup>67</sup> citando Foucault dizem que:

O racismo, perpetrado por nossas sociedades, distingue-se do tradicional ódio entre indivíduos, consistindo em um modo de purificação da população através da eliminação de determinados grupos étnicos. Um poder exercido por estruturas administrativas e de governo, que pressupõe a existência de um vínculo intrínseco entre a prosperidade e o extermínio. Deve-se entender esse extermínio não apenas como a derradeira aniquilação física, mas também “a morte política, a expulsão, a rejeição etc. [...]. Assim, para o racismo, a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal) é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; e mais pura” (FOUCAULT, 1999, p. 305-306).

Em Foucault (2001), biopoder também se refere aos dispositivos de controle que o autor viria a chamar de elementos do “poder totalizante” responsáveis pela criação de aparatos estatais que governam, controlam as populações e as “técnicas individualizantes”, voltadas para a singularidade do saber dos sujeitos de modo a manter o controle constante e detalhado de seus saberes.

Através das “tecnologias do eu” segundo Foucault (2005) consolidam-se os processos de subjetivação dos indivíduos com propósito de alcançá-los na sua singularidade, subjetivando-os através da sua objetivação em função da sua capacidade e seus interesses.

---

<sup>67</sup> Ver o artigo científico de FURTADO, Rafael Nogueira e CAMILO, Juliana Aparecida de Oliveira. O conceito de biopoder no pensamento de Michel Foucault. *Revista subjetividades*. Vol. 16. n.3. p.34-44, 2016.

As tecnologias do eu levam o indivíduo a assentar-se, a abnegar sua própria identidade em sua pura consciência, sem perceber que uma parte de si é formado por dispositivos externos que criam na sua consciência processos de subjetivação responsáveis pelo controle do seu referente alegórico.

Em *Microfísica do poder*, Foucault afirma que na sua obra *Vigiar e Punir*, ele tentou mostrar como:

[...] a partir dos séculos XVII e XVIII, houve verdadeiramente um desbloqueio da produtividade do poder. As monarquias da época clássica não só desenvolveram grandes aparelhos de estado - exército, polícia, administração local- mas instauraram o que se poderia chamar de “economia” do poder, isto é procedimentos que permitem fazer circular os efeitos de poder de forma ao mesmo tempo continua, ininterrupta adaptada e “individualizada” em todo corpo social.

Estas novas técnicas são ao mesmo tempo muito eficazes e muito menos dispendiosas (menos caras economicamente, menos aleatórias em seu resultado, menos susceptíveis de escapatórias ou de resistência) do que as técnicas até então usadas e que repousavam sobre uma mistura de tolerâncias mais ou menos forçadas (desde o privilegio reconhecido até a criminalidade endêmica) e de cara ostentação (intervenção espetaculares e descontínuas do poder cuja a forma mais violenta era o castigo “exemplar” pelo fato de ser excepcional). (FOUCAULT, 1979, p.8).

A relação entre biopoder, racismo e colonização permite uma vasta compreensão da sociedade contemporânea, uma sociedade que herdou da colonização o preconceito (queremos chamar a atenção para exemplo do nome de Gomondwzani que apresentamos em nossa introdução) e o racismo.

Em nossa argumentação, ampliamos e associamos a noção de biopoder ao Estado de exceção, à escravidão Africana, ao Estado de Sítio e ao Necro-olhar. Ainda que tenhamos levantado cinco abordagens em nossa formulação anterior, não caberá aqui discutir a quarta abordagem (o Estado do Sítio). Neste momento, nós vamos nos concentrar no Estado de exceção, por vários motivos, dentre eles, o principal, seria pelo fato de a África e o corpo do Africano, durante o processo de colonização, terem sido transformados em um verdadeiro e no maior Estado de exceção da história da humanidade. Seu povo foi transformado na sua grande maioria em *Homo Sacer* – dado que na catalogação ocidental é ignorado.

### 2.3 O ESTADO DE EXCEÇÃO

O Estado de exceção não foi aplicado simplesmente no espaço geográfico Africano, mas também no corpo. O próprio corpo se tornou um corpo de exceção, razão pela qual ainda hoje se justifica a violência perante os corpos Afrodescendentes.

O Estado de exceção para Agamben (2007), é a marca da teoria da soberania que explica o geral e a si mesmo, na relação racial existente entre uma raça soberana e uma raça de exceção.

Por isso, se desejamos analisar com propriedade o geral, é preciso nos empenhar exclusivamente ao redor de uma relação de exceção, pois ela traz tudo a nu, muito mais claramente do que a ideia do geral. A certa altura, ficaremos enfadados com o eterno lugar-comum do geral, pois existem as exceções. Se as exceções não podem ser explicadas, nem mesmo o geral pode ser explicado. Frequentemente, não percebemos essa dificuldade, pois no geral não se pensa com paixão, mas com uma tranquila superficialidade. A exceção, ao contrário, pensa o geral com enérgica passionalidade. (AGAMBEN, 2007). A exceção é:

Uma espécie da exclusão. Ela é um caso singular, que é excluída da norma geral. Mas o que caracteriza propriamente a exceção é que aquilo que é excluído não está, por causa disto, absolutamente fora da relação com a norma; ao contrário, está se mantem em relação com aquela na forma da suspensão. A norma se aplica a exceção desaplicando-se, retirando-se desta. (...). Neste sentido, a exceção é verdadeiramente, segundo o étimo, capturada fora (ex-capere) e não simplesmente excluída. (AGAMBEN, 2007, p.25).

Resumindo, a relação de exceção não difere de uma relação de bando, o banido na realidade não é o excluído pela lei, nem é indiferente a ela, mas ele é abandonado por ela, ou seja, colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem. Dados históricos mostram que na configuração das relações humanas contemporâneas, existe uma relação de abandono racial e esse abandono de uma raça por outra viria a transformar uns em cobaias dos laboratórios colonias de exceção e outros em soberanos.

Agamben vê biopoder e biopolítica não como sendo características da modernidade – como se vê em Foucault –, mas como características da história do ocidente que se perpetua pela necessidade de manter uma ordem de convivência que se aproxima da morte, como um elemento de sobrevivência, rotulando a ideia de que a manutenção da vida é feita pela morte de alguns.

Para Agamben, a biopolítica é nesse sentido, pelo menos tão antiga quanto a exceção soberana. Ela coloca a vida biológica no centro de seus cálculos. O estado moderno não fez mais do que reconduzir à luz o vínculo secreto que une o poder a vida nua (AGAMBEN, 2007, p. 16) reatando assim a correspondência entre moderno e arcaico que nos é dado a verificar nos âmbitos mais diversos.

Seria preciso, a nosso ver, dentro da lógica de biopoder, analisar os caminhos que ela traçou de tal maneira que tenha sido usada nos Estados e corpos de exceção, para degradar a autoestima, criar o pensamento racial, organizar o manto da violência e sublinhado as relações de classe. Afinal, o nascimento da biopolítica está vinculado a uma relação de produção e destruição. O que se teria produzido e o que se teria destruído na história da implantação da biopolítica?

Assim, nós pensamos que qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerado uma das primeiras manifestações da experimentação da biopolítica (MBEMBE, 2018).

Aliás, lembra-nos a socióloga Hannah que:

Ninguém que se tenha dedicado a pensar a história e a política pode permanecer alheio ao enorme papel que a violência desempenhou nos negócios humanos, e, à primeira vista, é surpreendente que a violência tenha sido raramente escolhida como objeto de consideração especial. (ARENDR, 2001, p.16).

Foi no curso da *Plantation* que vimos pela primeira vez a criação dos primeiros laboratórios dos “Estados de exceção” que mais tarde viriam a ser implementados pelo Nazismo e pelo Fascismo na Europa. Não queremos de forma alguma dizer que a escravatura tenha começado com a colonização da África, pois sempre houve escravizados ao longo da história da humanidade e em todo mundo – incluindo o império de Giza –, mas em geral eles eram fruto das vitórias em guerra e, portanto, ex-adversários de guerra. Nunca se tornariam escravos em virtude da cor da pele. Foi com o tráfico Atlântico de homens e mulheres de origem na África, a partir do século XVI, que os negros foram transformados em homens objetos, homens-mercadorias e homens moeda (MBEMBE, 2014).

Hannah Arendt pontua ainda que “foi graças a corrida para África que o Ocidente, pela primeira vez na idade moderna, recorreu a raça enquanto princípio do corpo político (substituto da nação) e a burocracia como técnica de domínio” (ARENDR, 1989, p. 215) Desta dupla relação resultou a acumulação de poder e a produção de resíduos humanos. Paradoxalmente é a mesma Hannah Arendt que em *Crises da República* (1973) vai fazer uma crítica a Frantz Fanon, dizendo que há um excesso ou há muita glamorização da violência no trabalho dele, e segundo ela, essa violência torna impossível a política. O curioso é que ela não tenha visto que a violência era uma forma de fazer política desde o início. Terá ela se esquecido que a corrida do ocidente para África carregava consigo a violência e essa violência era uma forma de fazer política no ocidente durante muito tempo? A violência nunca tornou a política impossível para o ocidente. Aliás, pelo contrário, a violência foi sempre uma política do ocidente como nos mostra a sua própria história. A violência para o ocidente é uma política.

Foi a partir da violência como política do ocidente que “a combinação entre raça e burocracia implicou em múltiplas potencialidades, de destruição, carnificina e administração, que serviram como se viu na África do Sul e no sudoeste africano para fundar comunidades políticas governadas pelo princípio de raça.” (MBEMBE, 2014, p.103).

## 2.4 A VIDA NUA PERSONIFICADA

Chamemos esta conversa de a “vida nua”, a vida matável do novo *Homo Sacer*<sup>68</sup> da época moderna, novo e moderno, porque aqui não se trata mais do *Homo Sacer* do direito Romano, trata-se de novo *Homo Sacer* que a colonização europeia difundiu no continente Africano e nas Américas; trata-se de humanos que por ter uma cor de pele e cultura diferente da Europa colonial foram catalogados como corpos de exceção, objetos, selvagens e mercadorias; trata-se de corpos vítimas da escravidão europeia no continente Africano e na América; trata-se de milhões de homens e mulheres vítimas do *Apartheid* na África do Sul; trata-se dos indígenas vítimas das invasões europeias no território Brasileiro; trata-se de centenas de crianças vítimas do massacre de Soweto<sup>69</sup>; trata-se das vítimas do massacre de Moeda<sup>70</sup>; trata-se de milhões de mulheres negras que vivem em zonas periféricas, em favelas no maior estado de exceção a céu aberto, sem formação, consideradas socialmente como obesas e lésbicas; trata-se de jovens negros condenados aos trabalhos precários ou ao olhar que os cataloga de ladrões e marginais nas calçadas; trata-se de corpos que jazem tentando fazer travessia em embarcações precárias no Atlântico; trata-se da diáspora negra que habita os guetos da colonização.

Não ignoramos as vítimas do Nazismo e do Fascismo, pois sabemos que estes também compartilham os mesmos mitos impostos pela “civilização ocidental colonizadora” ao continente Africano e suas diásporas. Importa sublinhar que o nosso novo *Homo Sacer* é o NEGRO e os povos originários, habitantes dos primeiros laboratórios do Estado de exceção (continente Africano e Americano) e que posteriormente constituíram novas Áfricas no mundo. Trata-se do negro, negra, índio e índia que através de um processo de subjetivação foram transformados pelo ocidente em selvagem, indígena, escravo e mantidos vivos, mas numa total situação de injúria, numa realidade totalmente cruel e profana nas “periferias do mundo”.

Mbembe nos lembra que na forma fundante o “negro”, só existe em relação a um senhor<sup>71</sup>. Cada sujeito colonizador possui o seu negro/objeto. Cada negro/objeto pertence ao seu senhor (ou seja, o escravo está para o seu senhor), todo negro recebe a forma do seu colonizador/mestre (a transformação de Ngungunhane, em Reinaldo Frederico por via de um processo forçado de

---

<sup>68</sup> Uma obscura figura do direito romano arcaico, na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta matabilidade). Para mais detalhes ver AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua I*. [falta local de publicação, editora e ano]

<sup>69</sup> O massacre de Soweto foi um sangrento episódio de rebelião negra, desencadeado pela violência policial à estudantes na passeata no dia 16 de junho de 1976. Os estudantes protestavam contra a inferioridade e precariedade das escolas reservadas aos negros na África do Sul.

<sup>70</sup> Mais de 500 pessoas foram assassinadas pela administração portuguesa no dia 16 de junho de 1960, no distrito de Moeda, província de Cabo Delgado, em Moçambique, quando iam se reunir com o administrador colonial para apresentar suas preocupações e reivindicar melhores condições de trabalho.

<sup>71</sup> Sujeito da ação colonizadora.

batismo “civilizatório” em Portugal; a transformação de Gomondzwane, em Marcial, são exemplos disso).

O mestre dá a forma a seu negro e este ganha essa forma através da destruição e da explosão da sua forma interior, fora da dialética de posse, do pertencimento e da plástica não existe negro enquanto tal. Segundo Mbembe (2014), o negro é nada mais nada menos que uma injúria, calúnia, perigo, o ser que se revolta do processo de ser domesticado no contexto da *plantation*. Negro é uma condição da produção e uma forma eficaz de acumulação.

É com base nestes pensamentos de posse, de existir o outro, que Victor Hugo, citado por Mbembe, afirma que “O branco fez do negro um homem; (...) a Europa fará da África um mundo” (HUGO, 1879).

Poderíamos pensar que essas ideias, dizem respeito a um passado distante, mas não são. Essas falas são tão atuais e contemporâneas como é atual e contemporânea a necropolítica perpetrado pelo ocidente e algumas pseudo-elites africanas na Líbia, na República Democrática do Congo, na Síria, na Somália, na Faixa de Gaza, em Israel, no Afeganistão e, mais recentemente, em Moçambique.

Para Césaire (1978), valeria a pena examinar de forma detalhada o ódio que a Europa teve de Hitler e revelar aos europeus, muito cristãos, humanistas e burgueses que eles carregam dentro de si um pequeno Hitler que os habita; que Hitler é o seu demônio; e que se ele o insulta é por falta de lógica; que no fundo o que ele não perdoa em Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, mas o crime contra o homem branco, a humilhação do branco, o fato de Hitler ter aplicado os mesmos procedimentos que até então a Europa tinha usado com os *culís* da Índia e os negros da África.

Tal passado e presente Europeu, justifica hoje o fato de que vítimas de ciclone Idai, em Moçambique, causem pouca mobilização e sensibilidade ao ocidente quando comparados ao fogo que atingiu a Igreja de Saint-Sulpice, em Paris.

Retornando a Foucault (1979), de certa forma todos estes problemas, com a intensidade e a multiplicidade tão característica do século XVI até os dias de hoje se situam na convergência de dois processos: superando a estrutura feudal, começam a se estabelecer os grandes estados territoriais, administrativos, colônias; e outro processo inteiramente diverso, mas que se relaciona com o primeiro, que com a Reforma e em seguida com a Contrarreforma, e questiona o modo como se quer ser espiritualmente dirigido para alcançar a salvação. Por um lado, o movimento de concentração estatal, por outro, a dispersão e dissidência religiosa: no encontro destes dois movimentos que se coloca, com intensidade particular no século XVI, o problema de como ser governado, por quem, até que ponto, com qual objetivo, com que método etc.

De certa forma, ainda que Foucault se esforce em localizar a biopolítica no século XIX ao descrever seu *modus operandi*, localiza inconscientemente biopoder e biopolítica no momento do início da colonização, início da escravidão negra, início do massacre das culturas Africanas, início de decretação das colônias como sendo um verdadeiro Estado de exceção, início da universalização do *Homo Sacer* do direito Romano ao *Homo Sacer* moderno. Se quisermos ser mais exigentes, diríamos que a biopolítica é a materialização da violência e, como podem imaginar, a violência faz parte da história colonial como forma de governos.

## 2.5 REPENSANDO OS CORPOS COLONIZADOS

Diante do exposto acima como poderíamos pensar os corpos negros colonizados, subjetivados na modernidade, sendo que o contexto colonial nunca entra como prioridade nos grandes pensadores da modernidade?

Tudo começa, portanto por um acto de identificação: <<EU SOU NEGRO>>. O acto de identificação constitui a resposta a uma pergunta que se faz: <<Quem sou eu, portanto? >>; ou que nos é feito: <<Quem são vocês? >>. No segundo caso, trata-se de uma resposta a uma intimidação. Trata-se, em ambos os casos de revelar a sua identidade, de a tornar pública. Mas revelar a sua identidade é também reconhecer-se (autorreconhecimento), é saber quem se é e dizê-lo, ou melhor, proclamá-lo ou também dizê-lo a si mesmo.

O acto de identificação é igualmente uma afirmação de existência. <<Eu sou>> significa, desde logo, eu existo. (MBEMBE, 2014, p.255).

É possível pensar que o corpo do sujeito mercadoria (sujeito negro colonizado) seja capaz de produzir uma estética teatral singular que não seja da ordem universal (ordem colonizadora) sendo que a história do colonizado não pode ser contada hoje ignorando a colonização?

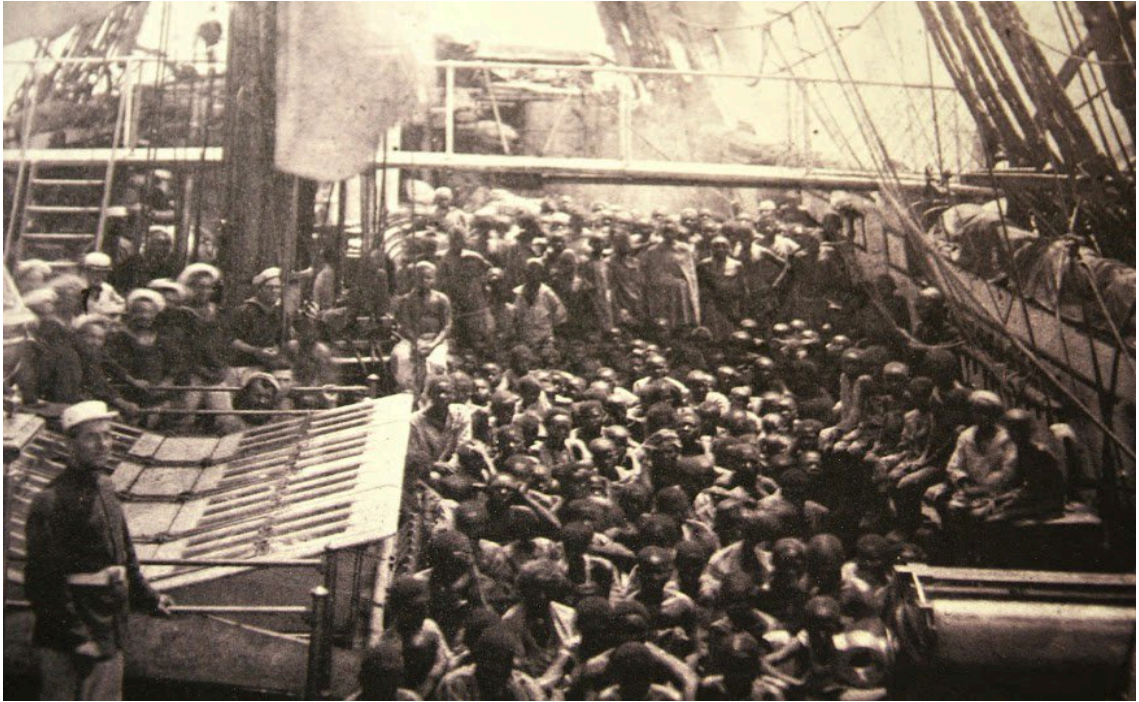
Concordemos que modernidade e biopoder tiveram a sua gestação no bojo da maior explosão de violência e horror que a humanidade conheceu até então; que as ações da *plantation* (MBEMBE, 2018, p.27) expandidas pelo ocidente no processo de colonização dos povos Africanos, trouxe um esvaziamento de si, de culturas, de linguagens, de religiões, de magnificências artísticas que estes corpos produziam.

Eles (biopoder, racismo, colonização e modernidade) instalaram uma luta de que tudo que existe precisa ser possuído, apropriado, eliminado na consciência e na mente. Essa ação equivale, a nosso ver, a uma dominação absoluta, uma alienação e uma morte social. Sem dúvida que essas proposições levariam a uma reação e o movimento da Negritude pode ser visto como uma dessas formas de reagir a essa luta.

No fundo, biopolítica, racismo, modernidade e Estado de exceção, flagram um processo de fragmentação ou o que Brecht (1978) chamou de interrupções do fluxo histórico desses povos



“subalternos” (termo que pegamos emprestado de Gayatri Spivak, 2018) – neste caso, interrupção da história do nosso *Homo Sacer* moderno. Concordemos ainda que a colonização criou ao redor do mundo os guetos da barbárie europeia e também criou categorias de seres humanos habitantes desses guetos de acordo com os interesses do capitalismo selvagem europeu.



Fonte: Cena da novela *Liberdade, Liberdade* (Circa 2016)<sup>72</sup>.

De certa maneira, a grosseria arbitrária e a raça, delimitaram oficialmente três compartimentos geográficos supostamente civilizacionais e raciais: a Europa tida como branca, a Ásia tida como amarela e a África Negra, criando-se assim uma marginalização do negro e de todas suas formas de produção artística e social. A raça passou a ser uma categoria de avaliação do ser humano, experiências como essas não nos faltam mesmo dentro do teatro

## 2.6 FILANTROCAPITALISMO TEATRAL

Uma civilização que se vê incapaz de resolver os problemas que seu funcionamento suscita, é uma civilização decadente. Uma civilização que prefere fechar os olhos aos seus problemas mais cruciais, é uma civilização enferma. Uma civilização que trapaceia com os seus princípios é uma civilização moribunda. (CÉSARIE, 1978, p. 13).

---

<sup>72</sup> Disponível em:

[https://www.google.com/search?q=Foto+de+escravidao++Felipe+Monteiro/Gshow&sxsrf=ALeKk0117kR8LtfTppgDNVws8\\_kYqY13Ng:1607414673389&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKewjivvSk9r3tAhUAGLkGHURXChwQ\\_AUoAnoECAUQBA&biw=1359&bih=590#imgrc=IEwGCmpRTzG2JM](https://www.google.com/search?q=Foto+de+escravidao++Felipe+Monteiro/Gshow&sxsrf=ALeKk0117kR8LtfTppgDNVws8_kYqY13Ng:1607414673389&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKewjivvSk9r3tAhUAGLkGHURXChwQ_AUoAnoECAUQBA&biw=1359&bih=590#imgrc=IEwGCmpRTzG2JM). Data de acesso 8 de dezembro de 2020 às 3:25h da manhã. A foto faz parte da novela de Mario Teixeira com título *Liberdade, Liberdade* inspirada no livro *Joaquina, Filho de Tiradentes*, de Maria Queiroz. A direção artística é de Vinícius Coimbra.

Convém lembrar que a palavra teatro, *theatron* do grego, tem revelado uma propriedade ultimamente esquecida, mas muito fundamental desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios óticos o constituem.

Tão somente pelo deslocamento entre olhar e objeto é que ocorre a construção onde tem lugar a representação (PAVIS, 2011, p.372).

Quem representa? O que representa? Como representa? São questões que parecem ignoradas dentro de sociedades neoliberais como a nossa, mas que no fundo são elementos fundantes na lógica da representação e do representado. A tarefa fundamental do teatro reside na “fábula”, composição global de todos os acontecimentos e gestos, incluindo juízos e impulsos. É tudo isto, que doravante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público. (BRECHT, 1978; p. 128).

O “teatro” ainda não deixou de ser um local onde são reproduzidas e recriadas artisticamente ações do cotidiano, ainda que seja num plano estético e alegórico. É ali onde se coloca em debate e se reproduz ações do dia a dia de uma determinada sociedade. O teatro reproduz um olhar de “mundo”. Se o teatro dá ao público um ponto de vista da sociedade, então podemos afirmar que ele (o teatro) estará sujeitado sempre a quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar dos outros, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las de modo inverso e voltá-las contra aqueles que as tenham imposto, de quem se introduzindo no aparelho complexo da produção teatral for capaz de o fazer funcionar de tal maneira que o ponto de vista dos dominadores seja dominante nas salas de teatro e que seu olhar de mundo passe a ser aceito como uma evidência não refletida. Inclusive por quem não tem nada a ganhar com ela.

Brecht nos lembra que a escolha de uma perspectiva é um dos elementos essenciais na arte de representar. A transformação da sociedade é um ato de libertação e “cabe ao teatro de uma época transmitir o júbilo dessa libertação” (BRECHT, 1978, p.122).

Não pretendemos analisar como o filantropocapitalismo opera, se propaga e salvaguarda os privilégios raciais no teatro, mas lembramos que “a libertação dum povo é a conquista da personalidade histórica desse povo, é o seu regresso à história, pela destruição imperialista a que esse povo esteve sujeito.” (CABRAL, 1976, p.38). A nosso nível convém analisar as relações pessoais que se estreitam fora dos teatros para posteriormente trazer essas relações para um debate dentro do aparato teatral.

Algumas questões nos viriam em mente logo que nos propusemos a pensar sobre este assunto neste tópico: porque o teatro “burguês paulistano” contemporâneo se esforça em trazer a

presença negra em suas produções se, examinando minuciosamente essa presença em vários casos, ela serve simplesmente para exaltação dos atores e dramas da “casa grande” (casa grande leia-se brancos)? Qual é o lugar da raça nas produções teatrais? O que é que o negro tem a oferecer ao teatro burguês paulistano contemporâneo se muitas vezes esse teatro estrutura a fábula de modo que o homem de todas as épocas e de todas as cores, o homem, pura e simplesmente, possa ser expresso através dela? Os acontecimentos, a existência de narrativas singulares apenas têm um valor de tópico (Idem, p.63) e não de unidade relativa ou sistêmica da produção.

Talvez se buscássemos uma saída rápida deste dilema, iríamos nos esforçar em fazer uma reinterpretação do trabalho de Peter Szondi. Com isso, talvez julgaríamos este fenômeno (presença negra) como o retorno do fenômeno dos anos 1800 a 1950 e com essa base teórica, certamente diríamos que o “drama burguês” paulistano contemporâneo está em crise, ou ainda, que estamos perante uma crise dramática como muitos apóstolos da colonização advogam<sup>73</sup>. Tomaríamos a presença negra talvez como se fosse uma tentativa de resgate do drama burguês paulistano, contrariando inclusive a estrutura rapsódica proposta por Jean Peare Sarrazac na obra *O futuro do drama* onde defende que “o modelo dramático, fundado sobre um conflito interpessoal mais ou menos unificado, deixou de dar globalmente conta da existência moderna. E isso, desde os finais do século XIX e cada vez mais claramente com o passar das décadas... O devir rapsódico do teatro aparece, assim, como a resposta acertada a esta explosão do próprio mundo.” (SARRAZAC, 2002, 16).

Pensamos nós que nem a teoria de Sarrazac e Szondi são capazes de preencher e analisar a singularidade dos diferentes dramas do teatro ao redor do mundo, senão as próprias experiências histórico-sócias de cada sociedade em seu tempo.

---

<sup>73</sup> Nos referimos nesses termos porque a nosso ver o que está em crise é o drama burguês branco e não pode se generalizar a crise do drama branco, convém lembrar que de traz de um pensamento generalista, universal existe um colonizador escondido com a máscara de santo. O drama negro ainda nem foi representado como pode estar em crise?

### **3 CAPÍTULO III**

#### **FORA DA NECROESTÉTICA**

### 3.1 CORPOS EM CENA, RELATANDO EXPERIÊNCIAS.

No primeiro capítulo deste trabalho, procuramos estudar duas peças de Césarie, analisando com os olhos no tempo de escrita, mas também tendo em conta as temáticas levantadas por esses textos dentro do contexto contemporâneo. A partir delas, analisamos as condições sobre as quais a liberdade se materializa, examinamos os sessenta anos das independências Africanas, assim como as armadilhas impostas pela conjuntura no período pós-independências em África, bem como sugerimos alguns caminhos que podem servir de saída ao impasse que o continente atravessa. No segundo capítulo, buscamos compreender as teorias relativas as raças, as críticas em torno delas e o processo da formação do novo *Homo Sacer*. Tudo isso, nos permitiu construir um caminho para se distanciar dessas teorias, embora nem sempre possamos escapar das armadilhas dos processos históricos.

Neste terceiro capítulo, pretendemos olhar para nós enquanto corpos inseridos nestes espaços que são permeados por todos estes elementos que tentamos levantar até aqui. Como nós nos relacionamos enquanto corpos atravessados por vários órgãos de sentido, de histórias e de pertencimentos. Mas como já dissemos na nossa introdução, recorrendo a concepção de *Ubuntu*, (eu sou pelo que nós somos) falar de nós é reconhecer que nossa existência só é possível pela existência em coletivo e pelo reconhecimento da existência do outro. Que o outro aqui não é oposição, nem inimigo. Nós só existimos pela presença da coletividade, por isso, nosso relato será um relato coletivo e não um relato do “eu”. Nos distanciamos do eu enquanto expoente do “ego” e reconhecemos que ser e estar só é possível quando estamos inseridos em coletividade, respeitando as diferenças.

Quer saber o quanto somos bem ou mal-sucedidos? Veja o sucesso e a felicidade dos que nos rodeiam. Se elas estão bem é porque também estamos bem, se elas estão mal é porque também estamos mal. Nosso sucesso só faz sentido se for o sucesso do coletivo.

Existem várias máscaras que os seres escolhem para se apresentar ao mundo. Uns se apresentam com a máscara de engenheiros, médicos, agricultores, costureiros, operários, e por aí vai. Nós nos apresentamos como artistas e no meio desse museu artístico o teatro, o cinema, a poesia e a performance são as máscaras eleitas por nós para nos apresentarmos socialmente, ou melhor, ao público.

Foi com recurso a essas máscaras de artista que nos últimos anos, nos apresentamos a diferentes tipos de públicos, nacionais e estrangeiro, como resultado de parcerias feitas com grupos de teatro, dança, música, ocupações, festivais e grupos de pesquisa.

Nos próximos parágrafos gostaríamos de contar e discutir algumas dessas experiências enquanto corpos em cena.

E de partida nos questionamos se a experiência de estar em cena em espaços como o teatro do Sesc Pompeia, Centro Cultural de São Paulo, Pinacoteca, MASP, Sesc Bertioga, Festival Dona Ruth, entre outros palcos que durante esse tempo nos apresentamos, é a mesma experiência de estar se apresentando no Centro Cultural da Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique, ou em um teatro na África do Sul. Como se estabelece a relação entre corpos deslocados e os espaços cênicos?

Qual é o sentimento de estar diante de uma plateia culturalmente e socialmente diferente da nossa? E quais os desafios do sotaque diferente quando se está em cena? Quais máscaras usamos nestas situações? E o público? Bom, para estes últimos dificilmente poderemos mensurar com que tipo de máscara se fazem presentes em uma sala de espetáculo. A verdade é que, quer seja pela máscara do entretenimento, quer pela máscara de fuga dos problemas sociais que podem estar a atravessar, quer pela máscara de artista ou crítico, eles também têm uma máscara com a qual se vestem quando se fazem presentes em uma sala de teatro ou quando assistem a uma performance mesmo na condição de transeuntes.

Para responder a primeira pergunta, se a experiência de se fazer presente a um desses palcos é a mesma de estar em um palco em Moçambique, vamos recorrer a experiência que tivemos com o espetáculo *Black Brecht: e se Brecht fosse negro?*<sup>74</sup> do coletivo Legítima Defesa (do qual somos membros). Segundo a descrição do grupo<sup>75</sup>:

Perante o Supremo Tribunal do Reino das Sombras apresenta-se Luculus Brasilis, o general civilizador, que precisa prestar contas da sua existência na terra para saber se é digno de adentrar no Reino dos Bem-Aventurados. Sob a presidência do juiz dos Mortos, cinco jurados participam do julgamento: um professor, uma peixeira, um coveiro, uma ama de leite e um não-nascido. Estão sentados em cadeiras altas, sem mãos para segurar nem bocas para comer, e os olhos há muito apagados. Incorruptíveis. (LIMA, 2020, Pag.48).

O espetáculo teve direção de Eugenio Lima e dramaturgia de Dione Carlos. A partir da provocação:

E se Brecht fosse negro, qual seria o lugar ocupado pela raça, sua obra seria lida por uma perspectiva interseccional? Unindo classe raça e gênero? Seria possível construir um espetáculo sobre uma perspectiva afro-brasileira diaspórica da obra e dos

---

<sup>74</sup> O coletivo Legítima Defesa foi contemplado pelo prêmio Zé Renato de apoio a produção e desenvolvimento da atividade teatral para a cidade de São Paulo (edição de junho de 2018). O que em parte viabilizou o processo de construção do espetáculo.

<sup>75</sup> <https://coletivolegitimadefesa.com.br/black-brecht-e-se-brecht-fosse-negro/> data de acesso 15 de Novembro de 2021, às 0:45.

procedimentos de Brecht? [...] chegamos a uma primeira conclusão: a de que para enegrecer a questão, seria necessário criar uma outra voz, mudar o sujeito do poema, reescrever a narrativa para que o nosso Black Brecht pudesse surgir. (LIMA, 2020, p.47).

A partir dessas provocações fizemos pesquisas de linguagens como coletivo, o que desdobrou na construção do espetáculo *Black Brecht: e se Brecht fosse negro?* O espetáculo como obra acabada, estreou no teatro da unidade do SESC Pompeia, no dia 18 de Abril 2019, e ficou em temporada até o dia 5 de Maio de 2019. Depois foi para o Galpão do Folias, onde também estive em temporada. Do Folias foi ao Centro Cultural de São Paulo (CCSP), onde mais uma vez ficou em temporada, mas desta vez mais longa. Também estreou na primeira edição do Festival Dona Ruth. Até o último dia do decreto de Estado de emergência no Estado de São Paulo por conta da pandemia da Covid-19, o espetáculo estava em cartaz no FAROFA (na Casa do Povo). De lá seguiria para o Centro Cultural Olido (infelizmente, essa temporada na Olido não foi possível por conta da pandemia da Covid-19). Mais tarde, a peça foi adaptada para o cinema por conta da pandemia e por exigências do edital Aldir Blanc com o qual o grupo foi contemplado.

Do ponto de vista de grupo, o Legítima Defesa tem a vantagem de frequentar vários espaços, com estruturas diferentes, investimentos diferentes, demandas diferentes, desde a sua fundação até hoje em dias de pandemia. O que permite que seus membros tenham diferentes experiências espaciais.

Sobre o processo da construção do espetáculo, segundo Lufer, ator integrante do coletivo Legítima Defesa: “foi um processo de ausências, partidas, chegadas, retorno, perdas e nascimento. Por outro lado, foi um processo que permitiu se expandir como artista, a partir das pesquisas que foram feitas e pela coesão do grupo” (Fonte Oral).

Para Luz Ribeiro atriz, poeta, performer, bicampeã do *Slam br*, edições 2016 e 2021, e integrante do coletivo Legítima Defesa, existem várias camadas de afetividade no espetáculo, desde a sua maternidade<sup>76</sup>, cuja gestação decorreu durante o processo de preparação do espetáculo, até a experiência de ter seu filho no palco como espectadora. Para ela “o *Black Brecht* foi uma peça importante de ser feita, pela narrativa proposta, porque isso já é um compromisso do coletivo Legítima Defesa, falar sobre a negritude e tudo que se desdobra dela.” (Fonte oral).

A partir dessa experiência de um espetáculo de várias afetividades, nascimento, doenças e perdas (durante o processo um dos Atores Balthazar perdeu o pai) conquistas e revelações, um

---

<sup>76</sup> Durante o processo Luz começou um processo de gestação segundo ela: *Black Brecht* foi um momento muito importante porque se descobriu gestante dentro do processo, teve uma criança dentro desse processo e essa criança também fez parte do processo, ver seu filho no teatro se tornando espectador do espetáculo foi muito emocionante.

espetáculo com mais de 30 apresentações. À primeira vista, a resposta que poderia nos ocorrer sobre a possibilidade de igualdade de espaços é: não.

Relativo aos espaços existe uma grande diferença: a experiência é diferente. Estar em cena em qualquer um desses espaços é uma experiência única. Esta resposta não surpreende, afinal segundo Pavis, estamos aqui tratando de um espaço cênico e este espaço é o espaço real do palco onde os atores evoluem, quer seja numa restrição da área cênica, quer seja no meio do público. Até porque o teatro, segundo nos diz Pavis, só tem lugar num espaço que é delimitado pela separação entre o olhar (neste caso o público) e o objeto olhado (a cena). (PAVIS, 2011, p.133).

O espaço tem uma função muito importante no desenvolvimento do espetáculo. Em função do espaço que o ator se apresenta, temos uma variação de elementos cênicos, memórias, afetividades e relações que se estabelecem.

Em conversa com um dos atores do coletivo Legítima Defesa, Walter Balthazar, revelou-se que embora o teatro do SESC Pompeia seja do ponto de vista da arquitetura, condições tecnológicas e uma vasta equipe de assistência, um dos melhores, existe algo que vai muito além disso no espaço e no espetáculo. Segundo Baltazar, entrevistado por nós, “o espaço está relacionado ao espetáculo, ele é marcação de território, a arquitetura tem uma influência muito grande no espetáculo.”

No Sesc Pompeia, para ele, o espetáculo teve uma plasticidade muito boa que acompanhou a gestação do próprio espetáculo. Já no Galpão do Folias, no seu entendimento, o espetáculo abre um espaço para as questões políticas, a história do Folias, os eventos do passado que já se aconteceram naquele lugar incorporam na performance dos atores.

Para Balthazar, o seu personagem cresceu muito no Folias, o fato de ter uma situação análoga à que o país atravessa, permitiu que o espetáculo crescesse muito no Folias. O Espaço do Folias, para ele, era aquele espaço onde se buscava sempre o entendimento da peça. Lá, o grupo ia recargar suas energias para a peça sair. Enquanto para Lufer, o Galpão do Folias era um espaço de exigências reais da estrutura do coletivo. Ali existia a necessidade de trabalhar a coletividade, o que remetia a um tipo de ser e estar de grupo que trazia a necessidade de assumir responsabilidades individuais e coletiva para a peça acontecer. “Lá, nossa responsabilidade não era apenas apresentar a peça, era também cuidar de todo material que lá existia para permitir que a peça aconteça, desde a limpeza, o camarim, cenário e figurino.” (Informação verbal)<sup>77</sup>. Está exigência de certa forma colocou o grupo no mundo real, obrigou a lembrar que a realidade do

---

<sup>77</sup> Informação dada por Lufer em uma entrevista em torno do processo na plataforma zoom.



teatro de grupo em São Paulo, e pelo mundo fora, não é de ter sempre um teatro muito bem estruturado, uma equipe de assistência. Por isso a necessidade de ter sempre em mente os desafios do teatro de grupo em qualquer outra parte do mundo.

Já no CCSP, Balthazar teve uma outra percepção:

Eu tive uma percepção de ancestralidade, espiritual, aquela arquitetura me dava um acolhimento, uma coisa de útero, mas ao mesmo tempo me fragilizava. Não estava com a mesma garra que quando estava no Foliás, mas eu me sentia bem ali, acolhido, mas ao mesmo tempo, eu me sentia meio frágil, sensível, até mesmo na composição do meu personagem que era um grande Obá, da linhagem de Xangó, e Xangó tem muito a ver com o concreto, com o aço. Ali aquilo estava muito presente, a gente estava dentro de um túnel ali, um subterrâneo, e eu tive mais sensações para esse lado ali do que como eu estava a falar para você do Foliás. [...] Para mim fez uma virada porque teve uma nova ideia, uma nova composição, o jeito de falar, o que você está ouvindo então foi muito interessante aquela apresentação. Eu acho que tem tudo a ver com o espetáculo, esses lugares mais alternativos porque continua a pesquisa, porque está procurando e você está em outro ambiente e você precisa entender aquele ambiente e compreender algumas coisas ou é para aceitar mesmo que é daquele jeito[...] eu acho que é um caminho ótimo para o grupo, isso te dá mais segurança e é um paço para um crescimento muito grande como ator mudar de espaço porque muda tudo. (Informação verbal)<sup>78</sup>.

Quando questionado onde teria sido o melhor espaço, onde o ator se sentiu mais à vontade em cena, ele elegeu o CCSP. Curiosamente, o mesmo espaço também foi eleito como melhor espaço pelo Gilberto Costa, outro ator do Legítima Defesa. Já para Lufer, o CCSP chamou atenção por conta do barulho do metrô que passa ali do lado. Mas também segundo Lufer “há ali várias lógicas, o que tornava essencial fazer as devidas licenças. Porque há ali várias energias, sob o risco de cair no lugar comum, e ia cair num lugar raso onde se discutia a igualdade, o racismo, o que é diferente do trabalho do Legítima.” (Fonte Oral). Lufer também elegeu o CCSP como o lugar onde se sentiu mais confortável e concentrado, uma vez que aquele espaço é aberto e exigia uma maior atenção do coletivo, segundo nos contou. Mas para Jhonas Araújo, também ator e membro do Legítima, o melhor espaço para ele foi o Sesc Pompeia.

No entendimento de Jhonas, estar no Pompeia, numa estrutura “totalmente brutalista”, discutir com aquele espaço que muitas vezes exclui pessoas diferentes a ele. É o que ele destaca como a grande experiência de espacialidade. Vale lembrar que Jhonas interpretou a personagem Luculus Brasilis que era o general, civilizador, missionário, homem de negócios, latifundiário que derrubou os Tupis os Tupinambás, que conquistou o pindorama, a terra de Vera Cruz e o Brasil. As suas cenas se passavam quase todas no meio do público, seu espaço cênico era no meio do público, com um microfone e uma iluminação exclusiva para ele enquanto interpretasse Luculus. Segundo Jhonas:

Os outros espaços não foram muito impactantes. Foram mais fáceis de entender, de trabalhar, por serem teatros propriamente dito. O Teatro Ademar Guerra no CCSP é um

---

<sup>78</sup> Informação dada por Walter Baltazar em uma entrevista na plataforma zoom.

teatro improvisado, com uma atmosfera bastante densa, é um porão, você tem uma atmosfera muito densa naquelas condições. Você atua e num espaço que é pouco utilizado, um espaço que tem bastante vozes como aquele ali por trás, você ouvir aquelas vozes, entender aquele espaço, dialogar com aquele espaço, com aquelas vozes é bem complicado, mas deu, foi legal. Já Folias tem sua questão também de áurea, por ser no centro da cidade, onde permeiam bastante pessoas das ruas, o povo da rua está ali bastante andando. [...] Você tem ali as principais avenidas ao redor e aí está o desafio de como você trabalha com esse eixo que o centro oferece em termos energético? Também foi um outro espaço de outra visão, outra energia, mas a energia mais pulsante mesmo foi a energia do Pompeia (Informação verbal).

Conclui Jhonas que enxergar o espaço do Pompeia como espaço cênico, passar da brutalidade que aquele espaço te passa de negativo, da exclusão que aquele espaço te passa, foi bastante desafiador para ele. “Principalmente por estar na personagem que faz parte da “branquitude” e estar no meio deles e falar com eles.”

Para Lufer, no Pompeia, o grupo acaba sendo “estrela para a realidade de teatro de grupo”, porque no seu entender o grupo não tinha que “se preocupar muito com o trabalho de produção, porque há toda uma estrutura que assegura esse processo, a maior preocupação dos atores no pompeia era contar a história, deixar a peça acontecer, fazer a oferenda aos ancestrais” (Informação verbal).

Já para Luz Ribeiro, o Pompeia foi um espaço especial, primeiro pelo motivo que ela já disse (foi lá onde pela primeira vez teve o filho como espectador), segundo pelo fato de o espaço oferecer uma arquitetura muito boa. Tudo que o espetáculo precisava para ser gestado o SESC Pompeia oferecia como condições. O CCSP é um lugar onde a atriz tem um vínculo afetivo. Foi o primeiro lugar onde conseguiu assistir uma peça, foi lá onde ela se reuniu com outros coletivos para projetar sonhos, elaborar projetos e de alguma forma estar nesse espaço foi uma forma de marcar território enquanto artista, segundo nos contou. Por fim segundo Luz:

O Folias é um espaço muito importante, a gente sabe da importância do Folias dentro do território brasileiro pensando nesse lugar que é São Paulo onde está instalado. É um polo cultural extremamente importante, vários grupos se refugiam e buscam apoio do Folias, mas a energia do Folias ela vibra muito assim... Então não tem como você não se sentir atravessada, dos três lugares, particularmente foi o lugar onde eu senti mais interferência energética. Eu me lembro de chegar um dia para fazer a peça e estar assim doída parecia que não era eu, mas também teve manifestações espirituais não só comigo, mas com outras pessoas. (Informação verbal).

Resume a atriz que o Sesc Pompeia é o espaço que dá o subterfúgio para o grupo executar da melhor maneira. O CCSP é o lugar onde o grupo consegue ficar um tempo maior com a peça explorar todas as possibilidades. O Folias é esse lugar onde você precisa interagir com a plateia e todo mundo que está para além da plateia.

### 3.2 SOBRE O OLFATO E SUA RELAÇÃO COM O ESPETÁCULO.

Durante a apresentação do espetáculo no CCSP verificamos uma espiral se desenvolvendo no nosso trabalho enquanto atores em cena e no trabalho dos outros atores que também estavam em cena, uma espiral que não tínhamos verificado no Sesc Pompeia. Comumente, os espetáculos são avaliados a partir da visão e audição, mas existe uma dimensão fora a visão e a audição nas relações de espetáculo.

Quando tudo no espetáculo passa a ser definido a partir da visão e audição limitam-se muitas camadas dos espetáculos. Existe uma relação entre corpo, espaço, ambiente, memória e outros órgãos de sentido que não se definem simplesmente pela visão nem audição no espetáculo - inclusive o famoso sexto sentido, isso que nos interessa aprofundar. Reiteramos que ao nos referir a memória não nos referimos a memória afetiva de Stanislavski, mas a memória como recurso de interações cênicas coletivas e transcendentais ao trabalho do ator.

Enquanto atores em cena, sentimos que havia uma dimensão visual dos espetáculos, uma dimensão sonora, mais do que essas duas dimensões, em cena sentimos a dimensão do olfato, do tato e uma dimensão que chamaríamos da ação do sexto sentido no espetáculo que nos atravessou de diferentes formas. A cada lugar onde apresentávamos o espetáculo, essa dimensão criou uma relação que transcende as infraestruturas espaciais do Pompeia, do Galpão do Folias e do CCSP.

O espetáculo estreou no Sesc Pompeia, uma sala com uma ventilação moderna e climatizada, ficamos em cartaz durante onze dias. Em seguida fomos com o espetáculo para o Galpão do Folias, um espaço totalmente diferente do espaço do Sesc, e depois fomos ao CCSP, na sala Ademar Guerra.

Para se aprofundar dessa experiência buscamos conversar com alguns integrantes do espetáculo para ter uma ideia de que relação eles fazem entre o trabalho de ator/performer e os desdobramentos e de mais atravessamentos do espetáculo.

Luz Ribeiro questionada sobre a possibilidade de explorar o tato e o olfato para a construção das suas personagens a atriz sublinha que:

De uma forma que se pode racionalizar, a questão do olfato estava muito presente no CCSP por conta do espaço, o cheiro do espaço me deixava cansada, e isso tinha implicações no meu corpo, era um cheiro tão pesado que eu me sentia cansada fazendo a peça. Uma peça que a gente já tinha adquirido fôlego e resistência para fazê-la tranquilamente, no CCSP aquele cheiro me deixava cansada.” (Informação verbal).

Já no Pompeia, a atriz acredita que essa questão do cheiro não se fez muito presente. Argumenta ela que isso pode ter se dado pelo fato dela estar muito focada em estourar a peça, na execução da peça e não prestou muita atenção nas coisas externas. Por outro lado, no Folias, pela questão espiritual que ela levantou anteriormente, acredita que a questão do cheiro esteve

presente e muito forte. Contou-nos que já aconteceu de estar fazendo o espetáculo e sentir cheiro de flores num momento em que o espaço não tinha flores. Relativamente ao tato, ela afirma que a peça também é sobre isso:

Tem momentos que a gente está fazendo as fotografias, aonde eu tenho que segurar no seu pulso, tem outro momento onde eu seguro no Balthazar, isso poderia ser só cena se não fosse o coletivo que a gente é, se não tivesse nascido do jeito que ele nasceu.[...] cada vez que eu toco no Lufer ou em outra pessoa do coletivo em cena é uma troca energética, de dar força energética e de receber força energética, do tipo vamos lá estamos quase, falta um pouquinho, isso acontecia muito no intervalo, de a gentes se tocar, se fortalecer. Então eu acho que o tato esteve sempre presente no sentido de que a gente vai finalizar essa sessão essa temporada, a outra e a outra, qualquer coisa que a gente decidir fazer junto a gente está pronto, posso deslocar esse entendimento do Black Brecht para o sentido de coletividade que qualquer coisa que a gente resolver fazer junto vai porque a gente está próximo. (Informação verbal).

Resumindo, no entendimento da Luz Ribeiro e do grupo, não se pode pensar o espetáculo *Black Brecht* sem pensar a dimensão do olfato, até porque no próprio cenário havia folhas de louro. Não tinha como ignorar essa presença cênica, ainda que os atores quisessem, seus órgãos de sentido naturalmente iam ser afetados por essa dimensão no espetáculo.

### 3.3 A QUESTÃO DA MEMÓRIA

Quanto à questão que falamos anteriormente: como se estabelece a relação entre corpos deslocados e os espaços cênicos? Em resposta diremos que essa relação se dá através da memória que pode ser coletiva, individual, institucional, relatada, hereditária e outras memórias. Embora, quando se refere ao trabalho do ator, possa parecer com a tese da “memória afetiva”, de Stanislavski, não é dela que se trata à primeira vista, muito menos da “memória corporal”, de Grotowski – embora reconhecemos a importância dela para o trabalho do ator.

Vale lembrar que a ideia de “memória afetiva”, de Stanislavski, surge a partir da tese avançada pelo francês Theodule Ribot, segundo a qual, defende que nossos estados dolorosos ou agradáveis, assim como nossas emoções ou paixões, deixam lembranças que podem ser “revividas” ao longo da vida. (RIBOT, 1939, p.141) É a partir desta ideia que Stanislavski vai pesquisar com seus atores. Em *O ator sobre si mesmo*, ele vai defender a ideia da existência de uma “memória afetiva”. Segundo esta tese, os sujeitos podem empalidecer ou coroar pela experiência de reviver uma lembrança. Não surpreende que este argumento de Stanislavski vá no sentido contrário a tese freudiana de que os resíduos psíquicos se encontram fora do tempo. Vale lembrar que para Freud, a fixação se revela estranha e ao mesmo tempo importante por fazer das impressões um processo não conservador, mas um processo que se transmuta desde a recepção na natureza assim como mantém todas as formas que se revisitaram durante o desenvolvimento.

Desde a fase psicotécnica até ao método das ações físicas, Stanislavski nunca abandonou a ideia da “memória afetiva” - como alguns leitores tentam equivocadamente provar que nos últimos dias da sua vida, teria abandonada a ideia da “memória afetiva”. Basta visitar o texto do autor onde surgem os primeiros escritos sobre o método das ações físicas com o título *Mise En Scène d’Othello*, publicado em francês, para ver como a ideia de “reviver” está sempre presente. É lá onde encontramos a seguinte frase: "*Lorsque ces actes physiques sont clairement, précisément, il ne reste plus à l'acteur qu'à exécuter physiquement (je dis: exécuter physiquement et non vivre car l'acte physique correct réveille spontanément le revécu)*"<sup>79</sup> ou seja, para ele, o ato físico desperta a espontaneidade. Em outras palavras, desperta a memória afetiva que é capaz de ser revivida a partir da experiência de atos físicos nitidamente precisos.

Nosso argumento se distancia da ideia da “memória afetiva” por dois motivos. O primeiro argumento é que em Stanislavski busca-se a memória para construção de uma autenticidade cênica no trabalho do ator, quer isto aconteça pela psicotécnica ou pelo método das ações físicas o final, é o ator capaz de reviver e refletir quais condições levariam um personagem a agir de certa forma. Ora neste ponto nós nos aproximamos da ideia de Grotowski, segundo a qual o corpo é a memória, ou seja, o “corpo não tem memória. Ele é memória”. Tomemos como exemplo: dois atores em cena sentados, um numa extremidade do palco e o outro num lado oposto. Um dos atores é branco e o outro é negro. Ambos vestidos de roupa de trabalho em um campo de agricultura. Damos aos dois atores a mesma tarefa: pegar uma enxada e catana, atravessar o palco, entregar estes dois objetos ao outro ator sentado na extremidade oposta. Começamos esta cena com o ator branco levando a enxada e catana para o ator negro. Depois invertemos, o ator negro pega os objetos e vai entregar ao ator branco sentado em outra extremidade.

Quais dramaturgias são possíveis de serem escritas pelo espectador, que leituras e entendimentos esta cena desperta? Pensamos que neste caso para uma leitura cênica do espectador não precisamos do trabalho psicotécnico de Stanislavski, nem o ator precisa de tal exercício. Seu corpo, sua raça, causam no espectador várias dramaturgias. O ator não precisa reviver nenhuma experiência do passado nem seu corpo, muito menos pensar sobre os processos que o levaram a estar ali, suas raças causam um tipo de organicidade para a cena e para o espectador. Ou seja, sua raça, aliado ao corpo, constroem “o corpo depoimento.”

---

<sup>79</sup> Leia-se em português: “Quando estes atos físicos estiverem nitidamente, precisos, só caberá ao ator executar fisicamente (digo: realizar fisicamente e não viver porque o ato físico correto desperta espontaneamente o reviver). Tradução nossa. In: Stanislavski, Constantin. *Mise En Scène d’Othello*. Paris: Ed. Sueli, 1948, p.35.

O segundo argumento que apresentamos é: a memória afetiva de Stanislavski como o “corpo memória”, não dão conta do distanciamento do “corpo depoimento”. Embora Grotowski reconheça que em nosso corpo estão escritas nossas experiências de vida e que “nosso corpo é nossa vida”:

É preciso lembrar que dentro do pensamento de Grotowski, a organicidade pressupõe um estado de unidade Psicofísico religada ao tempo original do ser. Um tempo que ultrapassa, mesmo a história biográfica do sujeito, talvez “antes de nascimento de nossas gerações”. Nós somos como um livro onde se inscreve a presença de outros seres humanos. [...] Neste sentido, o corpo memória aparece como portador de um fundo comum dos seres humanos, de um passado de raça humana e, assim, capaz de desvendar valores coletivos. (ISAACSSON, 2004, p.12).

Diante deste entendimento, aliado ao fato de Grotowski propor o abandono do pensamento no controle da execução dos detalhes corporais, e pelo fato de ele acreditar que só a precisão técnica do corpo é capaz de desvendar lembranças, acreditamos que na situação de corpo depoimento, talvez o corpo memória de Grotowski não dê conta, mas sim a história estampada no seu corpo. Ou seja, essa memória que a totalidade do corpo imprime em quem vê e não a técnica, está ligado à outra coisa e não a memória corporal do ator. Estas impressões estão ligadas àquilo que chamamos de necro-olhar. Embora para o ator em cena a organicidade corporal, a técnica, o impulso e o reviver possam ser lidos por ele como memória corporal ou corpo memória, para o espectador é outra coisa.

Retornando a experiência do espetáculo *Black Brecht: e se Brecht fosse negro?* com procedimentos totalmente diferentes do ator de Stanislavski e Grotowski descrevemos a experiência de alguns atores sobre a questão da memória.

Para Jhonas, o fato de ele não ser de São Paulo, a memória espacial é um tabu. No seu entendimento, trabalhar a memória para quem não é oriundo da cidade é complicado. Embora existam várias fontes de história da cidade que deslocados acabam indo atrás e bebendo dessas histórias, não ser natural da cidade induziu-lhe a fazer uma ligação de memória com a sua cidade de origem, a cidade de Salvador na Bahia. Por isso, para ele, era sempre inevitável que fizesse relação dos espaços que atuava em São Paulo com os espaços que atuou em Salvador ou com espaços que ele conhece da Bahia.

Argumenta ele, que a questão da memória no CCSP era mais pulsante porque o remetia “aos porões do mercado modelo”. O espaço Ademar Guerra, no CCSP, por ser um porão, por ser insalubre, onde é possível ver uma pedreira o ligou totalmente aos “porões do mercado modelo”. Por outro lado, a questão da memória ancestral é ativada:

você se apresentar num espaço que é um porão, fazendo arte, rompendo barreiras num espaço que é um porão, (eu por exemplo não sei para que servia aquele porão ou para que servia aquele espaço do CCSP anteriormente) você logo leva para as suas questões ancestrais. E você estar fazendo arte naquele espaço é romper barreiras, é você quebrar

correntes, é como você reivindicar aquele espaço não só como espaço de sofrimento, mas também como espaço de alegria, como espaço de revivências, de re-mostrar uma nova história que aquele espaço pode dar e significar naquele local. (Informação verbal).

No seu trabalho de ator, segundo nos explicou, ele não procurava restringir os espaços por onde trabalhou como espaços de sofrimentos ou opressão histórica, mas como espaços de mostrar outras possibilidades de significação, de histórias e de alegria que podem ser contadas nesses espaços. Jhonas nos lembra que o centro de São Paulo tem vários espaços que contam a história negra e que no passado foram quilombos, o que evidentemente lhe remetia a Liberdade, em Salvador, sua cidade natal. Por outro lado, ele entende que a memória do Pompeia é uma memória de apagamento, mas apagamento no sentido de retornar ao passado e reconstruir novas linguagens possíveis naquele espaço. A retomada do espaço é uma nova linguagem possível de ser construído nesses locais. Trata-se de retomar um espaço que de certa forma não era seu por questões de violências sistêmica, mas também por não ser natural de São Paulo. Sublinhamos a questão da violência sistêmica porque ela define o lugar onde pode se ver o corpo do negro, como pode ser visto e quando é visto em que condições isso ocorre? Não é no sentido de estar retomando o espaço e produzindo novos sentidos ou linguagens. É no sentido de ele estar servindo para que outras pessoas tomem o espaço e perpetuem suas linguagens.

Para Lufer, a questão da repetição do espetáculo nos remete a uma memória corporal do espetáculo:

Uma coisa que eu tento evitar é ficar seguro diante das repetições, eu sei dos benefícios, eu sei que o corpo tem uma memória por executar muitas coisas. Essa memória pode me socorrer nos momentos que eu derrapar, se de repente me perder ou me distrair com alguma coisa que pode vir do público. [...] Mas eu evito ficar seguro nesse lugar da repetição se não vou me perder completamente, é como se eu acreditasse nela, abrisse espaço no meu corpo para outros elementos que são essências para que a peça aconteça. Então é a memória em Jogo com a realidade, uma fricção na verdade, entre a memória e o presente. A memória ajuda a executar o que está acontecendo no momento. (Informação verbal)

Face a estes dois depoimentos dos atores do Legítima Defesa podemos afirmar em parte que a concepção da memória de Jhonas está vinculada a tese da “memória afetiva” de Stanislavski; e a de Lufer, está mais próxima do impulso e da “memória corporal” de Grotowski. Mas vale lembrar que estas memórias, quer resultem da psicotécnica/ações físicas, quer resultem da memória corporal estão viciadas de um conjunto de fatores e eventos sociais sob os quais os atores se relacionam com o mundo, ou seja, eles são produtos de um necro-olhar.

Sendo estas memórias dos atores produtos do necro-olhar não estão preocupados em resgatar essa memória para construir uma organicidade cênica, nem causar impulsos cênicos. Eles estão preocupados em tornar seus depoimentos, sua forma de se relacionar com o mundo

um espaço de uma utopia ativa, um espaço de futuros e presentes ativos. Não fazer do palco o espaço de lembranças do passado. Não podemos ignorar que eles seguem procedimentos do ator de Bertold Brecht.

O corpo depoimento que supostamente é considerado portador de uma verdade, também não é neutro, também está viciado pela forma como se relaciona com o mundo e com os eventos sociais a sua volta. Não se trata nem de nenhum tipo de evento efetivo, mas sim da forma de ser e estar em sociedade.

### 3.4 AS LIGAÇÕES DE RELAÇÕES DE OLHAR, RACISMO PERFORMANCE E O TEATRO.

Sabemos que o teatro é um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios óticos o constituem. Tão somente pelo deslocamento entre olhar e objeto é que ocorre a construção onde tem lugar a representação.

Quem representa? O que representa? Como representa? São questões, parece, ignoradas atualmente, mas que no fundo são elementos fundantes na lógica da representação e do representado.

Num período em que vários movimentos lutam pelos direitos civis, resgatam a história da opressão, se levantam contra o racismo, contra toda forma de exclusão e opressão cultural, necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (um contexto em que as ações se realizam), mas, sim que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenham um papel na modificação desse contexto (BRECHT, 1978, p.113).

Chamamos atenção para sofisticação dos dispositivos de controle que operam dentro do teatro. A partir deste ponto, leia-se dispositivo não mais como define Foucault, mas como é entendido por Agamben, como sendo: qualquer coisa que tenha capacidade de capturar, orientar, determinar interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (AGAMBEN, 2009, p.40).

Segundo Pavis (2011, p.100) a figura do diretor/encenador de teatro contribui significativamente não apenas na gestão, mas também para a estética dos espetáculos, o diretor está ali para também nos lembrar que a administração é parte integrante da criação, não apenas em relações aos orçamentos, mas também em relação a programação, o diretor recomenda suas exigências na peça que na sua visão são comprováveis e que satisfaçam as suas pretensões econômicas. Alguns discursos dizem e passam com o ato que os pronunciamos e outros são



retomados constantemente (KATZ & GREINER, 2005). Em outras palavras, está figura no teatro é um verdadeiro dispositivo de controle, ele controla, assegura, legitima e impõe sua visão na produção teatral.

Alguns desses diretores vestem o manto de pseudo-humanismo, propõe-se a discutir em suas produções e questões sociais sem mudar a ordem que produziu tal lógica de sistemas de opressão e apagamento estético. Isto nos faz lembrar aquela frase de Hitler: “Nós aspiramos, não a igualdade, mas sim a dominação. O país de raça estrangeira deverá voltar a ser um país de servos, de jornaleiros agrícolas ou trabalhadores industriais. Não se trata de suprimir as desigualdades entre os homens, mas de as amplificar e as converter em lei.” (CÉSAIRE, 1978, p.19).

O professor universitário, advogado e filósofo brasileiro Silvio de Almeida reconhece que o conceito de raça não é estático. No seu livro *Racismo Estrutural*, no primeiro capítulo, fez uma interessante distinção de três conceitos: racismo, preconceito e discriminação. Segundo Almeida, o racismo “é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios, a depender ao grupo racial ao qual pertençam” (ALMEIDA, 2018, p.25). Ele entende que o preconceito seria a construção e definição de conceitos sobre um grupo de pessoas através de um conjunto de elementos históricos e sociais. Por fim, discriminação seria dar tratamento diferente as pessoas em função da raça.<sup>80</sup> Não pretendemos influenciar ninguém, mas convidamos a todos os leitores a contarem ou lembrarem no mínimo quantas peças de teatro já viram na vida. Igualmente convidamos a fazerem o mesmo exercício de contabilizar os filmes que já assistiram e quantas novelas. Feito esse exercício, tente o leitor se lembrar quantos diretores eram negros e quantos eram brancos. Depois fazer uma pequena comparação do lugar da raça nessas produções: qual é o lugar da raça e do racismo na maioria dessas produções? Quem faz o papel de escravo ou empregada doméstica? Qual tem sido o orçamento para os dois diretores produzirem seu trabalho?

Pensamos que se existe, por exemplo, interesse em discutir racismo no teatro ou no cinema, ao invés de colocar atores negros dirigidos por um diretor branco representando o dilema negro, uma das formas mais que achamos interessante seria mudar a ordem do dispositivo de controle. Seria interessante colocar um diretor negro dirigindo atores brancos, falando do racismo e ver como se configura esse debate social, e como isso repercute para a sociedade. Pensamos

---

<sup>80</sup> Penso que é preciso contextualizar que está leitura de Almeida tem como foco o Brasil e suas definições devem ser entendidas dentro do contexto do seu objeto de estudo: a sociedade Brasileira.

que explicar onde fica e como é o quarto da empregada doméstica a uma empregada doméstica é pouco. Mais interessante é colocar a patroa para passar uma noite no quarto dessa empregada doméstica.

Não ignoramos frases como: “o espetador de teatro não é o povinho... O nosso espetador é a classe média, o povinho quer comida e não teatro” ditas por um renomado diretor de teatro e professor de um curso de Pós-graduação em Artes Cénicas – cuja identidade ocultamos por questões éticas. Tais falas estão ao mais alto nível cimentando estereótipos raciais e segregacionistas. Depois do processo que tentamos demonstrar desde o primeiro capítulo, podemos imaginar quem é o “povinho”, quem pode e quem não pode ver teatro. Pedir ao negro subalternizado e Africano que se calce, que veja teatro é, neste entendimento, lhe tirar de um suposto espaço que lhe pertence e revelar a ele que é incapaz de se tornar um Stanislavski. Não é menos absurdo do que admirar um operário de fábrica de açúcar que sonha em se torne um Einstein. Quanto a nós, associamos estes pensamentos aos de Victor Hugo segundo o qual “O branco fez do negro um homem;(...) a Europa fara da África um mundo” (Discurso de Vitor HUGO, no dia 18 de maio de 1879) e:

É preciso falar mais alto e com verdade(...). É preciso dizer francamente que de facto as raças superiores, tem mais direitos que as raças inferiores(...). A declaração dos Direitos do Homem não foi escrita pelos negros da África Equatorial. Ínsito, que as raças superiores têm um direito, pois tem um dever. O dever de civilizar as raças inferiores. (Discurso de Vitor HUGO, no dia 18 de maio de 1879).

Só que tais pensamentos entram em choque quando estes historicamente subalternizados se reinventam. É que apesar do terror e da reclusão simbólica do “povinho/negro”, ele ou ela desenvolve pontos de vista diferentes sobre o tempo, sobre o trabalho e sobre si mesmo. Tratado como se não existisse, exceto como mera ferramenta e instrumento de produção, o nosso *Homo Sacer*, apesar disso, é capaz de extrair de quase qualquer objeto, instrumentos, linguagens ou gestos uma representação e estilizá-la. Rompendo assim com sua condição de expatriado e com o puro mundo das coisas, do qual ele ou ela nada mais é do que um fragmento, este ser é capaz de demonstrar as capacidades polimorfos das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente pertencia a um outro. (MBEMBE, 2018, p.20).

Retomando uma das perguntas motoras deste trabalho: “porque o teatro burguês contemporâneo se esforça em trazer a presença negra em suas produções se na maioria no final essa presença serve para exaltar os atores da “casa grande”? Analisados os elementos históricos levantados acima, formulamos uma possível resposta: como no passado o negro foi objeto de troca, de acúmulo de riqueza durante a escravatura, atualmente o negro no teatro tem um valor agregado. É, aliás, com este sentido que por vezes são utilizados muitos atores negros. Na

perspetiva da razão mercantilista, o negro no teatro atual que mantém a ordem dos dispositivos que privilegiam o homem de raça branca, continua um objeto, um corpo e uma mercadoria. É uma substância permanentemente em potência cujo valor decorre de sua potência histórica. Nessa perspetiva, o negro é uma fonte de narrativas e dramas sociais que geram lucro, por isso para manter o lucro se aplica o “filantropocapitalismo” racial e teatral mantendo os dispositivos de controle do teatro nas mãos de mesmas pessoas/raças que historicamente sempre controlaram a opinião da sociedade.

O negro se ainda for africano ou indígena representam fontes de narrativas “selvagens”, suas histórias de vida “selvagem” que não foram representadas são uma novidade, justamente por isso ainda não entraram em “crises dramáticas”. Dai que esse recurso pode ser explorado de maneira que gere lucro e potencialize o teatro branco que vem atravessando crises constantes por sistemáticas repetições. Lembremos que “o drama branco” vem sendo produzido a mais de 400 anos, e com tanta repetição um dia cansa, entra em crise no mercado. É por isso que de tempos em tempos precisa procurar outras formas de geração de lucro, o que exige desse drama capitalista constantes metamorfoses. Nesse sentido, o melhor campo a explorar agora para sua sobrevivência é o campo das narrativas “selvagens” dos negros.

Mas em resposta a essa lógica, vemos linguagens artísticas produzida pelos atores negros que buscam subverter a ordem dos dispositivos, sepultarem na sua condição de existência, linguagens artísticas e estéticas que vão muito além da lógica predadora de algum teatro burguês. Assistimos ao surgimento de linguagens dentro dos grupos de teatro feita por atores e atrizes negros que potencializa uma revolta estética. Mostrando que o caminho da emancipação passa por uma emancipação de linguagem, emancipação de estéticas, emancipação cultural.

#### 4.7 PODEMOS IMAGINAR UM FUTURO EM QUE A HUMANIDADE ULTRAPASSE AS RELAÇÕES RACIAIS?

Lamentamos ter que concordar com Victor Hugo neste ponto, mas é verdade que não somos otimistas quanto a essa possibilidade. Não queremos com isso generalizar. Não acreditamos que a gente chegue a uma relação harmoniosa enquanto existir o capitalismo. Num passado não muito distante já ouvimos falar sobre isso e sabemos igualmente no que deu. Relações harmoniosas, no Brasil e no mundo, são algo que a gente tem que tomar muito cuidado. As relações humanas as relações diplomáticas de países são feitas de jogos de interesses. O projeto da UNESCO que apresentou o Brasil como exemplo de superação do dilema racial deixou evidente o perigo da busca de uma harmonização. As pesquisas do sociólogo brasileiro Gilberto

Freyre e da socióloga Virginia Leone Bicudo também lançaram pistas para que fiquemos mais atentos a romantização dessas relações.

Não somos pessoas que gostam muito de pensar em relações harmoniosas. Aliás, nem sempre a falta de harmonia é problema. É possível ver a ausência de harmonia com um certo tipo de otimismo. As diferenças são constituintes das relações, precisamos ser diferentes, o importante é que haja respeito pela diferença. O filósofo pré-socrático Heráclito já havia se debruçado sobre isso na sua doutrina dos contrários. Algumas vezes da ausência de uma ideia harmoniosa surgem práticas de emancipação, nascem construções de espaços de autonomia, para pessoas pretas, assim como para pessoas brancas (embora estes historicamente tenham conseguido através das ações de seus ancestrais construir nesses IV séculos de escravidão espaços e passos de autonomia). Nós acreditamos que podem vir muitas coisas boas e não boas, a partir da ausência de harmonia, mas preferimos nos ater as coisas boas.

Quando dizemos que não somos otimistas nas relações harmoniosas é que percebemos que o capitalismo tem conseguido se aprimorar e se reinventar no decorrer do tempo. Aquilo que para nós era antes algo muito explícito: que a exploração de pessoas negras e daqueles que hoje são “os negros do mundo” é o que sustenta todo este sistema econômico. Nestes últimos dias abriu uma nova etapa: pessoas negras começam a adentrar a lógica econômica do capitalismo com suas pautas de emancipação, visando se sustentar dentro do capitalismo com as suas próprias questões que no passado podiam ser entendidas como pautas anticapitalistas.

As pautas raciais também têm gerado retorno econômico, não só para os negros que se beneficiam disso e acham que isso é suficiente. Há toda uma indústria hoje que enriquece com as questões raciais – inclusive com a própria violência. A violência é rentável do ponto de vista econômico e é uma forma de fazer política. A violência é rentável para as instituições de poder, pois gera mais discussões sobre segurança pública, mais armas têm sido vendidas em nome da segurança pública, mais policiais e militares tem ido para as ruas, mais pessoas têm sido mortas em nome da segurança pública. Tudo isto torna a sobrevivência do capitalismo.

São todos estes elementos que nos tornam não otimistas quanto as relações harmoniosas principalmente as relações raciais no geral. Nós acreditamos que aos poucos estamos caminhando para um lugar onde as pautas raciais vão assimilando o poder econômico, a toda essa ordem econômica do mundo que gira em torno delas e a gente vai se perdendo do que é essencial, de nós mesmos e da condição humana.

Pensamos que a partir do momento que um grupo de gente chegou na diáspora, na condição de escravos homens e mulheres, essas barreiras de gênero e raça se confundiram. Num primeiro momento – estes foram vistos, chamados de pessoas negras, incluindo os índios “os

negros da terra”, como eram chamados no Brasil –, percebemos que o capitalista precisa de uma classe submissa para fazer esse sistema continuar funcionando.

Temos assistido o capitalismo criar outros pretextos de exploração e esses mecanismos são tão eficazes que de tempos em tempos desenvolvem novas formas de exploração de pessoas. Percebemos que mesmo entre os negros, Africanos no continente ou na diáspora, estão desenvolvendo mecanismos de exploração de si, mesmos dentro do debate das questões da cor de pele, de melanina, criando barreiras do tipo quem é mais negro e menos negro. Isto tudo nos leva a crer que aos poucos a sociedade vai mergulhando num lugar onde não se pode mais dizer que isto é problema de negro, de branco, índio. Os problemas passam a ser problemas de todos e exigem uma ação conjunta.

A história nos mostra que nem o extremismo de Caliban e nem o ego de Próspero são soluções para o problema social. É preciso encontrar um meio termo que seja capaz de reinventar uma sociedade de respeito e tolerância em cada momento histórico.

#### 4.8 CONSIDERAÇÕES FINAS

Não pensamos que seja possível abandonar a história, pois ela nos mostra a origem dos dilemas vividos no presente. Também não achamos que devemos nos apegar cegamente a ela para justificar a nossa incapacidade de pensar e responder aos desafios do presente como somos todos chamados a fazer.

O que fazemos hoje um dia se torna passado, mas as questões podem prevalecer e quem seremos nós nessa altura? Os que lutaram por uma sociedade justa ou os que lutaram pela consolidação das desigualdades sociais? Qual foi o seu papel para mudar o rumo dos acontecimentos?

Esta pesquisa não dará conta de responder todas as perguntas que a sociedade nos chama a responder hoje com as nossas contribuições. Como devem ter visto, nossa missão neste trabalho foi questionar e sugerir alguns caminhos possíveis. Sem dúvidas, há muitas questões que fomos levantando ao longo do trabalho e não foram respondidas completamente. Essa talvez seja uma das nossas missões, questionar o presente para mudar o rumo dos acontecimentos. Pensamos que não seja tarefa do pesquisador responder a todas as questões que lhe incomodam ou que se propõe fazer, mas sem dúvida é tarefa dele questionar para que os outros tenham de onde partir. Nossa missão foi levantar questões, mesmo que seja para no final não responder... e não esquecer.

Nesta ótica, reconhecemos que o caminho é longo e que cada sociedade tem os seus desafios. O nosso principal desafio foi fazer esta pesquisa em tempos de Crise Mundial Sanitária de Covid-19. Se existe uma coisa que vimos se naturalizar neste tempo de pandemia é a normalização da morte e a conversão de pessoas em números: as pessoas viraram estatísticas e gráficos. Verificamos a insensibilidade do capitalismo, testemunhamos a sua metamorfose e a criação acentuada de modelos de desigualdade social. Se este trabalho chegou ao fim é porque felizmente tivemos a sorte de não nos transformar em mais um número estatístico no quadro da Covid-19.

Pelos que partiram durante esses tempos sombrios de lutas por sociedades justas, pelas vítimas da Crise Mundial Sanitária Covid-19, pelas vítimas de guerras ao redor do mundo e, em especial, Cabo Delgado, em Moçambique, a nossa solidariedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSAH, Augustine H. Les déboires des indépendances dans les deux premiers romans d'Ahmadou Kourouma. **Revista África: Revista do Centro de Estudos Africanos – USP**. São Paulo, n. 29-30, p.203, 2010.
- ARENDDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Trad. de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia de Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **A crise da república**. Trad. de Jose Valkmann. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ANGELA, Davis. **A liberdade é uma luta constante**. Trad. de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. de Iraci D. Poleti, São Paulo: Boitempo, 2017.
- \_\_\_\_\_. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O uso dos corpos**. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.
- AGASSIZ, Louis. **Voyage au Brésil**. Paris: Librairie Hachette, 1869.
- ARTAUD, Antonin. **Lethetatre et son double**. Paris: Gallimard, 1964.
- APPIA. **A Obra de arte viva**. Trad. de Redondo Jr. Lisboa: Arcadia, 1919.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. de Antoniode Padua Danesi, São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.
- BALAKRISHNAN, Sarah. The Afropolitan Idea: New Perspectives on Cosmopolitanism in African Studies. **History Compass**, v.15, n2, p. 2-11, 2017.
- BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade**. São Paulo: Cooperativa paulistana de dança ECA-USP, 2017.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Ed Nova Fronteira, 1978.
- BROOK, Peter. **The empty space**. Londres: Mc Gibbon and Kee (Trad. *L' Espace Vide*. Paris: Le Seuil, 1977), 1968.

\_\_\_\_\_. **A porta Aberta**. Trad. de Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização 1999.

BAYART, Jean-François. Caminhos enviesados da hegemonia colonial na África Ocidental francófona: ex-escravos, ex-combatentes, novos mulçumanos. In: QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (org.). **A Construção Social dos Regimes Autoritários – África e Ásia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CABRAL, Amílcar. **Arma da teoria**. Lisboa: Seara nova, 1978.

CARMO, M. S. M. do. **Les soleils des Indépendances: da sociedade sólida ao prelúdio dos laços efêmeros**. 2007. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARLSON, Marvin. **Places of performance: the semiotics of theatre architecture**. Nova York: Cornell University Press, 2014.

\_\_\_\_\_. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos a atualidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1995.

CARLOS, Dione. **Black Brecht: e se Brecht fosse negro?** São Paulo: GLAC, 2020.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Trad. de Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandaya Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. Une Tempête. Editora Points, 1997.

\_\_\_\_\_. Nègreries: jeunesse noire et assimilation. **Les Temps Modernes**, Paris, n. 676, v.5, p.246-248, 2013.

\_\_\_\_\_. The Tragedy King Ralph Manheim. Trans. Christophe. New York: Grove, 1969.

\_\_\_\_\_. **Discurso do colonialismo**. Trad. de Noêmia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, p. 391-415, 2002.

CONNEL, Raewyn. A iminente revolução na teoria social. Trad. de João Maia. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n.80, v.27, p.9-20, 2012.

DE LA BOÉTIE, Étienne. **Discurso da servidão voluntária**. Trad. de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Edições Brasiliense, 1999.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FLUEHR-LOBBAN, Carolyn. **Anténor Firmin and Haiti's contribution to anthropology**. Paris: Gradhiva, 2005.



- FIRMIN, Joseph Auguste Antéonor. **De l'égalité des races humaines: anthropologie positive**. Paris: Librairie Cotillon, 1885.
- FREITAS, Cristina M. F. S. F. P. M de. **Les Soleils des Indépendances, de Ahmadou Kourouma**. Porto: Repositório Aberto, 1988.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica - para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995
- \_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.
- \_\_\_\_\_. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. **O uso dos corpos**. Trad. de Selvino J. Assmann, São Paulo: Boitempo, 2017.
- GOBINEAU, J. Arthur. **Essai sur l'inégalité des races humaines**. Paris: Éditions Pierre Belfond, 1855.
- GRAÇA, Francisco Assis Gomes da. **Amílcar Cabral e o regime de Partido Único em Cabo Verde**. Lisboa: ISCTE – IUL, 2013.
- Gonzalez, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, n.92-93, p.69-82, Rio de Janeiro, 1988.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. São Paulo: Editora Forja 1975.
- HALE, Thomas a. Sur Une Tempête d'Aimé Césaire. IN: *Études littéraires*, vol. 6, n° 1, 1973, p. 21-34. IN: <http://id.erudit.org/iderudit/500265ar>.
- HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no Limite. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- HEGEL, Friedrich. **The philosophy of history**. Ontario: Batoche Book, 2001.
- HOUTONDJI, Paulin J. **Sur la "philosophie africaine"**. Paris: François Maspero, 1977.
- HUGO, Victor. **Discours sur L'Afrique**. Paris: Laffont 1879.
- JAMES, Cyril Lionel Robert. **Jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a Revolução de São Domingos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- JONASSAINT, Jean. Césaire et Haïti, des apports à évaluer. **Francophonies d'Amérique**, Montreal, n.36, p. 135-165, 2013.
- LABELLE, Micheline. **Idéologie de Couleur et Classes Sociales en Haïti**. Montreal: Les Presse de l'Université de Montreal, 1987.

- KI-ZERBO, Joseph. **História da África negra**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Para quando África: entrevista com René Holenstein**. São Paulo: Pallas Athena, 2006.
- \_\_\_\_\_. (coord.). **Metodologia e pré-história da África (coleção História geral da África volume I)**. Brasília: UNESCO, 2010.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo**. Espanha: Archivo Artea, 2005. Disponível em: <http://archivoarte.uclm.es/textos/por-una-teoria-do-corpomidia-ou-a-questao-epistemologica-do-corpo/> Data de acesso: 03 de julho de 2021, às 12:21.
- KOUROUMA, Ahmadou. **O sol das independências**. Trad. de Marisa Murray. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.
- \_\_\_\_\_. La fuerza de Africa. **El Correo de la UNESCO**, XLV, n.7-8, p. 31-34, 1992.
- \_\_\_\_\_. Entrevista a René Lefort e Mauro Rosi. In: LEFORT, René; ROSI, Mauro. Ahmadou Kourouma: an African's novelist's inside story, **Unesco Courier**, n.3, v. 52. P.46-49, 1999. Disponível em: [https://www.si.edu/object/siris\\_sil\\_670888](https://www.si.edu/object/siris_sil_670888). Data de acesso: 4 de julho 2021, às 22h:22min
- LAVILLE, C. & DIONE, J. **A construção de saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências sociais**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1999.
- LAKATOS, Eva; MARCONI, Mariana de Andrade. **Técnica de pesquisa**. São Paulo: Atlas Editora, 2002.
- MALCOM X. **Autobiografia (1925-1965)**. Tradução de A.B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MAZRUI, Ali A. (coord.). **História Geral da África – volume VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010.
- MINED; SINED. **A História da minha pátria – 5ª classe**. Maputo: Ministério da Educação e Cultura/Editora Escolar, 1994.
- MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Editora Antica, 1988.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. de Renata Santini, São Paulo: n-1, 2018.
- \_\_\_\_\_. **O fardo da raça**. São Paulo: n-1, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Crítica da razão negra**. Trad. de Marta Lanca, Lisboa: Antígona, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Sair da grande noite**. Luanda: Edições Pedagogo, 2014.

- \_\_\_\_\_. **Políticas de inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017
- MBEMBE, Achille; NUTTALL, Sarah. Writing the World from an African Metropolis. **Public culture**, n.16, v.3, p. 347-372, 2004.
- NICHOLLS, David. Idéologie et mouvements politiques en Haïti, 1915-1946. **Annales Économies, Sociétés, Civilisations, Cambridge**, n.4, v.30, p. 654-679, 1975.
- NKRUMAH, Kwame. **Neocolonialismo - o último estágio do imperialismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- \_\_\_\_\_. **África debe unirse**. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- OBENGA, Théophile. Hommage a Antenor Firmin (1850-1911), égyptologue haitien. **ANKH**, v. 17, p. 132-147, 2008.
- \_\_\_\_\_. **O sentido da luta contra o africanismo eurocentrista**. Mangualde: Edições Pedagô; Luanda: Edições Mulembe, 2013.
- \_\_\_\_\_. **La philosophie Africaine de la periode pharaonique**. Paris: Editions L'Harmattan, 1990.
- OIF - ORGANIZATION INTERNATIONALE DE LA FRANCOPHONIE (org). **Le mouvement Panafricaniste au XX e siècle**. Dakar: OIF, 2004.
- OGUNMOLA, Dele; BADMUS, Isis. Política Etnorreligiosa, conflito Intra-estatal e o futuro da democracia na Costa do Marfim, **Contexto Internacional**, Rio de Janeiro, n.2, v.26, p.395-430, 2004.
- OY. WÙMÍ, Oyèrónk. Visualizing the body: western theories and african subjects. In: Oyèwùmí O. (eds). **African Gender Studies A Reader**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **L'analyse des spectacles**. Paris: Ed. Editions Nathan, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Análise de espetáculo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- PIMENTEL, Luiz Paulo. Tragédia, destino dos ossos: políticas da cinza e da exumação. **Sala Preta**, São Paulo, v.20, p.101-122, 2020.
- PRICE, Hannibal. **De la réhabilitation de la race noire par la République d'Haïti**. Port-au-Prince: Impr. J. Verrollot, 1898.
- PRICE-MARS, Jean. **Antenor Firmin**. Port-au-Prince: Imp. Séminaire adventiste, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Ainsi parla l'Oncle: essais d'ethnographie**. New York: Parapsychology Foudation, 1928.
- \_\_\_\_\_. **La Vocation de L'Élite**. Port-au-Prince: Imprimerie Edmodnu Chenet, 1919.

- QUATREFAGES DE BRÉAU, Jean Louis Armand de. **L'unité de l'espèce humaine**, Paris: Impr. de J. Claye, 1861.
- Ribot, Theodule. **La Psychologia de Sentimentes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1939.
- RITA, Yuri Ynoue. **Meteorologia: noções básicas** São Paulo: Oficina de Textos, 2017, pág. 116.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
- SAAR, Felwin. **Afrotópia**, Trad. de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2019.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.
- Sartre, J-P. **“Orphée noir” em Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française**. Paris: Puf/Quadrige, 2008.
- SENGHOR, Leopold Sedar. O contributo do homem negro. In: SANCHES, Manuel Ribeiro (org). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2012, p.73-92.
- \_\_\_\_\_. **La poésie de l'action, conversations avec Mohamed Aziza**. Paris: Editions Stock, 1980.
- ST JOHN, Spencer. **Haïti: ou La république noire**. Paris: E. Plon-Nourrit et Cie, 1886.
- STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- SYLVAIN, Bénito, (dir.). Organe des intérêts d'Haïti et de la race noire. **La Fraternité, Journal hebdomadaire**, Paris, 1890. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5570112p>.  
Data de acesso: 20 de julho, 2020.
- TEMPELS, Placide. **La Philosophia bantoue**. Paris: Edition de l'evidence, 2009.
- TONQUEVILLE, Alexis. **De la Democratie en Amérique**. Paris: Flamario, 1981.
- TOUMSON, Roger. Aimé Césaire dramaturge: Le théâtrecommenecessite. Cahiers de l'Association international de sétudes francaises, 1994, N°46. p. 213-229.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the past: Power and the production of history**. Boston: Beacon Press, 1995.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.