

CORPOS SEM FRONTEIRAS*

Maria Antonieta Antonacci**

Resumo

Trabalha-se na perspectiva de apreender a concepção e as expressões históricas de corpos africanos e afro-brasileiros. Vivenciados em tradições orais e *unidade cósmica*, configuram-se como corpos constituídos na *simbiose* de energias dos reinos humano, animal, vegetal, mineral e dos universos visível e invisível de suas culturas. Esses corpos da poética e da sabedoria oral de culturas “entre-lugares” são fragmentariamente vislumbrados em cantorias, contos, lendas, literatura oral de folhetos, manifestações artísticas, surpreendidas dos dois lados do Atlântico negro.

Palavras-chave

Cultura; natureza; oralidade; cosmogonia; concepção de corpo.

Abstract

This article attempts to apprehend historical conceptions and expressions of African and Afro-Brazilian bodies. Experienced in oral traditions and in the cosmic unit, they are constituted by the symbiosis of energies from the human, animal, plant, and mineral kingdoms, and in the visible and invisible universes of their cultures. These bodies of the oral poetics and knowledge of “between-places” cultures are fragmentarily glimpsed in chants, short stories, legends, in the oral literature by means of leaflets, and in artistic manifestations observed in the two sides of the black Atlantic.

Key-words

Culture; nature; oral tradition; cosmogony; conception of body.

*Ka-Ku-iji kaijala. ua-ku-ijita
muêne u-ku-tanga.*

*Quem não te conhece te acha um
joão-ninguém; mas quem te conhece
é que informa o que de fato és.*

*As pessoas não se avaliam pelas
aparências.*

(Provérbio angolano)¹

Corpos sem fronteiras, que o vento semeou nas margens do Atlântico negro², constitui uma aproximação preliminar a indícios dispersos em torno de configurações híbridas de corpos humanos, divinos, animais, da poética e da sabedoria oral de culturas africanas e afro-brasileiras. Pontuamos essas injunções com base em contos, lendas, literatura oral de folhetos, provérbios, expressões artísticas, enraizadas no universo de tradições afro, na perspectiva de contribuir e participar de latentes diálogos entre culturas e tradições constituintes de circuitos África/Brasil/África, disseminados por práticas colonizadoras.

No sentido das reflexões de Vigarello – que o corpo “evoca numerosas imagens, sugere múltiplas possibilidades de conhecimento”, sendo “por meio dele que nós revelamos como o mundo é construído” e vivenciado – enfrenta-se o desafio de rastrear referenciais em torno de corpos africanos e afro-brasileiros. Sem perder de vista sua ressalva – “quando se diz que o corpo revela, não se pode esquecer que ele também esconde!” – e suas considerações: “em certas situações, especialmente quando a relação com a escrita e com o livro não é geral, o corpo pode revelar uma profundidade social por vezes inimaginável”.³

Com percepções apuradas em pesquisas anteriores, em torno de tradições orais e relações cultura/natureza, neste ensaio sobre corpos de culturas afro, terreno movediço e inseguro para principiantes, a preocupação é trazer evidências, ainda que fragmentárias, de concepções desses corpos para além de uma pretensa naturalidade, questionando sua construção biológica e racializante. A tentativa é trabalhar “entre-lugares”, termo de Homi Bhabha para focalizar manifestações “na articulação de diferenças culturais”,⁴ apreendendo como corpos assumem configurações, plasticidade, significados, sentidos, em seus universos culturais.

Parafrazeando Câmara Cascudo,⁵ ainda que em outras proporções e dimensões, articula-se o que foi possível captar em recente viagem à África do Sul⁶ com imagens evanescentes que vêm se delineando com base em leituras e pesquisas em desenvolvimento.⁷ Imagens surpreendidas hoje e ontem, do lado de cá e de lá do Atlântico, que, ao projetarem corpos entre reinos e mundos, permitem sondagens em torno de concepções e expressões de corpos em culturas orais. Culturas que não perderam de vista o corpo-a-corpo cultural/natureza e cujos horizontes comportam formulações poéticas de visão e inserção no mundo. Questões que a hegemonia do letramento, da ciência e da tecnologia, sob a égide do capitalismo e da modernidade, deixaram à margem, na retaguarda de nossas percepções e problematizações diante de alternativas vencidas e incorporações⁸ reconstituintes de alteridades excluídas do campo de diálogo eurocêntrico.

No decorrer da pesquisa sobre folhetos de literatura oral do chamado nordeste do Brasil, na intenção de trabalhar conexões históricas de tradições orais, escritas, iconográficas do período 1890/1940, encontramos inúmeras aventuras e histórias sobre bichos. Tematizando façanhas de heróis com seus animais, animais heroificados, ou aventuras do reino encantado da bicharada, tais narrativas aproximam-se de memória cantada, que ganhou registros de cronistas, viajantes, folcloristas⁹, literatos¹⁰. Suas recolhidas remetem a cantadores que duellavam em versos de improviso, muitas vezes revestindo-se de características de temidos animais em seus perfis ou salientando a “apoteose do animal”.

José de Alencar, ao publicar, em 1874, *Nosso cancionero*, no jornal *Globo* (RJ), destacou dois poemas pastoris: *O Boi Espácio* (1880) e *O Rabicho da Geralda* (1792), comentando: o “traço mais saliente das rapsódias sertanejas parece-me ser a apoteose do animal. Nos combates, ou nas guerras porfiadas que se pelejam em largos anos pelos mocambos e carrascos do sertão, o herói não é o homem e sim o boi”. Com uma versão cantada no transcorrer de nove anos e outra em doze, *O Rabicho da Geralda* é aproximado “do cerco de Tróia”, no qual Rabicho, boi da senhora Geralda, enfrenta e vence todos os vaqueiros e campeadores, sucumbindo devido à seca. Só um “flagelo da natureza” foi capaz de triunfar ao herói. Retomando a comparação com a epopéia grega, Alencar acrescenta: “Os nossos rápsodos, imitando, sem o saberem (...) exaltam o homem para glorificar o animal. O cantor é o espectro do próprio boi, do herói que a legenda supõe erradio pelas várzeas onde outrora campeou livre e indomável”.¹¹

No cruzar de subjetividades, Alencar vislumbrou, no cantador, “o espectro do próprio boi”, que, encarnando a força de um touro valente, lutara pela sua liberdade no sertão, só se abatendo com o sucumbir da própria natureza. Essa saga do boi, em registro de Alencar – narrada em grande parte por cantadores de origem ou descendência africana, conforme anotações de Câmara Cascudo –, assemelha-se com a epopéia de africanos es-

cravizados no Brasil. Entremeando realidade e imaginário em cantorias, pejejas, essas expressões populares, até hoje lembradas e reatualizadas, deixam entrever, para além de documentos convencionais, quão longo e conflituoso foi o fazer escravo de africanos vencidos e vendidos em portos da África e comprados no Brasil.

A presença do boi, “largamente disseminada entre vários povos bantu [o qual] no período das colheitas é conduzido em procissão no meio de cantorias e danças”, foi considerada por Arthur Ramos como uma das “etiologias do *Bumba-meu-Boi*”.¹² Apontando outros ângulos desta tradição, assim como suas variações regionais, Nei Lopes enfatiza: “entre quase todos os povos da África Austral, o boi tem uma importância única”, e “o cortejo religioso do boi sagrado, certamente em estreita ligação com o nosso Bumba-meu-Boi (...), tem por fim celebrar o estado de paz e abundância da terra”.¹³

As cantorias, associadas a festas, danças populares, constituem vias de acesso a períodos mais recuados desta *Gesta dos Animais*¹⁴ em tradições poéticas orais. São pontuadas sem pretensão linear de acompanhar a dispersão do reino animal em nosso imaginário, linguajar e vida cotidiana. Compreendendo que cada contexto histórico trabalha diferentemente conflitos socioculturais de seus diversos e desiguais protagonistas, ressignificando simbologias e procedimentos em dinâmicas incorporações, têm-se presente a complexidade de tensões culturais na reatualização de tradições e a improcedência de pretensões evolutivas cronologicamente ordenadas.

Nesse sentido, como não avançar no tempo e trazer à lembrança as surpreendentes imagens do mais recente filme de Walter Salles, *Abril despedaçado* (2001), que focaliza, nos mais variados ângulos, cenas de bois no cabresto movendo a moenda? Sempre girando, repetindo do amanhecer ao anoitecer o mesmo circuito nos engenhos de cana-de-açúcar, muitos escravos ficaram acorrentados até a exaustão ou fuga, deslizando para a morte. No filme de Salles, sob o chicote e o palavrório de ordens e xingamentos de um homem ávido de trabalho, para preencher sua angustiante vida sob a moral suicida “olho por olho, dente por dente”, as cenas atingem um clímax na paralisação dos bois, que, fazendo corpo com as engrenagens da moenda,¹⁵ tudo silenciam, anunciando a morte. Recusando a canga e o rodar de corpos escravizados de seus antepassados, a imobilidade dos corpos animais sinalizam que o limiar vida/morte passa pelos movimentos de seus corpos.

As palavras cantadas atingiram outros tempos e espaços na “complexa e movente relação oral/escrito”¹⁶ – retomada no cotidiano de Menino, em passagens do filme de Salles –, pois estavam na boca, nos ouvidos e nas sensibilidades populares há mais tempo,¹⁷ antes do fazer-se da literatura oral de folhetos.

A literatura de folhetos, herdeira dos repertórios de cantorias e das histórias do romanceiro português, circula no Nordeste desde o final do século XIX, com temas, enredos,

valores reatualizados por seus protagonistas ao conquistarem suporte material para impressão de narrativas cantadas. Os folhetos retomaram contos, aventuras, romances, grafando em seus versos metrificadas memórias de histórias encantadas, “do tempo em que os bichos falavam”, sentavam à mesa para comer, dançavam, casavam, assombravam e intercrucavam reinos humanos e animais.

Desde seus primórdios, marcaram presença narrativas como *O boi misterioso*, *O casamento do calango com a lagartixa*, de Leandro Gomes de Barros; *O vaqueiro Zé de Melo e o boi misterioso*, de José Costa Leite; *A história do boi mandingueiro e o cavalo misterioso*, *A grande batalha do reino da bicharada*, de José Bernardo da Silva; *Juvenal e o dragão*, *A guerra dos animais*, de João Martins de Athaide; *A moça que bateu na mãe e virou cachorra*, de Rodolfo Coelho Cavalcanti; *O casamento do urubu quando os bichos falavam*, de José Martins dos Santos, e muitos outros.¹⁸

Em diferentes estilos, interagindo em universos populares e envolvendo-se com seus ouvintes e leitores, poetas, cantadores, xilógrafos, editores representaram, diversificadamente, injunções do reino animal em experiências e imaginários sociais vivenciados no conflituoso diálogo cultural do nordeste do Brasil. Entre os muitos folhetos editados com narrativas sobre quando os animais falavam, destaca-se o do poeta José Hermínio, por associar esses tempos ao das histórias contadas por africanos, conforme narra nas primeiras estrofes de *O bode e o carneiro no tempo que os animais falavam*:

Isto foi uma história
que colhi ao luar
no terreiro da casa grande
lá no meu primeiro lar
lá na fazenda dos barros
onde vi o sol raiar

Contou-me uma africana
ex-escrava de Zé da glória
êsse conto da bicharada
o qual guardei na memória
devido sua grandeza
escrevi essa história

Quando os animais falavam
na remota antiguidade
entre o bode e o carneiro
houve uma rivalidade
na justiça o carneiro
venceu por unanimidade.¹⁹

Relembrando e reconstruindo cenários dos terreiros de casa-grande, onde nascera e se criara, sinalizando a ancestralidade dos narradores, o poeta José Hermínio registrou em folheto que, em fazendas escravagistas, nos descansos noturnos, era chegada a hora e a vez dos trabalhos da memória, que mobilizam o corpo e os sentidos sob a dinâmica boca/ouvido. Como cantadores de muitas gerações, os africanos tomavam a palavra e o ritmo de seu universo poético, marcado pelo encantamento da convivência de todos os seres e elementos da natureza, narrando aventuras trazidas de outros tempos e espaços. “*Deu-se isso antigamente / nas terras orientais / nos tempos em que o mundo tinha / todos viventes iguais / que havia rei e monarca / nas raças dos animais.*”²⁰ Entre as associações desses versos, percebe-se que nos imaginários dos poetas e de seus interlocutores eram longín-

quos – *antigamente*, na poética de João Athayde, ou a remota *antiguidade*, nas lembranças de José Hermínio – os tempos em que animais falavam e conviviam com os homens. E eram distantes não só no tempo, como no espaço, em *terras orientais*, em África, de onde foram transmitidas em narrativas de africanas, ex-escravas.

Nessas rememorações, quando todos os “viventes” eram iguais, em tempo/espaço que deixou recordações, chama a atenção que características delineadoras de animais sejam atributos qualificadores de perfis humanos, no sentido físico, moral, mental. Em *O casamento da raposa com o veado*, de Minelvino Silva, nas três estrofes transcritas apreendem-se dimensões desse convívio e de sua advertência moralizante, na perspectiva de orientar condutas:

Quando o jegue era chofer	O coelho em sabedoria	Eu agora vou seguir
E governava a rodagem	O gato tinha destreza	Os conselhos de meus pais
O papagaio locutor	A cobra tinha prudência	Tomei ódio de raposa
Num studio de folhagem	Macaco tinha esperteza	Raposa não tem cartaz
O macaco e a saguim	Cachorro na valentia	É muito certo o ditado
Viviam na malandragem	Coruja na “boniteza”	Cada qual com seus iguais ²¹

A poética popular projeta contextos de brincadeiras, de humor, de diversões e inversões da ordem vigente, construindo cenários irreverentes, com possibilidades de usufruírem situações alternativas, em criativo imaginário no qual os animais ocupavam funções de “direção” em paisagens florestais. Nesta poética do avesso do mundo, Minelvino Santos transmite atributos que qualificam e distinguem os animais no reino da bicharada e que, valorizados no universo cultural de grupos sociais, eram internalizados, diferenciando perfis com base em intercâmbios com a natureza onde estão inseridos e socialmente constituídos. No final desse folheto, na forma de dito popular, foram apontadas interdições a essa convivência, sinalizando que, passada a folia, nem tudo era possível – principalmente, que nem todo “casamento” era tolerado.

A respeito dos tempos em que os animais falavam, Câmara Cascudo transcreveu um conto *fân*, do Congo Francês, por meio do qual considerou a influência do macaco no folclore brasileiro, no qual “simboliza a esperteza, a habilidade cínica, a destreza inescrupulosa, (...) a figura da sagacidade, da rapidez nos gestos”. Narra o conto que

(...) um chefe negro obrigou os macacos a trabalhar para ele. Os macacos falavam, choravam, queixavam-se. O soba mandou cortar-lhes a língua e todos os símios fugiram da aldeia. A língua cresceu novamente mais a macacaria continuou silenciosa. Nunca mais falaram, nunca mais trabalharam.²²

Mais que simbologias do macaco, este conto expõe as acentuadas resistências dos africanos aos trabalhos forçados, como as intolerâncias entre povos de diferentes culturas. Em seu enredo, liberdade representa o tempo em que os animais falavam; suas fugas e emudecimento, o tempo de reações, transgressões e lutas, dos dois lados do Atlântico, antes de sucumbirem à escravização. Como “a língua cresceu novamente mais a macaria continuou silenciosa”, sem fala, destituídos de sua cultura e simbolicamente reduzidos a dimensões biológicas, corpos africanos foram aprisionados, embarcados, comprados e escravizados, enquanto suas mentes, tradições, crenças, continuaram vivas para se refazerem, silenciosamente, em outros tempos, espaços, relações.

Na perspectiva do conflituoso processo de escravização de africanos no Brasil, indicando que rejeitaram, para além dos quilombos, o “ser escravo”, o universo dos folhetos de cordel ainda produziu imagens e imaginários em torno desta não-aceitação da “condição de escravo”. No mural de Lênio Braga, na rodoviária de Feira de Santana (BA), inspirado na “abragência temática e força poética” da literatura de cordel, este pintor/escultor/ceramista gravou em 1967 “um ‘fabuloso’ painel da cultura popular nordestina”.²³ Neste, está retratado Lucas Evangelista ou Lucas da Feira, africano fugido da Fazenda Saco do Limão, na primeira metade do século XIX, “figura controversa”, cangaceiro salteador para uns, “para outros um negro que se recusava a viver como escravo”, juntando-se a outros fugitivos para roubar e distribuir “cabras, cabritos, galinhas”²⁴, morto em 1849, interessa pela imagética de seu corpo no mural de Lênio Braga. (Fig. 1)



Figura 1 — O “dragão da maldade” incorporado em Lucas Evangelista (1809/1849) — Mural de Lênio Braga na rodoviária de Feira de Santana (1967)

Com prego e martelo nas mãos, indício de sua profissão enquanto ferreiro, o polêmico Lucas Evangelista, que agitou Feira de Santana “cem anos antes de Lampião”, está representado por Braga no corpo de bicho que apareceu em capa de cordel nos anos 1950: uma serpente negra, que espele fogo em suas palavras e que traz nas costas transparentes asas da liberdade. Africano transfigurado em serpente, configurado em dragão, figura mítica de diferentes linguagens nordestinas que permite reforçar as perspectivas de luta na saga de africanos no Brasil.

Como Gilberto Freyre apontara em *Casa-grande & senzala* (1933), as transformações que o romancista português experimentou no nordeste do Brasil, em suas interações com tradições africanas, passaram pela “boca das negras velhas ou amas-de-leite (...) que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias”. Para o estudioso pernambucano, “o *akpalô*, fazedor de *alô* ou conto” e o “*arokin*, que é o narrador das crônicas do passado”, constituem “uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras escravas que só faziam contar histórias”, andando de engenho em engenho. Por seu intermédio, sabemos que as “histórias africanas, principalmente de bichos – bichos confraternizando com pessoas, falando como gente, casando-se, banquetando-se – acrescentaram-se às portuguesas, de Trancoso, contadas aos netinhos pelas avós coloniais.”²⁵

Essa forte presença de animais em contos, em folhetos de literatura oral, em diálogos cotidianos na região nordestina deu vazão a estudos que, produzindo levantamentos a respeito desse “dialeto faunístico”, deixam perceber a intensa imbricação entre heranças indígenas, africanas e européias. Cabe destacar a minuciosa pesquisa de Mauro Mota – dedicada “A Gilberto Freyre, que trouxe para a Sociologia as relações entre o homem e os animais nos antigos engenhos de açúcar no Nordeste” – que divulgou um verdadeiro inventário das interferências do reino animal nas culturas nordestinas. Na multiplicidade de manifestações dessa “invasão” de bichos, incorporada entre meios cultos e populares na dinâmica de *culturas híbridas*, acompanha-se o seu transitar por um dos mais complexos artesanatos brasileiros – o das rendeiras –, que no Nordeste tem seus pontos e padrões nomeados conforme traços de animais.

Os seus pontos, dadas as semelhanças, chamam-se aranha, mósca, de rato, mão de onça, papagaio, olho de jandaia, olho de pombo, caracol; os padrões, cu de pinto, aranha na corrente, espinha de peixe, casca de cobra, dente de caranguejo, olho de periquito, unha de preguiça, cobra dóida, casco de burro, muçu, orelha de burro, costela de vaca, pata de siri, cu de sapo, pé de galinha, peixinho, rabo de pato, tripa de porco.²⁶

Essa extensa listagem permite apreender a minuciosa e sensível capacidade de observação e interação com a natureza, na tessitura dos intercâmbios cultura/natureza entre

grupos sociais e povos que desenvolvem relações dialógicas *com* o meio circundante.²⁷ No sentido de expressões artesanais e artísticas acompanhando traçados da natureza, não podemos deixar de mencionar que inúmeros artistas e artesãos brasileiros, principalmente no nordeste, trabalham – na cerâmica, na pintura, na música, na escultura – com corpos de animais. Em nome dos que assim traduzem suas tradições e seus imaginários, tenho na lembrança o colorido e expressivo trabalho do artista Manuel Graziano, de Juazeiro do Norte, no Ceará. Suas esculturas em madeiras inteiriças, gravando corpos de animais entalhados em troncos, galhos, raízes de grandes árvores, aproveitando os movimentos da própria natureza para, com poucos traços e muitas cores, reconfigurar a madeira bruta, introjetando-lhe suas percepções culturais, enraízam-se em ancestrais tradições.

Distantes da “celebração irrefletida do domínio do homem *sobre* a natureza”, conforme Williams,²⁸ ou do ideal de “controle do homem *sobre* a natureza [sendo] *civilização humana* uma expressão virtualmente sinônimo de conquista da natureza”, assinalado por Thomas,²⁹ experiências vivenciadas por grupos sociais ou povos expõem profundas diferenças de concepções corporais, culturais, morais oriundas de relações históricas *com* ou *sobre* a natureza. Discutindo acerca de sujeições do mundo natural e “dos seres inferiores na Inglaterra”, Thomas apreendeu as intolerâncias dos ingleses em suas relações com animais, plantas, matas e também com povos e grupos sociais. O menosprezo atingiu “atitudes de exclusão do outro face a povos *primitivos*”, concluindo que “a desumanização [de africanos] foi um pré-requisito necessário dos maus-tratos” e do sistema de escravidão.³⁰

Essas discriminações etnocentristas ganharam ressonâncias no Brasil, oscilando conforme conjunturas específicas e posicionamentos políticos diante do “uso social” da cor. Explorando as relações de mestiçagem no âmbito da vida privada de grupos de elites nordestinas, Freyre enfatizou as contribuições africanas e destacou as mestiçagens culturais, sem referências a conflitos raciais e a controvérsias entre civilizados *versus* selvagens.

Bem antes de Freyre, destacando que alguns povos, “além dos historiadores nacionais, possuem contistas de profissão”, Nina Rodrigues já ressaltara a importância dos *arokin* e dos *akpalô* entre os nagôs.³¹ Impregnado pelas formulações dominantes sobre a inferioridade e a animalidade de hábitos africanos, Rodrigues filtrou crenças, costumes, corpos e ritmos africanos sob as lentes do microscópio científico da biologia. Com esses antolhos, mesmo trazendo dados que possibilitariam trabalhar a complexidade e o refinamento com que grupos afro refizeram e atualizaram suas tradições em terras estrangeiras, ele continuou usando critérios etnocêntricos, considerando os africanos animistas fetichistas, totemistas e primitivos, distantes dos chamados “povos civilizados”.

Diante da “descontrolada mestiçagem biológica”, Nina Rodrigues pretendeu disciplinar cruzamentos raciais na direção de um cientificamente “previsível” branqueamento da população e da cultura nacional. Reafirmou intervenções coloniais, ao pretender dividir e demarcar etnias, línguas e corpos que já se cruzavam sob múltiplos impulsos. Já éramos interétnicos e multiculturais, antes dessas denominações serem formuladas.

Suas contribuições estão nas descrições etnográficas que registram modos de vida africanos na Bahia, como referência a “contador de histórias de profissão yorubano [que] muitas vezes serve-se de um tambor, com o ritmo do qual preenche as pausas da narrativa”.³² Além desse indício de meios de memorização de cantos/contos e do sentido do corpo na transmissão de tradições orais, cadenciado pelo ritmo de musicalidades inerentes a subjetivas intimidades corpos/artefatos sonoros, mencionou relíquias sobreviventes da destruição do Reino do Daomé, em 1890, pelos franceses, que estão no *Musée de l’Homme*: três estátuas dos últimos reis daomeanos, duas portas do palácio real e um trono régio.

As estátuas, talhadas numa peça inteiriça de madeira muito dura, representam os reis em tamanho natural e sob as formas de seus protetores totêmicos: Guesô, com as pernas de um galo; Guêlêlê, sob a forma de um homem-crocodilo; Bêhanzin, de um homem-leão.³³

Realçando a “aptidão artística” de africanos dos grupos sudaneses, retomou a presença de animais nas culturas africanas. Essa configuração de corpos reais e divinos, que, ultrapassando limites, constituem-se na fusão do que a lógica da moderna civilização ocidental cristã dividiu em reino humano, animal, vegetal, mineral, focaliza nosso campo de pesquisa. Corpos africanos, plasticamente modelados na confluência de diferentes forças e energias da natureza, assumem esse perfil como expressão cultural de suas vivências, visões e formas de inserção no mundo. Outras percepções desses *corpos sem fronteiras* vêm de longa data, carregadas de muitas controvérsias, intolerâncias e divergências nas formas de ler os outros na historicidade de tempos e espaços.

Em Lang, estudioso de mitos e crenças no final do século XIX, encontram-se pressupostos das percepções de Nina Rodrigues. Valendo-se da psicologia daqueles tempos, Lang classificou selvagem o homem “que considera todos os objetos naturais como seres inteligentes e animados”. Seu estranhamento explicita-se ao argumentar que, “sem tirar uma linha de demarcação bem nítida entre ele e todas as coisas que existem neste mundo, facilmente se convence que os homens podem ser transformados em plantas, animais ou estrelas”. Separando *civilizados* de *selvagens*, Lang explicitou delimitações nas concepções de mundo, já que o selvagem acredita que “os ventos e as nuvens, o sol e a aurora são pessoas dotadas das paixões e qualidades humanas, e sobretudo que os animais podem ser criaturas mais poderosas do que ele próprio, divinas e criadoras”.³⁴

Essa “linha de demarcação bem nítida” alicerçou os caminhos da moderna civilização ocidental cristã, produzindo paisagens áridas, frias, e humanidades insensíveis e indiferentes ao outro. O mundo sem mitos e crenças, esvaziado de sonhos, fantasias, encantamentos, inibe o imaginário, a poética, e debilita a condição humana. Neste sentido, são relevantes os apontamentos de Keith Thomas, ao argumentar que, na distinção realizada pelos etnógrafos no final do século XIX entre mito e religião, “não foi a razão, mas a religião que descartou a experiência mágica do mundo”.³⁵

Os estranhamentos de etnólogos, médicos, psicólogos, literatos e demais estudiosos ante a concepção e a representação corporais de africanos e afro-brasileiros, expressas em termos de totemismo, animismo fetichista, primitivismo, selvageria são desafios para a retomada de questões silenciadas e colocadas à margem do encontro/desencontro do Velho com o Novo Mundo.

Desembarcar na África do Sul é uma experiência difícil de ser descrita, que precisa ser vivenciada. O impacto inicial advém do ficar frente a frente com a paisagem de terra culturalmente arrasada. Seu terreno foi aplainado e desocupado pela “arquitetura da destruição”, sem espaços para seres humanos, animais, vegetais e minerais, senão os que estão condensados em veículos de marcas famosas. Todo cenário está ocupado por templos da moderna civilização ocidental: grandes avenidas aéreas de duas mãos sem retorno; prédios gigantescos de bancos tentaculares e escritórios comerciais, invariavelmente de aberturas vazadas com vidros espelhados; hotéis com estrelas de várias constelações, *shopping centers* suntuosos e “com direito a acesso reservado”.

A sensação de mal-estar reverbera em todos os sentidos, multiplicando questões na proporção do espanto, espanto que se faz visível e sensível na pele e no corpo. Torna-se evidente que temos a pele da dominante civilização ocidental cristã e que, mesmo renegando estar nesta pele, trazemos inscritos, na individualidade de nossos corpos, as posturas, os hábitos, os odores e outros sinais de suas diferentes intervenções.

Acostumando o olhar em ambiente de reconstrução do *apartheid* em outras dimensões, tornam-se visíveis indícios de corrosivas experiências de resistência, que se manifestam reatualizando tradicionais concepções do universo das culturas africanas, como vestígios de expressões do vigor, da opulência e da complexidade dessas culturas vencidas, mas não silenciadas. Ainda nas memórias, seus valores e crenças questionarão “sempre cada vitória dos dominadores”.³⁶

Em museus, galerias de arte, livrarias, praças, surpreendem-se criativas e imprevisíveis injunções presente/passado, moderno/antigo, oral/escrito

pelas questões que deixam em aberto e pela forma como se relacionam com outras perguntas anteriores, dando-as por encerradas ou dialogando com elas. A arte tem à sua disposição (...) o poder de suscitar formas e tópicos [ao se fundar] na conservação dos termos em conflitos (...) em pactos culturais situados nas laterais, nas margens, no subsolo ou nos limites dos pactos legitimados.³⁷

Em meio à quantidade de informações recebidas e experiências vividas, num curto período, em um país até então estranho, longínquo de nosso cotidiano e ignorado nas proporções de suas violentas lutas e tensões, algumas imagens “relampejaram” em nossas percepções, projetando corpos e imaginários nas rotas do mágico Atlântico negro.

Entre os lugares de onde brilharam iluminações, o Museu do Ouro da África, localizado na Cidade do Cabo, dedicado à história e a obras de arte em ouro, com artefatos de antiga “civilização do ouro” na África do Sul, descortina um horizonte de requinte e opulência. Seu acervo, constituído de 350 exemplares da cultura material de povos de línguas bantu na região,³⁸ com predominância de joalheria – brincos, pulseiras, braceletes, colares longos com várias correntes, adereços para turbantes –, evidencia a presença massiva de corpos de animais, detalhadamente produzidos, conforme foto de divulgação desse patrimônio cultural (Fig. 2). Nessa foto, de uma africana com o corpo vestido de ouro e jóias repletas de peixes – que representam responsabilidade na proverbialidade desses povos –, a curadoria do museu expõe o refinamento da ourivesaria sul-africana na imagem de senhora, representando, em nosso imaginário, quem pode adornar seu corpo com simbologias de responsabilidade. Por essas brechas, vislumbram-se culturas de grupos bantu que confeccionaram tecidos com fios de ouro, óculos e outras insígnias reais, como coroa e chinelos em ouro, em indicativo do poder de corpos configurados como meios de comunicação.

Contextualizando historicamente seu acervo, atribuindo a esses fragmentos desenterados e expostos – na reconstituição do *apartheid* na África do Sul – sopros de vida na renovada confrontação de culturas na região, pesquisas indicam que os artefatos de ouro vieram de sítio arqueológico localizado em Mapunjubwe, nas fronteiras de Zimbabuê, Botsuana, África do Sul. Os vestígios dessa “civilização do ouro” encontravam-se em sepulturas de cemitérios, sinalizando que, em grupos constituídos na trajetória voz/escuta da sabedoria de antepassados, seus corpos, ainda vivos entre si, eram devolvidos à terra com os signos de sua autoridade e funções.

Nesse contínuo e fragmentário ir-e-vir de corpos entre vida/morte/vida, presente/passado/presente, África/Brasil/África, foram relevantes os estudos de Nei Lopes. Acompanha-



Figura 2 – Senhora vestida com a ourivesaria dos Bantos Xona, com óculos e colares de ouro com peixes. Museu do Ouro da Cidade do Cabo, África do Sul.

nhando “rotas e raízes” de grupos bantofones, deslizados para as margens das culturas afro-brasileiras na exaltação dos povos sudaneses aqui escravizados, Lopes acompanhou a trajetória de povos “marcada por uma série intermitente de migrações” para a África Austral, interrompidas “nos contatos traumáticos com os bôeres, nos séculos XVII e XVIII”. Nesses deslocamentos populacionais, localizou evidências de povos bantu instalados ao norte da atual África do Sul, região de origem da coleção do Museu do Ouro.

Rastreando contatos e intercâmbios desses povos; seu comércio e trabalho com ouro, cobre, estanho e ferro; sua “exuberante literatura oral”; sua “avançada concepção urbanística”; seus “suntuosos” modos de vida – impressionando portugueses que alcançaram so-

breviventes desses povos no litoral do atual Moçambique –, Nei Lopes chegou a seus vestígios: “as misteriosas ruínas de Mapungubuê, que remontam ao século IX”. Testemunhos de uma “civilização grandiosa, essas ruínas são o que restou das edificações construídas entre séculos IX / XV, por Bantos da nação Xona”.³⁹ Valendo-se de registros de outros estudiosos, Lopes melhor qualificou modos de vida desses grupos bantu.⁴⁰

Possibilitando pensar tempos, espaços, povos que produziram culturas e corpos dourados na África Austral, Lopes ainda traz registro de um viajante árabe, do século X, que, descrevendo os xonas em sua alteridade, registrou: “adoram numerosos deuses que são animais ou plantas”. Por essas frestas, ainda se pode apreender fragmentos da historicidade de corpos bantu, que expandiram espaços e longevidade “para além dos limites do seu corpo”⁴¹ finito. Alcançaram nossos tempos na configuração de seus corpos com energias e forças da natureza, representadas em corpos de animais cunhados em ouro. Essa ourivesaria, que nos anos 1996 e 1997 retornou à África do Sul, ao então instituído Museu do Ouro, da Cidade do Cabo, acolheu vestígios de prolongamentos de seus corpos, graças a suas crenças, vestes, adornos, que constituem a coleção que esse museu expõe, de olho no futuro.

Por meio de difusos indícios, acompanhamos viagens de insígnias e sobrevivências de corpos sem fronteiras, não mais tão-somente no sentido de se constituírem *entre* diferentes reinos e universos, mas porque, nem biologicamente mortos, os artifícios desses corpos e suas culturas deixaram de estar em contínuos deslocamentos intercontinentais, como parte de conflitos sempre vivos e latentes em regime de *apartheid*, que joga violenta e sutilmente em várias frentes e contextos.

Sinais de corpos da poética oral, desfigurados por olhares colonialistas, hoje estão em sofisticado museu da Anglogold, para “contribuir na preservação da artística ourivesaria africana e para inspirar *design* da moderna joalheria em ouro”.⁴² Nesta ambivalência entre resguardar um passado e ser fonte para modernizar a sofisticada e produtiva economia do ouro, pressentem-se sintomas das conflituosas relações que atualizam formas de servidão e de poder na África do Sul.

Tão expressivos quanto as jóias e as imagens de um passado depositado neste Museu do Ouro, são os textos escritos em suas paredes. Referem-se a expressões proverbiais, com significados atribuídos a alguns animais pelos povos bantu que processaram ouro para representar como vivenciaram seu universo, seus corpos e suas crenças, suas relações com a natureza.

Imaginário proverbial. Muitos objetos imitam animais, pássaros, peixes, insetos, sementes, frutas, associados a provérbios e a sua mensagem moral.

O elefante pode representar o invencível poder do chefe.

O leopardo, ingratição ou falsidade.

O crocodilo, versatilidade, porque pode viver na água e no ar.

O leão, a bravura.
O porco-espinho, a invencibilidade.
O boi, a perseverança.
O “mudfish” e o “catfish”, a responsabilidade.
A galinha – escuta os ancestrais e descendentes.
O sapo representa muita apreciação.⁴³

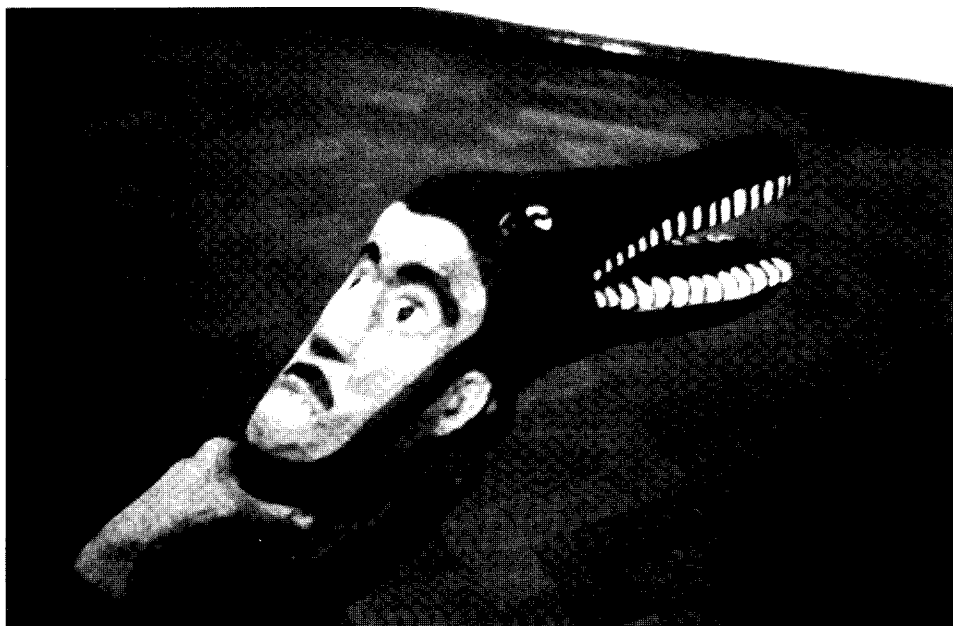
Tais imagens e provérbios de tradições orais de culturas africanas ganham densidade histórica quando relacionadas a expressões “culturais de funções, modos de vida, adornos, espiritualidade” do acervo da Galeria de Arte de Johannesburgo. Há duas décadas reunindo “tesouros que contextualizam a rica variedade de culturas sul-africanas”, hoje essa galeria abriga “a mais extensiva e importante coleção” de ornamentos, jóias, artes, “como meios de comunicação” entre os que as usam ou expõem e os outros, os que as olham. Em suas atividades, preocupada em resguardar traços culturais “recuperando seus contextos, histórias, significados e importância”, o acervo dessa galeria pode apresentar-se como “uma rica, vibrante e variada celebração de culturas e identidades”.⁴⁴

Acolhendo a exposição AMABAL’ENGWE, parte dos eventos culturais comemorativos da *African Union Summit*, ocorrida em Durban (junho/julho 2002), essa galeria associou-se ao governo da República da África do Sul para representar, conforme palavras do presidente Thabo Mbeki, “Parte de nossa reconquista como povo, definindo a nós mesmos como povo. Estamos saindo de um período de invisibilidade”.⁴⁵

Reforçando essa política de sustentar formas de identidade entre nações sul-africanas dispersadas, soterradas, desmoralizadas por séculos de agressivo regime racializador, o trabalho dessa galeria de arte contribui para nossas questões desde a palavra-chave escolhida para denominar a exposição – AMABAL’ENGWE – que deriva de um provérbio IsiZulu, “*Ingwe idla nga mabala*”, literalmente traduzido por “o leopardo come pelas cores”. Tal provérbio pode ser significado de variadas formas por grupos AmaXhosa, AmaZulu, AmaNdebele, BaSotho, BaPedi, BaLobedu, VaTsonga, VhaVenda e outras culturas de povos presentes nesta exposição.⁴⁶

A diversidade de nações nomeadas aponta para a complexidade do universo sociocultural que habita corpos representados nas poucas imagens selecionadas, nessa tentativa de aproximação inicial, por nosso recente e incipiente conhecimento de culturas afro. Entre inúmeras imagens, artefatos, vestes que estavam dispostos nessa exposição, algumas esculturas e pinturas iluminaram questões em elaboração, na tentativa de articular filamentos de corpos sem fronteiras.

Entre as esculturas, surpreende o trabalho de Jabulani Nhlengethwa, que, em tronco de árvore inteiriço, entalhou um corpo-a-corpo homem branco e crocodilo, com realce



*Figura 3 — Corpo-a-corpo homem branco e crocodilo.
Autor: Jabulani Nhlengethwa. Título: Harmony 3 — 1989.
Acervo: Galeria de Arte de Johannesburg*

para a cabeça (Fig. 3), onde o rosto humano é possuído pelo crocodilo, que domina seu crânio enquanto o homem está se enforcando. Sabendo, pela proverbialidade dos escritos no Museu do Ouro, que crocodilo representa a versatilidade, é possível pensar que, dominando o homem branco pela cabeça — centralidade da sabedoria, da memória, das ancestrais tradições orais entre culturas africanas —, o crocodilo estrangula seus conhecimentos, intervenções, idéias, como que paralisando seus feitos e efeitos sobre corpos e mentes de sul-africanos. Por sua versatilidade, intervindo diferentemente nas vivências de homens brancos e africanos,⁴⁷ essa imagem sugere, na luta intercultural travada na África do Sul, que o crocodilo significa uma vontade de restabelecer equilíbrios. Tais inferências ainda advêm da denominação dessa obra, produzida em 1989, na seqüência de outras a que não tivemos acesso: *Harmony 3*.

Outros dois trabalhos figurando corpos de animais atraíram nossas atenções: o de um imenso polvo caminhando com seus tentáculos, esculpido em único bloco de madeira, suspendendo atrás da cabeça um desentupidor, satirizando a necessidade de limpar detri-

tos que entopem canais e circuitos, impedindo trânsitos livres. E, no centro de uma das salas, ganha destaque um enorme e corpulento homem de madeira, vestido de terno, camisa, gravata e sapato. O surpreendente neste corpo de cintura fina e baixa, com pequenas pernas e longos braços, que caem de ombros desproporcionalmente largos, fica por conta de seu pescoço e de sua cabeça, que saem do colarinho da camisa como desmesurada cabeça de lobo, igual às peludas mãos que aparecem no punho do casaco. O impacto é ainda maior por sua boca e seu nariz estarem amordaçados por larga lâmina de metal, pontiaguda na parte do focinho, deixando-lhe tão-somente os olhos e as orelhas à vista. Com mais atenção, percebe-se que o casaco tem um profundo corte do lado esquerdo, formando um insólito buraco na parte lateral e nas costas do corpo desse homem-lobo.

Como não lembrar do lobisomem, tão presente no imaginário brasileiro, constando em dois contos recolhidos por Nina Rodrigues “entre os últimos africanos sobreviventes na Bahia”? Provém de contos bantu, da palavra *kimbungu* ou *chibungo*, conforme versão de Rodrigues:

Quibungo é um bicho meio homem, meio animal, tendo uma cabeça muito grande e também um grande buraco no meio das costas, que se abre quando ele abaixa a cabeça e fecha quando levanta. Come os meninos, abaixando a cabeça, abrindo o buraco e jogando dentro as crianças.⁴⁸

A surpresa fica por conta de ignorarmos, até então, que esta popular e recorrente imagem de meio homem/meio lobo, que aparece nas sextas-feiras de lua cheia, num misto de magia e transfiguração, faz parte de nossas heranças africanas. Herança silenciada aqui, na “democracia racial”, e amordaçada lá, no regime de *apartheid*. Talvez indique o incômodo que contos, mitos, narrativas de procedência do fantástico imaginário de culturas orais provocam, tendo de ser calados, abrindo passagem aos cânones do mundo dividido e determinado por um pensar científico.

Como personagem central do conto, em que homem se transforma em animal e vice-versa, num simples trocar de pele, essa narrativa do universo mágico de culturas afro sugere que os homens incorporam atributos, forças, energias de animais, em intercâmbio com seres com quem compartilham o mundo.

Entre as imagens pictóricas dessa exposição, chamou nossa atenção um quadro pintado com profusão de máscaras semelhantes a cabeças de aves estereotipadas, algumas com óculos, outras com apenas um olho e uma orelha, com cabelos ou carecas com cruzeiros na cabeça, quase todas com boca aberta e dentes à mostra. Mais que um detalhe, a exposição dos dentes tem sentido entre culturas africanas, em que seus formatos são transformados em ritos de iniciação,⁴⁹ sendo afiados ou aguçados em bico para os homens se assemelharem a animais com características que interessa incorporar e representar, como o leopardo,



*Figura 4 — Pintura com máscaras mutiladas.
Autor: Norman Catherine. Título: The meeting — 1988.
Acervo: Galeria de Arte de Johannesburg*

o leão e outros felinos. A respeito de “usar dentes pontiagudos, como de certos animais, os chamados dentes limados, mas que são, de fato, cortados a navalha ou a faca”, observações de Rodrigues⁵⁰ permitem saber como esse hábito cultural de moldar corpos humanos à imagem de animais migrou para o Brasil.

Esta pintura de Norman Catherine, intitulada *The meeting*, datada de 1988 (Fig. 4), encena assembléia ou comício, figurando seus participantes por meio dessas diversas máscaras em jogo de cores, perfis, distorções, mutilações, como na disposição de pequenas, médias e maior máscara — a do líder — no centro e ao alto do quadro. As significações dessas transfigurações e disposições de máscaras híbridas, lembrando Vigarello, revelam e escondem múltiplas mensagens não-verbais. Essa profusão de simbologias, que podem

expressar convulsões corporais, culturais, mentais, vivenciadas em região trespassada de confrontos visíveis e invisíveis a nossos sentidos, evoca irreversíveis mutações nas culturas e naturezas sul-africanas. Mas, valendo-se do recurso a máscaras, o artista fala por intermédio de uma das mais fortes expressões de vida e arte entre culturas afro.

Por intermédio de máscaras – presença marcante na estatuária africana –, o artista se comunica publicamente em linguagem reconhecida e articuladora de identidades no seu universo cultural, desfigurado, mas preservado na polifonia de vozes do horizonte de tradições orais. No universo da oralidade, esculturas e máscaras são expressões inerentes a modos de ser e representar visões de mundo, possibilitando transmitir e dar forma à sensorialidade e à corporeidade das culturas africanas.

Não por acaso, o voltar-se de artistas africanos para a pintura tem revigorado essa forma de expressão artística, rompendo o enquadramento da moldura e misturando materiais de diferentes texturas e composições,⁵¹ aportando, à superfície plana e lisa da pintura, espessura, relevo, profundidade,⁵² dimensões que vêm de suas tradições artísticas e de comunicação, em que o corpo – com suas formas curvilíneas, *performances* e sensibilidades – constitui-se em referência fundante de todas as relações.

A insinuante presença de corpos na estatuária de culturas africanas transparece para além de sua visualidade, no sentido tátil, sensorial, sensitivo, próprio de superfícies escavadas, tatuadas, modeladas com reentrâncias e saliências, inscritas na madeira pelo manuseio de artesãos com ritmo nas mãos e tradições ancestrais no imaginário. Entalhando “a herança do ouvido”,⁵³ recebida de seus antepassados com ritmo, mímica, gestualidade, artistas africanos trabalham seus materiais, imprimindo acidentada topografia, esculpindo nichos de memória que, à semelhança dos refrões na literatura oral, sustentam a continuidade da narrativa ou abrem deixas para improvisações reatualizadoras de tradições.

Sem copiar a natureza, captando traços essenciais de seu universo cultural, em trabalho de simbolização, escultores africanos cunham corpos com grandes cabeças e órgãos sexuais em evidência, em intuitivas desproporções ao conjunto do corpo. Entre grupos de tradições orais, a cabeça é projetada como parte relevante – onde habita a sabedoria, a memória, as tradições –, e, em determinadas esculturas, o ouvido é longo e proeminente, ou a boca é “rasgada até as orelhas”.⁵⁴ Tais imagens levam a inferir dinâmicas sensoriais, articulando vocalidade, sonoridade, visualidade, enfim, sensibilidades e simbologias culturalmente desenvolvidas em corpos finitos em circuitos de transmissão/comunicação a outros corpos. A figuração de corpos com seios e órgãos genitais desproporcionais está associada à fertilidade e, por outro ângulo, à preservação da vida grupal.

Sobrevivências da cultura material sul-africana, como esculturas, estatuárias, máscaras e instrumentos musicais de madeira, cordas e peles de animais – relíquias que o tempo consome conforme outras relações e que fazem parte de prolongamentos corporais em



Figura 5 – Bustos em madeira representando culturalmente nações sul-africanas. Entrada do MuseuMáfrica, Johannesburg. Foto de Maria Antonieta Antonacci (2002)

deira, tais como cobre, contas, búzios, peles, palhas – indício de que concebem seus corpos na conjugação de diversos elementos da natureza –, destacamos, nas coleções conhecidas em instituições de patrimônio cultural da África do Sul, duas características para nossa pesquisa. A variedade de gilvazes nas máscaras, remetendo a tatuagens corporais, faz pensar nos diferentes usos e concepções de corpo em cada cultura. Para além de perspectivas ornamentais e de pertença étnica, tais inscrições levam a pensar no aprofundamento das capacidades sensoriais, sensuais e sexuais de corpos tatuados, pois, ao contrário

acervos de museus, galerias de arte, antiquários –, revelam e encobrem alteridades culturais. Nessa dinâmica de marcar alteridades/configurar identidades, o MuseuMáfrica, maior museu de história e cultura em Johannesburg, dispôs ao longo do passeio público que antecede sua entrada, pilotis de concreto com bustos e cabeças esculpidos em madeira. Imprimindo caracteres físico-culturais de etnias sul-africanas, a visão desse conjunto e de singularidades de pertencimento etnocultural por meio de rostos diferenciados em suas origens – acentuadas por inscrições culturais na forma de gilvazes e escareamentos faciais –, como na composição de suas vestes, adornos, tratamento dos cabelos, artistas expõem distinções corporais da vibrante e resistente diversidade multicultural na constituição da África do Sul (Fig. 5).

Artistas e artesãos africanos vêm de longa tradição talhando máscaras, com diferentes formas, composições e significações, pois na cabeça estão guardados os tesouros da vida a serem representados e transmitidos. Entre a infundável variação de rostos configurados com materiais agregados à ma-

das deslizantes superfícies planas, são as rugosas e espessas que falam mais e constituem-se como reconfigurações, que podem ser decifradas em linhas e sulcos de corpos culturalmente escritos.

Mesmo sem sabermos os códigos de leitura dessas “vozes do corpo”⁵⁵, falam de crenças, rituais, relações dos grupos africanos com a natureza, suas divindades e autoridades. Essas grafias corporais, vislumbradas na estatuária e nas máscaras, constituem raízes de memórias entre grupos de tradições orais. Nesses grupos, os corpos são culturalmente plasmados para resguardar e transmitir costumes e hábitos que prescindem de palavras.

Em descrição sobre técnicas de caça e sua magia, “avançadas entre os bosquímanos”, os mais antigos habitantes da África do Sul, sabe-se que nos ritos de iniciação masculina os jovens se submetem a “incisões nas costas e braços, nas quais se esfrega carne carbonizada: a força e a agilidade da caça penetram desse modo nele; cicatrizes entre os olhos tornar-lhe-ão a visão mais aguda”.⁵⁶ Impressiona a engenhosidade das intervenções corporais advindas de leituras milenares de sinais da natureza, constituindo-se em “técnicas corporais”⁵⁷ para potencializar formas de sobrevivência. Tais incisões e seu tratamento visam atribuir, ao corpo humano, a força e a agilidade dos animais, aumentando seu potencial visual e direcionando a educação do corpo no sentido da sobrevivência física e cultural.

Outra presença que atraiu nossas atenções nas máscaras refere-se a inúmeras aves de grande porte, situadas em sua parte superior ou configurando-lhes o perfil. Lembram gaviões, águias, condores, abutres, geralmente com pernas e bicos nas testas das máscaras, como a lhes bicar. A localização dessas aves no centro da cabeça, ou perfilando a própria máscara e o que podem significar, passou a ter sentido quando visitamos o Kruger Park’s, imensa área de matas, com variadíssima flora e fauna, ao sul da região de Kwazulu, doada para preservação ambiental em 1897. Entre girafas, zebras, elefantes, rinocerontes – animais que, por seu corpo, não têm como afastar de suas costas incômodos parasitas –, convivem pássaros que comem e limpam pêlos e peles de quadrúpedes. Essa rede de interações constituinte dos reinos vegetal e animal foi melhor compreendida em passagem pelo “hospital de animais”, nos arredores do parque, onde foi esclarecido seu sentido. Entre animais em treinamento para retorno à floresta, diversificado era o número de aves, todas com corpos para alçar altos vãos e visualizar à distância, muitas desconhecidas, pelo menos em suas proporções, como enormes corujas e abutres brancos em recuperação de ferimentos e treino para voltar a seus habitats.

Na dinâmica vida e morte, matas e savanas dependem dessas aves e pássaros. Seus hábitos alimentares asseguram a limpeza e a preservação desses espaços. Se os pássaros comem carrapatos e outros microorganismos alojados nos quadrúpedes, as grandes aves

mantêm a floresta limpa, na medida em que comem restos de animais mortos, feridos ou doentes, e pequenos predadores que comprometeriam o equilíbrio florestal pela propagação de pestes e epidemias. Consideradas as guardiãs das matas, responsáveis pela integridade de seus habitantes, as aves simbolizam a renovação contínua da natureza. Pontificam, nas cabeças de esculturas de corpos humanos e nas máscaras, pontos de equilíbrio reveladores da sabedoria e da sensibilidade das culturas africanas, voltadas para a sobrevivência humana e a da natureza, de onde retiram suas forças e energias.

Tão surpreendentes quanto museus, galerias de arte, parques, foram cenas de rua. Entre as chocantes percepções de reconstituição do racismo de *apartheid* na África do Sul, emocionou a *performance* de sete homens jovens, em espaço periférico de praça de Johannesburg, que, no descanso de domingo, distantes de qualquer platéia, dançavam e cantavam para si mesmos. Alinhando seus corpos vestidos conforme figurino branco ocidental, desenvolviam cadências, passos, gestos e movimentos como se portassem lanças e escudos zulus, emitindo outras “vozes do corpo” em defesa de suas tradições e modos de ser ameaçados de esquecimento, até mesmo pela ausência do outro, do receptor. Sem se exporem ou se apresentarem para turistas, com fins de intercambiarem suas expressões culturais folclorizadas, em efêmero encantamento pressentimos naquelas danças e cantos, por necessidades próprias, “essas ressonâncias do corpo” evocando o outro para “criar assim um espaço de audição”.⁵⁸ Resistindo à perda da capacidade de falar de lugares de seus corpos “opacos”, por não disporem mais de espaços oferecidos pela voz do outro, reminiscências fluíram em coreografia que nossa câmara flagrou em instantâneo relampejar. Trazemos o registro desse fugaz minuto como imobilização de um tempo, no desejo de prolongar capacidades de falar que, vencidas, chegam até nós fragmentariamente, na magia de corpos com seus ritmos e sons silenciosos, mas ainda na lembrança (Fig. 6).

Desde que focalizamos, como campo de estudo, tradições de oralidade e expressões de grupos constituídos em culturas orais, questões do corpo, plasmado por ritmos e imaginários e inscrições culturais, tornaram-se emergentes. Foi-se evidenciando que o *modo* de contar não está separado de conteúdos narrados. O relato oral é inseparável do corpo de quem narra e dos corpos de sua audiência, que no diálogo propagam, em diferentes ritmos, os movimentos da narrativa. Para Williams, “o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição da experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe”. E a recepção não ocorre como “abstração” ou sensação, mas como “efeito físico sobre o organismo – no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro –, um meio de transmitir tão poderoso que a experiência pode ser literalmente vivida por outros”.⁵⁹



*Figura 6 — Homens dançando e cantando para si mesmos,
em recanto de praça no centro de Johannesburg.
Foto de Celia Antonacci Ramos (2002)*

Ao ritmo corporal, que ativa, acelera, revigora forças e energias, corpos transbordam seus limites,⁶⁰ revivem experiências, renovam saberes, costumes, valores que vêm de seus antepassados, reatualizando patrimônios que se dirigem a seus descendentes, desde que se sintam visados. Na aparência uma repetição, trata-se na realidade de um exercício de preservação de conquistas, direitos, saberes, relações, no qual “o corpo funciona como uma espécie de arquivo, em constante transformação das experiências vividas”.⁶¹

De cadências corporais, produzidos pelo bater de palmas convexas/côncavas, acompanhando instrumentos musicais, a palavra flui, pulsando entre subjetivos arranjos gru-

pais, na organização de espaços dispostos para transmissão/recepção. Entre os instrumentos musicais, o tambor agrupa homens e mulheres, sendo fonte de comunicação com as divindades. Prolongando a palavra em sons no toque de tambores ou sopro e fricções de instrumentos sonoros, os corpos foram e vêm sendo moldados, educados ou direcionados por interesses e valores, constituindo-se em interface cultura/natureza.

Pelos registros pontuados, dimensiona-se que homens e mulheres de culturas afro não representam seus corpos como o de animais, nem os idolatram. Acompanhamos indícios que vivenciam – em seus corpos, crenças, energias –, o estar na pele de animais⁶² que lhes possibilitem incorporar traços, forças, astúcias, destrezas para além do reino humano, fortalecendo sua sobrevivência e a preservação de seus descendentes e patrimônio.

O estar na pele de animais significa transbordar, impregnar seus corpos, memórias, sensibilidades, de saberes, astúcias e instintos de animais de seus interesses. Sem ser “casca morta”, “a pele é memória” e sinal de reconhecimento.⁶³ Ao plasmarem corpos com caracteres e perfis de determinados animais, ou forças e energias do reino mineral, assumem poderes e habilidades, articulando identidades em torno de configurações corporais que escapam ao verbalizado.

Acompanhando estudos de Vigarello em torno “dos sinais expressos pela aparência do rei e de seus gestos (...) e naqueles das vestimentas (...) que revelavam, até certo ponto, como funcionava sua autoridade e o poder de seu Estado”,⁶⁴ na França absolutista, é possível pensar que essa lógica do jogo que revela e esconde seu poder e sua força pode ser trabalhada em perfis, gestos, sons, rituais constituintes de corpos em culturas africanas e afro-brasileiras. Longe de qualquer perspectiva de totemismo, animismo fetichista, primitivismo, surpreendem-se complexos e refinados intercâmbios com a natureza, na constituição de seus corpos, cosmovisão, modos de vida, culturas.

Da África, do trabalho de um pesquisador como Amadou Hampâté Bâ, “banhado na tradição oral desde a infância”, em contato com “tradicionalistas” e *griots* – mestres da palavra –, advêm reflexões fundamentais sobre a oralidade e a concepção de corpo entre culturas africanas. No Instituto Francês da África Negra (IFAN), onde chegou à direção no final dos anos 1950, Amadou montou equipes para organizar coletas de tradições orais nas regiões de Mali. Animando jovens pesquisadores, utilizava uma frase que interessa registrar: “Façam como eu, tenham a pele de um crocodilo, o estômago de um avestruz e o coração de uma pomba”.⁶⁵

Vivenciando o mundo imerso em tradições orais, Hampâté Bâ raciocina na lógica da oralidade. Seu *imaginário proverbial* indica leituras de corpos plasmados em “sínteses históricas” e “unidade cósmica”, por ritmos e pulsações de artefatos de sua cultura material, inacessíveis a sentidos e sensibilidades desenvolvidos na racionalidade iluminista.

Em suas palavras, na gênese primordial o “Homem recebeu de herança uma parte do poder criador divino, o dom da Mente e da Palavra [que] após o contato com a corporeidade” ganharam materialidade e “se carregaram de sacralidade”. Sacralizada pela Palavra divina, “a corporeidade emitiu vibrações sagradas que estabeleceram a comunicação”.

(...) toda manifestação de uma força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma”, [criando] uma ligação de vai-e-vém que gera movimento e ritmo, vida e ação (...) simbolizado pelos pés do tecelão que sobem e descem.⁶⁶

Trazendo Benjamin para este diálogo, por pressentir na desarticulação da poética oral o desaparecimento da “comunidade de ouvintes” e a aridez do “indivíduo isolado”,⁶⁷ o que significa a perda da arte de narrar, de pensar, fundado no potencial do imaginário proverbial, o esquecimento de tempos “em que o homem podia sentir-se em harmonia com a natureza”, dimensionamos a intimidade entre concepções de mundo e concepções de corpos. Não por acaso, Benjamin associou outras perdas inerentes aos desequilíbrios com a natureza

(...) as pedras nas entranhas da terra e os planetas nas esferas celestes se preocupavam com o destino do homem, ao contrário dos dias de hoje, em que tanto no céu como na terra tudo se tornou indiferente à sorte dos seres humanos (...). Os planetas recém-descobertos não desempenham mais nenhum papel no horóscopo. Já passou o tempo em que eles conversavam com os homens.⁶⁸

Como que debatendo com Lang, em sua psicologia dos mitos e cultos selvagens, Benjamin lamentou o avanço da individualização, o definhar de imaginários alternativos. No realinhamento dos modos de pensar e viver, que revolveram as entranhas da autodenominada “civilização da modernidade”, africanos voltaram-se para suas culturas e tradições, assumindo posições em relação aos principais ícones da modernidade: conhecimento letrado e científico. Sustentaram que “a oralidade é uma atitude diante da realidade da vida e não a ausência de uma habilidade”⁶⁹ e que a ciência “consiste em saber como entrar em relação apropriada com as forças que sustentam o mundo visível e que podem ser colocadas a serviço da vida”.⁷⁰

Distanciando-se criticamente das balizas do pensamento europeu, trouxeram a discussão para o campo de diálogo africano, reforçando identidades ao desenvolverem raciocínios no universo das tradições de oralidade, valendo-se de elocuições-chave, os provérbios, os quais, significados na subjetividade das experiências vivenciadas, são utilizados em diferen-

tes contextos e épocas. Indicando que o homem, ou a nação, “enxerga o meio-dia da porta de sua casa”, Hampâté Bâ discutiu a perspectiva “caótica” com que a tradição oral foi tratada pela “mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas”.

Fundada na iniciação e na experiência, (...) que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo, mundo concebido como um Todo, onde todas as coisas se religam e interagem.⁷¹

Pela vivência e por sua cosmovisão abrangente do Universo, o homem africano pensou-se como uma *presença* no mundo, não a única, pois convive com um Todo por intermédio de seus sons – “fala que ganhou corpo e forma”. Partindo de uma *unidade cósmica*, as tradições africanas apreendem o visível como sinal de um “universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento”. No interior dessa unidade cósmica, o “comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa cuja forma pode variar segundo as etnias ou regiões”, conforme Hampâté Bâ.

Mas não nos iludamos: a tradição africana não corta a vida em fatias e raramente o “Conhecedor” é um “especialista”. (...)

O Homem, simbiose de todas as “Histórias”, segundo o mito foi feito com uma parcela de tudo que existiu antes dele. Todos os reinos da vida (mineral, vegetal e animal) encontram-se nele, conjugados a forças múltiplas.⁷²

Explicitando a visceral diferença de culturas africanas de tradição oral em relação às lâminas cartesianas que “fatiaram” o mundo, Hampâté Bâ ultrapassa a polaridade letrados/iletrados, situando as divergências na cosmovisão, nas formas de viver e interagir com o mundo. Síntese de todas as energias e forças, a humanidade das culturas afro “não é mais que o aspecto visível”⁷³ de uma *unidade cósmica*. Enquanto “simbiose de todas as Histórias” – a História das Terras e das Águas (geografia), a História dos Vegetais (botânica e farmacopéia), a História dos “Filhos do seio da Terra” (mineralogia, metais), a História dos Astros (astronomia, astrologia) –, tradições africanas, ainda que diversificadas, têm na visibilidade de seu corpo a exteriorização de muitas sínteses e o centro de relações entre o mundo dos vivos e dos mortos. Em sua sabedoria proverbial, Hampâté Bâ acrescentou que, para os africanos, “tanto o simbolismo de seu corpo quanto a complexidade de seu psiquismo” estão contidas em provérbio das tradições bambara e peul: “As pessoas da pessoa são numerosas no interior da pessoa”.⁷⁴

Esse provérbio incide no núcleo da concepção de corpo em culturas afro, sem esquecer que são culturas orais, nas quais os corpos constituem-se em “arquivo” da memória. Na imagem proverbial fica enunciado que cada corpo contém ou é habitado por muitas pessoas. Podem ser ancestrais — ainda que mortos, vivos nos conselhos —; pessoas que transmitiram tradições, saberes, experiências; animais, vegetais, minerais com quem intercambiou atributos, equilíbrio, versatilidade, vigor, imunidades; além de divindades e seres do “mundo invisível mas vivo”, que encarnam em corpos iniciados.

Com tantas *pessoas* habitando no interior de *pessoa* nas culturas afro, seus corpos não têm limites nem fronteiras. Com respaldo nesse provérbio, Hampâtê Bâ deixa ver que muitas culturas africanas têm uma concepção de corpo comunitário, voltado para sobrevivência física, mental, cultural das pessoas com quem convivem. Corpos de culturas africanas distinguem-se da concepção de corpos individuais, isolados, voltados para a satisfação de interesses pessoais e a projeção de um eu personalizado, historicamente constituídos na lógica da produção e do consumo individualistas.

Na sabedoria proverbial de Hampâtê Bâ, as tensões culturais e os desencontros corporais estão na dificuldade de “olhar as coisas pela janela certa”. Olhando na ótica do “cartesianismo, modo particular de ‘pensar’ o mundo”, os povos africanos são tachados de *animismo* em seu “modo particular de vivê-lo e experimentá-lo na totalidade do ser”.⁷⁵ Neste modo *particular* de estar no mundo, de vivê-lo como “simbiose de todas as Histórias”, culturas afro ainda podem fazer dos corpos morada divina.



Figura 7 — Foto do final do século XIX, dois pescadores sudaneses incorporam posturas de flamingo para enganar os peixes. Revista *Quimera*, n. 112, 113, 114, Barcelona, 1992. Diretor: Miguel Riera. Redator Chefe: Mihály Dés.

Experimentando no corpo o estar entre tantas peles, africanos vivenciaram e vivem posturas em diferentes contextos, principalmente em situações de obtenção de alimentos. Além das incisões corporais entre bosquímanos para êxito na caça, em foto do final do século XIX (Fig. 7), tem-se rara oportunidade de ver dois pescadores sudaneses assumirem postura de flamingos para enganar os peixes.⁷⁶ Alheios aos pressupostos do discurso científico, os mundos “visível” e “invisível” da cosmogonia de culturas afro são vivenciados no corpo, na pele, nas percepções e nas sensibilidades.

Além dessa foto, encontram-se sinais que apontam formas e significados com que descendentes de culturas africanas integraram a seus corpos elementos ou seres desses mundos. Em estudo sobre tambores em festas negras, Paulo Dias considera que o tambor “junta a força vital de três reinos da natureza: a do animal que lhe dá o couro com a do vegetal que lhe fornece a madeira com a dos minerais metálicos que fixam tudo no lugar: um ser de energia plena”. Ainda registra importante contribuição de sua pesquisa sobre culturas afro-brasileiras:

Em um único caso por nós observado, os próprios tambores tinham a forma humana. Na cidade fluminense de Santa Isabel do Rio Preto fomos encontrar, cuidadosamente guardados pela jogueira Dona Nininha, um par de tambores de Caxambu esculpidos de maneira que representassem as pernas e a cintura de um homem. Quando percutidos, estes instrumentos parecem formar um só corpo com os tocadores, se observados de frente. O tambor antropomorfo ou zoomorfo é bastante comum na África banta, morfologia que reforça o vínculo do membranofone com a categoria dos seres animados.⁷⁷

Fazendo corpo com artefatos de suas culturas materiais, no caso, com tambor, instrumento musical produzido na conexão de todos os reinos e mundos, pois, percussivamente tocado por partes do corpo, marca o ritmo com que corpos comunicam-se entre si e com as divindades, chega até hoje esse fragmento de uma rede de relações na transmissão e preservação de um patrimônio cultural. Esculpido com perfil de corpo, para que ao ser tocado formasse com o instrumentista um só corpo, contém a idéia que o “espaço do corpo se estendeu para além de seus próprios limites (...) como se o corpo fosse um prolongamento”⁷⁸ do próprio tambor, completando-se na cadência que estabelece com o instrumento musical.

Sobre essa comunicação por meio de códigos não-verbais, analisando batidas de atabaques em festas na Bahia, do início do XIX, João Reis amplia os significados desses toques. Assim como “podiam fazer da festa uma revolta”, muitas vezes as linguagens de batuques “anunciavam outro tipo de rebelião, (...) que os africanos e seus descendentes não se deixavam escravizar mentalmente (...) tendo já escravizado seus corpos”.⁷⁹

Corpos humano, vegetal, animal e mineral fundem-se e confundem-se em ritmos que fazem outros corpos vibrarem no mundo mágico encantatório de seletivas transmissões de memórias, tradições, forças, identidades, como encarnação de divindades, entre culturas afro. No vibrante e fantástico universo de crenças e tradições religiosas africanas, suas divindades – orixás, inquices, voduns – articulam-se como famílias, com ancestrais rememorados por seus vínculos com forças da natureza, como pedras, trovão, vento, águas doces ou salgadas, ou por ofícios ligados com metais e conhecimentos de plantas. Entre as lendas que narram a vida no “universo invisível”, a história de Oiá-Iansã sugere muito dessas relações. Conforme versão de Pierre Verger:

Ogum foi um dia caçar na floresta.
Ele ficou na espreita e viu um búfalo vindo em sua direção.
(...) preparou-se para matar o animal com sua espada.
Mas viu o búfalo parar e, de repente, baixar a cabeça e despir-se de sua pele.
Desta pele saiu uma linda mulher.
Era Iansã, vestida com elegância, coberta de belos panos, (...)
Iansã enrolou sua pele e seus chifres, (...) e escondeu num formigueiro.
Assim que Iansã partiu, Ogum apoderou-se da trouxa, foi para casa, guardou-a no celeiro de milho. (...)
Iansã voltou à floresta e não encontrou seu chifre nem sua pele. (...)
Iansã voltou ao mercado, já vazio, e viu Ogum que a esperava. (...)
Iansã não se deixou enganar e disse-lhe:
“Eu sei que você escondeu minha pele e meu chifre.
Ogum, vou me casar com você e viver em sua casa.
Mas existem certas regras de conduta para comigo.
Estas regras devem ser respeitadas, também, pelas pessoas da casa.
Ninguém poderá me dizer: Você é um animal!”⁸⁰

A lenda de Iansã, divindade dos ventos, das tempestades e do Rio Níger, entre os nagô/ioruba, é emblemática para essas aproximações em torno de *corpos sem fronteiras*, por trazer contexto que afasta respostas simples, enquanto provoca outras indagações. Um búfalo despe-se de sua pele, mais que revestimento de corpos, “capaz de conter a vida orgânica (...), a pele é uma interface que se oferece ao mundo como registro, enigma e veículo de passagem”.⁸¹ Como registro, o movimento de despir/vestir sua pele de búfalo sinaliza para como esta divindade simboliza sua condição como se faz ver e ser vista no panteão cósmico dos orixás. Na pele de búfalo, dá a ver suas forças e energias, identifica-se, sendo reconhecida entre as divindades e os humanos com as características desse animal. Sendo divindade de “lealdade absoluta” ou “extrema cólera”, conforme diz Verger, seu enigmático temperamento pode ser exteriorizado na metáfora da pele de búfalo. Todavia, é

como “veículo de passagem” que sua pele de búfalo mais chama a atenção, por auxiliar a decifrar o enigma de *corpos sem fronteiras*, uma vez que Iansã se faz representar entre cultura/natureza, corpo investido com forças e energias de seres e elementos da natureza, e também com belos panos, vestes, adornos de sua cultura. Tendo acertado, nas regras de conduta impostas para seu casamento com Ogum, que ninguém poderia dizer-lhe “*Você é um animal*”, ganha destaque sua incisiva e inaceitável denominação de animal. A lenda de Iansã realinha a condição humana de culturas africanas que concebem *corpos sem fronteiras*.

A pele de búfalo habitada por Iansã na floresta, que se transfigura em vaidosa mulher para ir ao mercado, pretendendo reencarná-la ao retornar à floresta, deixa ver a pele como expressão de “investimentos da cultura” na natureza humana, conforme ressaltou Sant’Anna. Essa lenda ainda verbaliza a dinâmica de culturas que mantêm e sobrevivem de relações de entrelaçada com a natureza e seus outros seres e elementos, de onde retiram suas sobrevivências físicas, psíquicas, morais; como constroem suas culturas sem pensar a natureza na perspectiva de barreiras intransponíveis, que precisam ser dominadas, conquistadas, expropriadas irreversivelmente. Em seus *corpos sem fronteiras*, ou seja, em suas concepções de corpo, as culturas expõem seus modos de convivência com a natureza, culturalmente apreendida, e com parceiros que compartilham a natureza.

Uma narrativa que possibilita vislumbrar outras relações cultura/natureza entre grupos de tradições orais, captando como homens e mulheres explicam comportamentos e sons de animais, ou seja, suas falas, encontra-se em outra lenda recolhida por Verger

(...) cidade chamada Ipô estava ameaçada de destruição, invadida pelos guerreiros tapás. Para preservá-la foi feita oferenda das roupas do rei dos ipôs. Esse traje era de tal beleza que as galinhas do lugar puseram-se a cacarejar de surpresa – razão pela qual, diz-se gravemente na lenda, as galinhas cacarejam até hoje, sempre que estão em presença de qualquer coisa estranha.⁸²

Essa lenda evidencia que, entre culturas e tradições afro, os animais não são seres passivos em suas relações com os humanos. Interação, manifestando espanto, dor, desagrado, satisfação na recepção às práticas e intervenções humanas, por meio de sons de seus corpos, recebidos como vozes decodificados pelos homens. Por meio dessa lenda, emerge um universo de tradições orais repleto de sensibilidades⁸³ em relação a sons, vozes, ritmos, que são lidos/ouvidos em suas tradições e experiências, e que se tornaram inaudíveis para nossos ouvidos urbanos/letrados, onde perderam sentido e força diante de outros sons e ruídos com que cotidianamente convivemos.

No vai-e-vem das narrativas constituintes dos processos de transmissão/recepção, simbolicamente associado aos pés dos tecelões, ampliamos nossa percepção de diferentes

sons e ritmos captados e trabalhados no universo dessas culturas, não só no reino animal, como no mineral. A forte presença de sonoridades, de diferentes procedências e ritmos, que moldaram corpos de tradições orais africanas no cotidiano de seus afazeres, torna-se evidente na lenda de Xangô, divindade dos raios, em narração de Verger:

Xangô gostava de sentar ao lado da forja para ver Ogum trabalhar.
(...) Era Iansã que acionava os sopradores para atizar o fogo.
O vento soprava e fazia: *fuku, fuku, fuku*.
E Ogum batia sobre a bigorna: *beng, beng, beng...*⁸⁴

Na simplicidade da narrativa de Verger, sons e ruídos provenientes de ofícios das divindades materializam-se em gestos corporais sobre os metais, ritmados pelos sons do encontro do ar com ferramentas de trabalho. Sob a regência de artesãos divinos, preenchem espaços e carregavam o ar de sonoridades de diversas procedências. Ruídos advindos do bater do martelo do ferreiro na bigorna, das espadas de guerreiros em ação, das ferramentas de caçadores – emitidos ao ritmo das pulsações de seus corpos, que cresceram e foram criados em cadências de seus modos de vida e trabalho. Sem esquecer dos ruídos dos reinos de águas e mares, de trovões e tempestades, que diversificam sons e ruídos com que convivem e incorporam em seus movimentos corporais ou no fazer de seus instrumentos musicais. A esses ritmos cotidianos, juntam-se os advindos de instrumentos sonoros que acompanham os “conhecedores” – como *dieli*, “em sua arte de manejar a fala”, e os *griots*, contadores de histórias com acompanhamento musical.

O cotidiano de culturas afro ainda é sincopado por sonoridades provenientes da música ritual, na qual os instrumentos são “verdadeiros objetos de culto” por viabilizarem comunicações com “forças invisíveis”. Sendo “instrumentos de corda, sopro ou percussão, encontram-se em conexão com os elementos: terra, ar e água”,⁸⁵ indicando articulações com todos os elementos da natureza e o universo das divindades, com suas múltiplas sonoridades inscritas na plasticidade de *corpos sem fronteiras*.

Na cosmogonia de culturas afro, os corpos representam a exterioridade do Universo, são constituídos em tradições de oralidade, carregam a memória e mantêm fortes as interações com seus antepassados. Tais corpos, concebidos no amálgama de todos os seres e componentes da natureza, como sua parte visível, ainda se relacionam com o Universo de divindades e ancestralidades.

Esse corpos escapam a definições de qualquer ordem. Estão nas bocas, nos sentidos, nos olhares e nas lembranças dos que vivenciam e comunicam-se nesses universos culturais. É difícil “transformar em letra aquilo que é da ordem do corpo, das pulsações e da voz”.⁸⁶ Suas *performances*, vocalidades, ritmos, crenças, vivências ficam incrustadas em nichos de memória no corpo, como memórias curvilíneas.

Ainda que dispersos, com “seu corpo e seu *corpus* desterritorializados (...) ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus códigos lingüísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo”⁷; ainda que despídos de suas culturas e, olhados de fora, do exterior de seus costumes, de seus símbolos, de suas crenças, tivessem seus corpos racializados e desumanizados, desses corpos negros os senhores brancos só dispuseram de seus músculos e massa física. Sob chicote e castigos trabalharam, conservando suas mentes para fugas e rebeliões, como para reinvenções e atualizações de seu vibrante, sonoro, festivo universo cultural, constituído na magia da poética oral.

Sendo corpos plasmados em culturas de tradições orais, em que saberes, crenças, costumes estão na memória – única instância que não lhes foi expropriada na dispersão e escravização –, tais corpos e culturas refizeram-se entre nós, colorindo, musicalizando, encantando nosso cotidiano.

Esses *corpos sem fronteiras* constituem uma aproximação de nossas heranças, já que, escravizados, estigmatizados e marcados à ferro e fogo pela civilização ocidental cristã, essas partes de nossos corpos foram apartadas de nossas memórias e histórias. Concomitantemente, da barbarização desses corpos e dessas culturas ergueram-se os alicerces da supremacia do eurocentrismo capitalista, do qual também somos herdeiros. São impasses e desafios que precisamos enfrentar na tentativa de reequilibrar nossas relações, rever nossas culturas e tradições, repensar nossas identidades.

Recebido em agosto/2002; aprovado em agosto/2002

Notas

* Texto inicialmente apresentado no “South/south workshop”, Gorée, 11-17 de novembro de 2002 (Senegal), promovido pelo CODESRIA e SEPHIS.

** Professora Doutora do Departamento de História da PUC-SP.

¹ Provérbio recolhido por LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidades negras*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988.

² Referência ao título do livro de GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo, Editora 34; Rio de Janeiro, UCAM/CEAA, 2001. Escrito na perspectiva de que, nas rotas do Atlântico negro, pode-se reconquistar raízes identitárias de africanos dispersados, assim como a “humanidade” que a escravidão lhes negou.

³ Georges VIGARELLO em entrevista à Denise SANT’ANNA. “O corpo inscrito na História: imagens de um ‘arquivo vivo’”. *Projeto História*, v. 21. São Paulo, Educ/Fapesp, pp. 229-230, 2000.

⁴ A expressão “entre-lugares” traduz uma abordagem advinda de necessidades históricas de “focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais”. BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998, p. 20.

⁵ Em *Made in Africa*, Câmara Cascudo apresentou seu texto registrando: “Reúno aqui observações africanas com reminiscências de livros. Tudo quanto vi na África Oriental e Ocidental *testei* com as velhas leituras silenciosas em quarenta anos de simpatia”. Cf. CASCUDO, L. C. *Made in Africa*. São Paulo, Global, 2001, p. 9.

⁶ Viagem para participação no XII Congresso Internacional de História Oral (IOHA), em Pietermaritzburg, África do Sul, 24-27 de junho de 2002.

⁷ Pesquisa financiada pelo CNPq, com BP e bolsa IC, complementada por bolsa IC do Cepe-PUC/SP. O envolvimento com culturas afro-brasileiras vem de diálogos, referências, livros e amizade com Neivalda Freitas de Oliveira, Vilma do Nascimento e Ione de Souza, que discutiu e apontou questões importantes. Mais recentemente, Salloma Salomão e Marcelo Cunha têm trazido outras contribuições. O abraço tradições orais vem de pesquisas com Charles Santana e Gilmar Brito, que fez ver a importância dos estudos de Câmara Cascudo e Sílvio Romero. O incentivo para abordagem histórica do corpo deve muito ao entusiasmo e a conversas com Denise Sant’Anna e com minha irmã Célia Ramos, companheira de viagens em vários sentidos. A Marcelo Rodrigues e Elaine Muniz, bolsistas IC, devo parte dos levantamentos de fontes e bibliografia.

⁸ Expressão trabalhada na perspectiva de WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979, pp. 118-126.

⁹ Cf. MOTTA, Leonardo. *Cantadores*, Rio de Janeiro, Livraria Castilho, 1921. A terceira edição de *Cantadores*, pela Imprensa Universitária do Ceará, em 1960, traz apresentação de Câmara Cascudo, que comentou com ironia: “Viver de cantoria era subalternidade e opróbrio. (...) Um Inácio da Catingueira, negro, escravo, batedor de pandeiro, vá, mas um rapaz de sangue bom, que podia ser Doutor!”. A propósito da discriminação racial/ocupacional ele ainda menciona mal-estar pelo convite do governador do Rio Grande do Norte para seus amigos ouvirem o “cantador Fabião das Queimadas, escravo que se alforriara cantando”, (op. cit. pp. 4 e 13).

¹⁰ Cf. ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil* (1882); *Cantos populares do Brasil* (1885). Publicados em primeira edição pela Nova Livraria Internacional Editora, Lisboa; a segunda, pela Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, em 1897. Posteriormente, na Coleção Documentos Brasileiros (Rio de Janeiro, José Olympio, 1954), saiu a terceira edição, anotada por Câmara Cascudo.

¹¹ ALENCAR, José. *Nosso cancioneiro*, Apud anotações de Câmara Cascudo in ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*, op. cit., 1954, pp. 201-202.

¹² Cf. RAMOS, Arthur. *O folk-lore negro no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935, p. 105.

¹³ Cf. LOPES, Nei, op. cit., 1988, p. 163. Conforme Bentley (1887), “o termo quicongo *Bumba* (dialeto Vili) designa todo objeto mais ou menos artisticamente moldado, trabalhado” (apud LOPES, op.cit., 1988, p. 195).

¹⁴ Expressão de BRADESCO-GOUDEMAND, Yvone. *O ciclo dos animais na literatura popular do Nordeste*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982. Acompanha contos e fábulas com animais desde a pré-história, nos bestiários da Idade Média, nos brasões e nas armas de reinos, na heráldica, chegando até o nordeste do Brasil. Neste, elementos específicos – “características medievais”, “massa rústica na sua imensa maioria ignorante, inculta, analfabeta” –, “explicam esse fenômeno surpreendente: a sobrevivência extraordinária de lendas antigas, de contos herdados da Europa, adaptados ao meio e modificados ao correr do tempo”. Na busca de origens, ainda que reconhecendo adaptações, perdeu os significados de corpos animais em cada contexto histórico e suporte material, escapando de sua percepção a presença e os sentidos de corpos animais em tradições orais africanas e afro-brasileiras.

¹⁵ José GIL, em entrevista à Denise Sant’Anna, indagado sobre o “espaço do corpo”, exemplificou com a relação corpo/automóvel: “que o espaço do corpo se estendeu para além dos seus próprios limites, tornando-o presente em várias partes do carro”. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, Educ, v. 5, n. 2, p. 254, jun.-dez. 1997.

¹⁶ Paul Zumthor. *L’écriture et la voix*, *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, n. 394, p. 230, 1980.

- ¹⁷ Nesse sentido, são referenciais as pesquisas de Jerusa Pires Ferreira na tentativa de “entender o ir e vir, a passagem contínua de uns a outros textos, da transmissão oral e teatral à letra e ao impresso”, constituindo “matrizes impressas da oralidade”. Cf. FERREIRA, J. *Fausto no horizonte*. São Paulo, Educ/Hucitec, 1996, p. 16.
- ¹⁸ A pesquisa e a análise desses folhetos estão sendo realizadas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ) e na Fundação Instituto Joaquim Nabuco (Recife).
- ¹⁹ HERMÍNIO, José. *O bode e o carneiro no tempo que os animais falavam*. Olinda, Ed. Casa das Crianças.
- ²⁰ ATHAÍDE, João Martins. *A guerra dos animais*. Recife, 1941.
- ²¹ SILVA, Minelvino Francisco. *O casamento da raposa e do veado*. Bahia. Editor Rodolfo C. Cavalcante.
- ²² CENDRARS, Blaise. *Anthologie nègre*. Paris, 1886, p. 176. In: CASCUDO, L. C. *Superstição no Brasil*. São Paulo, Global, 2000, pp. 70-71. Conto localizado por Elaine Muniz e apresentado em seu relatório como bolsista IC/Cepe – PUC-SP, em agosto 2002.
- ²³ PEREIRA, Rubens. “Painel do vasto sertão”, in revista *Léngua & meia*, n. 1, julho 2002, Feira de Santana, pp. 124-128.
- ²⁴ Reportagem “A última feira”, jornal *Correio da Bahia*, 17/11/2002, pp. 3-6.
- ²⁵ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, pp. 460-461, t. 2.
- ²⁶ MOTA, Mauro. *Os bichos na fala da gente*. Recife, IJNPS, 1969, pp. 25-26.
- ²⁷ Esta sensibilidade também pode ser acompanhada entre populações da nação *Kaxinawá*, nas margens do Rio Jordão, no Acre, onde sua tecelagem é diferenciada por cores e desenhos que formam couro de cascavel, pata de onça, olho de beija-flor. Cf. *História da arte de tecer*. Rio Branco, CPI/AC, 2000.
- ²⁸ WILLIAMS, Raymond. *Campo e cidade na história e na literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 58.
- ²⁹ THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, pp. 34-35.
- ³⁰ “Os séculos XVII e XVIII ouviram muito discursos sobre a natureza animal dos negros, sua sexualidade animalesca e sua natureza brutal” (idem, *ibidem*, pp. 50-54).
- ³¹ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1988, p. 184. Nesta obra, a autora faz referências à pesquisa do Coronel Ellis em 1894.
- ³² Idem, *ibidem*, p. 184.
- ³³ Idem, *ibidem*, pp. 161-162.
- ³⁴ LANG, *Mythes, cultes et religions*. Paris, 1896, p. 31. Apud RODRIGUES, op. cit., p. 172.
- ³⁵ THOMAS, Keith, op. cit., 1996, p. 73.
- ³⁶ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1987, v. 1, p. 224. Benjamin nos acompanhou durante todas essas viagens.
- ³⁷ SARLO, Beatriz. “Um olhar político”, in *Paisagens imaginárias*, São Paulo, EUDSP, 1997, pp. 56-60.
- ³⁸ “O Museu do Ouro da África foi criado pela *Anglogold* como programa de promoção da joalheria de ouro africana”, contendo a coleção de artefatos de ouro do Museu Barbier-Mueller, de Genebra. Seu acervo, descoberto em 1867, resulta de pesquisas arqueológicas da Universidade de Pretória, em regiões ao norte da África do Sul, sendo transportado para o Museu Barbier no período da Segunda Guerra Mundial.
- ³⁹ LOPES, Nei. op. cit., 1988, pp. 93-96.
- ⁴⁰ Cf. MATVEIEV, Victor. O império fortificado de Kilwa. *Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, 1979. “(...) a riqueza dos habitantes e a elegância de seu vestuário, de seda ou algodão, com bordados de ouro (...) mulheres usavam braceletes e correntes de ouro e prata nos pulsos e tornozelos, e de suas orelhas pendiam pedras preciosas” (LOPES, op. cit., 1988, p. 254).

⁴¹ Cf. entrevista de SANT'ANNA, a GIL, op. cit., 1997, p. 254.

⁴² Folder do Museu do Ouro, Cidade do Cabo.

⁴³ Museu do Ouro. Nossa tradução. No Museu Etnográfico Afro-Brasileiro (UFBA) encontram-se materiais semelhantes.

⁴⁴ São expressões contidas no folder da exposição "AMABAL'ENGWE – Traditional Garments Of The Southern African Region", da Johannesburg Art Gallery (junho/julho 2002). Destacamos e traduzimos partes desse folder na perspectiva de ressaltar os critérios de trabalho museográfico dessa galeria.

⁴⁵ MBKI, Thabo. "It is part a process of recovery of ourselves as a people, defining ourselves as a people. We are coming out of a period of invisibility". Folder da exposição coordenada pela cidade de Johannesburgo, com curadoria da Johannesburg Art Gallery e suporte do Governo da África do Sul, através do Departamento de Artes, Cultura, Ciência e Tecnologia.

⁴⁶ Conforme afirma Nei Lopes, nas línguas bantu os nomes são sempre antecidos de prefixos que distinguem, por exemplo, o indivíduo, o grupo étnico, a terra que ocupa ou de onde é originário e a língua que fala. A esse respeito, ver o importante trabalho de LOPES, 1988, pp. 85-92.

⁴⁷ Merece destaque a descrição de Nina Rodrigues acerca do cetro de Bêhanzin, último rei do Reino de Daomé, destruído pelos franceses em 1890, que "representava um crocodilo partindo um homem branco ao meio nas vigorosas mandíbulas". Ver RODRIGUES, 1988, op. cit., p. 169.

⁴⁸ RODRIGUES, op. cit., 1988, p. 202; RAMOS, Arthur. *O Folk-Lore negro do Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935, p. 197: "O lobis-homem brasileiro é uma concepção onde intervêm velhas crenças européias acrescidas de crenças totêmicas e míticas, de origem ameríndia e africana".

⁴⁹ Cf. PAULME, Denise. *As civilizações africanas*. Portugal, Publicações Europa-América, 1999, p. 79.

⁵⁰ RODRIGUES, op. cit., 1988, p. 179.

⁵¹ Movimentos acompanhados não só em exposições na África do Sul, como na Village des Arts, Dakar.

⁵² Expressões de Denise SANT'ANNA em seus textos e discussões. Cf. "Entre a pele e a paisagem", *Projeto História*, v. 23, São Paulo, Educ. 2001; e *Corpos de passagem*, São Paulo, Estação Liberdade, 2001.

⁵³ Expressão de KI-ZERBO. *História da África Negra*. Portugal, Publicações Europa-América, s.d., v. 1, p. 258.

⁵⁴ RODRIGUES, op. cit., 1988, p. 231, em que comenta figuras *jejes* de *Elegbá*.

⁵⁵ Expressão de Michel de CERTEAU, "A invenção do cotidiano, artes de fazer". Petrópolis, Vozes, 2ª edição, 1996, p. 256.

⁵⁶ PAULME, op. cit., 1999, p. 60.

⁵⁷ Expressão de Mauss, "entendendo por estas palavras as maneiras como os homens, sociedade por sociedade (...) sabem servir-se de seus corpos", in *Sociologia e antropologia*, São Paulo, Edusp, 1974, p. 211.

⁵⁸ Cf. CERTEAU, op. cit., p. 257.

⁵⁹ WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Cox & Wyne Ltd., 1961, p. 40.

⁶⁰ Sobre situações em que corpos transbordam seus limites, indo "para além do *corpo próprio*", ver entrevista de José GIL, op. cit., 1997, p. 254.

⁶¹ SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. "Identidade Corporal". In: *Corpo, prazer e movimento*. São Paulo, Sesc, 2002, p. 31.

⁶² Conforme Denise SANT'ANNA. "Dagognet (1993) lembra que o termo *pellis* relaciona-se à pele do animal, como o couro de uma vaca, similar a um envelope duro (...), tratá-las como meros revestimentos (...) é esquecer que essas superfícies são corpos". In: SANT'ANNA, D. *Entre a pele e a paisagem*. *Projeto História*, São Paulo, Educ. v. 23, 2001, p. 199.

- ⁶³ Idem, *ibidem*, p. 199.
- ⁶⁴ VIGARELLO em entrevista a SANT'ANNA, op. cit., 2000, p. 229.
- ⁶⁵ DEVEY, Muriel. *Hampâté Bâ, l'homme de la tradition*. Tunísia, Atelier Graphique Livre Sud, 1993, pps. 19, 86, 123. Nascido em 1900, em Bandiagara, antiga capital do reino de Macina, Hampâté Bâ passou por escola francesa (1912-1920), foi funcionário da administração colonial, pesquisador do IFAN e membro do Conselho Executivo da Unesco.
- ⁶⁶ HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. "A tradição viva". In: KI-ZERBO (org.). *História geral da África*, São Paulo, Ática, 1982.
- ⁶⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador, op. cit., 1993, pp. 201-205.
- ⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 210. Nesta passagem, Benjamin reproduziu o conto *A alexandrita*.
- ⁶⁹ VANSINA, Jean. "A tradição oral e sua metodologia". In: KI-ZERBO (org.). op. cit., 1982, p. 157.
- ⁷⁰ HAMPÂTÉ BÂ, op. cit., 1982, p. 188.
- ⁷¹ Idem, *ibidem*, pp. 182-183 (grifos no original).
- ⁷² Idem, *ibidem*, pp. 186-187 e 195.
- ⁷³ *Ibidem*, *ibidem*, p. 195.
- ⁷⁴ Idem, *ibidem*.
- ⁷⁵ HAMPÂTE BÂ, op. cit., 1982, pp. 204 e 216. Sobre o animismo no Brasil, ver RODRIGUES, Nina, *O animismo fetichista dos negros bahianos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935. Publicado originalmente na *Revista Brasileira*, em 1896, tomos 6, 7 e 9.
- ⁷⁶ Jacint CREUS. Cuentos y leyendas. *Quimera*, Barcelona, Montesinos Editor, n. 112, 113, 114, 1992, p. 8.
- ⁷⁷ DIAS, Paulo. "A outra festa negra". In: JANCSÓ e KANTOR (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo, Imprensa Oficial/Hucitec/Edusp/Fapesp, 2001, vol. 1, p. 871.
- ⁷⁸ José GIL em entrevista a SANT'ANNA desenvolveram argumentos básicos para nosso estudo.
- ⁷⁹ REIS, João. "Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista". In: JANCSÓ e KANTOR (orgs.). op. cit., p. 352.
- ⁸⁰ VERGER, Pierre. *Lendas africanas dos orixás*. 4 ed. Salvador, Corrupio, 1997, pp. 37-38. Cf. BRAGA, Julio. "Contos afro-brasileiros". Salvador, EGBA, 2ª ed., 1989, que traz "Um mito africano sobre Iansã e sua variante brasileira", p. 65.
- ⁸¹ SANT'ANNA, Denise. "Entre a pele e a paisagem", op. cit., 2001, p. 194.
- ⁸² VERGER. *Orixás*, op. cit., 1997, p. 169.
- ⁸³ No sentido de uma história das sensibilidades são de grande contribuição as pesquisas e abordagens de Alain Corbin, conforme entrevista a Denise Sant'Anna, onde Corbin se coloca "diante do desafio de reconstruir uma cultura sensível, diferente da nossa, (...) necessitamos de questões precisas e de estarmos atentos ao vocabulário e sentido das palavras". Cf. SANT'ANNA, D. Uma história quase impossível. *Projeto História*, São Paulo, Educ, v. 19, p. 209, 1999.
- ⁸⁴ VERGER, *Lendas dos orixás*, op. cit., 1997, p. 35.
- ⁸⁵ HAMPÂTÉ BÂ, op. cit., 1982, pp. 207-208.
- ⁸⁶ CASTELLO BRANCO, Lúcia. Orelhas do livro de MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: grafias da oralitura. O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo, Perspectiva; Belo Horizonte, Mazza Edições, 1997.
- ⁸⁷ MARTINS, op. cit., 1997, p. 24.