

TRADUÇÃO

O QUE ELES TROUXERAM CONSIGO: CARNAVAL E PERSISTÊNCIA DA PERFORMANCE ESTÉTICA AFRICANA NA DIÁSPORA

ESIABA IROBI*

Tradução
Victor Martins de Souza**

Introdução

Neste artigo pretendo identificar quais os tipos de festas e rituais afros presentes no continente antes da chegada dos europeus. Também procuro mostrar as contribuições dos africanos que sobreviveram à travessia do Atlântico com destino ao Admirável Mundo Novo, trazendo consigo as chamadas “escritas performativas”¹

O presente artigo também almeja compreender como estes textos culturais e depósitos fenomenológicos, a partir de suas infra-estruturas estéticas híbridas e sincréticas, têm servido de ferramenta para interrogar teologias associadas à “branquitude” e outras manifestações da hegemonia cultural e intelectual do Ocidente.

Para tanto, partem da seguinte indagação: “Possui o corpo uma memória?” Vale frisar que para responder a esta questão, busco mostrar como a

“translocação” da inteligência sinestésica autóctone africana se reatualiza na estética do ritual, da celebração e das *performances* carnavalescas no Caribe, na América do Norte e Sul, no Oriente Médio e Europa. Também estão inclusos nestas práticas o Candomblé, Voudun, Santeria, Lucumi, Mardi Grãs, Oshun, John Konnu e hip-hop. Porém, quero enfatizar que o foco deste estudo é a análise da Celebração Dramática Omabe, realizada em Nsukka-Igbo, na Nigéria; e do fenômeno carnavalesco no Caribe.

Ainda, quero abordar o discurso ilusório de Paul Gilroy que no final de sua obra, *O Atlântico Negro*, declara que na diáspora africana houve uma perda de importância e significado das manifestações afro, sendo estas “irrevogavelmente separadas de suas origens” em razão da ruptura “temporal e ontológica da *middle passage*”,² explicando as transformações intelectuais das culturas vernaculares de expressão Negra que, segundo ele, tiveram dificuldades em “mergulhar nas dinâmicas específicas desta ruptura”.³ A meu ver, as práticas afro-nativas no fenômeno da diáspora não foram separadas ou erradicadas, mas sim traduzidas, incorporadas ou crioualizadas. A partir de exemplos vigorosos retirados tanto da África e do Admirável Mundo Novo, também mostrarei de que forma o sentido, a importância, a semiologia, a teoria da *performance*, a estrutura ontológica e, notadamente, a funcionalidade das práticas de matrizes africanas têm sobrevivido. Claro está que minha tese segue numa direção oposta à de Gilroy, pois ela irá justapor a estética da festa teatral africana do oeste Igbo à estética da *performance* carnavalesca na África da diáspora, nomeadamente, na Grã-Bretanha, em Trinidad, nos Estados Unidos e Canadá. Com isso quero mostrar as semelhanças em termos de significância e sentido entre as festas ocorridas no continente e o carnaval da diáspora, buscando estabelecer uma teoria da translocação, da continuidade e da auto-redefinição; em contraposição à ideia de “ruptura”, “temporalidade disjuntiva” e “esfacelamento”.⁴ Também espero que este ensaio deixe claro que a posição intelectual de Paul Gilroy não é apenas simplista, mas também politicamente perigosa para o presente século, pois a mesma é sintomática de uma hermenêutica engessada ainda presente no pensamento acadêmico ocidental que, nas suas análises e avaliações, têm minimizado o significado e a importância do legado africano para o mundo moderno e contemporâneo.

Fenomenologia e a Teoria da Translocação

Para entender as contribuições dos africanos da diáspora que chegaram aos Estados Unidos e ao Novo Mundo, entre 1441 e 1865,⁵ é necessário primeiramente compreender a concepção de fenomenologia mediante a perspectiva africana e afro-diaspórica, que perpassa o ponto de vista de Hegel, Husserl, Sartre ou Maurice Merleau-Ponty. Isto é de extrema importância, pois a fenomenologia enfatiza “o engajamento na experiência vivida entre a consciência individual e a realidade enquanto fenômeno mental e sensorial”.⁶ Devemos ter em mente que toda tradição de representação ritual e cerimonial africana, com toda sua música, dança, linguagem de percussão, arquitetura, canções, espetáculos, configurações espaciais, coreografias e máscaras, sempre foram fenomenologicamente transmitidas de geração a geração. Antes e depois da escravidão, estas transmissões foram veiculadas por meio da inteligência do corpo humano ao invés de vídeos, filmes ou letramentos tipográficos (por exemplo, jornais, notebooks ou literatura dramática).⁷ Portanto, o discurso da fenomenologia nos oferece elementos suficientes para fazer uma comparação entre a compreensão europeia das capacidades somatogênicas do corpo humano e a episteme diáspórica africana deste mesmo fenômeno.

Cabe deixar claro que neste artigo não tenho pretensão alguma de analisar as concepções fenomenológicas do pensamento de intelectuais do Ocidente (Hegel, Husserl, Sartre), visto que, nesta breve reflexão, não haveria nem tempo e muito menos espaço para tanto. Assim, a *fenomenologia* postula que há possibilidades mais autênticas de existência no mundo, ou seja, formas que dispõem os seres humanos em maior contato com seus valores e consigo mesmo, além de lhes dar acesso à verdade e até mesmo a um reino espiritual.⁸ Maurice Merleau-Ponty redefiniu essa compreensão da fenomenologia declarando que a percepção é uma experiência incorporada. Contrário à abstrata premissa cartesiana do “penso, logo existo”, Merleau-Ponty argumentou que “ser um corpo é estar ligado a um certo mundo”, pois “nosso

corpo não está essencialmente no espaço, mas sim pertence a ele”.⁹ O que Merleau-Ponty quis dizer é que não existe percepção se não houver um determinado contexto ou situação cuja única base seja o corpo humano. Noutras palavras, “a mente perceptiva é uma mente que encarna” e “o que se encontra na base da percepção é a real imbricação do organismo perceptivo e seu entorno”.¹⁰ Em suma, o que Merleau-Ponty e outros filósofos europeus estão tentando dizer é que o corpo humano é a principal fonte, lugar e centro de percepção e expressão, seja ela física ou transcendental.

Curiosamente, isto não é nenhuma novidade para os africanos. Séculos antes de Hegel, Husserl, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty nascerem, nas culturas africanas havia espaços onde a vida era e continua sendo uma atividade intensamente performativa e ritualizada. Como a ontologia da maioria dos povos africanos é primordialmente espiritual, o corpo físico incorpora, num certo nível, um hábito memorial por meio do qual certas atividades funcionais, tais como subir, esculpir, prostrar-se, manusear, gesticular e andar são inventadas e praticadas. Num segundo nível de modelagem (exemplo mais complexo: o sistema de comunicação metalinguístico), as sociedades africanas conscientemente acostumam-se a uma semiologia corpórea em que o corpo torna-se receptáculo simbólico e expressivo do transcendente, assim como as ideias filosóficas associadas à religião, à adoração, ao divino, à cerimônia ritual, à celebração, à guerra, ao matrimônio, aos funerais, à realeza, à política, e assim por diante. A maioria destas ideias e conceitos são estruturados e manifestados por meio do gesto, da música e da dança. Em Gana, os Ashanti¹¹ possuem uma dança altamente estilizada chamada *Kete* que é reservada somente aos membros da família real. Uma vez capturados e vendidos como escravos, membros da família real - ou outros Ashanti que tinham visto e incorporado a dança através de seus corpos – ainda eram capazes de repetir aspectos da dança por meio da memória corporal, mesmo depois de perderem a competência da linguagem vernácula. Ainda que hibridizados no Novo Mundo, os vestígios da dança permaneciam enquanto prática estética e corpórea para a “rememoração” na ocasião em que os ganenses cativos eram inseridos na escravidão. A dança, assim como um legado semiótico, torna-se performance de uma identidade e história semi-lembrada. É interessante notar que mesmo após perderem suas

línguas em função do deslocamento além-mar, expressões e fragmentos de danças dos africanos mantiveram e permaneceram enquanto coreografias e vocabulários fenomenológicos da sua história cultural e identidade original. No Suriname, país da América do Sul, a mulher negra tem uma canção africana dilacerante que era cantada e dançada após a labuta humilhante nas plantações. A canção dizia, “Aqui podemos ter sido reduzidos a servos e criados / Mas ainda assim nos orgulhamos e dançamos de cabeça erguida / Pois ascendemos de um povo digno e ativo”. A coreografia realizada pela mulher consistia em balanços suaves. Mantinha o tronco ereto e as mãos erguidas, à semelhança de movimentos de uma águia. O sorriso no rosto, de imediato, afastava o semblante de dor que estampava sua face.

Paul Connerton, em *Como as Sociedades Recordam*,¹² contextualiza aquilo que descrevi a respeito da fenomenologia, assinalando que, em todas as culturas, muito da coreografia da autoridade é expressa através do corpo. Ele argumenta que com esta coreografia há variações identificáveis de repertórios através dos quais muitas posturas performáticas se tornam expressivas pelo registro de inflexões significativas do gesto padrão. “Cada inflexão evoca um modelo de autoridade para os *performers* e receptores...posturas performáticas culturalmente determinadas fornece-nos uma mnemonização do corpo”.¹³ Qualquer um que tenha visto a dança *Ege* dos Iorubá, ou *Ese* dos Igbo, ou ainda a dança dramática *Alagba*, dos Kalabari, concordará que o conceito africano de coreografia é bem mais sofisticado do que os exemplos expostos por Connerton em seu livro, visto que grande parte destes, infelizmente, foram extraídos da Europa. Isso nos leva a observar que, talvez, a história pós-positivista Ocidental, particularmente pela valorização do impresso e da instrução criptográfica, em detrimento de outras formas de comunicação, parece ter afetado drasticamente a forma como os estudiosos ocidentais compreendem e valorizam o poder do corpo como local de múltiplos discursos para esculpir história, memória, identidade e cultura. O intelectual nativo americano, Jamake Highwater, discute justamente esta particularidade na sua expressiva obra, *The Primal Mind*.¹⁴ David Abram e Diane Ackerman rejeitaram a tendência ocidental de explicar a essência cotidiana da vida por meio do intelecto e do raciocínio abstrato. Suas obras, *The Spell of the Sensuous*¹⁵ e *A*

Natural History of the Senses,¹⁶ respectivamente, enfatizam que os seres humanos apreendem a vida e o mundo mais poderosamente por meio dos sentidos. Por conseguinte, podemos argumentar que a dança e o poder somatogênico do corpo têm sido fortemente desvalorizados no Ocidente, em grande parte devido à própria história ocidental: a estigmatização judaico-cristã do corpo como instrumento do pecado; e a Revolução Industrial que consumiu muitas sociedades européias, assim como os corpos das pessoas, afastando-as de suas comunidades, rituais, celebrações, festas e cerimoniais agrários, em grande parte provenientes de práticas nativas: dança, teatro e carnaval com flores.

No continente africano e em muitas partes da África diaspórica, a dança acompanhada pela música representa a arte suprema, a arte por excelência. Isto ocorre porque a dança é concebida como uma forma de instrução sinestésica, sendo o principal meio para a codificação da percepção do nosso mundo interior e exterior, nosso mundo transcendente, nossa história espiritual; a memória em sua complexidade histórica. Se falarmos de pintura, dança, de um livro como *The Black Atlantic*, de uma escultura ou de uma *performance*, isto nos remeterá ao corpo, que é o principal canal de expressão artística. O meio pode até ser imaterial, mas a principal fonte de significação é o corpo humano. Por esse motivo o corpo é o instrumento essencial para desenvolver, articular e expressar todas as ideias, assim como para veicular toda arte, seja a música, o drama, a literatura, mensagens eletrônicas, o teatro, celebrações ou carnaval; quero argumentar que é através da fenomenologia e da instrução sinestésica que os aspectos cruciais da celebração teatral africana foram translocados para o Novo Mundo. Estes fragmentos de “escritas performativas” foram em seguida implantados pelos africanos da diáspora para negociar a criação de configurações híbridas e sincréticas que são agora chamados de textos carnavalescos afro-americano ou caribenho; ou sul-americano ou ainda “antitextos”, que é a forma deformada que Paul Gilroy os denominou. Nesta negociação, as performances afro tornam-se moeda de troca básica de atenuação ou de resistência à total incorporação dos valores identitários europeus e do Novo Mundo, assim como aos signos e modos de representação ocidentais.

O que torna o Carnaval ainda mais notável, à luz de nossa discussão de que o corpo possui uma memória podendo ser um *locus* de resistência através da *performance*, é que ele é um exemplo eloqüente da transcendência expressa através do espetáculo: procissão, cores, música, dança e, mais importante, o movimento físico do corpo. Bakhtin, que por um longo tempo foi quem teve a última palavra a respeito do Carnaval no Ocidente, acha que “o carnaval é um vil abraço...Degradação, aviltamento, do corpo e todas suas funções – particularmente, defecar, urinar e copular – são partes e parcelas da “ambivalência carnavalesca”.¹⁷ Sim, é claro que as incorporações carnavalescas também transcendem as definições simplistas de matrizes europeias acerca do fenômeno. A julgar pela participação no Carnaval e a resposta dos presentes na diáspora africana - mesmo que na Grã-Bretanha os policiais brancos não sorriam para os negros -, percebe-se estigmas em termos de relacionamentos interpessoal e racial, no seio de uma determinada sociedade hegemônica. Portanto, no academicismo ocidental, o Carnaval ilustra que a transcendência, palavra mais associada à fenomenologia, é mais facilmente realizável como experiência corporal e performática do que como engajamento intelectual ou logocêntrico.

Isto fica ainda mais evidente em diferentes partes da África diaspórica onde o carnaval, um derivado hibridizado da celebração e do ritual teatral africano, vem revelar uma re teorização performática da alienação e do individualismo – que são dois *ethos* e castigos da ontologia capitalista ocidental. Os africanos traficados para as Índias Ocidentais, Grã-Bretanha, América do Norte, Canadá e América do Sul têm consistentemente usado a performance para afrontar, escarnecer, rejeitar, interrogar e desconstruir o individualismo e o naturalismo ocidental; a portas fechadas, à boca pequena, drama de classe média há séculos. Eles têm sido capazes de fazer isto porque o Carnaval abre espaços para comunalidade. Uma participação da massa despida de diferenças sociais em termos de classe, raça, cor, rendimento, pretensões intelectuais ou de flageladas memórias da história. De alguns anos para cá, o Carnaval tem se tornado um ato de incorporação e reparação. Igualmente, tem se tornado um ritual de purgação e regeneração, limpando o sangue e as chagas dos escravos e servos das calçadas da Europa, Caribe e Américas. Politicamente, o Carnaval

vem representar um processo dinâmico e coletivo da subjetividade e criatividade que permite aos africanos da diáspora se engajarem, se repensarem e se redefinirem, intervindo nas contradições de suas histórias. Por meio da elaboração de processos pré-performáticos de construção de máscaras, costumes, arranjos musicais, práticas coreográficas, composições de novas harmonias, além da confecção de máscaras, adereços e carros alegóricos, os atuantes e participantes do carnaval, literal, performativa e filosoficamente transcendem a si mesmos. Eles adentram ao reino das possibilidades imaginativas e empíricas que frequentemente são negadas no cotidiano social, econômico, político e religioso. Desta maneira, o Carnaval se torna uma variação festiva e secular das mais sérias, praticando tradição culturais de performances rituais *translocadas* da África, tais como o *candomblé*, a *santeria*, o *lucumi*, o *culto orixá*, a *macumba*, o *onfô haitiano*, a *abacua*, e assim por diante.

Num ensaio de 1998, Hollis Liverpool buscou contextualizar o modo como os afro descendentes de Trinidad redefiniram a experiência do Carnaval. O autor levanta a seguinte questão “Os rituais e práticas do Carnaval de Trinidad são de origem africana ou europeia?”. A partir desta indagação, Liverpool traça as origens do carnaval para os egípcios da África que, há milhares, realizavam festas de Carnaval para celebrar a fertilidade da terra, da mulher e o abastecimento de suas reservas alimentares.¹⁸ Além de diferenciar está prática africana, das tradições carnavalescas dos espanhóis, ingleses e franceses, e dos próprios negros livres da ilha de Trinidad, o autor, significativamente, ressalta como o aspecto e o dinamismo, assim como as dimensões estéticas e performáticas do Carnaval, mudaram radicalmente, desde que os africanos assumiram-no como forma de arte. Desta forma, o Carnaval deixa de ser uma legitimação das distinções de classe, passando à dissolução de classe, ou seja, uma espécie de teatro de rua que tomou conta de toda uma cidade, vias e áreas festivas, e até mesmo das plantações das quais os escravos se emanciparam. Em 1881, os africanos revolucionaram por completo o Carnaval, que os Brancos viam a partir de suas noções limitadas, liberando o seu potencial enquanto prática de apartheid, combinando na celebração as danças afro: *bamboula*, *gouiba* e *calinda*; igualmente, parodiando ou fingindo ser africanos, como parte de suas performances. Hoje, o Carnaval se alastrou para

outras ilhas do Caribe e, igualmente, migrou para a América do Norte e Europa. Na Grã-Bretanha, por exemplo, o Carnaval se propagou desde Nottinghill Gate, onde continua sendo o maior festival de rua da Europa, até outras cidades da Inglaterra, incluindo Birmingham, Wolverhampton, Leeds, Leicester, Luton e Manchester, onde ele atrai, continuamente, um público multicultural de 20.000 a 2 milhões em cada cidade. Nos EUA, o Carnaval ocorre em 21 cidades, incluindo Nova Iorque, onde atrai 2 milhões de participantes anualmente. No Canadá, tornou-se¹⁹ uma instituição cultural nas cidades de Calgary, Edmondo, Montreal, Ottawa, Vancouver, Winnipeg e Toronto, onde os participantes a cada ano totalizam 1 milhão de pessoas.²⁰ Importa destacar que isto é popular, teatro de rua de massa que invadiu e conquistou igualmente a América do Norte e a Europa pós-moderna, como uma *translocação* e reinvenção de festas teatrais afro-indígenas – um exemplo que veremos com detalhes logo a seguir –, aperfeiçoadas com bailes de máscara, trajes extraordinários, músicas inebriantes e danças sugestivas, insinuantes e liberadoras. Seu apelo encontra-se na grande libertação que dá ao corpo político através da participação, do vestir-se, da dança. Mais corpóreo, rabelaisiano, aberto e coletivo do que as tradições europeias ou as variações mencionadas acima, o Carnaval possui uma dupla face modelar. Reforça tanto o espírito oculto, mais esotérico quanto a preocupações religiosas da cultura que produz e extravasa suas noções de identidade, comunidade, liminaridade e continuidade. Ao mesmo tempo, como no contexto africano, o Carnaval revela e se rebela²¹ nas dimensões mais divertidas da *psiché* social, investindo ricamente no espetacular, aquilo que Benjamin classificou como lado “exibicionista” da arte, que inclui o jocoso, o cômico, atividades irreverentes, o balançar de pernas, espezinhar o diabo em coro, briga de porrete e trocas simbólicas de gênero que representa a liberação sexual e psíquica em possível catarse. Em todos estes empreendimentos, o corpo humano continua sendo o principal árbitro de sinais e informação, além de ser o maior instrumento fenomenológico para este processo de historicização da complexa subjetividade diaspórica africana. A poetisa afro-britânica-guianense, Grace Nichols,²² avaliou este fenômeno diaspórico transformacional, nestes belos versos, “Cruzei um oceano / Perdi minha língua / Mas a partir da raiz do antigo / um novo alguém trago comigo”.

O Carnaval, como podemos ver, é uma ponte, um elo contínuo, uma estética performática coletiva que manifesta igualmente uma necessidade e habilidade do africano e do afro diaspórico por auto-definição. O impulso e o ímpeto estético vêm do continente e, como sementes, reproduzem traços anteriores da planta-mãe com variações ou mutações acidentais, a partir de uma nova geografia e história. Um coco que cai de um coqueiro e circunda o litoral de Acra, em Gana, e em seguida atravessa o Atlântico, chegando ao Caribe, para, enfim, brotar nas terras da Jamaica, jamais deixará de ser um coco, apesar da mudança radical. De agora em diante, irei analisar a celebração teatral Omabe de Nsukka, localizada no Igbo setentrional, na Nigéria contemporânea, tendo em vista as similaridades entre sistemas manifestos, dinâmicas, estruturas e cosmovisão da celebração performática africana e seus derivados traduzidos na diáspora.

Similaridades semiológicas entre festas africanas e carnavais diaspóricos

O Omabe, enquanto celebração dramática, representa a capacidade de inventividade africana para a teatralização abstrata, espiritual, ontológica e histórica. Ou seja, formas performativas que tornam estes conceitos acessíveis, memoráveis e, de fato, conserváveis em sua totalidade para uma parcela determinada da sociedade africana. A performance Omabe funciona, essencialmente, como traço de uma identidade coletiva e política, assim como um dispositivo criativo para assegurar a continuidade da forma de arte festiva e teatral. Tal como um texto-performance, o Omabe é a história teatral escrita no corpo, e não um anti-texto, como erroneamente observou Gilroy no seu *Atlântico Negro*. A importante celebração dramática Omabe, que tem sido praticada há mais de mil anos em Nsukka,²³ na Nigéria, é desenvolvida a partir da descida extremamente colorida e coreografada dos espíritos dos ancestrais mortos para além das colinas Omabe, onde se encontra a morada de paz e descanso destes ancestrais. Os espíritos, que em Nsukka representam diferentes linhagens, são esplendorosamente representados por personagens vestidas como leopardos, que aparecem usando centenas de máscaras de tipos diversos. Ocasionalmente, partes expostas de seus corpos são friccionadas com mel para

que brilhem ao sol, como se estivessem molhados. Entretanto, existem alguns personagens animais relativamente feios e perturbadores, tal como o gato civet e a hiena. Porém, estes são ofuscados pela graça e beleza dos leopardos que se distinguem dos demais felinos através dos passos e da dança que se misturam à música Omabe. Nesta celebração, existem Omabes jovens e idosos. As faixas etárias são diferentes por que, de acordo com a cosmovisão Nsukka-Igbo, o mundo espiritual reflete o mundo humano. Contudo, o mais empolgante é quando ocorre o aparecimento em massa de centenas de Omabes que, em formações fluídas, e aos sons de tiros, canções, cantos e ululações da multidão, dirigem-se ao cenário ensolarado que fica no alto da colina. Ossie Enekwe classificou este belo espetáculo como “poesia em movimento”.²⁴ Estas presenças etéreas, reluzentes em materiais aplicados, dirigem-se para a comunidade, indo ao encontro de milhares de vivos que todos os anos ladeiam a encosta para assistirem ao espetáculo. Neste período, tais espíritos garantem à comunidade a riqueza econômica e a colheita agrícola, como parte do sonho de fé que alimenta a ontologia existencial da celebração. Após onze meses, em outra celebração dramática comunal, os mortos partirão. Desta maneira, seus movimentos saindo das colinas, em direção ao mercado, o centro público e secreto da comunidade, é altamente simbólico, pois a ritualização Nsukka Igbo é realmente um conceito abstrato, um mito, um futuro idealizado através do teatro e da performance.

A cerimônia em que se desdobram as atividades dramáticas marcam as divisões temporais, portanto ocupacional, no mundo ecológico de Nsukka Igbo. Este é o marco ou o divisor de águas que separa o período da seca do período da fartura. No mais das vezes, o percurso é precedido por um período de paz na comunidade, durante o qual inimizades e desentendimentos são reconciliados. A comensalidade²⁵ ou a partilha da comida entre amigos e parentes exerce uma função importante no ritual. Antes da dramatização, as crianças do sexo masculino são iniciadas no culto Omabe; exercício como espécie de censo dentro da comunidade e também uma indução da jovem geração à hierarquia política e às responsabilidades cívicas da sociedade. Contudo, grande parte destes valores educacionais é codificada em iconografias e formas artísticas que são preservadas e administradas pelos membros mais

velhos do culto Omabe. Nas noites *Eke* (nome de um dia de mercado na semana), igualmente mascarados e com suas vozes abafadas, esses anciãos revelam as injustiças cometidas, ao longo dos anos, pelos poderosos e ricos contra os pobres e os mais fracos. Desta maneira, começamos a perceber que, em certos aspectos, a participação e acompanhamento das atividades sociais da celebração dramática no restante dos anos traduzem a natureza comum e orgânica do processo teatral entre os Nsukka-Igbo da Nigéria, pois o principal objetivo da celebração dramática é o de permitir à população experimentar o mito de sua origem e equilíbrio, por meio de uma performance comum. Também é interessante observar que, através desta participação, todos os membros da comunidade abrem mão de si mesmos ou de suas respectivas individualidades em prol do *status quo* político. Como podemos ver, o mito da celebração serve à ideologia do momento e é usado enquanto controle político e reestruturação social. Também possui um valor “psicoterapêutico” no sentido em que o mito de retorno à ancestralidade Omabe funciona como um acordo entre o fenômeno da morte e os traumas que o acompanham.

Por outro lado, o Omabe é uma criação coletiva. Dançarinos, coreógrafos, músicos e todos os iniciados Omabe advêm de vários segmentos da sociedade para celebrar e reforçar a cosmovisão do seu povo e a percepção de si mesmo, tal como suas próprias *performances*. Podemos afirmar que é este envolvimento coletivo que dá à *performance* esta estrutura mítica e épica, uma síntese de todas as manifestações artísticas - escultura, música, percussão, dança, linguagem mítica, poesia, fantasia, pintura corporal, encantações, e assim por diante. Essas manifestações geram um efeito cumulativo sobre os sentidos, desatando o subconsciente e criando a eficácia do ritual ou a possível transformação. O *ethos* coletivo também exige que haja espaço dentro do enredo da performance para a comunidade ou para os membros não-Omabe experimentarem ou participarem, ainda que periféricamente, do mito que regula suas vidas. Por isso que a relação entre a autoria e a participação é evidente. Quando uma pessoa incorpora um sentimento de posse, pertença e participação no processo teatral, a *performance* encarnará e validará suas experiências, cimentando seu sentimento de comunidade.

Mito na celebração afro e afro-diaspórica/performance carnavalesca

Talvez, o que seja mais revelador é que o mito Omabe, assim como a sua aplicação enquanto metanarrativa performática, destaca a diferença crucial entre a compreensão ou o uso Ocidental da palavra *mito* e a concepção nativa desta mesma palavra. Pois, mesmo admitindo que o mito africano possui a forma tradicional de uma narrativa, esta não se restringe a um simples relato, uma narrativa de eventos passados, mas um sistema e uma forma de conhecimento que pode se tornar – e isto de fato é verdade – a estrutura de um enredo.²⁶ Tal como assinalou Maximilien Laroche, o mito é uma cultura oral, antes mesmo de ser uma narrativa fixada pela escrita, ou seja, é a palavra falada, a expressão facial e o gesto que define o evento dentro do coração individual. Une o sagrado e o histórico, exprime uma ordem do mundo e está situado num quadro religioso, possuindo uma situação característica (ou seja, é um produto sócio-econômico, uma ideologia supra-estrutural que é inseparável da sua estrutura social).

O mito associa o cotidiano, o efêmero, o atemporal, o metafísico. Assim, o mito não é uma simples narrativa, algo estático ou fixo, mas uma ação.²⁷ É extremamente pungente para nós a observação de Maximilien Laroche, que argumenta acerca da continuidade, e não ruptura, dos modelos de performances e ontologias afro-diaspóricas. O autor haitiano explica de forma bem clara a lógica e o processo de transformação dos mitos africanos e de suas estéticas performáticas nos mitos do Haiti. Laroche afirma que falar do desenvolvimento do mito africano no mito haitiano é falar de um processo pelo qual o africano - como ele próprio pôde observar enquanto cidadão haitiano - foi capaz de reter a natureza essencial de sua herança e, ao mesmo tempo, renová-la, “ou melhor adaptá-la, pois, se é verdade que o africano manteve seus mitos ancestrais, não restam dúvidas de que estes mesmos mitos ganharam uma nova aplicação, um novo significado, “certamente um significado diferente do antigo, mas igualmente capaz de servir a uma função similar que está inserida numa nova situação”.²⁸

Podemos observar que Laroche, na sua análise das práticas afro na diáspora, não defende a ideia de “ruptura temporal e ontológica” ou “separação

irrevogável”, muito menos apresenta um discurso essencialista ou afrocêntrico racializado, tal como Paul Gilroy e sua sensibilidade pós-moderna. Então, o discurso de Laroche, assim como o de Paul Carter Harrison nas obras *Totem Voices*²⁹ e *The Drama of Nommo*,³⁰ enfatiza a ideia de continuidade, hibridação e sincretismo. Essa opinião faz eco à observação de Stuart Hall lembrando que a identidade não é fixa, mas envolvente, heterogênea e fruto do processo insaciável que extrai, ou melhor, seleciona, a partir de construções estéticas e ontológicas disponíveis para praticar ou manifestar sua evolução contínua e mutável. Enquanto perspectiva comparativa, a configuração ator/público na celebração Omabe – retrato de uma veneração espacialmente coletiva do público para com as figuras mascaradas – é expressão de solidariedade, identidade, história, e sem dúvida alguma, da autenticidade de uma aproximação particular das pessoas com a arte inserida num quadro nacional e cultural mais amplo. Ela indica a origem conceitual e empírica da prática expressiva vernacular negra na diáspora, especialmente no Carnaval da Grã-Bretanha, do Caribe e da América do Norte e Sul.

Num sentido semiótico, a *performance* da multidão mascarada - que encena o mito Omabe, descendo o vale em direção à praça do mercado, acompanhada, durante a celebração, pela música, dança, vestuário e gestos – pode ser definida por aquilo que Aston e Savona designaram como uma natureza polissêmica do teatro. A afirmação exemplifica a tendência do teatro africano-igbo em fazer uso de “um sistema de signos que não opera de forma linear, mas por meio de uma rede operacional complexa e simultânea que se desdobra no tempo e lugar”.³¹ Isto mostra vários modos de leitura desta prática. Podemos dizer o mesmo a respeito do Carnaval de matriz africana no Brasil, Canadá, Trinidad ou em Santa Lucia. Como o Omabe ilustra vividamente, na celebração Igbo (isto é, na pré-escravidão e pré-colonial) e no teatro ritualístico, as coletividades, procissões, o uso de cores, a música e a dança coletiva, são ligações mediadas pelo contato corporal predominante. A filosofia deste teatro é uma forma de terapia comum por meio da qual a sociedade reata os fios dos relacionamentos que foram quebrados ao longo dos anos, que são do conhecimento de todos os membros da comunidade. Igualmente, a teoria desta celebração teatral é um ritual que permite entrar num estado de consciência que nos põe em contato

espiritual com conceitos imortais, tais como comunidade, nação, democracia, coletividade, história, metafísica, e com uma cosmovisão de aprendizagem comunitária. Mesmo as crianças que se iniciam nestas práticas, ainda no ventre de suas mães, ajudam a compreender que tal participação renova nossa força para enfrentar o mundo, despertando no indivíduo a compreensão de que ele ou ela não estão sós no planeta, mas inclusos na multidão. Toda a comunidade é impulsionada pelos mecanismos coletivos da celebração, realizando uma filosofia de vida totalmente oposta ao “penso, logo existo!” cartesiano. A prática da comunidade africana pauta-se num conceito antitético embora transcendente, “Somos, portanto eu sou!”. Um exame minucioso do Carnaval de Londres, Brooklyn, Toronto, Bahia, Rio, Trinidad, Nova Orleães, Nova Iorque e Canadá revelará similaridades de estrutura, função, polissemia, estética e, mais importante, ontologia e funcionalidade.

A memória coletiva nas sociedades pré-modernas foi forjada por meio da canção, do mito, da poesia, da dança, da percussão, de procissões, de gestos e do teatro, além de ser representada sob a égide protetora das práticas cerimoniais e ritualísticas: ritos de passagem e iniciáticos, nomeação, matrimônio e celebrações fúnebres. Em primeiro lugar, a principal função destas celebrações e rituais é a de materializar e preencher de valores históricos com significados reconhecíveis, seja um ritual fúnebre ou uma dança de preparação para a guerra. Em segundo lugar, essas celebrações servem como processos para recordar e preservar a estética utilizada para moldar o imaginário, a experiência ou os valores culturais que são expressos dentro de um assunto a ser encenado. É por meio deste *porquê e como* que os africanos, que foram traficados para a América do Norte, foram capazes de resistir às investidas mais sagazes da Europa, sobretudo, no contexto da globalização. Assim como assinalou O. E. Uya (1992), apesar das correntes e chicotes, das grandes ansiedades e temores, os cativos recusaram-se a se tornar escravos de seus ambientes. “Eles criaram culturas viáveis que refletissem seus *valores africanos* (grifo nosso), bem como seu ambiente americano, apesar da escravidão, dos maus tratos e da presunção dos senhores brancos e de sua prole intelectual que não conseguiram reduzir os negros a meras posses materiais”³². Citando Martin Brewer, Uya assinala mais adiante que, provavelmente, nenhum povo

foi tão completamente portador de sua tradição como os imigrantes africanos escravizados. Eles carregaram em corações e mentes todo um tesouro de “formas musicais, discurso dramático e histórias imaginativas, que se perpetuaram por meio de atos vitais de auto-expressão. Quando os escravos foram finalmente trazidos para o novo ambiente, eles estabeleceram um enclave de cultura africana que, apesar do ambiente desfavorável, acabou florescendo”.³³ Como pudemos observar, cada performance serviu como uma ocasião para lembrar, reiterar, reinventar e resistir à agenda da escravidão capitalista que, a partir de um discurso globalizante inserido na lógica Ocidental, tinha por intuito reduzir os africanos a bens móveis.

Conclusão: O carnaval enquanto enciclopédia de outras alfabetizações

A alfabetização que herdamos da tradição pedagógica Ocidental é moldada a partir de uma forma tipográfica ou criptográfica. Ou seja, ser alfabetizado significa dominar a leitura e a escrita de uma ciência determinada, de uma ciência logocêntrica, possuidora de determinadas estruturas ortográficas e caligráficas, assim como sua origem e história. Porém, o que aconteceria se substituíssemos esses modelos de alfabetização pela escultura, dança, vestuário, gesto, fantasia, espaço e tatuagens? De fato, teríamos uma nova definição de alfabetização que estaria atrelada a uma inteligência semiótica. Sendo assim, estamos diante de uma alfabetização iconográfica: qual seria a representação ou o significado do ritual Omabe para Paul Gilroy sem minha análise? Ele poderia compreendê-la? Se ele não puder decifrar as mensagens codificadas na metalinguagem Omabe -, os criadores desta prática Nsukka-Igbo extremamente complexa, envolvendo teatro e celebração, ao mesmo tempo ritual e carnavalesca - como não ver Paul Gilroy com um analfabeto na compreensão da cultura e da semiótica? Em outras palavras, a maior parte das culturas não-ocidentais se expressam através da sinestesia, como num teatro de sentidos: do sonoro, do caligráfico, do iconográfico, do olfativo, do lingüístico, do tátil e dentre outros tipos de alfabetização, semelhantes àqueles que apresentei ao longo da análise da celebração ritual dramática Omabe e do Carnaval na África diaspórica. A insuficiência de estudos que contemplem tais práticas – com a

justificativa de que o conhecimento se resume ao cânone Ocidental que vai de Platão ao paradigma pós-Moderno – é mais uma prova de como, na academia Ocidental, a ignorância continua a usar a máscara da arrogância. O fato da academia se referir às formas expressivas populares afro-diáspóricas como anti-textos não só demonstra um tipo conservador de inteligência teórica, mas também um olhar igualmente fascista que não reconhece a importância dos africanos e da classe trabalhadora africana da diáspora para a construção da modernidade e da cultura popular global, seja por meio da música, do esporte, da moda, da dança, do direito, das narrativas, dos rituais religiosos, espiritualidade, teatro e do carnaval. Ora, vejam como o rap, que até então era um som restrito aos negros, passou a ter um interesse global! Significativamente, Michael Bristol observou em seu livro, *Carnival and Theatre*, que “a vida social e política do teatro enquanto espaço de reunião pública tem uma importância própria, perpassando até mesmo os interesses exclusivamente literários dos textos e da contemplação de seus significados”.³⁴

É difícil discordar de Michel Bristol, uma vez que Diana Taylor, na sua obra, *Hauntology of Performance*³⁵ recorda-nos que durante 500 anos, no Hemisfério Ocidental, “tanto as práticas escritas quanto as incorporadas, via de regra, trabalharam em conjunto para fixar as memórias históricas que constituem as comunidades. Os rituais mnemônicos representados e os registros documentados podem conservar o que outros ‘esqueceram’. Tais epistemologias são mutuamente constitutivas”.³⁶ Em seguida, ela comenta que significativamente “o documento escrito tem anunciado repetitivamente o desaparecimento da performance. A escrita serviu como estratégia para repudiar e excluir a autêntica corporeidade que ela buscou descrever”.³⁷ Então, claramente, fazendo frente à visão limitada de Paul Gilroy acerca do texto africano e afro-diaspórico (isto é, a performance Negra) em oposição ao termo *anti-texto*, Diana Taylor incisivamente questiona:

O que está em risco, na reflexão sobre o conhecimento incorporado e na performance, é como eles desaparecem? Qual memória desapareceu, se somente o conhecimento arquivístico é valorizado? Estas questões podem ser respondidas por meio da contestação do pedido psicanalítico que – desde Freud até Derrida – tem alegado que somente a escrita

preserva a memória. Tal questionamento é decisivo para compreender a dominação colonial e o apagamento de memórias.³⁸

A performance, conclui Taylor, “é tanto para os fortes quanto para os fracos. Ela garante estratégias e táticas, banquete e carnaval”.

Tenho passado por esta arqueologia semiológica sobre o fazer-se da alfabetização para esclarecer que - os africanos que deixaram seus continentes e se translocaram para o Admirável Mundo Novo - trouxeram consigo teorias de *performance*, noções e filosofias da semiótica teatral, organização política e econômica, culto e memória social, com intuito de usar tais práticas enquanto armas de intervenção e moedas de troca para fazer frente à visão humanística e renascentista Ocidental que lhes escravizaram durante cinco séculos. Estas formas nativas que eles levaram como sentimentos no peito, sob as correntes em seus pescoços, serviu como talismã cultural, como fontes reconstituintes e como estruturas regenerativas usadas enquanto reinvenção inovadora de si mesmos, de suas identidades e de sua natureza humana como que – parafraseando Toni Morrison: “transgredindo a raça humana”.³⁹ O êxito dos africanos em criarem cultos e performances populares hibridizadas e sincréticas é uma marca da sofisticação, da complexidade e da flexibilidade destas formas, tal como podemos observar nos carnavais e rituais de matrizes africanas presentes no Brasil, Cuba, Nova Orleães, Grã-Bretanha, Omã, Oriente Médio e para outros lugares onde os africanos se translocaram – quer de forma arbitrária ou não – no decorrer destes 500 anos. Espero que pelo exposto, eu tenha respondido tais questões: o que existia aqui antes da chegada dos europeus? E o que exatamente os africanos trouxeram consigo ao se deslocarem para o “Admirável Mundo Novo”? Também espero que este artigo tenha contribuído para mostrar a inconsistência da hipótese central de Gilroy, desenvolvida no final de *O Atlântico Negro*, que afirma que “o mundo moderno representa um rompimento com o passado, não no que diz respeito à pré-modernidade e à não sobrevivência do africanismo tradicional e de suas instituições, mas no que se refere à importância e ao sentido dessas permanências que foram irrevogavelmente separadas de suas origens”.⁴⁰ O significado e o sentido dos africanismos não foram separados ou rompidos como resultado dos terrores inefáveis da escravidão, mas eles foram postos em clandestinidade em muitas

regiões da diáspora africana, tais como nos Estados Unidos, pela missão Protestante; no Caribe e América do Sul, pelo Catolicismo, com sua propensão às celebrações e rituais dos santos. Esses mesmos africanismos foram subversivamente implantados de modo que permitiram a continuidade híbrida e sincrética das tradições performáticas africanas no Admirável Mundo Novo, tanto no seu caráter religioso e ritualístico quanto no seu aspecto social e político.

NOTAS

* Nascido na República de Biafra, ex-Estado separatista da Nigéria, a vida de Esiaba Irobi sempre esteve embebida em experiências diaspóricas. Além de poeta, dramaturgo e escritor, Irobi foi professor do Departamento de Arte Dramática, na Universidade da Nigéria, em Nsukka, e também deu aulas em Universidades do Reino Unido e EUA. Na ocasião em que escreveu este artigo, lecionava Teatro Internacional/Cinema, como Professor Associado da Ohio University, vindo a falecer precocemente em 04.05.2010, vítima de um câncer na nasofaringe. (N.T.)

** Mestre em História Social, PUC-SP. victortriantopoulos@gmail.com

¹ Do termo original, *performative literacies*, que remete à ideia de escrita, letramento. (N.T.)

² Forma extremamente violenta em que eram transportados os escravos nos porões dos navios, onde inúmeros cativos ocupavam espaços minúsculos com um índice altíssimo de mortalidade. Vide o filme *Amistad* (1997), de Steven Spielberg. (N.T.)

³ GILROY, Paul. *The Black Atlantic*. Boston: Harvard University Press, 1993, p. 222.

⁴ *Ibidem*, p.223

⁵ É interessante notar o recorte usado pelo autor, visto que 1441 marca o início da migração forçada de africanos, ocasião em que Antão Gonçalves, com apoio da Coroa Portuguesa e da Igreja Católica, inicia a exploração de ouro e o aprisionamento de nativos da costa sub-saariana da África Ocidental. Já o ano 1865 marca o fim da Guerra Civil Norte Americana, suscitando entre o Sul e o Norte dos EUA opiniões políticas divergentes acerca da escravidão. (N.T.)

⁶ FORTIER, M. *Threat/theory: An introduction*. London: Routledge, 2002, p.41.

⁷ GOTTCCHILD, B. *The Black dancing body: A geography from Coon*. New York, Palgrave Macmillan, 2003, p.15.

⁸ FORTIER, 2002, p.41.

⁹ LECHTE, J. *Fifty key contemporary thinkers*. London, Routledge, 1994, p.30.

¹⁰ *Ibidem*, p.30.

¹¹ Os *Ashanti* ou *Asante* é o maior grupo étnico de Gana. Provenientes da nação *Akan*, falam o *Twi*, uma língua *Akan*. Antes da invasão dos europeus, desenvolveram um extenso e influente Império no Oeste da África (Império Ashanti - 1707-1896). Para uma aproximação com a necessidade deste tipo de estudo é interessante a obra *Fall of the Asante Empire*, de Robert Edgerton. Ainda não há tradução para o português. (N.T.)

¹² CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

¹³ *Ibidem*, p.74.

¹⁴ HIGHWATER, Jamake. *The primal mind*. New York: Meridian, 1982.

¹⁵ ABRAM, David. *The spell of the sensuous*. New York, Random House, 1996.

¹⁶ ACKERMAN, Diane. *A natural history of the senses*. New York, Random House, 1990.

¹⁷ LECHTE, 1997, pp.7-12

¹⁸ LIVERPOOL, Hollis. *Origins of rituals and customs in the Trinidad carnival: African or European?* The Drama Review, 42 (3), 1998 p. 26.

¹⁹ Neste trecho no original o autor se refere ao Carnaval como *African-derived form of collective theater*, ou seja, forma afro-derivada de teatro coletivo. (N.T.)

²⁰ NURSE, K. Globalizations in reverse: Diaspora and the export of Trinidad carnival, In M. C. Riggio (Ed.), *Carnival: Culture in action – the Trinidad experience*. New York, Routledge, 2004, pp. 245-253.

²¹ No original em inglês, o autor faz neste trecho um trocadilho com as palavras *reveals and revels*, dada à iminência fonética das palavras. Cabe ressaltar que tais vocábulos são oriundos do latim vulgar. Etimologicamente, *Reveal*, é proveniente do verbo *revelare*, que no português gerou o verbo *revelar*. Já o vocábulo *revel* tem por etimologia o verbo latino *rebellare* cujo significado em nossa língua é *rebelar*, *subverter*. Contudo, no inglês, semanticamente, este verbo significar *diversão*, *feira* ou, em alguns casos, *orgia*. Na presente tradução optou-se pelo termo *rebelar*, uma vez que foi possível preservar a semântica do vocábulo sem a perda da sonoridade. (N.T.)

²² NICHOLS, G. (1983). *I is a long memoried woman*. London, Karnak House, 1983.

²³ Nsukka é formada majoritariamente por membros da etnia Igbo. Em julho de 1967, Nsukka foi um das primeiras cidades da República de Biafra a ser ocupada pelas forças nigerianas, na ocasião da Guerra Biafra-Nigeriana. Tais conflitos geraram grande número de refugiados, dentre os quais se inclui o autor deste artigo. (N.T.)

²⁴ ENEKWE, Ossie. *Igbo masks: The oneness of ritual and theatre*. Lagos, Nigeria Magazine, 1987.

²⁵ Alimentação enquanto ato coletivo e ritualizado, por meio de uma confraternização. (N.T.)

²⁶ LAROCHE, Maximilien. *The myth of zombi. Exile and tradition*. London, Heinemann, 1974, p.45.

²⁷ *Ibidem*, p.45.

²⁸ *Idem*.

²⁹ HARRISON, Paul Carter. *Totem voices*. New York, Grove Press, 1989.

³⁰ HARRISON, Paul Carter. *The drama of Nommo*. New York, Grove Press, 1973.

³¹ ASTON, E., & Savona, G. *Theatre as sign system: A semiotics of text and performance*. London, Routledge, 1991, p.116.

³² UYA, O. E. *African diaspora: And the Black experience in the New World slavery*. New York, Third Press, 1992, pp. 128-194.

³³ *Idem*.

³⁴ BRISTOL, Michael. *Carnival and theatre*. New York, Methuen, 1985, p.3.

³⁵ Citado por Schechner, R. *Performance studies: An introduction*. New York, Routledge, 2002.

³⁶ *Ibidem*, p. 271.

³⁷ *Idem*, p.271, parte em itálico.

³⁸ *Idem*, p.271, parte em itálico

³⁹ MORRISON, T. *Beloved*. New York, Picador, 1987.

⁴⁰ GILROY, 1993, p.223.

Data de envio: 05/12/2011

Data do aceite: 02/03/2012