

Lugares que dançam:

O Atlântico Negro entre a livre circulação e a condenação da terra

Carolina Anglada

* Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) / angladacarolina@gmail.com

Resumo:

O contemporâneo pós-colônia promete cosmopolitismo e trânsito internacional, enquanto o gerenciamento da mobilidade acirra as estratégias de controle dos corpos, determinando zonas de exclusão, bordas de despertencimento e campos de invisibilidade. Este ensaio visa perscrutar os espaços paradoxais desse cenário, expressos em obras como *Também os brancos sabem dançar*, do artista angolano Kalaf Epalanga, um romance-musical marcado tanto pela alegoria da viagem do kuduro no Atlântico Negro (Paul Gilroy), quanto pelo confinamento dos corpos estigmatizados, que Achille Mbembe sinaliza em sua crítica ao liberalismo.

Palavras-Chave: lugares de condenação; pós-colônia; descolonização; atlântico negro; afropolitismo.

* Professora, Universidade Federal de Ouro Preto, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Letras, Mariana, Brasil.

*Eu reencontraria o segredo das grandes comunicações e das grandes combustões.
Diria tempestade. Diria rio. Diria tornado. Diria folha. Diria árvore.*
— Aimé Césaire

1. Devir colonial do espaço

A captura, a mutilação, o açoite, entre outras violências que são e foram obstáculos à auto-determinação dos sujeitos, se pelo lado histórico referenciam-se aos negros, por outro constituem o arquétipo da modernidade, na medida em que os riscos que assolaram continuamente a vida de africanos e afro-descendentes constituem hoje a norma da condição de vida dos subalternos. Trata-se de perceber como o aperfeiçoamento de técnicas de exclusão mantém operante a divisão entre os “humanos” e “não-humanos”, que constitui a *modernidade bélica* – o que, em certa medida, é o mesmo que dizer a própria modernidade. A escritora norte-americana, prêmio Nobel, Toni Morrison, em entrevista ao sociólogo Paul Gilroy, já anunciava em 1993 como os dilemas vividos por negras durante a escravidão se tornaram a experiência diária do nosso tempo:

Its not simply that human life originated in Africa in anthropological terms, but that modern life begins with slavery... From a woman's point of view, in terms of confronting the problems of where the world is now, black women had to deal with “post-modern” problems in the nineteenth century and earlier. These things had to be adressed by black people a long time ago. Certain kinds of dissolution, the loss of and the need to reconstruct certain kinds of stability [...] (GILROY, 1993, p. 178)

Essa perspectiva é também compartilhada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe em seu *Crítica da razão negra*, cujo argumento central é o de uma “tendência à universalização da condição negra [...] simultânea ao surgimento de práticas imperiais inéditas, tributárias tanto das lógicas escravagistas de captura e predação como das lógicas coloniais de ocupação e exploração” (MBEMBE, 2018, p. 17). Esse processo, que Mbembe denomina de *devir-negro do mundo*, condiz com a reprodução de uma matriz racial, a abarcar também outros grupos constituídos a partir de características determinadas, resumindo-os ao estatuto de números, estatísticas e códigos a serem investigados e vigiados.

Porém, se esses outros grupos foram mais cedo ou mais tarde incluídos nessa zona de controle, cujo mecanismo permanece obstinadamente produzindo *sujeitos raciais*, os negros são aqueles que dela jamais saíram, aprisionados, através do racismo dos tempos, no falso saber que estrutura

a modernidade. Durante as colonizações, ao pressuposto da raça caberia autorizar, a partir de operações imaginárias e simbólicas, a indiferença, o abandono, o controle, a violência, de modo que muitas dessas operações biopolíticas já funcionavam através de uma reorganização do espaço. Sabemos, sobretudo com Frantz Fanon, como a lógica colonial arregimentou-se por estratégias de domínio espacial, fazendo da zona habitada pelos colonizados e da zona habitada pelos colonos, o exemplo da exclusão recíproca de que fala Aristóteles:

... não há conciliação possível, um dos termos é demais. A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes do lixo regurgitam de sobras desconhecidas, jamais vistas, nem mesmo sondadas. [...] A cidade do colono é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de boas coisas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros.

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a Medina, a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada [...] (FANON, 1968, p. 29)

De onde Fanon conclui que a descolonização (processo para o qual *Os condenados da terra* convida seus leitores a promover) não garante que “depois da abolição das fronteiras se vão abrir vias de passagem entre as duas zonas.” Para abolir o sistema colonial é necessário “abolir uma zona, enterrá-la profundamente no solo ou expulsá-la do território” (FANON, 1968, p, 30). Esta é a condição da descondenação da terra que subjaz ao processo de descolonização, o que implicaria ainda a retomada de terras das quais comunidades inteiras foram expulsas por colonos ou por grupos participantes das guerras civis, como aconteceu com os tutsis em Ruanda, e que escritoras como Scholastique Mukasonga narram:

Durante muito tempo, os desterrados esperaram o dia de voltar para casa, para “Ruanda”, como diziam. [...] Por fim, compreenderam – e os militares de Gako estavam lá, caso precisassem se lembrar: eles nunca cruzariam de volta o rio Nyabarongo, nunca veriam outra vez as colinas de onde foram arrancados. (MUKASONGA, 2017, p. 30)

Ainda que hoje nem todas as cidades organizem suas exclusões de modo tão ordenado quanto o espaço colonial fazia, não se pode afirmar que as passagens foram abertas, quanto menos que as zonas foram abolidas. Tampouco podemos garantir que os êxodos sejam pautados por livres decisões e não ainda forçados em busca de melhores condições de

vida. Mbembe, por isso, denomina as cidades africanas de *pós-colônia*, afinal, a relação entre liberdade e território apenas se viu livre da figura centralizada do controle colonial, para agora ter que ver com outras forças, nem sempre visíveis, nomeadas ou assinaláveis. Isso significa que retornar ou fugir, territorializar a identidade ou tentar transformá-la, esbarra sempre com fronteiras que impõem regras arbitrárias para ocupação ou desocupação simbólica e material dos espaços.

2. Mares que dançam

Ao recuperarmos uma historiografia africana, em afinidade com certa filosofia da cultura, encontramos uma percepção das dinâmicas do espaço anterior à presença do europeu, que muito tem a oferecer como legado para as estratégias de resistência dos sujeitos raciais no contemporâneo. Mbembe descreve os movimentos de dispersão espacial que marcaram o contato comercial e de migração dos negros com os mundos árabe-berberes. Os deslocamentos tão presentes na África pré-colonial também respondiam à sobrevivência, afinal, pausar era mais arriscado que migrar. Todo esse trânsito era organizado em redes que incluíam ainda os fluxos da natureza e as encruzilhadas da própria geografia. Por isso, é possível dizer que historicamente as fronteiras étnico-políticas presentes no território africano de modo geral eram caracterizadas pela “imbricação de espaços múltiplos, constantemente feitos, desfeitos e refeitos tanto pelas guerras e pelas conquistas quanto pela mobilidade de bens e pessoas” (MBEMBE, 2018, p. 177) – o que permitiu que as tradições se iniciassem de modo itinerante, formando-se a partir de um amálgama complexo de relações de parentesco, religião, língua, localização e etnia.

Mais uma vez, o que hoje é sentido de modo generalizado já havia sido experienciado pelas populações africanas. Diferentes, porém, são as soluções. As fronteiras pré-coloniais, ou mesmo aquelas que ainda subsistem em alguns casos, não eram ou são sinônimas de limitação, mas de provisoriedade, entrelaçamento, negociação. Ao citar os Dogon, no artigo “A ideia de um mundo sem fronteiras”, Mbembe conclui que primordial era “o quanto os fluxos e suas intensidades se cruzavam e interagem com outros fluxos” e “as novas formas que estes poderiam assumir quando se intensificavam”. Em suma, tudo isso era “mais importante do que pontos, linhas ou superfícies” (MBEMBE, 2019, p. 76).

A descrição dessa paisagem coaduna com a defesa de Paul Gilroy em seu importante *Atlântico Negro* no qual o sociólogo britânico elege o cronótopo do navio negreiro com o sentido de dar a ver a potência das culturas translocais e a capacidade também sentida pelo filósofo

camaronês dos africanos e afro-descendentes de “habitar vários mundos e de se situar nos dois lados da imagem ao mesmo tempo” (MBEMBE, 2018, p. 182). No prefácio, Gilroy elucida que seu gesto é a proposição de uma outra alternativa às tentativas essencialistas e antiessencialistas da cultura negra, e também em relação às políticas afrocentristas que não tomam a tradição como um processo de criação daquilo que se herda, e sim como repetição invariante. Gilroy também nomeia os Estudos Culturais como um de seus confrontos, sobretudo no que toca a redução das análises da cultura a fronteiras que coincidem com as dos Estados-nação, como se epistemologicamente as abordagens culturalistas visassem entender as manifestações artísticas a partir de lógicas binaristas que opõe de modo simplista dentro e fora, forças endógenas e exógenas, pureza e importação.

Os exemplos da passagem de Miles Davis do jazz ao fusion, do duplo valor, americano e negro, dos *spirituals* entoados pelo coral do século XIX, os Jubilee Singers, e das conflituosas relações de Jimi Hendrix com movimentos políticos identitários, além de tantos outros citados no texto, compõem os “padrões fractais” (GILROY, 2012, p. 183) através dos quais se identifica uma “nova topografia de lealdade e identidade” (GILROY, 2012, p. 59), mais afeita aos laços artísticos, políticos e culturais que surgem a partir das desterritorializações das quais o Atlântico Negro é palco. Além disso, a partir da análise da obra e do gesto desses artistas e das críticas que receberam, procura-se frisar a importância da liberdade que nem sempre pautou as suas recepções, sobretudo quando se exige aos artistas certas tematizações e aderências irrestritas a valores determinados, impedindo tanto o desejo quanto a escolha orgânica e espontânea por outras estéticas. Nesse sentido, o sociólogo elege também teóricos como Richard Wright e W. E. B. Du Bois, cujas vidas, como a de tantos outros pensadores, legaram ao pensamento o “desejo de escapar aos laços restritivos de etnia, identificação nacional e, às vezes, até da própria ‘raça’” (GILROY, 2012, p. 65) permitindo que as raízes [roots] fossem atravessadas pelas rotas [routes].

Porque a argumentação não abandona jamais o campo das manifestações artísticas, a obra viabiliza uma crítica a movimentos como os de negritude e de pan-africanismo, sem dúvida fundamentais aos processos de recuperação ontológica de africanos e afro-descendentes, mas que permaneceram como questionamentos mais políticos do que culturais. O que a literatura, assim como a música e o cinema, têm relatado é mais uma disposição para compor novas alianças a partir das descontinuidades históricas, geopolíticas, familiares – e que, em certo sentido, acabam por consolidar um movimento de contramodernidade na

medida em que, como dissemos, a produção de sujeitos raciais não se sustenta inteiramente sem a criação dos grupos identitários. Liberando-se para a criação de outras comunidades, para a improvisação como no jazz, e de outros comuns a serem partilhados, esses artistas também estão livres para se automodelarem de acordo com processos próprios a uma ética da liberdade.

Trata-se, para Gilroy, de observar como através dessas expressões artísticas, afirma-se uma identidade da cultura negra alternativa tanto à ideia de essência, tradição e origem, quanto à uma perspectiva vaga e contingencial do que vem a ser o resultado da interação subjetiva com a linguagem, com os gestos, com o corpo e o desejo. Ao entender a composição, a criação e a inspiração não mais como processos ordenados por pontos fixos de influência, *Atlântico Negro* contribui para a discussão sobre a cultura diaspórica e sobre a relação entre os lugares que compõem o mapa das dinâmicas de diferenciação e descentralização, marcado por passagens, trocas, mútuas contaminações. A ligação é direta com o que Mbembe denomina de *afropolitismo*, como política do “mundo-africano-que-vem” (MBEMBE, 2019, p. 14).

3. Ritmos e rotas interrompidas

Também os brancos sabem dançar, do escritor e músico angolano Kalaf Epalanga, expõe, desde o primeiro momento, a contradição entre uma expressão artística que nasce do trânsito, em devir, ao estilo dos *spirituals* norte-americanos, e os obstáculos que continuam a impedir certas características de transitarem livremente, fazendo da raça uma experiência da segregação. Se a banda Buraka Som Sistema na qual participa, assim como tantas outras, só existem graças à migração de angolanos para Portugal, responsáveis por multiplicarem as expressões do kuduro, em consonância com a descrição do Atlântico Negro de Gilroy, e também com a ideia de corpos em movimentos cujos centros se deslocam por todos os lugares, esses mesmos lugares muitas vezes não se abrem, como se aquela condenação da terra de que fala Fanon jamais tivesse deixado de funcionar.

Inscrito sobre o selo de um “romance musical”, ainda que construído em forma relato em primeira pessoa, com data e local marcados nos capítulos, a obra move-se com instabilidade, em sintonia ao mesmo tempo com o não-figurativo da música e com o cognitivo da linguagem. Essa estratégia de não-captura emerge, portanto, como uma das maneiras de resistência diante do acontecimento pessoal que é o motivo central do relato da obra, a detenção do narrador, Epalanga, na fronteira da Suécia

com a Noruega, há dez anos, quando a sua banda estava em turnê. Logo no primeiro momento, o narrador-personagem sabe o que implica a falta de documentos em certas condições: “Quando se é cidadão angolano comum, a última coisa que se deseja é perder os documentos”. (EPALANGA, 2018, p.14).

Diante desse acontecimento, a reflexão do narrador se mostra profundamente consciente do que se pode e não se deve expressar. Seus movimentos são recebidos de uma maneira particular, como se os signos produzidos estivessem já sempre entregues às fantasmagorias e ao jogo do verdadeiro e do falso do poder. Mesmo as palavras não significam o mesmo se proferidas por certos sujeitos, operando por uma dicção que invariavelmente será recebida como autoacusação, mais do que legítima defesa: “Se juntasse na mesma frase movimentos de anca do Van Damme, Tailândia, Luanda e Bélgica, campeonatos de muay thai e raves em Lisboa, no mínimo pensariam que estava associado a uma rede de crime organizado a operar em três continentes.” (EPALANGA, 2018, p. 14). Portar ou não o passaporte, justificar ou não a perda, não resolve a condenação que é anterior à própria prática da ilegalidade, já nos afirma Fanon.

Por mais que a música e a literatura tenham sido as estratégias de Epalanga, que contribuem para aquela “história inacabada dos negros no mundo” (GILROY, 2012, p. 171), o sistema cerceia a dinâmica e a dança dos signos, propondo recepções distintas para os componentes brancos e os negros da banda. O movimento aqui, tão importante também para outros pensadores africanos, é o que há de mais arriscado – o valor cujo preço é o mais alto a ser pago pelo próprio corpo, como nas danças catárticas dos dançarinos do kuduro. Como então fazer valer a proposta de Gilroy? Seria possível cogitar uma desterritorialização da negatividade que não recaia invariavelmente em outras formas de marginalidade, impostas pelas apreensão e pela captura? “Foi preciso ser apanhado sem documentos numa fronteira para me descobrir prisioneiro”. (EPALANGA, 2018, p. 16). Essa prisão é ainda mais dura do aquela da identidade, mas com ela se relaciona:

A minha identidade pessoal ganhou forma dentro destas fronteiras, sou músico, aspirante a escritor e depois, claro, também sou emigrante. E divirto-me quando me dizem “tu já não és angolano”, o que é, no meu entender, uma forma de dizer “tu já não és negro”. (EPALANGA, 2018, p. 67)

A partir de então, a narrativa de Epalanga gira em torno da elaboração de vias de fuga: falando no lugar de todos os que não podem falar, o extenso relato não só narra a história pessoal, mas entrelaça-a à história

do kuduro, além de outros ritmos como o rap e o hip-hop, que nascem das tensões raciais, econômicas, políticas e regionais de Luanda, Lisboa, dos Estados Unidos, entre vários outros lugares. No caso do kuduro e da dança quizomba, estourados na Luanda pós 1975, a importância dos vídeo-clips responde ainda por tornar visíveis essas tensões, sobretudo por capturar “a essência, a exuberância, a arrogância e a competitividade, o reflexo mais honesto e aterrador, belo e fascinante, da sociedade angolana”, comenta o escritor (EPALANGA, 2018, p. 49).

As imagens das ruas de terra vermelha somadas aos mercados e estúdios caseiros de grande parte dos vídeo-clips relatam a relação entre o precário e a conectividade, a crueza e a familiaridade. Vale sinalizar que para essa narrativa, imagética, sonora e verbal, não é por acaso que o tom demarque o lugar do relato. Ancorados desde o início no movimento, a frase com que o vídeo “Sound of kuduro” se abre, “we made it, we here” sinaliza a importância desse anunciar-se a si mesmo a partir de um coletivo simbolizado pela alegria de todos os membros da banda terem conseguido o visto para entrar em Angola. Esse relato de si que nunca abandona o relato dos outros é também a política de não diminuição das diferenças. Epalanga narra inúmeras ocasiões em que ser africano era mais importante, como se a sua voz fosse a única legítima para representar o kuduro, e em outras em que os componentes brancos ou não-africanos eram mais acreditados.

Em *Relatar a si mesmo*, Judith Butler nos mostra como esse gênero se torna privilegiado na experiência moderna, quando o universal nos interpela falseando nossas ações, obrigando-nos, portanto, à autonarratividade como tentativa de defesa. Restrita ao relato em primeira pessoa que toma o outro apenas na interlocução, ou o outro de si mesmo, essa obra, ainda assim, oferece-nos uma série de questões importantes para a reflexão sobre a ética implicada nessa aparição e nessa construção subjetiva e performativa dos sujeitos. Aproximando-se do Nietzsche de *Genealogia da moral*, a filósofa sintetiza seu argumento:

Para Nietzsche, a necessidade de fazer um relato de si só surge depois de uma acusação, ou no mínimo de uma alegação, feita por alguém em posição de aplicar um castigo se for possível estabelecer a causalidade. Consequentemente, começamos a refletir sobre nós mesmos pelo medo e pelo terror. (BUTLER, 2017, p. 22)

Ainda que nem sempre Butler acompanhe o filósofo alemão, associando-se por vezes a Foucault, para quem o castigo não é a única fonte da autorreflexividade, afinal, a moral é também inventividade, seu pensamento mantém-se na relação que o relato trava com os regimes de

verdade, entendendo esta dicção como efeito provocado por uma descentralização qualquer. O reconhecer os limites do próprio reconhecimento pode ser, portanto, causa do relato. De fato, o narrador de *Também os brancos sabem dançar*, procura exaurir a história do gênero musical, como se estivesse a experimentar os próprios limites do saber, elaborando ao mesmo tempo uma continuidade a partir da detenção como interrupção. Ao tornar sua opacidade pública, tornando pública também a sua relação com a música justamente quando seu corpo se encontra aprisionado, o apelo a um outro, a outros que compõem a história pessoal e musical, músicos, escritores, artistas, ocorre muitas vezes como retirada de si para o aparecimento deles. Assim, a narração busca na linguagem uma qualquer forma de articulação e de partilha.

Porque Epalanga diz sempre ter-se recusado “a aceitar que a minha condição de emigrante condicionasse os meus movimentos”, (EPALANGA, 2018, p. 67), o relato da obra continua atuando como inscrição de um caminho aberto pelo desejo e não pela determinação. É crítico, nesse sentido, porque se mantém entre a defesa de um si mesmo em ato e a despossessão que representa as histórias que compõem e atravessam a sua história. “Nada na dança é puro. O mesmo acontece com a música”, sintetiza o narrador (EPALANGA, 2018, p. 131).

Perscrutando os motivos que o levaram até aquele momento de apreensão, Epalanga conclui: “Culpar o kuduro pela minha prisão não é justo” (EPALANGA, 2018, p. 97). Não é justo porque ele quis estar ali, embarcou por vontade própria. Mas quem ou o quê responsabilizar por esta detenção? Mbembe, no artigo “A ideia de um mundo sem fronteiras”, desmascara o falso universalismo do pensamento liberal clássico e sua proposta do direito de ir e vir, além das premissas do direito à não discriminação e dos arranjos de migração. Ancorado na obra *Movement and the Ordering of Freedom*, da israelense especialista em Teoria Política e Política Comparada, Hagar Kotef, o filósofo expõe a tese de que, à medida que o Estado liberal promove a liberdade, cria mecanismos e conceitos de ordem, segurança e controle que, de certo modo, não se contradizem com o projeto do movimento. A figura mais perigosa para essa lógica seria precisamente a daqueles que “circulam incansavelmente” (MBEMBE, 2019, p. 73), a de artistas como Epalanga, que deram ritmo a uma “energia recalcada”, ao “luto”, a toda uma “alegria negada a jovens que querem ser como os outros, livres de existir para além da esperança média de vida” (EPALANGA, 2018, p. 84).

Se outrora o poder colonial obrigou o embarcar nos navios negreiros, e o conseqüente confinamento através dos trabalhos forçados, a

manutenção de lógicas colonizadoras do espaço e do movimento permanecem atuando pela migração que interessa ao capital, barrando a livre circulação, que no caso não interessa pela associação perversa não tão recente entre raça e terrorismo. O universal, nesse caso, não está acessível nem enquanto direito nem enquanto espaço. Mas outra universalidade se esboça transversalmente quando uma manifestação cultural une os quintais angolanos, palco das festas tradicionais familiares, à uma capital como Lisboa, aos festivais de música internacionais, e às ruas de chão batido dos musseques, conferindo múltiplos e mútuos reais ao que então havia sido descrito como uma história interrompida, ou como uma “falta de realidade” (MBEMBE, 2019b, p. 82).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J. (2017). *Relatar a si mesmo*. Minas Gerais, Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Césaire, A. (2012). *Diário de um retorno ao país natal*. São Paulo, São Paulo: Edusp.
- Epalanga, K. (2018). *Também os brancos sabem dançar: Um romance musical*. São Paulo, São Paulo: Todavia.
- Fanon, F. (1968). *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Gilroy, P. (2012). *O Atlântico Negro*. São Paulo, São Paulo: Editora 34.
- Gilroy, P. (1993). *Small Acts*. England: London: Freepost.
- Mbembe, A. (2019a). A ideia de um mundo sem fronteiras. *serrote*, n. 31, março, (pp. 66-79).
- Mbembe, A. (2018). *Crítica da razão negra*. São Paulo, São Paulo: n-1 edições.
- Mbembe, A. (2019b). *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes.
- Mukasonga, S. (2017). *A mulher de pés descalços*. São Paulo, São Paulo: Editora Nós.