

ZITA C. NUNES_“AMAR NOSSOS FILHOS ATÉ A MORTE”: IDENTIFICAÇÃO E A DIÁSPORA AFRICANA

_Na introdução do “The Black Atlantic: modernity and double consciousness” (O Atlântico Negro), Paul Gilroy trata da consciência dupla e da mistura cultural que distinguem aqueles definidos pela diáspora africana. Ele confia nos pensadores afro-americanos para desafiar o que chama de “visão limitada que se contenta com o meramente nacional”. De acordo com Gilroy, esses pensadores deveriam estar “preparados para renunciar às pretensões fáceis da excepcionalidade afro-americana, em favor de uma política global, de coalizão, na qual o antiimperialismo e o anti-racismo poderiam ser vistos interagindo, e até mesmo se fundindo” (Gilroy, 1995: 4). As interações entre escritores diaspóricos da África, do Caribe e Américas do Norte e do Sul – assim como as de seus personagens –, indicam quão complexa essa política de coalizão pode ser. Em “Paradise” (Paraíso), a autora ganhadora do Prêmio Nobel Toni Morrison explora o significado de ser uma nação negra diaspórica na América, através de menções à África, à América do Sul e ao Caribe. Esse romance, de 1997, relata a relação entre Ruby, cidade negra em Oklahoma, e o convento anteriormente abandonado em sua periferia, agora ocupado por mulheres de várias raças, tão amadas quanto temidas pelos habitantes da cidade. No meio do romance, na parte em que as crianças encenam o nascimento de Cristo por ocasião do Natal, a historiadora e professora de Ruby, Pat Best, se engaja numa discussão com um dos líderes religiosos da cidade, o reverendo Misner:

[Pat Best:] “Você acha que o que ensino a eles não é suficientemente bom?”

[Rev. Misner:] Teria ela lido sua mente? “Claro que é bom. Só não é suficiente. O mundo é grande e nós fazemos parte dessa grandeza. Eles querem saber sobre a África.”

[Pat Best:] “Por favor, reverendo. Não me venha com sentimentalismos.”

[Rev. Misner:] “Se você se afasta de suas raízes, definha.”

[Pat Best:] “As raízes que ignoram os galhos viram pó de cupim.”

[Rev. Misner:] “Pat”, disse ele ligeiramente surpreso. “Você despreza a África.”

[Pat Best:] “Não, não desprezo. Apenas não significa nada para mim.”
(Morrison, 1999: 209).

O romance é uma alegoria sobre a fundação de Ruby e a maneira pela qual a população se fechou para o mundo externo. Para Misner, o isolamento é a qualidade mais preocupante de Ruby. Entretanto, para seus fundadores e líderes, esse mesmo isolamento é a única garantia da força e imortalidade da cidade, pois a protege das ameaças que os forasteiros representam. Conforme o diálogo avança, Pat nota a impaciência de Misner diante do zelo com o qual os idosos da cidade também usam esse isolamento para preservar a negritude de sua pele. Eles louvam a cor de sua pele, pois não tem nenhum sinal da mancha da escravidão que aquela cor de mistura racial evidencia (Morrison, 1999: 209). Pat insinua que Misner, talvez inconscientemente, se identifica com o desejo dos idosos da cidade de negar o legado vergonhoso da escravidão quando, nostalgicamente, volta no tempo e no espaço para a África. Para Pat, a África poderia ser um lugar para onde alguém retorna ou de onde foge. Poderia mesmo ser um lugar vivenciado de forma variada e ambivalente, como traído e traidor, tanto pelos que partiram quanto pelos que ficaram. Apesar da importância da África, a conversa entre Pat Best e o reverendo Misner encerra o conceito de que a importância

da África para a América não pode ser compreendida sem que se leve em consideração a escravidão e a diáspora dela resultante.

A questão da diáspora transcende o simples internacionalismo. Em outra publicação (Nunes, 2002), comentei o modo como o editor do “Chicago Defender”, Robert Abbott, foi severamente criticado na imprensa afro-brasileira por discursos e artigos que elineavam suas impressões sobre o que viu quando de sua chegada ao Brasil, em 1923. Em seus editoriais para o mais importante jornal da época, ele louvava os negros que via em posições de responsabilidade e em todas as camadas da sociedade. No entanto, jornalistas e comentaristas afro-brasileiros o culpavam por não levar em consideração que o visível é sempre indireto e que se “aprende” a ver. Eles o culpavam por não entender que os negros que via e queria identificar “como” negros, na verdade não eram negros que “se viam” como tal. Acima de tudo, eles o culpavam por não entender que, embora houvesse muitos negros no Brasil, na verdade a maioria, eles eram invisíveis para ele, Abbott, assim como o eram para o Estado brasileiro e seus representantes oficiais. Ele não dirigiu seus comentários ou projetos aos negros. O reconhecimento errôneo de Abbott sobre os negros no Brasil e sua incapacidade de identificação com eles nos convida a perguntar o que de fato significa constituir-se dentro e através da diáspora africana – o que nos leva a nos identificar com uma ou outra comunidade negra da diáspora.

A identificação, no sentido psicanalítico de uma forma narcisista de incorporação, assegura a identidade (Abraham & Torok, 1994: 111) e promove sua fantasia de inteireza e valorização ética da paz. Identidade incorpora variabilidade ou diversidade, enquanto oculta, simultaneamente, a história daquela incorporação, fazendo a identidade parecer conferida, não criada. Os vestígios das exclusões e perdas de identidade passadas são codificados e silenciados. Se assim é, então como os remanescentes desse processo de americanização – a quem a artista visual Maria Magdalena Campos-Pons chama de “os filhos e as filhas daqueles que empreenderam a longa e involuntária jornada e que lembram onde [em alusão à escravidão e à travessia do Atlântico] a dor começa” (citado por Harris, 2001: 51) – lidam com suas perdas e exclusões? Se a identificação garantiu a identidade americana, então o que fazer com a identidade da diáspora africana? Teriam esses filhos e filhas daqueles que fizeram a longa viagem uma alternativa para canibalizar os restos do passado?

No desenrolar do diálogo acima mencionado entre Pat Best e Richard Misner, ele diz que o isolamento usado pela comunidade para a preservação de sua negritude é mortal. A resposta, na qual ela pergunta se ele acredita que eles não amam seus filhos, ecoa ao longo de “Paradise”. No “Posfácio” à sua tradução de “As mulheres de Tijuapapo”, da romancista brasileira Marilene Felinto, Irene Matthews rememora a pergunta de Pat naquela que move Rísia, a protagonista do romance. “Rísia faz uma pergunta dividida em três partes, fundamentalmente inseparáveis: Pode um perfeito ato de amor procriar e, se é assim, será que “apenas” um perfeito ato de amor procria e, se assim for, como você justificaria, ratificaria, a existência de uma criança que não nasceu de um ato de amor?” (Felinto, 1994: 125). “Paradise” associa essa pergunta, já que diz respeito a indivíduos, à formação de um povo no rastro da escravidão. Será que a justificação, ratificação – mais freqüentemente entendida como reparação política e psicológica – de uma comunidade negra diaspórica, envolve necessariamente, como teme o reverendo Misner, amar nossos filhos a ponto de morrer por eles?

A obra de dois artistas visuais contemporâneos, Maria Magdalena Campos-Pons e Keith Piper, propõe uma abordagem a essas questões. O fato de o dois tratarem, em sua arte, do legado da escravidão e da coleta de memória, diante de um passado disperso e dilacerado, me permite abordar as questões visuais que estruturam esse ensaio, tão confusas em discussões acerca da negritude num contexto internacional.

Esses dois artistas, assim como Toni Morrison, não estão interessados em preservar uma falsa integridade do passado; por essa razão, seu trabalho fracionado de coleta de memória, que difere da conclusão de um trabalho de recordar, baseia-se em fragmentos, transparência, contingência e tecnologia. Como os trabalhos de Campos-Pons e Piper, “Paradise” explora os motivos pelos quais a escravidão e a subsequente dispersão de pessoas necessitam de um exame desestabilizador de como lidamos com a formação de nossas comunidades negras na esfera internacional. A obra trata da formação de comunidade, da violência que essa formação envolve, e das perdas que derivam dessas formações – perdas que, de várias maneiras, se afiguram como cadáveres, excrementos e outros destroços. Maria Magdalena Campos-Pons nasceu em Cuba e vive em Boston desde 1990. Suas instalações combinam fotos Polaroid de larga escala, vídeo, performance, pintura e escultura. Há imagens de uma série em andamento intitulada “History of a people who were not heroes” (História de um povo que não era herói). A primeira parte é chamada “A town portrait” (Retrato de uma cidade); a segunda, “Spoken softly with mama” (Falado de mansinho com mamãe), e a terceira, “Meanwhile the girls were playing” (Enquanto isso as meninas brincavam). A série inteira trata da história da família da artista e de outras famílias como a sua, atuais habitantes de uma cidade em Matanzas, Cuba. A casa da família fica no local um dia ocupado por um alojamento de escravos que abrigara seu bisavô, um ioruba escravizado.

Essas instalações incluem fotos de membros de família, o alojamento de escravos e a torre do sino da plantação de açúcar, agora em ruínas. Os tijolos, as pedras e a poeira do local, assim como ferros de passar em vidro, uma fonte de vidro e lençóis bordados fabricados pela artista podem ser vistos. Um vídeo projeta imagens de uma colher girando em círculos que dissolve açúcar num copo com água e da artista trabalhando numa roca, acompanhadas de uma trilha sonora de crianças que brincam e canções infantis cantadas pela artista. Muitos desses elementos, que evocam a economia da plantação de açúcar de Cuba, foram produzidos ou coletados em Cuba, com a colaboração da irmã e da mãe da artista que ainda vivem lá. Campos-Pons compôs algumas das fotografias nos Estados Unidos, que na época foram tiradas, de acordo com suas instruções, por sua irmã ou uma amiga em Cuba. As imagens são projetadas sobre pilhas de lençóis, paredes, pranchas de madeira que relembram os navios negreiros, sobre pedaços de terra, tijolos ou outros objetos ou desenhos que historicam e fragmentam a integridade daquela memória-identidade e apresentam o passado, não como “o” passado, mas como passado indireto.

A obra de Keith Piper, como a de Campos-Pons, considera a relação da história com discussões atuais sobre identidade e cultura. De descendência caribenha, Piper nasceu em Malta e cresceu em Birmingham, na Inglaterra. Piper juntou-se a Eddie Chambers, Claudette Johnson e Donald Rodney para formar o Grupo de Arte BLK. Em 1981 e 1982, o grupo montou uma série de provocantes mostras intitulada “The Pan-African Connection” (A conexão panafricana). As mostras desafiaram a visão aceita de uma cultura estética nacional inglesa associada ao modernismo britânico, através da exploração da relação entre lutas políticas negras e práticas artísticas contemporâneas. Depois que o Grupo de Arte BLK se dissolveu, Piper expandiu seu interesse por imagens apropriadas a instalações de multimídia que uniram pintura, escultura, textos, tecidos e música. Piper mudou para tecnologia com base em computador no final dos anos 1980, de modo a criar um espaço em sua colagem, para a associação e a interpretação por observadores das camadas digitais em constante mutação de seu trabalho. A colaboração do artista e do observador permite uma narrativa coletiva contingente, que se desdobra desafiando um relato linear. A obra de Piper, “Relocating the remains” (Recolocando os restos) foi comissionada pelo InIVA – Institute of

International Visual Arts e exibida em Londres em 1997. Também está disponível na forma de CD-ROM e em página interativa na internet.¹ Suas três seções, intituladas “Unmapped”, “Unrecorded” e “Unclassified” (Não mapeado, Não gravado e Não classificado), reprisam um trabalho mais antigo de Piper e refletem sua constante preocupação com os efeitos da escravidão, da colonização e da industrialização sobre “a geografia do corpo negro, que se alterna entre uma embarcação, uma mercadoria e um símbolo de expansionismo colonial” (Cameron: 1999). De acordo com Piper, ‘Unmapped’ [é] uma investigação das diversas percepções do corpo negro, como definido sob o olhar fixo dominante. ‘Unrecorded’ examina as lacunas de narrativas históricas que continuam a distorcer e obscurecer a presença negra. ‘Unclassified’ está centrada no exame do impacto de novas tecnologias sobre vigilância e policiamento, especialmente em relação às Acadêmicos da fotografia chamaram a atenção para a retórica da transparência da fotografia que reivindicou sua verdade, o que a tornou a tecnologia predileta para vigilância e categorização, sobretudo em contextos coloniais. Essa crítica sobre a transparência da fotografia desvenda uma relação de apoio mútuo no qual o Estado, encorajado pelo conhecimento e pelo controle que a prova fotográfica oferece, investe a fotografia de uma autoridade que não poderia ser reduzida às suas propriedades técnicas e semióticas. Embora a obra de Piper e de Campos-Pons seja um diálogo com essa crítica, seu interesse na transparência encerra um outro conjunto de preocupações relacionadas ao investimento estético e ético na diáspora africana. Antes de empreender a série “History of a people who were not heroes”, Maria Magdalena Campos-Pons já havia abordado a travessia do Atlântico em um trabalho intitulado “Tra” (1991). A instalação gira em torno dos relacionamentos entre três gerações de uma família cubana negra, na região de cultivo de cana-de-açúcar de Matanzas. O título da instalação associa, através da repetição das três primeiras letras, as diversas preocupações da peça: “travesía”, “trata”, “tragedia”, “trampa” (travessia do Atlântico, tráfico de escravos, tragédia e alçapão). O título também sugere uma série de palavras que indicam movimento: “traducción” (tradução – de um lado a outro, assim como de um idioma a outro) e “transparencia” (transparência). Campos-Pons articula a transparência como uma técnica e um conceito para se estar entre os extremos. Eu diria que “Tra” também evoca a noção de transculturação do antropólogo cubano Fernando Ortiz. Seu estudo da história de Cuba, da perspectiva do cultivo de cana-de-açúcar e do tabaco, deve ser um ponto de referência importante para o trabalho de Campos-Pons. O conhecido neologismo de Ortiz, forjado para descrever os resultados do primeiro contato entre culturas distintas do qual resultaria Cuba, difere de aculturação, que é uma tradução unidirecional de uma cultura para outra. Para Ortiz, a transculturação objetiva guardar na memória a transformação mútua, uma definição de transculturação que geralmente leva às discussões sobre hibrididade e diáspora festiva, libertadora. No entanto, o neologismo de Ortiz não é tanto um esforço de relatar um Novo Mundo, como era convencionalmente entendido, mas sim um novo conjunto de incertezas e perdas acumuladas resultantes da violência do encontro em Cuba. Para Ortiz, a identidade nacional não é apenas garantida através da transculturação bem-sucedida de europeus, mas também por meio daqueles cuja morte de fato e morte (social) em vida deriva de sua incorporação como um outro. Transculturação, em sua descrição e prática, produz os restos daqueles que não podiam ou não queriam ser incorporados a uma identidade cubana. O resultado é que aquele povo africano e indígena jamais poderia ser “cubano”, uma vez que sua identidade poderia apenas resultar de uma transculturação bem-sucedida, processo que a descrição de Ortiz define para eles. Desse modo, a transculturação não pode ser compreendida separadamente da morte – da morte que se afigura em/como seus restos, como um cadáver. Em um persuasivo ensaio publicado no catálogo da mostra “Relocating the

remains”, de Keith Piper, Kobena Mercer discute a estética da necrofilia negra. Essa idéia tem origem em uma entrevista que o cineasta John Akomfrah deu sobre o cinema negro britânico. Na entrevista, quando perguntaram a Akomfrah sobre a onipresença de cadáveres em filmes negros, ele insinuou que “a necrofilia está no coração do cinema negro”. Para Akomfrah, necrofilia transmite a idéia de “alimentar-se dos mortos”. Ele observa que o “desejo quase oscila entre a melancolia e a necrofilia. Você quase começa a desejar essas imagens, precisamente por elas serem irrecuperáveis, impossíveis de capturar, portanto, mortas” (Banning, 1993:33). Tomando a formulação sugestiva de Akomfrah como ponto de partida, poderíamos concluir que numa relação melancólica com os mortos, estes vivem de se alimentar dos vivos, enquanto numa relação necrófila com os Mortos, os vivos vivem de se alimentar dos mortos. Essa formulação encontra suporte em uma observação feita por Nicholas Abraham e Maria Torok no “The shell and the kernel” (A casca e o núcleo). Abraham e Torok permitem que haja uma relação com a perda que não recai sobre a díade incorporação-introversão, ambas relacionadas à identificação. Enquanto a incorporação nega o trauma da perda ao codificar o objeto de perda e silenciá-lo, a introversão dá voz ao trauma da perda, assim ajustando-se a ela e depois superando-a. Nenhuma opção é satisfatória para os antigos objetos de escravidão – agora sujeitos diaspóricos do legado da escravidão e de seus restos. A necrofilia-necrofagia, no entanto, oferece um conjunto de possibilidades mais interessante: “Uma refeição imaginária [ritualística] ingerida na companhia do morto pode ser vista como uma proteção contra o perigo da incorporação [...] Necrofagia, sempre um ritual coletivo, também é diferente de incorporação. Embora possa muito bem ter nascido de uma fantasia, a necrofagia constitui uma forma de linguagem, porque é uma atividade de grupo. Ao encenar a fantasia da incorporação, o ato de comer um cadáver, em si, simboliza tanto a impossibilidade de introjetar a perda, como o fato de que a perda já ocorreu. O ato de comer o cadáver resulta no exorcismo da tendência potencial do sobrevivente para uma incorporação física após a morte. Necrofagia então não é uma variação de incorporação, mas uma medida preventiva de antiincorporação” (Abraham & Torok, 1994: 129-30). A necrofagia, ao contrário da introjeção ou da incorporação, pode reconhecer, ao mesmo tempo, o trauma da perda e a impossibilidade de superá-lo. A tentação é tão grande quanto perigosa, quando confrontada com a perda e o desejo por uma relação ética com o(s) resto(s) de alguém, de expressar essa relação através de reparações: dar nome ao sem-nome, representar o não representado, dar voz ao silêncio, tornar visível o invisível. Poderíamos resumir que é isso que está por trás das portas da instalação de Piper, “Relocating the remains”, onde se vê marcado “Unmapped”, “Unrecorded” e “Unclassified”. Ainda, por trás das portas está uma proliferação de modos de dar nome e categorizar. Piper fragmenta essas imagens com ênfase em categorização e controle e pede que consideremos identidade – tanto negra como branca – através de sua representação indireta. Anne Cheng (2000) propõe que a coleta e a rasura, que é o fragmento, é a única espécie de história que pode imortalizar sem apropriação. As imagens fragmentadas, mutantes e estendidas em camadas do trabalho de Piper expõem a história da imagem indireta. Sua instalação sugere que reparar o fragmento, ou melhor, oferecer um contradiscurso de inteireza cicatrizante e identidade reparada, é oferecer uma solução que reafirma o problema – o reforço da identidade. A obra de Piper, com sua valorização da sorte e da contingência, promove a recolocação, em lugar da reincorporação de restos. A idéia de uma relação ética com os restos de alguém, fundamentada em recolocação em lugar de reincorporação ou negação, desestabiliza uma separação clara entre dentro e fora e introduz a possibilidade de um espaço intermediário. Campos-Pons disse que esse espaço intermediário é importante para ela. Ela associa o intermediário à transparência

e à memória. Seus objetos de vidro incorporam essa conexão; se quebrassem, poderiam ser colados novamente, deixando em evidência a rachadura que reforça a idéia da transparência, conforme elaborada em uma passagem acima mencionada. Há uma foto em sua série “When I am not here. Estoy allá” (Quando não estou aqui. Estou lá) que comenta diretamente os temas da particularidade e da identidade discutidos acima. A foto é do dorso superior da artista coberto de lama, no qual estão traçadas as palavras “Identidade poderia ser uma tragédia”. O rosto lembra uma máscara africana e a pose convida o observador a fixar o olhar no objeto da fotografia, num gesto de simpatia e identificação. No entanto, os olhos não estão abertos. Estão fechados, mas pintados de tal forma que parecem estar abertos. Evocando o “dead seeing eye” e o “living closed eye” de Wilson Harris (Harris, 1985: 19), a apresentação dos olhos inscreve a violência de se identificar com outro alguém. A foto move o observador de lá para cá, entre um outro que não se pode reconhecer (reconhecimento sendo a forma política de identificação) e o eu, que diante da recusa daquele reconhecimento não pode mais estar tão seguro de si mesmo. Essa fotografia, que parece falar de identidade, cria o espaço intermediário, um espaço de relação com um outro que não é, ou ainda não é, apropriador. Esse é um espaço de não saber e não ser dirigido a saber. As palavras escritas no corpo da artista também são significativas. A estrutura da frase “Identity could be a ‘tragedy’” a princípio parece ser um aviso. Poderia, no entanto, ser lida, de maneira mais frutífera, como uma declaração e possibilidade. Bonnie Honig sugere em “Political theory and the displacement of politics” (Teoria política e o deslocamento da política) (Honig, 1993) que a tragédia é o gênero adequado para reconhecer o resíduo, pois a tragédia gira em torno do reconhecimento forçado de que não pode haver escolha sem resíduos. Nesse caso: “Identidade ‘poderia’ ser uma tragédia”. A recusa da identidade marca tanto o trabalho de Maria Magdalena Campos-Pons como o de Keith Piper. Essa recusa não é um fim em si mesma. É mais uma estratégia política, uma recolocação dos restos, do que uma reincorporação que objetiva redimi-las. A recolocação deixa os restos como restos, que seriam lembretes não de alguma coisa, mas de algum meio, talvez uma forma de viver, inquietante e desconfortável, com os restos daquilo que nunca pode ser feito por completo. Essa representação de modelos de diáspora, uma maneira ética de amar o que sobrou, de acompanhar, em lugar de tomar, de abraçar, em lugar de incorporar, de “sentir”, em lugar de “gostar”.

<http://www.iniva.org/piper/welcome.html>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABRAHAM, Nicholas & TOROK, Maria. “The shell and the kernel”. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. [“A casca e o núcleo”. São Paulo: Escuta, 1995.]
- BANNING, Kass. “‘Feeding off the dead’: necrophilia and the black imaginary. An interview with John Akomfrah”. “Border/Lines” 28-29, inverno de 1993.
- BELL, Lynne. “History of a people who were not heroes: a conversation with Maria Magdalena Campos-Pons”. “Third Text” 43, verão de 1998.
- CAMERON, Dan. “Keith Piper: Relocating the remains”, 1999. <http://www.absolutedarts.com/artsnews/1999/08/16/25816.html>.
- CHENG, Anne Anlin. “The melancholy of race”. NY: Oxford, 2000.
- FELINTO, Marilene. “The women of Tijucopapo”, trans. Irene Matthews. Lincoln: University of Nebraska, 1994. [“As mulheres de Tijucopapo”. 3a edição. Rio de Janeiro: Record, 2004.]
- GILROY, Paul. “The Black Atlantic: modernity and double consciousness”. Cambridge, MA/ Londres: Harvard University Press, 1995. [“O Atlântico Negro”. São Paulo: Editora 34, 2001.]
- HARRIS, Michael D. “Meanwhile the girls were playing: Maria Magdalena

Campos-Pons". "NKA" 13, primavera-verão de 2001.

HARRIS, Wilson. "The Palace of the Peacock". In: "The Guyana Quartet". Londres: Faber and Faber, 1985.

HONIG, Bonnie. "Political theory and the displacement of politics". Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.

MORRISON, Toni. "Paradise". NY: Plume, 1999. ["Paraíso". São Paulo: Companhia das Letras, 1998.]

NUNES, Zita C. "Phantasmatic Brazil: Nella Larsen's "Passing," American Literary imagination, and racial utopianism". In: ROSENTHAL, Debra J. & KAUP, Monika (eds.), "Mixing race, mixing culture: Inter-American Literary dialogue". Austin: University of Texas Press, 2002.

ORTIZ, Fernando. "Cuban counterpoint: tobacco and sugar", trans. Helen de Onis. NY: Knopf, 1947.

PIPER, Keith. "Relocating the remains". Londres: Institute of International Visual Arts, 1997.