

CINEMA, EDUCAÇÃO E AFRICANIDADE: CORPO NEGRO E TERRITÓRIO NO DOCUMENTÁRIO SERGIPANO “NADIR DA MUSSUCA”

WOLNEY NASCIMENTO SANTOS

Mestre Interdisciplinar em Cinema pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordenador de cinema na secretária de Cultura do SESC Sergipe. Membro do grupo de pesquisa “Corpo e política”.

E-mail: wolneyns@yahoo.com.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9581-1567>

FABIO ZOBOLI

Pós-doutor em Educação do Corpo pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP/Argentina). Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe (PPGED/UFS). E-mail: zobolito@gmail.com.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5520-5773>

RENATO IZIDORO DA SILVA

Pós-doutor em Educação pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe (PPGED/UFS) e do Programa de pós-graduação Interdisciplinar de Cinema (PPGCINE/UFS). E-mail: izidoro.renato@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0368-7384>

RESUMO

O presente texto tem como objetivo analisar o curta-metragem sergipano Nadir da Mussuca (2015) de Alexandra Gouvêa Dumas interpellando o corpo negro a partir da temática do território. Parte-se do pressuposto que o cinema – enquanto ferramenta pedagógica – contribui para reflexionar a história, a memória e a cultura dos povos africanos e afrodescendentes na formação do povo brasileiro instituída na lei 10.639/2003 que inclui no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade desta temática. Acredita-se que o documentário analisado foi representativo na medida em que trilha asserções pelo olhar de uma câmera que se propõe descolonizadora para potencializar o protagonismo ideológico comprometido com a ressignificação da existência negra.

Palavras-chave: Cinema Negro. Documentário “Nadir da Mussuca (2015)”. Quilombo.

MOVIE, EDUCATION AND AFRICANITY: BLACK BODY AND TERRITORY IN THE DOCUMENTARY “NADIR DA MUSSUCA”

ABSTRACT

This text aims to analyze the short movie “Nadir da Mussuca” (2015) by Alexandra Gouvêa Dumas addressing the black body based on the theme of territory. It is assumed that the movie - as a pedagogical tool - contributes to reflect the history, memory and culture of the African and Afro-descendant peoples in the constitution of Brazilian people instituted by Law 10.639 / 2003 whose inclusion in the official school systems is mandatory currently. It is believed that the documentary was representative as it tracks assertions through the camera decolonization look to enhance the ideological protagonism committed to the ressignification of black existence.

Keywords: Black cinema. Documentary “Nadir da Mussuca (2015)”. Quilombo.

CINEMA, EDUCACIÓN Y AFRICANIDAD: CUERPO NEGRO Y TERRITORIO EN EL DOCUMENTARIO SERGIPANO “NADIR DA MUSSUCA”

RESUMEN

El presente texto tiene como objetivo analizar el cortometraje sergipano Nadir de la Mussuca (2015) de Alexandra Gouvêa Dumas interpelando el cuerpo negro a partir de la temática del territorio. Se parte del supuesto de que el cine-como herramienta pedagógica- contribuye a reflexionar la historia, la memoria y la cultura de los pueblos africanos y afrodescendientes en la formación del pueblo brasileño instituida en la ley 10.639 / 2003 que incluye en el currículo oficial de la Red de Enseñanza a obligatoriedad de esta temática. Se cree que el documental analizado fue representativo en la medida en que trilla aserciones por la mirada de una cámara que se propone descolonizadora para potenciar el protagonismo ideológico comprometido con la resignificación de la existencia negra.

Palabras clave: Black Movie. Documentary Nadir da Mussuca (2015). Quilombo.

Introdução

A Lei 10.639/2003 sancionada em 2003, pelo Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, consolidou uma antiga agenda de reivindicações das entidades do Movimento Negro organizado no país. Formulada a partir das últimas décadas do século XX, através de reflexões e lutas, para mostrar à Sociedade e ao Estado Brasileiros a necessidade de dispor de uma política antirracista, associada a um conjunto de estratégias para a desmistificação da democracia racial brasileira em relação à população negra, especialmente dentro do sistema formal de educação pública e privada, no domínio de todos os conteúdos programáticos das disciplinas curriculares: Educação Artística (Artes), Literatura e História Brasileiras (NASCIMENTO, 1978; SANTOS, 2005; DOMINGUES, 2012), promovendo amplo acesso à maioria da população negra e não-negra a história, a memória e a cultura dos povos africanos e afrodescendentes e sua contribuição na formação do povo brasileiro.

Trata-se de uma política curricular fundada em dimensões históricas, sociais, antropológicas oriundas da realidade brasileira, e busca combater o racismo e as discriminações que atingem particularmente os negros. Nesta perspectiva, propõe a divulgação e a produção de conhecimentos, a formação de atitudes, posturas e valores que eduquem cidadãos – negros e não-negros – capazes de reconhecer seu pertencimento étnico-racial afrodescendente, ao lado de outras referência culturais, para interagirem na construção de uma nação democrática em que todos, igual e equitativamente, tenham seus direitos garantidos para produzirem e cultuarem representações que servirão de referência de identidade valorizada para todas as gerações diacrônica e sincronicamente (DIRETRIZES CURRICULARES NACIONAIS 2013).

Nesse sentido, no âmbito da filmografia, o corpo negro consiste em uma referência geradora de identificação no interior dos processos culturais de resgate ou fortalecimento de identidades étnico-raciais que sofreram processos de desidentificação. Assim, acreditamos

que a filmografia negra, isto é, o cinema produzido por negros, significa a possibilidade de a comunidade negra habitar o imaginário brasileiro desde outras perspectivas que não aquelas replicantes do corpo negro nas funções socialmente subalternas.

A partir da Lei 10.639/2003, o cinema negro amplia forças para participar das guerras e batalhas coloniais e descolonizais envolvendo os imaginários nacionais, durante anos dominado pelas corporações midiáticas. O cinema, portanto, dentro do contexto escolar, pode ser colocado como um meio de socialização das problemáticas étnico-raciais, dentre outras questões simetricamente importantes e urgentes. Na luta contra enganos e mentiras sobre o negro, a transmissão e produção de conhecimento cinematográfico é instrumento rico em possibilidades para tratarmos os conflitos identidade-alteridade. Dantas Junior (2012, p.67) atribui ao cinema grande significado no contexto escolar ao afirmar que “o cinema é uma atividade educativa por excelência. Sua capacidade narrativa se transmuta em uma didática inebriante para formar percepções do mundo”. Duarte (2002, p. 17) corrobora com essa visão ao dizer que um, entre muitos modos de socialização e produção de conhecimento e de construção de padrões éticos, de valores morais e competências profissionais: “Ver filmes é uma pratica social tão importante quanto à leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais”.

Pensando numa ascendente e contínua discussão dessas questões básicas que permeiam as relações étnico-raciais e suas derivações nos campos social e educacional, este texto pretende potencializar o professor e o educando através do acesso a uma produção cinematográfica de autoria, direção e conteúdo negros; de modo a abrir um amplo horizonte acerca de outros filmes negros – curtas e longas – que podem mobilizar imaginários étnico-raciais historicamente mais despertos para a materialidade econômica, política e cultural do Brasil enquanto fruto de uma história colonial e escravocrata que se atualiza no cotidiano hodierno. Sendo assim, o presente estudo apresenta e analisa o filme documental “Nadir da Mussuca”, dirigido por Alexandra Gouvêa Dumas, para tensionar o corpo negro sob a perspectiva da temática do território. Neste sentido, intencionamos ponderar a feição da personagem central do filme documental: Maria Nadir dos Santos, popularmente chamada de Dona Nadir da Mussuca, analisando sua afinidade com o território quilombola mussuquense. De igual forma foram verificadas as memórias da comunidade quilombola e como são as subjetividades de Nadir – mãe-mulher-brincante-cantora nas festas de São Gonçalo e no Samba de Pareia.

O presente texto é um fragmento da dissertação de mestrado intitulada “Corpo negro: território, memória e cinema” defendida junto ao “Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema” da Universidade Federal de Sergipe (PPGCINE/UFS) no ano de 2018. A dissertação analisou três curtas-metragens que são referências da atual produção intelectual do Cinema Negro no Feminino em Sergipe. Neste texto analisamos apenas um dos filmes: Nadir da Mussuca (2015). A fim de lograr o objetivo deste estudo, o texto é apresentado em três partes. Na primeira parte apresentamos o documentário cinematográfico “Nadir da Mussuca” para num segundo momento interpelar o corpo negro a partir da temática do território. Na terceira e última parte – considerações finais – tecemos algumas apreciações a guisa de síntese além de propor indagações para estudos posteriores.

O documentário cinematográfico “Nadir da Mussuca (2015)”

“A terra é meu quilombo, meu espaço é o meu quilombo.
Onde eu estou, eu estou, onde estou, eu sou.”
(Beatriz Nascimento, ÔRÍ, 1989).

Alexandra Gouvêa Dumas, diretora do documentário suspenso para análise, menciona que se deparou pela primeira vez com o Samba de Pareia no ano de 2011, na condição de docente universitária da Universidade Federal de Sergipe – Campus de Laranjeiras. Ela descobriu o Samba de Pareia quando pesquisava espetáculos populares no 36º Encontro Cultural de Laranjeiras. A entonação de voz da cantante mestra Nadir da Mussuca lhe chamou a atenção durante o canto do *São Gonçalo* e na apresentação do *Samba de Pareia*. Guiada pelo encantamento, Alexandra ficou interessada em conhecer mais de perto as astúcias das apresentações que observara no Encontro. Deste modo, a diretora iniciou um trabalho de campo sistematizado, visitando com frequência o Quilombo da Mussuca para conversar com as mulheres do *Samba* e os rapazes do *São Gonçalo*.

Por essa razão, fui para a comunidade quilombola, para a casa de Nadir, para aprender, para ver e quem sabe sambar com as mulheres aquela dança tão convidativa. De apreciadora de samba, passei a ser uma das frequentadoras da comunidade e uma das presenças constantes nos dias de “visita”, o samba para o recém-nascido. (DUMAS. 2016, p. 15)

Depois de coletado um significativo material fotográfico e de vídeos ligados ao cotidiano das apresentações artísticas e de entrevistas com depoimentos dos brincantes e

cantantes, Dumas menciona que, de modo despretensioso, começou a compartilhar conteúdo dessa pesquisa experiencial nas redes e mídias sociais. Deste modo, muitas pessoas interessadas passaram a entrar em contato querendo saber mais sobre a comunidade que afirmavam não conhecer. De forma paralela, estas pessoas também mencionavam desconhecer os grupos de tradição desse quilombo, localizado nas redondezas da cidade de Laranjeiras. O Quilombo Nadir da Mussuca faz parte do Vale do Cotinguiba – região historicamente marcada pela produção de cana-de-açúcar e que possui um grande número de negros e grupos de tradição afro em atividade.

Assim comecei a sistematizar meu acervo pessoal de imagens e pude perceber que sim, seria possível desenvolver um roteiro com o conhecimento e o material já obtidos. Essa decisão de realizar esse produto audiovisual coincidiu com outro projeto que estava sendo encaminhado, que era a elaboração da pesquisa de pós-doutorado intitulada processos de *Ensino-aprendizagem em manifestações tradicionais: memória, gesto e voz*. Com a aprovação desse último na Fundação CAPES/Ministério da Educação e o aceite da Université Ouest-Nanterre La Défense, resolvi desenvolver temas teóricos numa interação entre memória, oralidade, processos de transmissão de conhecimentos com a realidade da Mussuca, focada na história de vida de Dona Nadir. (DUMAS, 2016, p. 15)

Vale destacar aqui que a materialização do documentário se efetivou principalmente por consequência de subsídios federais do ministério da cultura. A aprovação do projeto fílmico no edital referente à *Preservação e acesso aos bens do patrimônio afro-brasileiro*, publicado pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, em parceria com o Ministério da Cultura foi central para a realização do documentário. As verbas oriundas da aprovação neste edital financiaram a contratação de toda uma equipe técnica para realizar as gravações (DUMAS, 2016). A diretora do documentário “Nadir da Mussuca” o apresenta da seguinte forma na sinopse do mesmo:

Instalado no campo da memória afro-brasileira, o documentário Nadir da Mussuca tem a intenção de ser um meio de reconhecimento para os atores e atrizes sociais que dele fazem parte, mas também um meio para que a Mussuca se faça presente para novos públicos. Dessa forma, o documentário pretende ser ponte de comunicação entre locais, entre pessoas. Assim espero que aconteça! (DUMAS, 2016, p. 22).

Considerando a reflexão sobre a relação entre corpo negro e território, compreendemos o papel das tecnologias na ampliação do alcance das potências do corpo, de modo a forçar a expansão dos limites demarcadores do lugar no espaço. No caso das

tecnologias de informação e de comunicação, a exemplo do cinema, o alargamento das linhas territoriais ocorre nos campos do símbolo e da imagem; do simbólico e do imaginário. A existência territorial ocorre para além de sua geografia física, pois sua dimensão representativa depende das narrativas.

Podemos dizer que o alcance de um território se confunde com a extensão de suas histórias e estórias. Por exemplo, a expansão da geopolítica do Império Romano ocorreu primeiramente com o poder de alcance dos relatos de conquista. Antes de chegarem à Bretanha com seus corpos, escudos e espadas, suas histórias e personagens já habitavam a topologia imaginária dos nórdicos. Desse mesmo modo, os cantos e histórias de (sobre) Nadir veiculados no documentário, levam a Mussuca para outros contextos, fazendo esse coletivo “bolar pelo mundo” entre identidade e alteridade.

Corpo Negro E Território

[...] para mim não haveria espaço
se eu não tivesse um corpo
(Merleau-Ponty (1999, p. 149).

Inferimos que “o território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência” (SANTOS, 2007, p. 13). Toda a narrativa da memória simbólica revelada a partir da história e das estórias do território da Mussuca, bem como as situações verbalizadas por Dona Nadir, estão em consonância com os conceitos de Maurice Halbwachs, quando ele nos apresenta e nos narra a respeito da “inserção no espaço da memória coletiva”:

É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (HALBWACHS, 1990, p. 143).

Frente a isso, dissertamos o espaço – enquanto território – sempre pela via da representação imagética cênica e da “decupagem” do filme. Ou seja, ali onde Dona Nadir e todos que residem no Quilombo da Mussuca são representados em seus contextos diários de vida, seus conflitos e seus paradoxos. Desta forma, vejamos o que Milton Santos menciona sobre a ideia de território:

O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é fundamento do trabalho. O lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida (SANTOS, 2007, p. 14).

Interpelar a temática do Corpo Negro no documentário *Nadir da Mussuca* está direcionado à sua personagem central – Dona Nadir. Frente a isso inferimos que o corpo é um signo de imanência de vida no que tange a política: das relações humanas dadas no território. Não obstante, o “[...] corpo é um vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (LE BRETON, 2011, p. 7). Posto isso, o corpo está associado a todas as coisas e seus sentidos – “de ver, de sentir, de tocar, de ouvir ou de saborear” – estão profusos junto às coisas. O corpo de Dona Nadir representado no documentário é um suporte de signos; sejam eles de gênero, artísticos, políticos, religiosos e outros. Esses signos circulam entre o corpo da mãe e mulher – negra – brincante e sua significação representada na tela para o mundo do espectador, que a vê. Essa relação se dá pelas vias dos recursos cinematográficos utilizados para evidenciar: o seu corpo e a alegoria de sua representação; o corpo e a analogia com o espaço e a territorialidade; o corpo e significação dentro do individual e do coletivo; o corpo e a memória afetiva consigo, com as pessoas, com as coisas que a cerca.

A parte inicial do filme documental merece alguns comentários. O documentário inicia com um plano escuro fechado, ao fundo se ouve o ruído das pisadas causado pelo bater dos tamancos que de forma súbita arrebatam as imagens em planos de Nadir da Mussuca (ouve-se vozes falando sobre a vida e personalidade de Nadir). Na sequência, tudo volta a estar escuro, e as lentes da câmera se movem de forma lenta do lado esquerdo para o lado direito. Surge no quadro a imagem do forninho de um cachimbo de onde é expelida nuvens de fumaça. A imagem parece crescer e então é completada com o rosto em perfil de uma mulher negra que traga seu cachimbo na janela de sua sala de estar. Ouve-se ao fundo, um canto nagô em *off* que vem para saudar os orixás Iemanjá e Xangô.

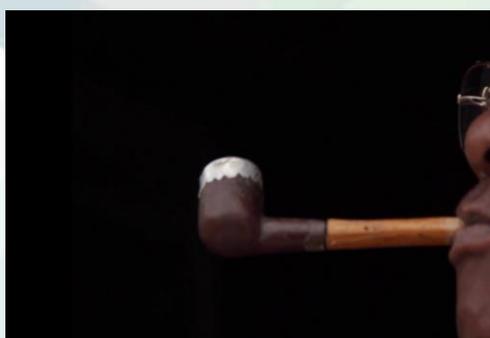


Figura 1 e 2: Imagens que abrem o documentário
Fonte: Retiradas do filme “Nadir da Mussuca”

De repente, outro plano, agora um plano mais aberto. A imagem da negra mulher com seu cachimbo perdura até aparecer em formas de signos letrados o título que dá nome ao filme: NADIR DA MUSSUCA. O quadro se divide: no lado sinistro, as letras que dão nome ao filme; e, no lado destro, a imagem de Nadir da Mussuca a tragar seu cachimbo em direção ao letreiro. Na sequência, a tela volta a ficar totalmente escura, assim ela permanece por uma fração de segundos, o som em *off* das batidas dos tamancos que explodem ritmados ao chão vai ganhando volume. Neste momento a imagem se fecha e mostra colares, pulseiras e anéis coloridos – signos religiosos da religião afro. A câmera parece dançar ao som dos tamancos e vai dando ritmo ao rosto real de Nadir – a protagonista mor do documentário. As imagens agora são acompanhadas por legendas que são utilizadas como estratégia fílmica para que o público compreenda melhor as falas de Dona Nadir, bem como de outros personagens reais da comunidade que foram ouvidos nas entrevistas para a confecção do documentário.

A Mussuca é um quilombo
A Mussuca é um quilombo
Eu nasci e me criei aqui

Cadê o samba?
Ói ele aqui
Na Mussuca eu nasci
Na Mussuca eu me criei
Com o Samba de Pareia
Na Mussuca eu morrerei

Cadê o samba?
Ói ele aqui
(Música do Samba de Pareia cantada no documentário)

A letra descrita acima é a letra de um canto que Nadir puxa no documentário, o canto é acompanhado por uma sequência de imagens da comunidade Mussuquense: a placa que indica na rodovia a direção do povoado mussuquense, além de outras cenas do cotidiano particular da comunidade. Agora as cenas adentram o território da Mussuca: uma cena apresenta o cemitério do povoado; outra o centro de umbanda; noutra imagem um senhor de meia idade carrega seu carro com finas ramas de capim; uma mulher aparece de pé, olhando a vida desde a porta de sua casa, ela segura uma xícara de onde toma seu café, aos seus pés vemos a companhia tranquila de três cachorros. Aparece o letreiro para avisar, estamos na **MUSSUCA Laranjeiras – Sergipe – Brasil**. Na sequência uma mulher caminha com uma sombrinha vermelha que a protege do sol, ela sai da soleira de sua casa em direção à rua carregando sob um de seus braços uma galinha que tem os pés amarrados. *Na Mussuca eu nasci, na Mussuca eu me criei*. A partir de uma tomada panorâmica, o documentário mostra a vegetação da comunidade e de seu entorno. Primeiro o som, depois a moto que carrega no acento dois jovens corta a cena em velocidade. *Com o Samba de Pareia, na Mussuca, eu morrerei*. Um rapaz vestindo boné, óculos escuros e uma camisa da “1ª Mussuca Fest” aparece a pé perambulando pela rua ao mesmo tempo em que fala ao celular. *Cadê o samba? Ói ele ali...* Um homem de espaldas aparece no primeiro plano olhando a entrada da Mussuca, que aos poucos vai se esfumando e ficando fora de foco.

Na sequência outra panorâmica vinda do alto mostra a delimitação territorial da Mussuca, exhibe os carros na rodovia, a voz de Marizete é ouvida ao fundo – Marizete é vereadora eleita de Laranjeiras nas eleições de 2016, ela também assume papel central na comunidade por ser líder do Samba de Pareia. Ela inicia sua narrativa contando a estória do mito fundador do Território Mussuquense que se formou a partir da chegada de negros escravos fugidos dos engenhos da região (NADIR DA MUSSUCA, 2015). Aqui é central pensar a lei 10.639/2003 quando cita da importância de resgatar a contribuição do povo negro para a economia, política e cultura no Brasil. Nas cenas brevemente descritas são reveladas atividades e bens econômicos e culturais, assim como as imagens dos corpos significados por adereços, cores e gestos que se interpõem nas relações humanas, inclusive na interação ator-espectador. De igual maneira, as cenas desmistificam o corpo negro no que tange aos signos de alteridade que a modernidade cravou em suas peles. Um corpo que o cristianismo colonialista classificou como sem alma e a ciência dos séculos XIX e XX como fortes e emotivos, mas sem racionalidade.

Frente a essa desumanização autenticada, o negro foi vendido e traficado pelos Europeus desde a África para o mundo sob a égide de sua inferioridade religiosa, cultural e tecnológica. Não obstante, apesar de inúmeras controvérsias históricas, o cenário/território do Quilombo representa um campo de fuga em que os corpos conquistaram e conquistam outros significados políticos, econômicos e culturais; quebrando a semântica colonial negro-escravo e a semântica moderna negro-trabalhador. As imagens apresentam referências que contradizem o imaginário nacional acerca do negro. Essa leitura é importante para evidenciar os limites do racismo e da subordinação racial historicamente ligada ao corpo do negro.

Se permanecermos no escopo do nosso tempo, não nos passará despercebido que uma das experiências mais marcantes da modernidade, o genocídio tecnologicamente organizado, talvez seja um dos marcos centrais dessa ultrapassagem, dessa violação de fronteiras em todos os planos: populações que movidas pelo terror se deslocam para outras terras; povos que são exterminados pelo não-pertencimento e/ou pela não-adesão aos mais aparelhados belicosamente; grupos inteiros que desaparecem, destruídos por não pertencerem à mitologia da raça que os agride, por serem reconhecidos como estrangeiros, não-familiares, anti-sujeitos que devem ser exterminados, muitas vezes classificados não apenas como distintos, mas como negativos: que se lembre aqui a comparação de grupos étnicos com animais – esse outro irracionalizado em relação ao humano –, qualificativo geralmente destinado aos que desejamos exterminar: ratos, piolhos, baratas, todos os negativos em relação a nós, “mais humanos”, “mais limpos”, “mais saudáveis”, mais assépticos e ainda, eventualmente e de forma intercambiável, “mais brancos”, “mais magros”, “mais bonitos”. Por isso a presença da expressão, que é pronunciada quase de forma descuidada em telejornais, mas que denuncia a si mesma, limpeza étnica (VAZ, 2003, p. 164).

Retomando a narrativa fílmica e o mito fundador da Mussuca nela contado, vale mencionar que o local – onde atualmente existe o Quilombo – era de difícil acesso. Para chegar aí somente por trilhas feita em meio a mata, próprio da identidade com a historicidade dos quilombos como lugares de abrigo de práticas sociais proibidas e capazes de ampliar o horizonte de signos acerca dos corpos negros, até então encobertos pelo signo “escravo”. O mito originário narra que os negros no início do século XIX que naquela região se agregaram, cultivaram roças para proverem seus sustentos e, para conseguir água, eles perfuraram um poço. No exato instante em que estavam vazando a terra, se depararam com um peixe de coloração negra, esguio e muito valente: o nome do peixe é “Mussum”¹. Segundo Marizete:

¹ O nome correto do peixe se escreve da seguinte forma: “Muçum” – no entanto, os moradores associaram o Quilombo da Mussuca ao termo Mussum.

Aí a família do meu pai Martim, que era a família mais velha, disse pronto! Já que a gente cavou esse poço, encontrou água, encontrou esse peixe. Já que somos preto mesmo, somos Mussum, então vamos dar origem a esse local de Mussuca. Mussum de Mussuca (Marizete, NADIR DA MUSSUCA, 2015)

Em composição, a cena se desdobra em uma sequência de imagens detalhando as inúmeras práticas sociais no interior da comunidade, então resultantes daquele ato fundador: a escavação de um poço, fundamento material da vida, e o encontro com uma espécie de “totem”², o alimento originário do qual os comunitários simbolicamente descendem no sentido de se perpetuarem graças ao animal. O filme avança de maneira seriada sobre os modos de perpetuação. As imagens formam uma noção panorâmica sobre o quilombo no sentido de apresentar a diversidade humana reunida no território que preserva a memória de seu ponto de partida. A película insiste em apresentar aspectos da vida quilombola. Acompanhando a narrativa de Marizete, acima citada, escutamos, novamente em *off*, os sons das batidas dos tamancos. Outra vez a diretora apresenta através de imagens entrecortadas o contexto diário da Mussuca: meninos chutando bola, um bebê nos braços de sua mãe, outra mulher caminha ladeira abaixo com uma criança, um rapaz pilota sua moto, uma agrupamento de pessoas dialogam no espaço público de suas calçadas e, ao longe, vai se avistando o que é a vida em comunidade. Aos poucos as imagens vão dando ideia ao espectador de como é a vida na Mussuca.

Outro plano, a arquitetura das moradias da comunidade é capturada pelas lentes da câmera. São casas, quase todas feitas de alvenaria revestida, construídas em terreno socalcado. Ao redor das habitações são mostrados os quitais compostos por árvores frutíferas típicas do solo nordestino. Outra vez se ouve ao fundo, a voz em *off*, de Dona Nadir que termina a narrativa iniciada por Marizete sobre o mito fundador:

Tinha uma Maria Banguela, que ela era escrava, veio da escravidão, e ela disse: não, não bota Mussum não, é melhor botar Mussuca. Essa Maria Banguela, que ela era da África e ela veio também bolando pelo mundo até se bater aqui na Mussuca. (Nadir, NADIR DA MUSSUCA, 2015).

A intervenção de Maria Banguela sobre o nome da comunidade a partir do peixe – totêmico – é central para compreendermos a formação da identidade da comunidade a partir do ato fundador. Vemos que não há uma assimilação pura, simples e direta do peixe como referencial identitário da comunidade; Maria Banguela propõe uma significação, ela grifa o

² Adiante comentaremos como as críticas e ressalvas de Lévi-Strauss (1975) acerca do conceito de “totemismo” pode contribuir com a compreensão da significação que o peixe Muçum recebe na comunidade Mussuca.

“Mussum” com um traço novo, implicando uma repetição humana, mas com algo distintivo, já que o Quilombo da Mussuca tem existência singular e irrepetível. Pela via da memória de moradores mais velhos, guardada e compartilhada com moradores mais novos, num primeiro momento mediada pela oralidade e atualmente já conservada e disseminada por outros meios, a estória do mito se multiplica. Desde o cavar o poço, até o momento do encontro com o peixe de cor preta “Mussum” e, posteriormente, a metáfora de onde derivou o nome Mussuca com base na intervenção de Maria Banguela que, chegando ali “bolando” pelo mundo, remete a uma memória ancestral coletiva da comunidade, ao mesmo tempo em que marca uma novidade, um ato criativo, para a fundação não significar mera repetição. À identidade com o peixe Muçum, demarca um signo capaz de gerar uma identidade da comunidade consigo mesma; não com o peixe. Já que não existem outras “Mussucas”, com qual Mussuca se identificar?

Está, portanto, no cruzamento da relação de pertencimento de seus moradores com esse mito, um elemento que aponta uma identidade com a natureza e outro que aponta para uma abstração, uma estranheza, uma nova identidade com a qual os habitantes se identificarão. Assim, os quilombolas da Mussuca não se identificam com o peixe, mas sim com a própria comunidade; é com ela que buscam relações de semelhança ou mesmo de negação dessa mesma. Nessa história desenvolvida desde um mito fundador representa, por um lado, a repetição, o coletivo, o comum, o natural; que é a figura do “Mussum”; por outro lado significa a diferença, a alteridade, a novidade, a individualidade. Para uma reflexão antropológica, importante retomar o debate sobre individualidade e coletividade; assim como para a história vale as reflexões em torno dos limites entre história e História.

Por conseguinte, nos depoimentos de Marizete e Nadir compreendemos as reflexões de Dumas (2016, p. 52), quando cita Halbwachs (1997, p. 94): “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. Sendo a recíproca verdadeira, pois coletivos diferentes interpretam indivíduos diferentemente. Os discursos coletivos, anônimos, fazem sentido aos indivíduos, falam deles. Segundo Augé (2005, p. 25), Mauss era radical ao dizer que, no modo de vida étnico-tradicional, “[...] a individualidade é representativa da cultura, uma individualidade padrão”. Contudo, contemporaneamente essa posição é atenuada ao considerarmos que existe alteridade na identidade, mesmo nas relações intraétnicas. De acordo com Vasconcelos et al. (2015, p. 22): “As discussões atuais apontam para a compreensão da identidade enquanto uma construção social marcada pela diferença que tem referenciais na alteridade”. Desse modo, “[...] aprendemos [...] a duvidar das identidades

absolutas, simples e substanciais, tanto no plano coletivo quanto no individual”. Metaforicamente, as “[...] culturas ‘comportam-se’ como a madeira verde e jamais constituem totalidades acabadas [...]; e os indivíduos, tão simples quanto os imaginamos, nunca o são suficiente para não se situar em relação à ordem que lhes atribuí um lugar: só exprimem sua totalidade [com a comunidade] de um certo ângulo” (AUGÉ, 2005, p. 26).

O indivíduo, portanto, não está alienado a todos os aspectos da comunidade, tal como a comunidade pode produzir diferenças a despeito das expectativas individuais. Há sempre um traço de certa liberdade ou descompromisso entre indivíduo e sociedade; de modo que o limite é tênue entre a tradição e a traição; as adesões e as dissidências. Igualmente, uma relação não constitui identidade por uma alienação absoluta de um ser a uma referência apenas. Vejamos o desdobramento do “Mussum” para Mussuca. A alteração do termo mediante o acréscimo de uma sílaba – ca – no lugar da letra “m” consiste no ato de diferença que permite à comunidade não se alienar totalmente à figura do peixe, ao mesmo tempo em que abre um horizonte de possibilidades para uma identidade a ser construída coletiva e individualmente. Conforme Bergson (apud LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 98) reflete sobre o conceito de totem, o animal não expressa a individualidade – por mais concreto e empírico que seja – mas sim seu coletivo, sua classe, sua espécie, seu gênero, sua família etc.; de modo que dificilmente temos a relação com um cachorro específico. Em uma escala “abaixo” ou “acima” do modo como um humano se relaciona com outro individualmente, sempre acabamos por lançar nossos cães de estimação na “vala comum” da categoria cachorro. Isto é, são substituíveis, repetíveis.

Sobre isso, vejamos na base do mito fundador temos uma ação coletiva – cavar o poço e se identificar com o peixe. Mas, um ato individual, de Maria Banguela, ao traçar o peixe com um signo – ca – estranho capaz de marcar uma individualidade em uma classe; já que o muçum peixe não evidencia essa individualidade, mas sim a espécie de peixe muçum. Não importa especificamente o indivíduo da espécie que foi encontrado no poço. A partir dele, todos os outros indivíduos da espécie significam a mesma coisa para a comunidade Mussuca. Assim, a sílaba “ca” afasta a parte humana da parte animal para se constituir ligada ao totem, mas também livre dele. Podemos dizer que a sílaba “ca” implica o enigma, a incógnita, ao enigma do outro, a prova do outro, que não permite à identidade da comunidade se definir por completo e de uma vez por todas por apenas um signo, tal como o muçum do poço totaliza a imagem de seus semelhantes. O traço-signo diferente permanece como questão fundamental acerca da existência: afinal, mesmo sabendo nossa origem comum – encontro de negros com

um indivíduo dos “mussuns” – não sabemos qual será nosso fim; o que nos tonaremos permanece em aberto; inclusive para a humanidade em geral. Diferente do que ocorre para a identidade alienada à espécie animal, o indivíduo humano não se refere apenas ao grupo, mas a um futuro.

Podemos notar que existem muitas teorias válidas e confiáveis para explicar a origem do universo, do sistema solar e do planeta Terra. O problema fundamental é que a origem não define o fim, o destino totalmente. Em outras palavras, podemos estabelecer identidade com nosso passado com base na memória e suas diversas formas de expressão. Contudo, existem uma série de problemas lógicos e ontológicos que se colocam como obstáculos para estabelecermos uma identidade com o futuro, isto é, com o destino (DANOWSKI, 2014, p. 8). Toda identidade com o destino implica determinação prática em relação a uma utopia. Nesse lugar enigmático do futuro, muitas culturas colocam o retorno do mesmo, a repetição, a hereditariedade pura. Mas, existem culturas que preferem pensar não na perpetuação, mas na relação entre origem e fim, a exemplo das narrativas cosmogônicas e apocalípticas. Porém, existem as culturas que aguardam o acontecimento que, embora esperado, é desconhecido e, portanto, temido ou desejado. Nesse último caso cabem as reflexões sobre a alteridade, já que muitos desses acontecimentos envolvem narrativas acerca do outro – a novidade – que chegará para o nascimento de uma nova era ou a destruição da era atual (AUGÉ, 2012, p. 8-10).

Segundo Augé (2012, p. 10), o processo colonial envolveu a “prova do outro”. Os encontros entre aborígenes e os europeus foram marcados pelo eixo da alteridade, da negatividade, da negação dos aspectos identitários. Dentre as atrocidades, isso obrigou a todos a se depararem com o acontecimento incontrolável, que por sua vez impôs “[...] uma reinterpretação do passado e uma visão do futuro, tanto em termos políticos quanto [...] religiosos e, paralelamente, [...] [transformou] completamente sua organização espacial. A urbanização, os novos recortes administrativos [...]” etc.. Vemos, nesses termos, que o ato de significação de Maria Banguela não representa senão a marca que a singularidade – individualidade – daquele coletivo deixaria no espaço da época. O ato de grifar o peixe com a sílaba “ca” não deixa de ser um prolongamento simbólico de vazar a terra cavando um poço. Cavar um poço diz respeito ao fato de o coletivo de negros não se identificar com o que já estava dado. Para a relação identitária com o espaço se estabelecer foi necessário que o coletivo produzisse suas marcas, seus traços, seus signos. A voz de Maria Banguela

simbolicamente diz: não podemos nos identificar com o que está dado; será necessário intervir no dado.

Considerando a atitude inaugural da Mussuca a partir do peixe Muçum passível de uma leitura totêmica, importante brevemente retomar a crítica de Lévi-Strauss (1975) ao conceito de totemismo, ao mesmo tempo em que essa contribui com as reflexões aqui sugeridas. Basicamente, o totemismo pode ser definido, a partir de Bergson, como: “[...] a crença numa identidade entre o animal ou a planta e os membros do clã” (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 98). O limite dessa definição está justamente no fato de restringir a relação totem-clã no eixo da identidade e, portanto, da alienação absoluta, sem considerar o eixo da alteridade na construção da própria identificação com o totem. Embora o totem implique necessariamente a origem do clã, sua ascendência mágica, mítica, natural ou sobrenatural; o que envolve imaginar o totem como determinante do clã, esse último também determina, transforma, desvia, rasura, traça, significa o totem; que não é assimilado puramente, sem questões e problemas para o próprio povo, família, etnia, cultura ou clã; para além dos problemas postos pelos antropólogos.

Esse primeiro limite aponta para o segundo, posicionado à distância, que supõe o totem apenas como emblema do clã; diminuindo seu poder sobre o destino prático ou vivo da comunidade. Diferente do destino do indivíduo muçum, que é repetir a espécie, o indivíduo humano repete a espécie ou o clã, mas produz muitas diferenças “colaterais” ou “centrais” durante essa identificação com o totem. Entre os humanos da tribo não há identificação total nem com a própria comunidade, pois na origem não há uma identificação total com o totem espécie. Não há fusão totalmente indiferenciada com o grupo de pertencimento. Para Durkheim (apud LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 100): “Embora o princípio totêmico resida por escolha numa espécie animal ou vegetal determinada, não pode, contudo (sic) permanecer localizado nela”. A tendência totêmica majoritariamente reconhecida é a de expandir seu “signo” para todos os outros seres e coisas que ocupam o território ou o ambiente do clã ou da comunidade. Entretanto, na prática, o caminho percorrido pelo totem em direção ao domínio do mundo obriga o povo a uma série de reformulações lógicas e ontológicas no sentido de manter o totem coerente com a totalidade descontínua do mundo (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 103).

Deste modo, o filme gera interlocuções que ultrapassam o corpo negro da mãe-mulher simples enquanto a fêmea do gênero humano e chega-se a um corpo transformado em vetor sógnico e semântico da comunidade e de si mesmo como diferente e irrepitível na História do

gênero ou da espécie. Sem considerar esse corpo que é entidade que armazena e compartilha informações e memórias no campo da representação popular da comunidade, Nadir representa a identidade da comunidade, mas também apresenta um traço de diferença marcante dentro dela; ao lado de outras tantas figuras distintas, quem sabe menos conhecidas e acessíveis. Desse modo é positivamente o signo de ilustre moradora que carrega em seu corpo a dança e o canto, compondo assim as memórias remotas de seu território à Mussuca-África-Mussuca.

Sutilmente no documentário é demonstrado todo o reconhecimento à personagem de Nadir, com duas condecorações em sua homenagem – uma no 37º Encontro Cultural de Laranjeiras, em 2012, com condecoração escrita: NADIR DA MUSSUCA (Reisado de Nadir e Samba de Pareia) – “por uma vida dedicada à manutenção das tradições culturais da nossa gente”; e a outra: II PRÊMIO MULHER NEGRA – Organização de Mulheres Negras Maria do Egito – OMIN/SE (SANTOS, 2018).

No ano de 2012, o município de Laranjeiras/SE através de seus vereadores, constituiu a Lei de Registro dos “Mestres dos Mestres da Cultura”, que outorgou a Maria Nadir dos Santos a autoridade de mestra do território “remanescente quilombola”³. Da instituição e da definição de “Mestres dos Mestres”, está assim na Lei Municipal:

Art. 1º Fica instituído o Registro de “Mestres dos Mestres” na Cidade de Laranjeiras, a ser feito em livro próprio pela Secretaria da Cultura.

Parágrafo único. Poderão ser reconhecidos como “Mestres dos Mestres” as pessoas naturais, os grupos e as coletividades dotados de conhecimentos e técnicas de atividades culturais cuja produção, preservação e transmissão sejam consideradas pelos órgãos indicados nesta Lei, representativas de elevado grau de maestria, constituindo importante referencial da Cultura Laranjeirense⁴.

Para Augé (2005) o monumento, como a etimologia da palavra o indica, quer-se expressão tangível da permanência, ou pelo menos da duração. “Se a ilusão monumental, aos olhos dos vivos, a história não seria mais que uma abstração” (AUGÉ, 2005, p. 53). Desta mesma forma que o monumento – a honraria, uma lei, um patrimônio – inscreve e materializa a presença do que se foi no tempo e o faz sobreviver. É a instauração da permanência. “O

³ Ver mais detalhadamente o estudo da patrimonialização da “guardiã da memória” em BRITTO, Clovis Carvalho; PRADO, Paulo Brito. Aprendi com meus pais e pratico até quando morrer: itinerários da patrimonialização de Nadir da Mussuca. In.: DUMAS, Alexandra Gouvêa; BRITTO, Clovis Carvalho. (org.). *Corpo Negro – Nadir da Mussuca: cenas e cenários de uma mulher quilombola*. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.

⁴ Prefeitura Municipal de Laranjeiras/SE – Lei Municipal nº 909/2009, de 29 de outubro de 2009. http://www.camaradelaranjeiras.se.gov.br/sites/default/files/legislacao_e_atos/LEI%20MUNICIPAL%20N%C2%BA%20909-2009.pdf. Acesso em 08 fev. 2018.

monumento datado é reivindicado como uma prova de autenticidade que deve por si própria suscitar interesse: um fosso que se escava entre o presente da paisagem e o passado a que alude. A alusão ao passado complexifica o presente” (AUGÉ, 2005, p. 60). Sendo que aludindo ao futuro, o presente se mostra ainda mais complexo e enigmático, já que, diferente do muçum, não há repetição absoluta no interior das culturas humanas.

Então, não podemos saber quem seremos no futuro. Sabe-se que os muçuns serão sempre peixe, ao passo que hoje já se cogita “humanidades robóticas”; bem como se discute se as máquinas são inteligentes e podem ter cidadania de modo que o mundo futuro não esteja, hoje, sendo construídos para nós humanos (DANOWSKI et al., 2014, p. 14), mas para outros humanos pós-biológicos ou pós-humanos (GORZ, 2005, p. 94). A evidência e a consideração da patrimonialização de Dona Nadir como guardiã da memória do território da Mussuca têm colaborado para a sua autoafirmação como guia, artista, mestra da cultura de tradição e monumento vivo. Nadir, com esses atributos, é uma “pós-quilombola”, pois quem no passado, nos tempos de Zumbi, poderia pensar ou desejar uma identidade com categorias como essas: mestra de cultura, monumento vivo. Diante disso, se ergue a abstrusa questão que se conflui e atravanca nos aspectos paradoxais quanto a compreensão da importância do reconhecimento do território.

[...] a trajetória de Dona Nadir da Mussuca, mulher, negra e nordestina, suas estratégias expressivas e as políticas que reconheceram enquanto um patrimônio de “carne e sangue” que, por sua vez, reinventa/projeta/silencia outros agentes e práticas culturais, abre possibilidades expressivas para se repensar as configurações no campo do patrimônio (BRITTO; PRADO, 2016, p. 133).

Esse patrimônio feminino negro nordestino de “carne e sangue” é um invólucro corporal, um corpo onde se encontram e se reúnem elementos da ancestralidade e das contradições modernas do presente, tendo essa reunião valor monumental na medida em que se refere a elementos que preexistirão ao involucro carnal efêmero que sobreviverá pós Nadir (AUGÉ, 2005).

Sobre essas questões, retomemos o significado do “recém-nascido” para a Comunidade mussuquense. Quando uma criança nasce na Mussuca é motivo de festa, um momento de alegria que os pais celebram juntamente com seus familiares. O ritual é marcado por uma festa onde as pessoas são convidadas para o Samba de Pareia e para brincar no terreiro da casa. Esse é um momento que a comunidade usa para apresentar o novo membro a comunidade e agradecer aos deuses pela graça da vida. Nesse ritual é oferecido, em

homenagem a mãe e ao recém-nascido, uma bebida chamada meladinha. A meladinha é feita com os seguintes ingredientes: canela, mel, cachaça, cebola e arruda. “Nascer é nascer num lugar, é ter residência fixa. Nesse sentido o lugar de nascimento é constitutivo da identidade individual” (AUGÉ, 2005, p.47). No entanto, no extracampo documental podemos suspeitar que se imagine outros destinos para os recém-nascidos da Mussuca. Supomos que existem muitos sonhos pela diferença ou pela negação da vida na comunidade de Nadir. Caso isso não possa ser uma realidade, poderemos dizer que a Mussuca é um sistema cultural perfeito? Toda criança recém-nascida na comunidade consiste em um rasgo na identidade coletiva da Mussuca, pois ninguém sabe ao certo o destino dessa criança, as diferenças que irá produzir nas trilhas da alteridade.

O documentário segue. Em meio a vários planos aparece Dona Nadir, ela está no quintal em meio a arbustos e caminha pela lateral de sua casa. No canto direito do quadro imagético vê-se um homem reformando o piso de uma pequena escada que dá acesso à rua. Nadir está falando de Maria Banguela. Na sequência de sua fala ela narra sobre o ritual do Samba de Pareia na cerimônia festiva do nascimento de uma nova criança para a comunidade:

A primeira escrava que entrou na comunidade Mussuca, que ganhou um bebê, fizeram, em comemoração a esse nascimento, um samba, o Samba de Pareia. O Samba de Pareia é quatro pessoas: quatro pra lá e quatro pra cá. Pra trocar o par, tem que ser quatro pessoas: duas sambam aqui e duas sambam ali. Depois, uma dupla passa pra lá e a outra passa pra cá. Aí troca o par. Aí, por causa disso, é Pareia, porque troca o par (Nadir, NADIR DA MUSSUCA, 2015).

Na sequência o documentário exhibe o Samba de Pareia, vários planos trazem ao quadro fílmico os detalhes rítmicos das batidas e das pisadas dos tamancos. As cenas mostram como no Samba de Pareia é feita a troca de casais. Ao fundo entra a voz de Marizete, que narra as metamorfoses históricas da estrutura do Samba:

O Samba de Pareia é um grupo de mulheres. Antes era misturado, homem com mulher. Hoje só é mulher. Depois a gente passou a se organizar. De primeiro, era um homem que pegava na mão da mulher e formava o par. Hoje por motivo de ciúmes dos homens, teve que separar. Mulher tem que dançar com mulher e homem tem que servir só pra bater os instrumentos. É um grupo de mulheres que samba com o mesmo pisar, a mesma música e não pode fugir. É o batuque, o pisar e o cantar (Marizete, NADIR DA MUSSUCA, 2015).

Percebe-se pela fala de Marizete no documentário que a mudança das regras nos pares da dança demonstra que a sexualidade e o gênero passaram a implicar novas identificações

diretamente no campo da alteridade física. Se antes o Samba de Pareia reunia casais, agora reúne grupos de mulheres; uma nova classe emerge no interior da tradição. A dança enquanto fenômeno político veicula os usos do corpo – ou de partes dele – na medida em que passam a ser públicas no ato de dançar, ou seja, o corpo é um território de fronteiras. Neste sentido, Preciado (2014) vai dizer que a arquitetura dos usos do corpo é política, “é ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas” (PRECIADO, 2014, p. 31). Ou seja, a arquitetura dos usos do corpo é política, porque delimita um registro espacial, geográfico, organizado por regiões morais permitidas e proibidas. Contudo, esses usos não são eternos.

O documentário se encaminha para o final, uma imagem com uma mãe trazendo nos braços um bebê é trazida em primeiro plano. Um letreiro ajuda a compreensão do espectador ao que se passa: VISITA DO SAMBA DE PAREIA – nascimento de Laísa. “O lugar de nascimento obedece de fato à lei do ‘próprio’ (e do nome próprio) – superfície primeira e imóvel de um corpo que rodeia outro, ou para falarmos mais claramente, o espaço no qual um corpo está situado” (AUGÉ, 2005, p. 47), ou seja, ter um nome é ocupar um lugar entre o singular e o coletivo. Ao recebermos um nome somos ritualmente incorporados em uma comunidade pelo “batismo”, ao mesmo tempo em que ganhamos um signo de exclusividade. Ao fundo se vê Nadir da Mussuca numa imagem desfocada, ela entoa cantos e samba em meio aos moradores mussuquenses. No dia em que a comunidade vem visitar o recém-nascido, o samba, a música e a dança são elementos estéticos que parecem transbordar de um corpo que é expressão de uma identidade coletiva. Corpo e território se fundem, e o corpo individual se une a um corpo coletivo pelo Samba de Pareia.

Sob este viés, tanto a música como a dança, durante a festa do nascimento materializada no e pelo Samba de Pareia, oportunizam a união dos membros da comunidade para celebrar. Assim, o Samba de Pareia traz em si uma dimensão afetiva e de comunicação ancestral entre os membros. Deste modo, a música é um elemento central para o disseminar da cultura afro no estado de Sergipe e diaspórica da região onde se situa o Quilombo da Mussuca. Esse dado é importante se considerarmos o contexto da história que sempre negou às populações negras o acesso à educação formal, deixando-as de fora do processo de alfabetização e escrita. Borrando as bordas do quadro fílmico do documentário, a circulação do Samba de Pareia (dança e música), sob o signo das apresentações artísticas ou de arte popular, consiste em um modo de a comunidade desdobrar modos de expansão ligados ao mito fundador da identidade com o território local. Nesse sentido:

[...] a música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas (GILROY, 2012, p. 164).

O cerimonial de visita do Samba de Pareia, é um ritual longo, chega a durar muitas vezes, mais de seis horas. No festejo o sentido da audição é ativado pelo canto do samba e se mistura ao sentido do paladar no ato de degustar a meladilha. O paladar – junto aos outros sentidos, porém distinto deles – historicamente traz consigo a função e percepção dos sabores que é resultado da emanção dos alimentos que comemos e bebemos em si. Com isso, reafirmamos que a relação de convivência e existência humana no lugar-território também se dá pela oralidade da ingestão dos alimentos. Neste sentido, inferimos que no documentário a festa do sambar, beber e comer remete a uma tradição da comunidade mussuquense, onde o paladar “é um produto da história, e principalmente da maneira com a qual os homens se situam na trama simbólica de sua cultura. Ele está no cruzamento entre o subjetivo e coletivo, e reenvia à faculdade de reconhecer sabores e avaliar sua qualidade” (LE BRETON, 2016, p. 394-395).

O filme documental apresenta cenas que são emblemáticas sob o ponto de vista da antropologia histórica e do registro etnográfico do estado de Sergipe. Trata-se de imagens que apresentam fragmentos de um filme rodado em 1976 dirigido por Beatriz Góis Dantas: “A dança do São Gonzalo”. No filme contracena o pai de Nadir da Mussuca, o mestre e “patrão” José Paulino, estava na ativa. Em meio a esta cena trazida de outro filme, no documentário em análise, aparece Nadir em companhia de suas irmãs Zelita e Pepeu, dissertando sobre seus pais. O quadro da cena é emblemático: é mostrada uma imagem fotográfica dos pais – José Paulino e Maria Pureza. O foco agora está em Dona Nadir, que sentada no degrau da escada de sua casa fala como seu pai fazia com os filhos, elucidando a Dança do São Gonçalo:

Ele me ensina dessa forma: quando não tinha uma promessa, ele assentava com os filhos todos, fazia aquela roda ali de filho. Que eram dez filhos e ele pegava a cantar com a gente aprendendo ali, ele cantava com a gente. Ói essa música é essa, essa música é essa, essa é essa. Vocês têm que cantar nesse ritmo, entendeu? (Nadir, NADIR DA MUSSUCA, 2015)

A inclusão de parte do documental fílmico “A dança de São Gonçalo” no filme “Nadir da Mussuca”, é um fator de metalinguagem e de intertexto. As narrativas se confluem quando

Dona Nadir narra a relação com seus pais, fala de como aprendeu a Dança do São Gonçalo juntamente com seus consanguíneos. De modo paralelo, na colagem da película, são resgatadas as imagens do “patrão” José Paulino, pai de Dona Nadir. Essa colisão proposital imagética é caracterizada pela intenção de ampliar as memórias, agora, não só por ser essa uma via do cinema narrativo que pretende apreciar as situações reais da oralidade da personagem central Dona Nadir, mas também por outro recurso que se agrega à fonte audiovisual etnográfica, dentro de outra fonte audiovisual. Importante notar que a relação histórica estabelecida entre pai e filha é marcada pelo par identidade-alteridade, já que Nadir repete o pai, José Paulino, em um plano de diferenças e inovações. Sendo que de um ponto de vista coletivo, da interseção história-História, ambos expressam uma representatividade da Mussuca, podendo ser reunidos por signos comuns que caracterizam a comunidade: música, dança, samba, festa, transmissão.

Certamente, o que as lentes da câmera de Dumas permite que nossos olhos vejam é uma personagem real, de “carne e sangue”. Uma personagem que contesta questões que foram organizadas a partir de um convívio constituído no tensionamento de princípios regulados pela ética afetiva. Desta forma, diretora e personagem real, antes das filmagens do filme, construíram uma dupla confiança que, claramente, permite à “cineasta-câmera ver a personagem e o que a personagem vê”. Assim sendo, em vários instantes, a distinção e a identidade caminharam juntas, resultando assim num primoroso documento fílmico etnográfico do cinema sergipano (SANTOS, 2018).

Considerações finais

A lei 10.639/2003 questiona o currículo oficial na medida em que se propõem desnaturalizar conteúdos históricos disseminados na educação brasileira como representação de verdade sobre os negros então fixada na identidade com o passado escravo ou o presente marginal. Neste sentido, o objetivo deste escrito foi trazer o tema do corpo negro a partir da temática do território para discutir o documentário cinematográfico “Nadir da Mussuca (2015)” no sentido de sua representatividade na trilha de asserções pelo olhar de uma câmera que se propõe descolonizadora para potencializar o protagonismo ideológico do “local de fala” de sua personagem central: Dona Nadir.

O documentário produzido por Dumas (2016) está inserido em um debate fundamental na historiografia contemporânea: “[...] os modos pelos quais povos e nações valem-se do

passado a fim de ajuda-los a identificar seu próprio lugar no presente” (HINGLEY, 2010, p. 28). A nosso ver, além do princípio de identidade em relação ao passado para se localizar na topologia geopolítica do presente, povos e nações expressam um sentido de alteridade consigo mesmos porque as narrativas sobre o passado vislumbram conquistar novos lugares no presente-futuro. Desse modo, o documentário em pauta não apenas localiza o Quilombo Mussuca no contexto político, econômico e cultural contemporâneo. Ao localizar a Mussuca no eixo passado-presente, o filme abre um horizonte para sua circulação em novos territórios, embora não possamos saber exatamente quais serão essas novidades. Sobre a analogia com a expansão romana até a Bretanha, Hingley (2010, p. 28) explica que os ingleses projetaram um futuro de poder político, econômico e cultural apoiados na identidade com Roma.

O método como o filme foi concebido e realizado, com a câmera posicionada atenta para o que cada personagem fala do “mundo” e de “si”, exercita histórias e reminiscências da personagem Nadir: Corpo de mulher, corpo de mãe, corpo de guardião do saber, corpo do território onde vive e do território que faz ampliar na topologia geopolítica cultural da contemporaneidade; de modo que suas memórias e suas formas cognitivas e emotivas estão relacionadas à construção espiritual e telúrica com a comunidade e com o puxar dos cantos no Samba de Pareia. O resultado artístico da idealizadora Alexandra Gouvêa Dumas é de uma estética e de uma política comprometidas com o cinema negro diaspórico, cujo destino consiste em “bolar pelo mundo” da alteridade, circulando pelos mundos dos outros para deixar marcas de sua identidade com a origem da comunidade e com sua estética presente.

Não é apenas um simples modo de fazer e/ou pensar cinema, mas um comprometimento com a ressignificação da existência negra, logo, com a ressignificação de uma prática social. A chamada “[...] prova do outro, na forma das conquistas e da colonização, foi frequentemente ainda mais dolorosa pelo fato de perturbar a ordem espaçotemporal preexistente [reciprocamente europeus, indígenas e negros], dali em diante considerada obsoleta” (AUGÉ, 2012, p. 10). Contudo, o documentário em pauta demonstra outras possibilidades para se “provar o outro”, pois não propõe a obsolescência passado-presente do diferente e do estranho. “A sociedade atual traz implicações sobre a identidade cultural com ênfase aos processos de descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento. Esse novo paradigma marca o encontro como o diferente, o diverso” (VASCONCELOS et al, 2015, p. 25). Compreendemos, portanto, “Nadir da Mussuca” caminha nesse fluxo alteridade-identidade, pois ligada às suas origens, reconhecida pelos seus pares, lança-se para a novidade do olhar do outro.

Referências

- AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Tradução Michel Serras Pereira. Lisboa: 90 graus, 2005.
- AUGÉ, M. **Para onde foi o futuro**. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BRITTO, C. C.; PRADO, P. B. Aprendi com meus pais e pratico até quando morrer: itinerários da patrimonialização de Nadir da Mussuca. In.: DUMAS, A. G.; BRITTO, C. C. (org.). **Corpo Negro – Nadir da Mussuca**: cenas e cenários de uma mulher quilombola. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.
- DANOWSKI, D. et al.. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.
- DANTAS JUNIOR, H. S. Esporte e cinema: possibilidades pedagógicas para a Educação Física Escolar. **Cadernos de Formação da Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 3, n. 2, 2012.
- DIRETRIZES CURRICULARES NACIONAIS. Conselho Nacional de Educação. Câmara Nacional de Educação. Brasília. 2013.
- DOMINGUES, P. **Movimento Negro Brasileiro: história, tendências e dilemas contemporâneos**. In. *A Diáspora Negra em Questão: identidades e diversidades étnico-raciais*. – São Cristóvão: Editora UFS, 2012.
- DUARTE, R. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DUMAS, A. G.; BRITTO, C. C. (org.). **Corpo Negro – Nadir da Mussuca Cenas e Cenários de uma mulher Quilombola**. São Cristóvão: editora UFS, 2016.
- DUMAS, A. G. **Nadir da Mussuca**. DVD/Encarte. Salvador: BA. Gráfica Rocha, 2016.
- DUMAS, A. G. No jeito que o corpo dá: memórias, transmissões e aprendizados na história de Dona Nadir. In: DUMAS, A. G.; BRITTO, C. C. (org.). **Corpo Negro – Nadir da Mussuca Cenas e Cenários de uma mulher Quilombola**. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.
- GILROY, P. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- GORZ, A. **O imaterial**: conhecimento, valor e capital. Tradução de Celso Azzan Júnior. São Paulo: Annablume, 2005.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990. Traduzido do original francês LA MÉMOIRE COLLECTIVE (2. ed.) – Presses Universitaires de France - Paris, França, 1968.

HALBWACHS, M. **La mémoire collective**. Paris: Édition Albin Michel, 1997.

HINGLEY, R.O Imperialismo Romano: novas perspectivas a partir da Bretanha. Tradução de Luciano César Garcia Pinto. São Paulo:Annablume,2010.

LE BRETON, D. **A Sociologia do corpo**. Petropolis-RJ: Vozes, 2011.

LE BRETON, D. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LÉVI-STRAUSS, C. **O totemismo hoje**. Tradução de Malcolm Bruce Corrie. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975. (Textos Clássicos do Pensamento Humano, 3).

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NASCIMENTO, A. do. **O Genocídio do Negro Brasileiro. Processo de um Racismo Mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PRECIADO, P. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SANTOS, S. A. dos. **A Lei nº 10.639/03 como fruto da luta antirracista do Movimento Negro**. In: *Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal 10.639/03*. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SANTOS, M. O dinheiro e o território. In: SANTOS, M; BECKER, K. B. (Orgs.). **Território, territórios – ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2007.

SANTOS, W. N. **Corpo negro: Território, memória e cinema**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), Universidade Federal de Sergipe– UFS, São Cristóvão, 2018.

VASCONCELOS, M. E. de. O et al.. **Identidade cultural ribeirinha e práticas pedagógicas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

VAZ, A. F. Educação do corpo, conhecimento, fronteiras. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 24, n. 2, p. 161-172, jan. 2003.

FILME ANALISADO NESTE TRABALHO

NADIR DA MUSSUCA – **Filme**. Direção Alexandra Gouvêa Dumas. Produtora Baixa Resolução Ltda: Brasil, 2015. 1 DVD (26 min.)

FILMES PESQUISADOS

ÔRÍ – **Filme.** Direção Raquel Gerber. Produtora *Angra Filmes*: Brasil, 1989. (91 min.).

A DANÇA DE SÃO GONÇALO – **Filme.** Direção César Macieira e Beatriz Góis Dantas. Sergipe/Brasil, 1976. (26:27 min)

MATERIAL GRAVADO EM CD-ROM E DVD

Vozes da Mussuca. Samba de Pareia. FAPese/UFS/MinC, 2006. 1CD-ROM

INTERNET

<http://www.palmares.gov.br/file/2018/01/TABELA.pdf>. Acesso em 02 fev. 2018.

<http://www.sesc.com.br/portal/site/sonorabrasil/2017/#4thPage/7>. Acesso em 08 fev. 2018.

http://www.camaradelaranjeiras.se.gov.br/sites/default/files/legislacao_e_atos/LEI%20MUNICIPAL%20N%C2%BA%20909-2009.pdf. Acesso em 08 fev. 2018.

Recebido em: 24.04.2019.

Aceito em: 24.06.2019.