

a arte da fuga
dos escravos
fugitivos aos
refugiados...

dénètem touam bona

a arte da fuga*
dos escravos
fugitivos aos
refugiados...

dénètem touam bona

When Israel was in Egypt land, Let my people go
Oppressed so hard they could not stand, let my people go
Go down, Moses, way down in Egypt land,
Tell old Pharaoh To let my people go (...)¹

"Quando Israel estava na terra do Egito, deixe meu povo ir
Oprimidos tão fortemente que não suportavam, deixe meu povo ir
Desça, Moisés, caminhando para abaixo para a terra do Egito
Diga ao velho Faraó para deixar o meu povo ir"

3

Desde o século XVI, às margens das colônias do Novo Mundo, surgem sociedades de escravos fugitivos: *Palenques e Cumbes* na América hispânica, *Quilombos e Mocambos* no Brasil, *Marroons communities* na Jamaica e na Florida, *Campús* na Guiana e no Suriname. Para além de suas diferenças, essas comunidades "florestadas" compartilham uma mesma arte da fuga: o refugio na floresta constitui de fato a matriz de suas culturas. Seja qual for o sujeito (escravos, refugiados, vagabundos, desertores, etc.), a fuga se compõe sempre em contraponto às máquinas de captura. Se ela encontra a sua manifestação mais evidente na experiência histórica da *maroonagem*, não deixa de ser, ao mesmo tempo, uma forma de resistência universal, perceptível em outros lugares, em outros tempos; inclusive o porvir...

A noção de "fuga" conduz essencialmente a duas coisas: 1) à ideia de covardia, de uma recusa da ação; 2) à ideia de uma simples reação, de um instinto "animal" de sobrevivência em vistas de um perigo iminente ou de uma violência sofrida. Em ambos os casos, a fuga sempre aparece como sendo um fenômeno passivo e secundário. Por meio de suas referências musicais, a noção de "fuga" dá mais conta da dimensão criadora das "linhas de fuga": "*A fuga (latim fuga) é uma forma de composição musical cujo tema ou objeto, passando sucessivamente por todas as vozes e diversas tonalidades, parece fugir constantemente*".² Fugir não é ser

1. "Desça, Moisés" [*Go Down Moses*] é um *negro spiritual* inspirado no livro do Êxodo do Antigo Testamento. Era cantado nas fazendas de escravos do sul dos Estados Unidos para anunciar a chegada de um guia instruído a conduzir escravos fugitivos aos estados "livres" ou ao Canadá. *Spirituals* ou *Negro Spirituals* são canções de teor religioso

crístão, compostas por escravos africanos ou afro-estadunidenses que frequentemente possuíam mensagens políticas cifradas, assim como instruções e planos de fuga.

posto para correr, mas, ao contrário, é fazer vazar o real e operar as variações sem fim para frear toda captura. A fuga é fuga³ criativa. Com sua primeira aparição na língua francesa no século XIV para designar certos tipos de polifonia, o termo “fuga” enfatiza a voz perseguida e evoca, por analogia, a fuga da caça frente ao caçador. Mas, antes de assumir o nome “fuga”, esse tipo de composição era chamado na Idade Média de “*chace*”,⁴ sendo a ênfase posta então na voz que persegue. A passagem de um termo a outro exprime, portanto, uma mudança de perspectiva, mas também a reversibilidade dos papéis de presa e de caçador.

Alvo de uma caçada ao homem, o negro *maroon* pode, por sua vez, tornar-se predador. É dessa maneira que, em Honduras, a dança “*wanaragua*” figura como uma das táticas das *Garifunas*:⁵ jovens homens que se transvestem em mulheres como iscas para atrair os colonos e, em seguida, capturá-los. “*Esconder-se, camuflar-se é uma função guerreira. (...) O homem da guerra não é separável das Amazonas*”⁶, nos lembra Deleuze. Os negros rebeldes não escapam, mas fogem. Mestres do subterfúgio, eles se esquivam, evadem, desaparecem em uma nuvem de artifícios: pistas falsas, iscas, estratégias, truques de todos os tipos. Fugitivos, os guerreiros *maroons* só persistem em ser ao desaparecer; fazem de seu desaparecimento uma arma de múltiplos cortes. Em seu perpétuo movimento de retiro e ataque, mulheres, crianças, velhos e espíritos acompanham-nos, apoiam-nos, participam dos combates; toda uma diáspora movente de onde jorrarão formas de vida inéditas. Essa é, em primeiro lugar, por mais frágil que seja, a vida comum dos homens e das mulheres, dos *Kongo* e dos

2. M. Dupré, artigo sobre fuga In Enciclopédia Universalis.

3. Em francês a palavra “*fugue*” significa fogo e não fuga [fugue], In Robert Historique de la Langue Française. Deriva igualmente da raiz latina “*fuga*” que possui um significado mais rico que a francesa “*fugue*” e que a portuguesa “*fuga*”.

4. Richard H. Hoppin, *La musique au Moyen Age*, vol. 1, éd. Mardaga, [pp. 422-427, 1991].

5. “Os “Caribe negros”: povos *maroons* nascidos do encontro de índios Caraíbas (*Kalina*) e escravos resgatados de naufrágios da ilha de São Vicente nas Antilhas. Depois de duas guerras contra os britânicos, foram deportados para Honduras, de onde se dispersaram por grande parte da América Central.

6. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs: Capitalisme e esquizofrénia 2*”, p. 341.

Ashanti, dos vivos e dos mortos, que produz a comunidade. Por “comunidade”, devemos entender uma organização religiosa e política, técnicas agrícolas e de construção, uma arte da farmacopeia, em suma, uma cultura completa.

Assim, no espaço de uma fuga, nas dobras e dobraduras dos bosques úmidos e densos, surgem e se desdobram contraculturas *maroons*; culturas cuja organização e valores se opõem diametralmente àqueles das sociedades escravagistas. Mas, se a *maroonagem* traça a linha de fuga do espaço colonial, ela igualmente gera, no mesmo movimento criador, espacialidades inauditas: espaços de vida de vilas furtivas, espaços carnais dos corpos sacrificados, espaço-tempo místico das danças e rituais, espaços plásticos dos objetos produzidos (remos, cabaças, casas sob palafitas, etc.).

5

“(...) avançávamos até a entrada de um belo campo de arroz maduro, que formava um retângulo, no fim do qual o vilarejo rebelde [Gado saby] aparecia em anfiteatro. (...) A atividade desses negros, quanto estão tranquilos na floresta, é das mais intensas; por meio de arapucas feitas artisticamente e das altas marés, eles apanham uma grande quantidade de caça e de peixes que defumam para conservar. Seus campos estão cobertos de arroz, de mandioca, de inhames, de bananais, etc. (...) Eles poderiam alimentar porcos, galináceos, adestrar cães para a caça; mas temem que os gritos desses animais, e principalmente o canto do galo, que pode ser ouvido na floresta de muito longe, entregue o lugar de seu retiro.”

Capitão Stedman, *Capitão no Suriname*: “Conto de uma campanha de cinco anos contra os Negros Rebeldes”.

A maioria dos nomes dos campos rebeldes comportava uma alusão irônica, uma provocação em relação às tropas coloniais que os caçavam. Em seu diário de expedição, o capitão Stedman enumera alguns. *Gado saby*: “Apenas Deus me conhece”; *Mele my*: “Ouse me perturbar”...

A primeira coisa que o indígena aprende é a permanecer em seu lugar, não ultrapassar os limites. É por isso que os sonhos do indígena são sonhos

musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos. Eu sonho que dou um salto, que nado, que corro, que subo. Sonho que explodo de dar gargalhadas, que atravesso o rio com uma braçada, que sou perseguido por um bando de veículos que nunca me alcançam. Durante a colonização, o colonizado não deixa de se libertar entre as nove horas da noite e as seis horas da manhã.

Frantz Fanon, *Os condenados da terra*.

6 A *maroonagem* começa sem dúvida com as escapadas oníricas invocadas por Fanon, com os “*I have a dream*” entoados por Martin Luther King, com suas libertações no e pelo imaginário. “Volta para a terra, para de sonhar, é a ordem das coisas, o que você quer mudar?!...”; se sempre escutássemos os “realistas”, aqueles que fetichizam os fatos, os padres da “Realidade objetiva”, os idólatras das cifras e das estatísticas, alguns dentre nós ainda estariam curvando as costas nos campos de cana ou correndo no crepúsculo com uma matilha de cães nos calcanhares. Fugir não é ser posto para correr; pelo contrário, é fazer vazar o real, operar variações sem fim para impedir toda captura. O sonho é matriz de resistências criadoras, pois abre no cinza do cotidiano o arco-íris do possível. Só tendo sentido na própria carne a limitação dos movimentos, o acorrentamento, o cativo, a segregação, as privações e as múltiplas humilhações é que se pode experimentar uma inextinguível sede de liberdade: o fôlego rouco do “*neg mawon*”!

“... o Sabujo Mecânico nunca falha. (...) Essa noite, nossa emissora terá o orgulho de acompanhar o Sabujo por meio de uma câmera montada em helicóptero quando ele começar a buscar seu alvo (...) o nariz do Sabujo Mecânico é tão sensível que é capaz de rememorar e identificar dez mil ingredientes olfativos de dez mil indivíduos diferentes sem necessidade de reajuste!”⁷

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*.

7. Ray Bradbury, *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. – 2. ed. – São (Paulo, Globo, 2012); p.100.

Com patas aracnídeas, velocidade relampejante, olfato infalível, um molosso cibernético se lança à perseguição de Montag, o bombeiro rebelde do célebre romance premonitório *Fahrenheit 451*. O crime desse homem: ter cientemente guardado e lido livros que ele deveria ter destruído. No mundo paralelo imaginado por Ray Bradbury, a ordem das coisas se inverte: como as casas são à prova de fogo, os bombeiros se tornam pirômanos. *Fahrenheit 451* é precisamente a temperatura na qual um livro se consome. A partir daí, os soldados do fogo são os novos inquisidores de um poder totalitário que baniu tudo aquilo que facilita a reflexão, a paixão, a sedição: os livros são tratados com o lança chamas e seus leitores afastados para o tratamento psiquiátrico. No parque de diversões generalizado, na Disneylândia obrigatória, no *reality show* permanente que se tornaram os Estados Unidos e seu império, as “paredes-monitores” das habitações transmitem continuamente, na forma de programas de televisão, apatia e amnésia: zumbificação catódica.

“Para perseguir os índios fugitivos e os negros marrões, foi inventada na ilha de Cuba uma magnífica máquina para rastelar e exterminar: o cão assassino. Sua fama se espalhou por todo o país e logo foram exportado em grande número para o sul dos Estados Unidos, onde ficaram conhecidos como cães cubanos!”

G. Cabrera Infante, *Premières lueurs du jour sous les tropiques* [Vista do Amanhecer nos Trópicos], p.18, éd. Mille et une nuits, Paris, 2003.

A fábula futurística de Bradbury contém o eco de velhas histórias de escravos fugitivos e da caça ao homem. A cavalgada de Montag se inscreve na fábula mais antiga do negro *maroon*. O escravo fugitivo e o molosso formam uma dupla indissociável, tanto no imaginário quanto na realidade da escravidão. Assim como o negro *maroon*, o herói de *Fahrenheit 451* foge da máquina de captura mergulhando sob as árvores da floresta. Retorno de um animal doméstico à vida na mata (etimologia do “*cimarron*” espanhol), a linha de fuga da *maroonagem* é uma linha de re-selvagização. O *maroon* partilha a prática de uma indocilidade criadora com o pirata das Caraíbas, com o

bandido social, com o “vagabundo iluminado” (geração *beat*), com todos aqueles que se recusam à sujeição dos espíritos e dos corpos. Certamente não é uma coincidência que, em um dos livros fundadores da literatura estadunidense, *As Aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain, a fuga da criança e a do escravo se fundem em uma e mesma odisseia libertadora: à deriva numa jangada improvisada, nas águas majestosas do Mississippi, Jim, o escravo negro que se recusa a vender e Huck, um jovem órfão que recusa os bons costumes da “sivilização”.

“Eu parti para o bosque porque desejava viver de maneira pensativa, afrontar apenas os fatos essenciais da vida, para ver se poderia aprender o que ela tinha a me ensinar e não descobrir, na hora de minha morte, que eu não vivi. (...) Eu desejava viver a fundo, sugar toda a medula da vida, viver com tanta resolução espartana que tudo o que não fosse vida seria desviado (...)”

Henry D. Thoreau, *Walden*, ed. Le mot et le reste, 2010.

“*Lavi danbwa*” é uma das expressões que designam, em crioulo, a fuga criativa dos negros marrões. Com David Thoreau, a busca pela vida selvagem assumirá a forma de um retiro filosófico na floresta: uma forma de *maroonagem* por meio do pensamento, na qual a questão é frustrar a captura dos prejuízos, do conformismo, das rotinas esclerosantes. Além disso, a experiência do *Walden* não deixa de evocar as “narrativas escravas” [*slave narratives*]. Costumamos imaginar a fuga pelo ângulo da derrota, quando na verdade a questão é justamente “des-fazer” o elemento gregário em nós, esse balido irrefreável que nos toma quando nos encontramos aglomerados uns aos outros – massa indiferenciada e maleável. Fugir para a mata é derrotar a pequena vida estreitada, despojar-se de tudo o que é supérfluo e cuja obtenção nos condena a trabalhar e a ocupar-nos sem fim. Em uma sociedade onde reina a tirania da maioria, Thoreau encontra sua voz fundindo-se ao silvo, tornando-se selvagem, praticando a linguagem das plantas e dos animais: uma voz que só pode ser dissidente, por ser

singular, uma voz que só pode declarar sua independência e fazer a secessão.

No futuro sombrio de *Fahrenheit 451*, milhares de leitores dissidentes fugiram das cidades seguindo estradas de ferro em desuso: “Os trilhos escapavam da cidade para enferrujar através do campo, nas matas e florestas agora desertas, que margeavam o rio. Era o caminho que conduzia para onde Montag estava indo (...)”.⁸ Com a ajuda das sombras e da solidão das matas percorridas, eles formam comunidades “literárias” inéditas conectadas umas às outras por meio dos trilhos oxidados. Esses microcosmos utópicos, dos quais Bradbury esboça o retrato, podem nos dar uma ideia do que as comunidades *maroon* representavam no momento da escravidão. A resistência dos fugitivos de *Fahrenheit 451* é inicialmente cultural: o que os une é uma visão do mundo, uma cultura compartilhada – nesse caso, a literatura mundial. “Nós também somos queimadores de livros. Lemos os livros e os queimamos, com medo de que sejam descobertos. (...) Somos todos pedaços de história, de literatura e de direito internacional; Byron, Tom Paine, Maquiavel ou o Cristo, tudo está aqui”.⁹ Cada um dos *maquisards*¹⁰ [resistentes] memorizou capítulos e até livros completos: um encarna *Dom Quixote*, o outro *As viagens de Gulliver*, e todos eles pretendem reinventar o mundo. “(...) vagabundos por fora, bibliotecas por dentro”,¹¹ seu espaço de ação é de partida o espaço da utopia. Da mesma forma como no caso dessas bibliotecas vivas, os fugitivos africanos,¹² à origem das primeiras comunidades *maroon*, detêm em sua memória parábolas inteiras de suas culturas natais (Ashanti, Yoruba, Kongo, etc.). De modo que, a cada nova comunidade de negros rebeldes, corresponderá uma antologia única. Trata-se apenas de uma imagem, é claro: as comunidades *maroon* não são

8. Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, p. 188.

9. Id., p. 112.

10. As palavras francesas “*maquis*” e “*maquisard*” se referem a grupos indivíduos resistentes combatentes auto-organizados, sobretudo franceses em zona rural, que durante a Segunda Guerra Mundial travaram uma guerrilha contra as tropas alemãs escondendo-se em florestas e matas.

11. Id., p. 112.

12. Falamos aqui unicamente da *maroonagem* de “secessão” dos “chefes negros”. Recém-chegados desembarcados da África, esses escravos (os menos desculturados) foram os mais capazes de reinventar uma sociedade nos recantos das florestas. Quanto aos “negros crioulos” (nascidos no lugar), eles tentavam antes fundir-se no anonimato das cidades, passar por “libertos”.

modelos reduzidos da África, mas sociedades originais, arrançadas na urgência a partir de fragmentos de culturas africanas e de empréstimos de culturas europeias e ameríndias.

Para além do uso da violência, foi por meio das práticas culturais tais como as comunhões místicas e festivas das *macumbas*, as entoações rítmicas dos cantos de trabalho (a matriz do *blues*), os duelos verbais das vigílias de contos, as variações criadoras dos falares crioulos e dos *negro speech* (um uso “minoritário” das línguas majoritárias) que, no próprio seio das plantações, os escravos conquistam espaços de liberdade. A comunidade *maroon* não é mais do que o resultado último desses processos de subjetivação, dessas artes de si por meio das quais – pela improvisação, pela variação contínua dos ritmos, do fraseado vocal e corporal – o escravo se torna novamente, para ele mesmo e para os outros, sujeito de ações e criações. Por reativarem as memórias do corpo e da oralidade, por nutrirem uma nova espiritualidade,¹³ os “ritmos de resistência” – que se manifestam na dança, na música, no “despertar” dos *spirituals* – oferecerão o melhor antídoto à zumbificação escravista. O espírito das dissidências “negras” sempre se manifestou por meio das dissonâncias rítmicas.

No ponto de nascimento das sociedades de escravos fugitivos, há uma utopia criativa: no lugar de retornar à “terra dos Ancestrais” entregando-se à morte, os marrões escolherão recriar esse “além” aqui, *hic et nunc*, nos interstícios do sistema escravista. É por isso que os vilarejos *businenge* (comunidades *maoon* da Guiana e do Suriname) possuem sempre um altar dos ancestrais (*Faaka tiki*), que se ergue próximo à tenda mortuária (*Dede osu*) e à casa dos conselhos (*Kuutu osu*). E é em torno desses três edifícios que se organiza a vida, pois os mortos são as raízes do vivo. Ser escravo é ter sua linha de vida e sua memória anuladas, é ser ninguém, ser um morto social. Ao introduzir novas linhagens, a partir de heróis fundadores tais como Boni (o mais

13. Uma concepção singular do mundo que testemunham as religiões afro-americanas (Candomblé, Santeria, Vodou, etc.) na qual divindades africanas e ameríndias, antepassados tutelares, espíritos de plantas

e animais, gênios femininos dos rios (as mães d’*lo*, *wata mama*, ...), se entrelaçavam com os santos católicos em cosmologias complexas e férteis.

radical líder rebelde *businenge*, que queria acabar de uma vez por todas com o sistema escravista), os fugitivos recompuseram um “nós”, uma comunidade.

Em seu brilhante ensaio¹⁴ dedicado ao Quilombo dos Palmares, Benjamin Péret percebeu muito bem a amplitude universal das dissidências *maroon*: “*Temos ali negros vindos de todas as partes da África que quase não têm nada em comum: nem a língua, nem as crenças religiosas, nem mesmo os costumes, nem a cultura. Esses homens – tão dissemelhantes – encontram-se, após a sua evasão, em um lugar particularmente isolado na floresta virgem. Eles têm no máximo uma aspiração comum: a liberdade*”. As “Comunidades *maroon*” não têm, portanto, nada a ver com quaisquer comunidades “étnicas”: elas servirão como refúgio não só para escravos fugitivos, mas também, em certas circunstâncias, para soldados desertores, camponeses expulsos de suas terras, ameríndios escapando das “missões”, foras da lei de todas as “cores”. Alguns grupos marrões, como os *Congos* do Panamá ou os *Garifunas* da América Central, irão até tecer alianças sólidas com bandos de piratas, para assaltar comboios de ouro e portos espanhóis. Isso, em si, não tem nada de surpreendente, tendo em vista que a *maroonagem* produzia regularmente formas de banditismo (*cowboys* negros do Far West, cangaceiros no Brasil, etc.) e que a pirataria em si era, em parte, alimentada por *maroonagens* “negras” e “brancas” (a dos “engajados”¹⁵ e a dos marinheiros).

“Dizimados pelas epidemias e pelos acidentes, chicoteados até sangrar pela menor ocasião, enfraquecidos por uma comida avariada, suas vidas de marinheiro eram não mais do que um longo pesadelo. Sem saída: mal pagos, sempre

14. Benjamin Peret, *O Quilombo dos Palmares*. Ed. Ufrgs (2002). No século XVII e por um século, o quilombo de Palmares derrotou expedições militares holandesas e portuguesas.

15. Os candidatos à emigração para a América que não podiam pagar a travessia assinavam um contrato de “engajamento” que os vinculava, por um período de 3 a

7 anos, a um futuro mestre. Nas colônias britânicas, esse sistema perdurou até meados do século XVIII e se conjugou à política de deportação de vagabundos, ladrões de galinha, crianças de rua, garotas de vida fácil, camponeses irlandeses expropriados – 14 anos de servidão para esses *servos condenados*.

atrasados, sem laços familiares, incapazes de se reintegrar à sociedade terrena, os infelizes se descobriam rapidamente presos nas engrenagens de um mecanismo diabólico – do qual eles não podiam escapar senão pela morte, pela doença... ou pela pirataria.”

Michel Le Bris, *Le Grand Dehors* [O Grande Fora], Ed. Payot, Paris, 1992, p. 309.

Assim como os Quilombos representavam “*um chamado constante, um estimulante, um estandarte para os escravos negros*”,¹⁶ “*a aparição de uma bandeira negra no horizonte era uma promessa de libertação*”¹⁷ para marinheiros mantidos em condições miseráveis. Verdadeiras comunidades políticas nas quais a deliberação desempenhava um papel primordial, as contra-sociedades piratas e *maroon* eram atravessadas por uma recusa visceral das relações de dominação. É claro que a realidade histórica dessas dissidências esteve, muitas vezes, bem distante do ideal que elas encarnavam: muitos piratas estavam envolvidos no tráfico de escravos e, em virtude de acordos com as autoridades coloniais, muitos marrões traziam escravos fugitivos para seus mestres.

Para Gregor H. – o fugitivo de uma novela de Alain Fleischer – a “*floresta era uma zona livre, águas extraterritoriais onde era possível navegar ao largo, escapando das guarda-costas e das edificações das marinhas militares*”:¹⁸ a rota de evasão por excelência, da migração, da clandestinidade, do cruzamento de fronteiras. Galhos verticais de árvores, juncos, samambaias e ramos; entrelaçamento de raízes, trepadeiras, ramificações, folhas. A floresta é um espaço estriado em todos os lados, mas suas estrias são as da zebra, as de uma veste de camuflagem. Por muito tempo, as florestas europeias abrigaram proscritos, bandidos, foras da lei (figura de Robin Hood), bandas e minorias em ruptura pelo banimento. De modo que, no Ocidente, a luta contra as ilegalidades e as insurreições populares geralmente assumiram a forma de um desmatamento. O caso da colonização da Irlanda é particularmente revelador: no século XVII, os britânicos deram um golpe decisivo na rebelião irlandesa, conjugando

16. *O Quilombo dos Palmares*. [p75].

17. Michel Le Bris, *Le Grand Dehors*. Ed. Payot, Paris, 1992 [p. 309].

18. Alain Fleischer, *La traversée de l'Europe par les forêts*, éd. Virgile, Besançon, 2004, [p. 25].

a política de desmatamento (deflorestação, destruição de matagais, concessão de terras aos colonos ingleses e escoceses) e a deportação em massa dos insurgentes e suas famílias para além-Atlântico, onde seriam tratados como “*negros brancos*”.¹⁹ À medida que a penetração europeia cresce, as superfícies florestadas no Novo Mundo recuam: elas dão lugar a vastas áreas de exploração agrícola ligadas por uma rede de estradas às cidades, aos fortes e, acima de tudo, aos portos coloniais.

Heterotopias: “(...) *espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais os lugares reais que podemos encontrar no interior da cultura são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. (...) o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem um lugar (...). O navio é a heterotopia por excelência*”.²⁰

O que Foucault diz da “hétero-topia” (“espaço outro”) se aplica perfeitamente às comunidades piratas e *maroon*. Se a heterotopia pirata está intimamente ligada ao navio, a heterotopia dos marrões constitui, por outro lado, uma verdadeira produção florestal. Do entrincheiramento dos fugitivos nas matas, emerge uma zona liberada (o “fora”): um “espaço outro” que, por sua vez, subverte a zona escravista (o “dentro”). Essa retirada original faz da comunidade *maroon* uma comunidade secessionista. Longe, porém, de inaugurar o nascimento oficial de um novo Estado, a secessão *maroon* consagra o “devir furtivo” de uma comunidade de rebeldes. As fronteiras do território *maroon* só podem ser mantidas em seu próprio apagamento, apenas por meio do permanente embaralhamento dos aparelhos de captura. Forma coletiva da fuga, a “secessão” constitui um processo metamórfico: a dobra florestal que a inaugura é “des-dobrada” por uma variação contínua aplicada tanto ao local de vida quanto ao modo de como os fugitivos aparecem.

O espaço zebrado das florestas envolve, encerra, cobre com um sombreamento perpétuo as ações dos animais e dos homens. Seja para ali se refugiar, seja para

19. *Cerca de 100 mil pessoas. Os irlandeses são uma parte importante dos “engajados” (serventes) que servem nas colônias inglesas das Américas.*

20. Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome IV, éd. Gallimard/NRF, Paris, 1994. [p.755]

se perder, esse é um lugar no qual se desaparece. Se, como nos ensina Deleuze, os nômades inventam a velocidade, os marrões e os povos invisíveis das florestas (amazônicos, papuas, pigmeus, etc.) inventam o furtivo. A *maroonagem* só é uma máquina de guerra na medida em que é uma máquina de desaparecimento. E a floresta é a cena privilegiada desse desaparecimento. A floresta exige presas e predadores que se mimetizem uns aos outros. “*Inseto com o corpo alongado e frágil imitando a forma dos galhos sobre os quais permanece*”,²¹ o phasmida (bicho-pau) é o príncipe desse reino de metamorfoses. Fundindo-se às “naturezas” mais diversas – arabescos vegetais da Amazônia, espinhosas caatingas brasileiras, anfiteatros naturais e íngremes montanhas do Caribe, pântanos e manguezais labirínticos da Louisiana –, tornando vantajosos os mínimos acidentes, a comunidade *maroon* é uma comunidade “phasmatica” (*phasma* grego, “fantasma”). Na maioria dos relatos coloniais de expedições militares, a constatação da furtividade dos marrões retorna constantemente: “*como os negros são os mestres dessas florestas e conhecem-nas perfeitamente, (...) eles nos causam grandes perdas sem que possamos revidar, pois estão escondidos pela floresta e protegidos pelos troncos, e nos escapam depois de nos ter intimidado*”.²² A fuga sempre inaugura um ciclo de metamorfoses: é ao modificar sua forma, sua aparência, tornando-se ele mesmo um simulacro, produzindo iscas, que o negro fugitivo consegue escapar de seus adversários, e até mesmo vencê-los. Escapar de seus inimigos é produzir sua própria desapareição: emboscar-se, borrar as pistas, fazer-se de morto, desaparecer para prontamente ressurgir. As mil e uma variações *maroon* formam a trama de uma verdadeira arte da fuga, que encontrou na escultura dos *businenge* a sua mais bela expressão plástica.

21. Dicionário francês *Le nouveau petit Robert*, Paris, 1994.

22. “Relato das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco... 1675-1678”, citado por

G. Police In *Quilombos dos Palmares*, Ibis rouge, Cayenne, 2003, p. 129.

“As fugas que servem para escapar de um inimigo são universais. Podemos encontrá-las nos mitos e nos contos espalhados por toda a terra.” A mais comum dessas “metamorfozes de fuga” é aquela, linear, da caça: “Um ser está no encalço de outro, sua distância diminui e, no momento em que ele vai ser capturado, ele se metamorfoseia e escapa. A caça continua, ou melhor, recomeça. (...) O atacante se aproxima cada vez mais, talvez até consiga agarrar sua presa. Então, ela se metamorfoseia, dessa vez em alguma outra coisa, e escapa mais uma vez no último momento.”

Elias Canetti, “A Metamorfose”, In *Massa e poder*, éd. Companhia das Letras, (São Paulo, 2011).

15

É no Suriname e nas margens guianenses do Maroni que surgem as culturas *maroon* mais complexas, dos *N'djuka*, *Saramaka*, *Aluku*, *Matawai*, *Kwinti* e *Paramaka*. As primeiras manifestações de uma escultura especificamente *maroon* datam do início do século XIX: são pentes, remos, bancos, objetos cotidianos. O *tembe*,²³ arte dos povos marrões da Guiana Francesa e do Suriname, oferece um dos mais belos “espaços de fuga”: ainda hoje, a *maroonagem* continua nos padrões da madeira esculpida. É sobretudo uma arte do relevo; um relevo que emerge da madeira marcada, esvaziada, talhada, esculpida. O termo “*tembe*” surge da alteração da palavra inglesa “*timber*”, que designa a madeira de construção. A arte *maroon* não tem nada de “primitiva” ou de “primeira”; ela está inscrita desde o início na modernidade ocidental, da qual recupera, sem estado de espírito, em função de seus próprios interesses, as mais recentes aquisições técnicas: incorporação de motores em canoas, uso da motosserra nas esculturas, reciclagem de têxteis modernos na arte de patchwork, etc. Surgidas no século XX, as pinturas *tembe* trazem as marcas dessa origem primeira: a escultura em madeira. De fato, encontramos nelas as mesmas formas entrelaçadas e as mesmas variações geométricas.

23. Cf. Richard et Sally Price, *Les Arts des Marrons*, éd. Vents d'ailleurs, La Roque d'Anthéron, 2005.

Mas como foi que a ferramenta ocidental – um instrumento de escravidão, alienação – se tornou, nas mãos dos *maroons*, um instrumento de criação, de reconstrução de si? Em meados do século XVIII, diante da ameaça de uma conflagração geral no Suriname, os holandeses foram forçados a ratificar os tratados de paz com os “*bush negroes*” [“negros das matas”]. Esses acordos proporcionaram, em troca do fim das hostilidades, o envio de um tributo anual aos rebeldes sob a forma de ferramentas, armas e bens diversos; caberia a eles trazer de volta aos colonos holandeses todo escravo recém fugido. O *tembe* nasce precisamente da apropriação criativa pelos marrões das ferramentas do colonizador. Nasce de uma torção de significado e de função. O *tembe* é a reinvenção, no oco da madeira, do corpo, da família e da comunidade de “negros” desmantelada pela escravidão. Uma reinvenção que pode ser lida no léxico usado pelos marrões para identificar os elementos de suas esculturas. É assim que os “olhos” designam as pequenas redobras das tramas, o “pescoço” as partes intermediárias que comunicam entre si as fitas esculpidas (conectando a cabeça ao resto do corpo, o pescoço é “ligação”), o “umbigo” o lugar central da composição, as “mãos” os esteios que dão apoio à composição, a “mamãe” a figura matriz, as “crianças” as figuras secundárias. Aqui, a referência ao corpo não deve ser tomada em um sentido simbólico ou metafórico. Os *tembe* não representam corpos, mas funcionam como corpos: corpos fugitivos.

Contrariamente a certas interpretações da chamada arte “primitiva”, vale insistir sobre o fato de que, para além da beleza das formas de um *tembe*, não há sentido “metafísico” a ser decifrado. A partir do momento em que emplacamos uma grade de interpretação simbólica sobre uma arte, tendemos a ocultar a parte da criatividade pessoal do artista, reduzindo-o a apenas um executor de uma pretensa “mentalidade coletiva”. É desse modo que se conforta o preconceito segundo o qual somente o artista “moderno” demonstraria a liberdade criativa, e o “artesão tradicional” se contentaria em reproduzir os modelos legados pela tradição.

O *tembe* é, antes de mais nada, um ato de amor, um presente, uma dádiva que se oferece à mulher desejada, ao tio que nos iniciou à caça, à avó que nos alimentou

com seus contos e canções de ninar. Os *tembes* circulam entre os indivíduos e, pela sua circulação, contribuem para a tecelagem dos laços sociais, para a manutenção e a renovação da comunidade *maroon*. As tramas das fitas de madeira realizam a trama dos desejos, a trama do *libi na wan* (expressão da comunidade em *busitongo*: “viver como um”). O *tembe* é uma arte erótica se, por *Eros*, entendemos essa potência que une os humanos por laços de amor, de estima, de fraternidade, de esperança, e faz de uma multitude heterogênea uma unidade. O *tembe* faz parte das respostas inventadas pelos negros indóceis para frustrar o reinado de *Thanatos*: o regime escravista que transforma humanos em mercadorias, em animais de carga, em mortos-vivos.

17

O recurso à “madeira” próprio do *tembe*, na ordem estética e técnica, remete diretamente ao “recurso às florestas” próprio dos *maroon* em geral, na ordem de ação. A fuga, enquanto princípio “rítmico” de criptografia e de variação, se inscreve diretamente na estrutura do *tembe*. Cada obra se constrói a partir de um sistema de fitas: figuras complexas, entrelaçadas umas às outras, inscritas na madeira como tantas linhas de fuga e pistas falsas. As fitas giram, mergulham, reaparecem, por cima e por baixo umas das outras, oferecendo assim ao olhar uma experiência de vertigem. Os *tembe* podem ser lidos seguindo com a ponta dos dedos os itinerários inscritos na cavidade de um prato de joeirar, na cabeça de um remo ou no assento de um banco. Esses percursos são tomados como se toma uma trilha na floresta. O virtuosismo do artista é medido pela em sua capacidade de despistar. Daí uma composição da obra por metades ou quartos, de modo que os princípios que a regeram permanecem evasivos. Ler um *tembe* é investir-se em um labirinto em busca de um fugitivo fictício. Na escultura *maroon*, sendo o uso do compasso quase sistemático, a maioria das figuras e motivos se inscreve em círculos. Ora, o círculo circunscreve. Todo o esforço do artista – que se impõe ciente dessa restrição – será justamente o de sair dele. O *tembe* é a evasão do círculo: a escapada para a floresta materializada no relevo da “madeira” esculpida. A estética *maroon* é uma estética do desaparecimento.

Essa estética da fuga pode ser encontrada nas obras mais contemporâneas da cultura afro-estadunidense: “Vão, pés, façam o seu lance, vocês conhecem bem o jogo do Branco, vão, pernas, vão correndo...” (“Come on Feet Do Your Thing!...”) entoam os coros de *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song*, o manifesto *funky*²⁴ de Melvin Van Peebles (o iniciador da *Blaxploitation*: filmes dos anos 1970 que tinham como heróis os justiceiros “negros”). Nesse filme experimental de 1971, a jubilosa corrida do herói se confunde com a dos motivos musicais e visuais (*riffs* e frases *bluesy*, imagens de fuga, sobreposição de pernas solarizadas, etc.) modulados, repetidos indefinidamente segundo velocidades, registros, planos diferentes. Aqui, a hiperbolização de efeitos especiais e rítmicos dá à figura do *maroon* uma aura mitológica. Seja no plano formal ou no plano das condições de realização (semiclandestinidade),²⁵ o desabafo político de Van Peebles (pela primeira vez no cinema americano, um homem negro se rebela contra a ordem estabelecida e mata os policiais brancos) apresenta todos os ingredientes de uma *maroonagem* criativa.

Follow the Drinking Gourd (excerpt)

When the Sun comes back

And the first quail calls

Follow the Drinking Gourd.

For the old man is a-waiting for to carry you to freedom

If you follow the Drinking Gourd.

The riverbank makes a very good road.

The dead trees will show you the way.

Left foot, peg foot, travelling on

Follow the Drinking Gourd.

Siga a Cabaça de beber (trecho)

Quando o sol retorna

E as primeiras chamadas de codornas

Siga a Cabaça de beber.

Pois o velho está a-guardando para levá-lo à liberdade

Se você seguir a Cabaça de beber.

A margem do rio faz uma estrada muito boa.

As árvores mortas te mostrarão o caminho.

Pé esquerdo, passadas, viajando

Siga a Cabaça de beber.

24. No *broken English* [inglês quebrado] do gueto, “Funk” significa “fedorento”; evoca o cheiro, a transpiração do “negro”, um estigma tornado valor positivo. Em oposição radical ao lado “lambido”, “limpo” do jazz *cool* dos “brancos”, a música Funk (como o Free Jazz) é caracterizada por sons

“sujos”, “selvagens”: importância das interferências, gritos, improvisações (levado as vezes até o transe coletivo).

25. Para escapar da ingerência da polícia e dos sindicatos de Hollywood, Van Peebles fez crerem que estava rodando um filme pornô.

“*Follow the Drinking Gourd*” (“Siga a Cabaça de beber”) é um dos mais célebres “refrões” (*songlines* – cantos codificados): ele explicava a rota que deviam seguir os escravos fugitivos (*runaway slaves*) do Alabama e do Mississippi para chegar no Illinois ou outros Estados abolicionistas. A “cabaça” designava a estrela da Grande Ursa, um ponto de referência essencial para dirigir-se ao norte.

No sul dos Estados Unidos, durante o funesto período da escravidão, a música adquiriu junto aos “negros” uma dimensão profundamente emancipadora: no tempo de um serviço religioso, pontuado pelos entoamentos do sermão, pelos batimentos das mãos e dos pés, pelos transes de uns e de outros, escravos escapavam de sua miserável condição – coletivamente, eles se elevavam em direção a Deus. E essa ascensão espiritual ganhava forma e se expandia por meio do canto: o *negro spiritual*, o *gospel*, o “*go down Moses*” dos filhos negros de Israel. Os escravos de fato se reconheceram no Êxodo do povo judeu e na figura heroica de Moisés. Essa “comunhão” do canto que fazia vibrar as igrejas negras – às vezes simples abrigos de tábuas –, desempenhou um papel essencial na gênese do que, um dia, depois de muitos combates, se tornaria a comunidade “*African-American*” [Afro-estadunidense]. Verdadeira escapada espiritual, a canção dos escravos negros tornava-se, em certas ocasiões, a ferramenta de evasões bem reais. De fato, nas fábricas e engenhos de açúcar, nos campos de cana e algodão, à revelia dos fazendeiros e comandantes, as rotas de fuga circulavam de um escravo para outro sob a forma de músicas codificadas: os “refrões” (“*songlines*”) ou itinerários cantados. A linha de canto dos “*songlines*” eram o prelúdio de uma linha de fuga cujas sutis ramificações recobriam um vasto território, desde o delta tropical do Mississippi às frias margens do Lago Ontário, na fronteira canadense. Essa rota de fuga era chamada carinhosamente por abolicionistas, escravos e libertos de “*Underground railroad*”, a “estrada de ferro subterrânea”.

Evidentemente, não se tratava de uma verdadeira ferrovia, mas de uma rede de fuga: uma organização secreta de contrabandistas e casas de confiança destinadas a atenuar a corrida dos escravos em fuga para o Norte. De 1830 a 1860, fugindo do sul escravista, mais

de 30 mil “negros” pegaram o “trem da liberdade” para se juntar à parte norte da União e ao Canadá. Essa gigantesca *maroonagem* havia começado em meados de 1780, mas tomou o nome e a forma singular de “*Underground railroad*” apenas em 1830, momento em que o desenvolvimento dos trilhos se acelerava. No final da Guerra da Secessão, em 1865, no espaço de 80 anos, mais de 100 mil “negros” teriam fugido das plantações *deep south* [do sul profundo], transitando pelas diferentes redes de fuga conhecidas pela história estadunidense.

“Eu os guiava para a estrela polar, violando os códigos da Virginia e do Kentucky. Eu os fazia cruzar as florestas principalmente à noite... As meninas estavam vestidas de damas, os homens e os meninos estavam disfarçados de serviçais; os homens vestiam roupas femininas e as mulheres, roupas masculinas... Viajávamos a pé ou a cavalo, em cabriolés, carros, carroças, escondidos sob cargas de feno, palha, velhos móveis, caixas e sacos... atravessando rios a nado ou com água até o queixo, ou em embarcações ou canoas; sobre jangadas e muitas vezes sobre um tronco de árvore.”

Testemunho do reverendo **Calvin Fairbank** (1847)

Implicados em um empreendimento concreto para sabotar o sistema escravista – causar a fuga massiva e contínua de escravos –, os abolicionistas “negros” e “brancos” desviavam conscientemente o modelo tecnológico da rede ferroviária para seus interesses. Com a minuciosa modelização dos horários e das rotas, seu novo de itinerários secundários e vias de emergência, seus jogos de correspondência e sinalização, a rede de ferrovias (prefigurando a da WEB) incorporou, de fato, a rede ideal de evasão. A complexidade e a extensão de sua malha fizeram da *Underground railroad* [Ferrovia subterrânea] uma organização totalmente descentralizada, o que a tornou tanto mais eficiente quanto menos destrutível. Em *O Divisor de Nuvens* – um vasto afresco romanesco centrado nos Browns e na guerrilha que levaram contra os proprietários de escravos –, Russel Banks retrata muito bem esse aspecto das coisas: “*Ela era então real, essa Passagem*

subterrânea. (...) Os escravistas não haviam conseguido cortá-la ou bloqueá-la definitivamente em nenhum ponto do seu percurso. Se eles a atacavam em algum lugar, ela reaparecia em outro lugar na noite seguinte”.²⁶

A *Underground railroad* [Ferrovia subterrânea] é um trem fantasma, um simulacro ferroviário, um sublime subterfúgio (*subterfugere* latino: “fugir escondido”): todos os elementos dessa gigantesca rede de evasão foram descritos e concebidos em termos ferroviários; as famílias que acolhiam os fugitivos eram “estações”, os guias eram os “motoristas” ou “chefes de estação” responsáveis pelo transporte das “mercadorias” (os fugitivos). A mais célebre “motorista” foi Harriet Tubman (ela mesma fugitiva): ela fez quase vinte viagens entre o sul dos Estados Unidos e o Canadá. Mais de 300 escravos devem a ela a sua liberdade. Toda a comunidade Afro-estadunidense (em formação) se reconhecerá nela e a chamará de “Moisés negro”. O *spiritual* “*Go Down Moses*” foi, aliás, composto para anunciar sua chegada nas plantações e oficinas.

21

No entorno dos trilhos do “trem da liberdade”, uma comunidade se agregava pouco a pouco: uma frente móvel e furtiva de resistência que se propagava por meio de “correspondências”. Mas, à diferença das comunidades *maroon* tradicionais, a “Comunidade dos Refugiados da Ferrovia Clandestina” foi instituída e tornou-se consciente de si mesma por meio de um espaço de escrita; uma circulação centrífuga de cartas, de panfletos políticos, de mapas “ferroviários”, de refrões de canções [*songlines*] e, acima de tudo, de jornais. Pela primeira vez na história estadunidense, por meio de uma tomada da fala e da escrita, os escravos fugitivos irromperam na cena política. Com o apoio dos abolicionistas, eles lutaram pela emancipação geral dos “*brothers*” [“irmãos”] mantidos em escravidão no sul dos Estados Unidos. A sociedade canadense e, em menor grau, a sociedade dos estados nortistas lhes ofereceram a possibilidade de recorrer às leis, à imprensa e à ação política para fazerem valer os seus direitos. Isso

26. Russel Banks, *Pourfendeur de nuages*.
Éd. Acte Sud, col. Babel, [p. 472].

é o que a escritora e jornalista afro-estadunidense Mary Ann Shadd (1823-1893) se apressou em fazer: em 1852, publicou *A Plea for Emigration* para incentivar os negros estadunidenses a emigrar para o Canadá. Ao mesmo tempo, quando foi nomeada porta-voz dos refugiados, editava e dirigia um jornal (foi uma das primeiras mulheres editoras): o *Provincial Freeman* [*Homem Livre Provinciano*]. Não era o único jornal dessa inédita comunidade; havia também o *North Star* (*Estrela do Norte*, fundado por Frederick Douglass, um antigo escravo fugitivo, primeiro grande pensador e líder político afro-estadunidense), o *Voice of the Fugitive* [*A Voz do Fugitivo*], o *Voice of the Bondsman* [*Voz do Escravo*] etc.

Ao recuar para o Canadá, os escravos fugitivos deixaram de ser negros *maroons*. Pois, ao se proclamarem eles mesmos “refugiados”, eles haviam escolhido viver à luz no seio de uma sociedade “branca” e se posicionar sob a proteção das leis civis de um Estado moderno. Por ter suscitado um verdadeiro movimento de migração, a *Underground Railway* introduziu no contexto das jovens nações estadunidenses a espinhosa questão do estatuto das minorias e do direito ao asilo. No momento em que, na Europa e particularmente na França, tornou-se praticamente impossível obter um estatuto de refugiado, essas questões permanecem na atualidade. Frente à estigmatização, à criminalização, ao aumento da repressão dos “migrantes” e agora que os controles e alvejamentos (administrativos, de marketing, policiais, etc.) estão constantemente proliferando, talvez tenhamos que reinventar a *maroonagem*, reinventar as “*Underground railroad*”, reinventar “subterfúgios” que façam vazar uma sociedade obcecada pela vedação, pela imunidade e pela segurança. O que há de fascinante nesse movimento da *Underground railroad*, e que deveria se aprofundar, é a maneira pela qual a velha figura do escravo fugitivo e a mais recente do refugiado se combinam estreitamente; uma iluminando a outra e vice-versa.

N.T.* A palavra inglesa "*maroon*" e a francesa "*marroon*" descrevem africanos fugidos da escravidão e que formaram comunidades muitas vezes em conjugação a indivíduos e comunidades ameríndias, assim como também descrevem até hoje seus descendentes. Ambas palavras podem ser associadas a quilombo e quilombola, mas para guardar a especificidade dos contextos e fenômenos tratados no texto, escolhemos manter a palavra na língua inglesa. Já as palavras "*marooning*" e "*marronage*" foram traduzidas pelo neologismo "*maronagem*" de modo a seguir as formações em inglês e francês que indicam ação e movimento ou o seu resultado.

N.T.** Em francês, a palavra "*fuite*" significa tanto "fuga" como "vazamento". É sempre nesse duplo movimento que Touam Bona pensa a fuga, em sua polissemia e potência, em seus sentidos ativos, isto é, a evasão da escravidão é sempre sabotagem do sistema escravista, já que a fuga da/o escrava/o, enquanto descapitalização do proprietário de escrava/os, liquida o sistema e o faz vazar. (cf. entrevista de Dénètem Touam Bona – exclusivamente em francês – <https://www.youtube.com/watch?v=DQV-EMFc9F8>).

oficina lugar de agência e afetos entre modos de fazer, aprender e cuidar
imaginação intervenção nos sistemas de (re-)produção e invenção de mundos
política implicação ética nas contradições e paradoxos das coletividades

OIP é uma iniciativa implicada em práticas discursivas e performativas envolvidas com imaginação radical e justiça social. Suas principais atividades consistem em grupos de estudo, leituras públicas, debates e oficinas, práticas de escrita e tradução coletiva, impressos e publicações on-line, buscando distribuir e desenvolver ferramentas. Oip foi iniciada em 2016 como uma proposta de Amilcar Packer para “Incerteza Viva - 32ª Bienal de Arte de São Paulo” e é composta por Valentina Desideri, Jota Mombaça, Michelle Mattiuzzi, Rita Natálio, Thiago de Paula e Diego Ribeiro. Em 2017, a *Oficina* desloca suas atividades para a Casa do Povo integrando o projeto “futuros possíveis” realizado com apoio do PROAC Editais.



Dénètem Touam Bona nasceu em Paris de pai da África central e mãe francesa, e faz parte de uma nova geração de autores afropeanos de identidade fronteira, que buscam lançar pontes no fosso entre mundos que ainda hoje se torcem na linha da cor. Professor de Filosofia é colaborador regular do Institut pour le monde – Fundado por Edouard Glissant em Paris e jornais como *Africultures*. É autor do ensaio filosófico e literário, *Fugitif, où cours-tu?* (Presses Universitaires de France), onde destaca o poder corrosivo do marooning e o que ele entende por “fuga”.