

O nègre marron e as marronagens conceituais na Martinica contemporânea: reflexões sobre a teoria estética do marronismo moderno de René Louise¹

Magdalena Sophia Ribeiro de Toledo *

RESUMO

Este artigo discute a teoria estética do marronismo moderno criada pelo artista plástico martinicano René Louise, a partir da centralidade do nègre marron em sua obra e especialmente em seu manifesto do marronismo moderno. Na Martinica, os significados atribuídos ao nègre marron associaram-se muitas vezes à demarcação de posicionamentos políticos, sobretudo no período de pós-departmentalização, onde passou a indicar uma postura essencialmente anti-assimilacionista em relação à França, transformando-se em ícone da identidade martinicana para alguns grupos. Assim, inicialmente, buscarei interrogar os significados atribuídos a este personagem na sociedade martinicana e em distintos movimentos literários que contribuíram para conformar o debate em torno da questão da “identidade martinicana”, para em seguida apresentar a teoria estética do marronismo moderno. Por fim, analisarei uma instalação apresentada pelo artista em uma exposição em Paris como um exemplo de materialização plástica dessa teoria estética.

Palavras-chave: nègre marron. marronismo moderno. Arte. Martinica

The maroons and the conceptual maroonages in contemporary Martinique: reflections on René Louise's esthetical theory of modern marronism

ABSTRACT

Abstract: This article discusses the aesthetic theory of modern marronism created by the Martinican artist René Louise, from the centrality of the maroons in his work and especially in his manifesto of modern marronism. In Martinique, the meanings attributed to the maroons, locally called nègre marron, is often associated with the demarcation of political positions, especially in the post-departmentalization, where it indicated an essentially anti-assimilationist stance towards France, becoming the icon of Martinican identity for some groups. So, initially, I seek to interrogate the meanings given to this character in Martinican society and in different literary movements that contributed to shaping the debate around the issue of “Martinican identity”, to after presents the aesthetic theory of modern marronism. Finally, I will analyze an installation presented by the artist in an exhibition in Paris as a plastic materialization of this aesthetic theory.

Keywords: nègre marron. modern marronism. Art. Martinique

Em seu ateliê, localizado em sua casa na comunidade de Schoelcher, Martinica, o artista plástico René Louise me mostra alguns de seus “Círculos Solares” (*Cercles solaires*), quadros de metal ou acrílico sem moldura em formato circular com 80 a 90 centímetros de diâmetro em média, pintados a óleo e com aplicações de materiais diversos, destacando-se as pedras semipreciosas. As imagens não são realistas, e o artista ressalta a presença de símbolos recorrentes em suas obras, como pirâmides, animais metamorfoseados, o sol, o ovo, destacando o caráter místico de seu trabalho. A escolha do formato circular, bem como das cores predominantes em suas obras, como o azul, o dourado, o vermelho e os tons alaranjados,

também estão carregadas de simbologia. Algumas de suas obras fazem referências a divindades do panteão vodu; outras, a poemas de Aimé Césaire, poeta da negritude, deputado martinicano e prefeito de Fort-de-France, com quem o artista manteve uma relação próxima devido ao seu trabalho como animador do ateliê de desenho e pintura do Serviço Municipal de Ação Cultural de Fort-de-France por 30 anos. E há ainda obras em que estão presentes artefatos carregados de significados para a cultura martinicana, como o *coutelas* – facão utilizado pelos escravos das plantações para cortar cana-de-açúcar, mas também como arma durante as rebeliões –, bem como animais dos contos tradicionais martinicanos.

* Doutora em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ)/Pesquisadora LAH/PPGAS/MN/UFRJ
Email: madatoledo@yahoo.com.br

É o caso de “*Le Nègre Marron*”: sobre o círculo de metal pintado de dourado, destaca-se um pássaro azul metamorfoseado: metade colibri e metade sapo, tocando um tambor sobre o qual está sentado, a imagem faz referência aos personagens *Compère Colibri* e *Compère Crapaud* do *Conte colibri*. Para o artista, o personagem *Colibri*, detentor único do tambor, que luta para manter o seu instrumento até a morte, é uma alegoria do *nègre marron* em sua corajosa luta pela liberdade. O artista explica que,

Em um determinado momento da minha fase de criação, eu me coloquei a questão sobre como simbolizar o *nègre marron*. Então, enquanto eu buscava a imagem, finalmente eu pensei “eu posso encontrar a resposta no bestiaire antillais”. E, quando eu procurei no bestiário antilhano², eu encontrei o *colibri*, que simboliza o *nègre marron* que está sobre os morros e *compère crapaud*, que é aquele que toca o tambor. Então, do *compère colibri* e do *compère crapaud*, eu fiz uma imagem. Com asas também, para mostrar que o *colibri* é um personagem que está sempre em metamorfose no tempo e no espaço.³

Já na obra “*Ogun – Le dieu de la guerre*”, inspirada no *Ogun Ferraille* do vodu haitiano, abaixo de uma livre interpretação do *vévé*⁴ desta divindade pintado em vermelho no centro do quadro, se destaca um *coutelas*. Para Louise, o facão de cortar cana-de-açúcar simboliza ao mesmo tempo o machado do deus *Ogun Ferraille*, a vida na *habitation* e as revoltas de escravos feitas com este instrumento. Por isto, o considera um artefato símbolo da memória do povo martinicano:

Porque o *coutelas* desempenhou um papel no corte da cana, há também uma memória do povo afro-caribenho em torno do *coutelas*, como um divisor de caminhos. O *coutelas* é um divisor de águas da nossa história. Como um livro referente, porque o encontramos também na vida cotidiana desde o período escravagista. Então ele é um símbolo de memória também e ao mesmo tempo simboliza a presença da violência desse deus. O deus *Ogun Ferraille* é o deus da guerra. Porque muitas revoltas se faziam de *coutelas*. As revoltas de escravos eram frequentemente revoltas com *coutelas*.

A relação entre o deus *Ogun Ferraille* e as revoltas de marrons é destacada por Richard Burton (1997), que, em relação à sociedade haitiana, aponta que *Ogun Ferraille* é o líder da falange dos soldados *Oguns*, que “simbolizam em primeiro lugar o espírito da resistência belicosa que, no mito nacionalista haitiano, dominou a história do país dos rebeldes escravos e bandos *Maroon* do século dezoito” (Burton, 1997: 250).

A presença do *nègre marron* na obra de René Louise, e especialmente sua centralidade na teoria estética do *marronismo moderno*⁵ elaborada pelo artista, são o ponto de partida para interrogar os significados atribuídos a este personagem na sociedade martinicana e em distintos movimentos literários que contribuíram para conformar o debate em torno da questão da “identidade martinicana” (JOLIVET, 1987).

O *nègre marron*, (na língua *créole*, *nèg mawon*), é um personagem central no imaginário caribenho. Na América e no Caribe, estes escravos fugidos das plantações, que em alguns casos formaram sociedades autônomas conhecidas como *palenques*, *quilombos*, *mocambos*, *cumbes*, *ladeiras* ou *mambises* (BASTIDE, 1965; PRICE, 1973, p. 2), foram protagonistas de episódios de resistência contra a escravidão, bem como de organização de rebeliões.

Este personagem até hoje é depositário de diferentes significados, variáveis de acordo com a época, local e contexto em que é evocado. Inicialmente, abordarei alguns aspectos da trajetória dos significados atribuídos a este personagem na Martinica, para em seguida apresentar a teoria estética do *marronismo* moderno de René Louise, buscando apontar as influências da ideia de “marronagem conceitual” e da imagem do *nègre marron* em sua filosofia estética.

A CONSTRUÇÃO DO NÈGRE MARRON COMO ÍCONE DA IDENTIDADE MARTINICANA

Na Martinica, onde, ao contrário das Guianas e do Suriname, não existem comunidades *maroon*, e onde o fenômeno da *grand marronage* (fuga em massa dos escravos) ocorreu em menor quantidade se comparado às Guianas, os significados atribuídos ao *nègre marron* associaram-se muitas vezes à demarcação de posicionamentos políticos, sobretudo no período de pós-departmentalização, onde passou a indicar uma postura essencialmente anti-assimilacionista, transformando-se em ícone da identidade martinicana para alguns grupos.

Ao escrever sobre este fenômeno, a historiadora Marie-José Jolivet (1987) considera a apropriação da imagem do *nègre marron* nos anos 60 e 70 na Martinica um reflexo da “necessidade de uma verdadeira reconstrução identitária” (JOLIVET, 1987, p. 290), depois de um longo período de apoio massivo da população ao processo de assimilação, por muitos anos visto como “portador de justiça e progresso” (Ibid., p. 290), mas que sofreu um gradativo descrédito no pós-departmentalização. Embora seja reducionista

vincular os debates em torno da questão identitária na Martinica exclusivamente às sucessivas frustrações da população em relação ao processo incompleto de inclusão na sociedade francesa, uma vez que suas bases já estavam lançadas desde os antecedentes do movimento da negritude, como o grupo *Légitime défense* de 1932, a análise da expansão da postura assimilacionista na Martinica realizada pela autora auxilia na compreensão de alguns aspectos envolvidos na escolha do *nègre marron* como personagem-símbolo da “identidade martinicana” por alguns grupos.

Jolivet (1987) vincula o surgimento da postura assimilacionista na Martinica ao processo que transformou o abolicionista Victor Schoelcher (responsável pelo decreto de 27 de abril de 1848, que promulgou a abolição da escravidão nas colônias francesas) em um personagem histórico fundamental para a Terceira República. Neste período, aponta que o culto à figura mítica de Schoelcher, apresentado como o “herói libertador branco”, converteu-se em uma crença na “grande e generosa *Mère-Patrie*” (Ibid., p. 293) como portadora e promotora da civilização e da liberdade. A partir do processo de construção desta história oficial, a imagem da França republicana e abolicionista passa a substituir a imagem de país colonizador no imaginário coletivo.

Outros fatores contribuíram para a expansão da doutrina assimilacionista na Martinica. Esta, apoiada por Victor Schoelcher no que dizia respeito à extensão do ensino primário gratuito, laico e obrigatório, recebeu uma adesão massiva da *bourgeoisie de couleur*, composta sobretudo pelos descendentes dos chamados livres de cor, os antigos alforriados, uma vez que representava uma possibilidade de mobilidade social. Embora, conforme ressalta a autora, a doutrina assimilacionista em seus pressupostos contivesse “os germes de uma ‘assimilação cultural dos colonizados’” (Ibid., p. 292), no contexto analisado o assimilacionismo representava a posição progressista, se comparado ao autonomismo conservador dos *békés*, ex-proprietários de escravos que dominavam o sistema de plantation, contrários às medidas assimilacionistas que ameaçavam sua posição dominante. Além disso, devemos ter em conta que, neste período, a assimilação cultural, seja como meio de distinção e ascensão social, seja pela crença no papel civilizatório da França, era algo desejado pela burguesia martinicana.

Não se fala ainda aqui do apoio da maioria da população negra, também composta por cidadãos franceses, à doutrina assimilacionista. Foi somente após a Primeira Guerra Mundial que a base social da reivindicação assimilacionista se estendeu, com

um papel importante dos socialistas e particularmente dos comunistas nesta expansão. Entendida como um modo de reivindicar os mesmos direitos dos cidadãos franceses da metrópole, a postura assimilacionista passou a ser adotada também pelos trabalhadores, que aspiravam sobretudo à igualdade salarial e de direitos trabalhistas. Este alargamento da base de apoio à assimilação se refletiu no apoio popular massivo dos martinicanos à lei de departamentalização de 1946, que transformou as então colônias da Martinica, Guadalupe, Guiana Francesa e Reunião em departamentos franceses. Com a departamentalização, “a situação de assimilação encontrou o seu apogeu”, aponta Jolivet (Ibid., p. 296).

Assim, nos anos que antecederam a departamentalização, a reivindicação de assimilação foi sobretudo uma medida instrumental de reivindicação de justiça social e igualdade de direitos em relação aos cidadãos franceses da metrópole. Não se confundia, pois, neste segundo momento, com uma reivindicação de assimilação cultural, o que explica inclusive que o relator da lei de departamentalização de 1946 tenha sido Aimé Césaire, intelectual chave do movimento da negritude, na época deputado na assembleia nacional.

Entretanto, não apenas a aplicação dos princípios de igualdade jurídica previstos com a lei de departamentalização não ocorreu imediatamente, como a própria lei, em seu artigo terceiro, abria espaço para exceções. Assim, no pós-departmentalização, em meio a um clima de decepção geral com a nova lei, começam a se intensificar os debates em torno da afirmação de uma identidade Martinicana.

Jolivet ressalta, neste contexto, um processo de reorganização da “memória histórica” martinicana em torno da imagem do *nègre marron*. Este herói coletivo, capaz de substituir a ausência de heróis singulares na Martinica, tais como Toussaint Louverture no Haiti ou Delgrès em Guadalupe, poderia servir como um contraponto à figura mítica de Victor Schoelcher.

A transformação do *nègre marron* em personagem central na formação da identidade martinicana está indissociada dos eventos de 22 de maio de 1848, que efetivamente conduziram à abolição da escravidão na ilha. Apesar da assinatura do decreto de abolição da escravidão em 27 de abril, sua aplicação só estava prevista para agosto. Foi a partir de uma revolta de escravos iniciada em 22 de maio em Saint-Pierre, que durou até o dia seguinte e se estendeu a outras comunas, notadamente Prêcheur, que os escravos exigiram do governador sua aplicação imediata, que efetivamente se deu em 23 de maio

de 1848. Eis, portanto, um evento específico da história martinicana, com uma forte carga simbólica, produzido por heróis locais, com potencialidade para se consolidar como parte da memória coletiva.

Os movimentos literários, por sua vez, tiveram um papel fundamental na conformação do *nègre marron* enquanto personagem histórico, que passou a ser o foco de leituras e disputas de significados, constituindo-se como um elemento central na demarcação de certos posicionamentos. Tais movimentos serviram como modelos explicativos locais para a questão da “identidade martinicana”, com fortes implicações políticas.

Assim, podemos observar distintas representações deste personagem nos três grandes movimentos literários martinicanos: *a négritude*, *a antillanité* e *a créolité*. A este respeito, os antropólogos Richard e Sally Price (1997, p. 8) apontam as diferenças entre a imagem “fortemente romantizada” do *nègre marron* do auge do movimento da *négritude* e a imagem deste personagem elaborada pelo movimento da *créolité*. Segundo os autores, os criolistas, por considerarem a formação da cultura martinicana vinculada à vida na *habitation*, não consideravam o *marrons*, que abandonaram as plantações, como um dos personagens presentes na sua elaboração. A figura heroica dos *criolistas*, em oposição, seria a do *conteur*, o contador de histórias sempre presente nas *habitations*, que, enquanto guardião da literatura oral das plantações, foi considerado o personagem central no processo de síntese formadora desta cultura. Além disso, para os *criolistas*, os *conteurs*, por não serem escravos temidos pelos *békés*, propagavam, através das metáforas presentes nos contos antilhanos, uma mensagem de resistência cotidiana à situação da escravidão, contribuindo para a formação dos códigos próprios que participaram da constituição da cultura martinicana.

Richard e Sally Price (1997) chamam a atenção, entretanto, para a imagem isolacionista equivocada que os criolistas fazem do *marron*, além de negligenciarem a diversidade cultural que estes trouxeram consigo do continente africano. Por outro lado, a imagem do *conteur* elaborada pelo movimento também carece de nuances, especialmente no que diz respeito a uma “perspectiva pan-caribenha”, capaz de demonstrar o papel desempenhado por este personagem na formação não apenas de ardis de resistência cotidiana, mas de um pensamento crítico sobre o Caribe (Ibid., p. 9).

A perspectiva da *antillanité* proposta por Édouard Glissant, por sua vez, embora tenha inspirado os criolistas em relação ao papel central concedido ao *conteur* enquanto resistência imaginativa, aponta

para a interdependência entre estes dois personagens, entendidos como dois polos de uma relação: entre o dentro e o fora da *habitation*, a resistência pelo ardil do *conteur* e a resistência direta do *marron*.

Mais do que isso, o autor considera os contos, provérbios e músicas – formas de expressão oral das plantações nas quais o realismo é substituído pela “evocação simbólica das situações, como se estes textos estivessem lutando para se esconder abaixo do símbolo, esforçando-se para dizer sem dizer” (GLISSANT, 1997, p. 68) – uma forma de *détour* do mesmo tipo que a marronagem.

Além disso, Glissant acentua que, se originalmente “marronagem” se referia ao ato político dos escravos que fugiam das plantações rumo ao alto dos morros na Martinica, atualmente pode designar uma forma de oposição cultural à cultura euro-americana (Ibid., p. xxii), o que aproxima, neste sentido, a proposta marronista para as artes de René Louise do conceito mais amplo de marronagem proposto por Glissant em sua *Poética da Relação*.

O MARRONISMO MODERNO DE RENÉ LOUISE

O debate em torno do papel do *nègre marron* enquanto personagem central na formação da cultura martinicana e marcador de posicionamentos estéticos e políticos não se restringiu aos movimentos literários. No âmbito das artes visuais, e particularmente das artes plásticas, a imagem do *nègre marron* e o fenômeno da marronagem foram o ponto de partida para a elaboração da teoria estética do *marronismo moderno*, presente no “Manifesto do Marronismo Moderno” de René Louise.

Embora elaborado a partir de suas reflexões enquanto artista plástico e *performer*, o “manifesto do marronismo moderno” se apresenta como uma proposta não apenas para as artes plásticas, mas para todas as manifestações artísticas:

Todos os artistas, sejam artistas plásticos ou não, podem se reencontrar no conceito de marronismo moderno. É por isso que nós convidamos os artistas de todas as disciplinas a juntarem-se ao marronismo moderno em torno de sua palavra de ordem: a grande marronagem conceitual. Nós lançamos o grande grito da resistência cultural dos artistas do Caribe e da América Latina, resistência, inovação, força, beleza, sublime; tal é o marronismo na arte⁶. (LOUISE, 1998, p. 27)

No *marronismo moderno*, a imagem do *nègre marron* caribenho – e martinicano em particular – é estendida, enquanto imagem-chave, a uma interpretação do Caribe, das Guianas e da América Latina. Inversamente aos autores da *créolité*, o artista considera estas culturas como nascidas justamente do processo de marronagem:

Eles [os marrons] lançaram as bases da nossa civilização do Caribe e da América Latina. As formas artísticas que eles criaram surgiram de um pensamento impregnado de simbolismo que, com o tempo, deu origem a uma concepção estética que se manifesta ainda nas nossas tradições populares (o Candomblé no Brasil, o Vodou no Haiti, as tradições Yorubas, os fundamentos do reggae, o artesanato, etc.). (Ibid., p. 13)

Sem negar as contribuições culturais dos escravos das habitações, para Louise, “é na estrutura da *grand marronage* que nascem os embriões das primeiras concepções estéticas de resistência, sendo esta estrutura um lugar de criação permanente ligado às questões de sobrevivência” (Ibid., p. 13). Do mesmo modo que os *marrons*, caberia aos artistas do Caribe e da América Latina “inventarem outras formas artísticas, porque nossas sociedades ainda não atingiram o estágio final do seu desenvolvimento cultural na sua especificidade” (Ibid., p. 13).

O *marronismo moderno*, assim, se propõe como um meio do artista encontrar o seu caminho próprio de criação e “expressar-se sem complexo”, oferecendo sua contribuição à “cultura universal”: “nossos povos possuem uma nova sensibilidade artística e estética a exprimir e um fôlego novo para dar ao mundo, à cultura universal” (Ibid., p. 13).

Louise acentua que o *marronismo moderno* não deve ser confundido com a marronagem que se praticava durante o período da escravidão, mas que encontra na marronagem “suas origens enquanto estrutura das forças criadoras da época”. Logo, a filosofia do *marronismo moderno* se apresenta como “uma continuidade da obra que começaram nossos ancestrais” (Ibid., p. 13).

Para tanto, esclarece que no *marronismo moderno* a marronagem é conceitual. Segundo o autor, há necessidade de “marronagem conceitual” uma vez que há uma “violência conceitual” que se expressa sobre os artistas caribenhos e latino-americanos. A marronagem conceitual seria, deste modo, uma forma de resistência interior, tanto no sentido intelectual quanto espiritual. É sobretudo vinculada a este segundo tipo que se posicionam suas obras e concep-

ção estética. “O marronista cultiva a arte da marronagem em seu pensamento”, escreve o artista (Ibid., p. 16), sugerindo a marronagem como uma formulação estética indissociada de um modo de vida.

É através da via mística, que define como um “percurso interior”, que o artista orienta seu trabalho. Segundo Louise, “o marronista deve criar o seu próprio caminho para tentar chegar ao sublime, ao seu cume pessoal. O artista deve se depurar e fazer todo um trabalho sobre si a fim de que saia purificado após cada viagem ao fundo de si mesmo” (Ibid., p. 18). Em seu percurso interior, que envolve o contato com elementos da natureza e espíritos, o processo de aprendizagem da teoria marronista, segundo ele, pode ser comparado ao processo de aprendizagem xamânico.

Para o artista, as “viagens interiores” são o método de desenvolvimento desta forma de arte, que denomina como “arte espiritual”. Do mesmo modo que em suas *performances*, nas quais evoca símbolos e rituais de distintas religiões como ícones de culturas diversas, a espiritualidade é vista como lócus de identidade. Por isso a afirmação ou descoberta da “identidade” passaria pela espiritualidade, e sua “arte espiritual” evocaria, igualmente, a questão identitária.

Para o artista, “a filosofia do *marronismo moderno* transcende toda a problemática em torno do *nègre marron* ao fazer dele um mito fundamental da civilização caribenha” (Id., 2006, p. 10). Marronar na arte seria, neste sentido, partir em uma viagem interior em busca ao mesmo tempo de liberdade e raízes, incorporando antropofagicamente os elementos com os quais entra em contato, dando origem a um ser novo, o ser caribenho. O *marronismo moderno* seria uma via espiritual para o surgimento de uma estética caribenha. A “marronagem interior”, deste modo, permitiria a “reconstrução de uma identidade interior na resistência e enraizamento na nossa cultura” (Ibid., p. 5), e por isso seria a condição necessária para a criação de uma arte nova, uma vez que “no Caribe, nós não temos tradição pictórica e escultural, é a realidade sócio-histórica que faz nascer o *nègre marron*, portador de valores culturais” (Ibid., p. 9).

O chamado do artista a este “mergulho interior” como uma etapa necessária para o artista martinicano descobrir sua identidade e seu modo próprio de criação possui uma relação estreita com sua experiência de professor de artes plásticas nos anos 80 na Martinica, época em que se engajou no projeto cultural implementado por Aimé Césaire de revalorização das manifestações culturais locais e sua transformação em exemplares da “arte martinicana”⁷. No

caso do ateliê de desenho e pintura que coordenou, buscava que seus jovens alunos, através de aulas que tinham como um dos focos o conhecimento e a valorização de formas culturais não europeias, como a arte africana e a pré-colombiana, valorizassem suas próprias raízes africanas e ameríndias, invisibilizadas no discurso cultural hegemônico francês.

Ao ressaltar a necessidade de elaboração de uma “arte martinicana”, e ao estabelecer uma analogia entre a situação da Martinica em relação à França e da América Latina e do Caribe em relação à Europa, o artista pretende que o *marronismo moderno* seja uma contribuição à arte contemporânea: “nós, caribenhos e latino-americanos, queremos aportar nossa contribuição à história cultural do mundo afirmando nossa mestiçagem cultural e nossa nova sensibilidade artística e estética” (Id., 1998, p. 20). Para tanto, segundo a teoria marronista, seriam sobretudo os temas que considera como “patrimônio cultural dos povos do Caribe, da América Latina e do México” que deveriam constituir seus temas de criação por excelência. Assim, “a língua crioula, os provérbios e os contos, as canções, a música e a dança Vodou (vêvê), os signos e símbolos da arte dos *nègres marrons* (...), o estudo da produção artesanal dos Ameríndios, o estudo e a análise arquitetural dos templos Mayas, o estudo das cores no folclore e nas formas de expressão tradicional nas tradições populares como o carnaval, a arte e a cultura dos Yorubas através de suas sobrevivências no Caribe, o candomblé no Brasil” (Ibid., p. 22) são alguns dos temas enumerados por Louise como possíveis de serem trabalhados pelo artista marronista.

Para trabalhar estes temas, Louise propõe o uso de símbolos, que poderiam ser considerados, nesse contexto, como ícones destas culturas, e denomina esta proposta de “simbolismo marronista”, uma vez que “um marronista simbólico não desenha formas realistas” (Ibid., p. 19). Desta forma, é fora dos parâmetros da arte representativa que o artista reivindica o surgimento de uma “arte caribenha”.

Veremos, agora, um exemplo de instalação marronista realizada por René Louise na exposição *Regards caraïbes*, realizada em Paris em julho de 2013, na galeria da *Cité internationale des Arts*⁸. Definida como uma exposição de “arte contemporânea ultramarina”, reuniu as exposições “Agora Mundo” e “Brassage”, sendo a primeira composta por 13 artistas plásticos que vivem e trabalham na Martinica⁹.

René Louise apresentou cerca de dez quadros,

dentre eles *Voyage Triangulaire*. Nele, pequenos bonecos sobrepostos no centro do quadro, contidos por uma pintura em formato de canoa, evocam um navio negreiro. Abaixo do quadro, sobre o chão, o artista colocou uma instalação similar a um *ebó*: tratava-se de uma bandeja de fundo preto sobre a qual estavam pintados, em vermelho, *vêvés* estilizados que remetiam a *Ogun Ferraille*, e em cujo centro um *caïman*, também pintado de vermelho e amarrado com barbantes, ostentava um exemplar do *Code Noir* atado à sua boca. Completava a instalação grãos de milho sobre a bandeja, em volta do *caïman*. O artista me explicou que a instalação era uma homenagem à *Ogun* e aos ancestrais africanos. (Figura 1)



Figura 1: “Voyage Triangulaire” e instalação em homenagem a *Ogun* e aos ancestrais africanos (René Louise) Exposição “Agora Mundo”, Paris, *Cité internationale des Arts*, 2013 (Foto: Magdalena Toledo)

O *caïman* com um volume do *Code Noir* amarrado à boca parece fazer referência ao lagarto utilizado em determinados rituais de *quimbois*, onde são enterrados visando produzir uma determinada eficácia. Instrumento jurídico que regulava a vida e as relações entre escravos e livres nas colônias a partir de 1685, o *Code Noir*, aqui, é também manipulado como em um feitiço. Deste modo, a instalação sugere a produção de um feitiço contra o império colonial francês semelhante àqueles produzidos pelos escravos contra os *békés* na época colonial. Por sua centralidade enquanto regulador da vida de todos os habitantes das colônias francesas, o *Code Noir* pode ser considerado o símbolo deste império. René Louise já havia queimado um

exemplar do código em uma performance que realizou anteriormente, em frente ao museu do *Louvre*.

O *Code Noir*, além de regular as distâncias sociais baseando-se na condição social e cor da pele e cuidar das regras matrimoniais de todos os habitantes das colônias francesas, quantificava detalhadamente as formas de punição. Para os livres, escárnio público; para os escravos, castigos corporais. Além disso, prescrevia a obrigatoriedade do batismo na Igreja católica apostólica romana para os escravos e interditava e punia duramente o exercício de qualquer outra religião, constituindo-se, em seu propósito de regulador da vida social nas colônias em todos os seus aspectos, uma “singular política de assimilação”.

Particularmente em relação ao *vodu*, Hurbon (1975) aponta as severas interdições que o *Code Noir* infringia aos seus praticantes. O autor relaciona a prática do *vodu* à marronagem e acentua seu papel central na Revolução Haitiana, demonstrando, assim como outros autores (dentre eles, James, 1989), o papel de resistência exercido pelo *vodu* em *Saint-Domingue* contra o império colonial francês e na Revolução Haitiana. Esta teve como marco uma cerimônia *Vodu*: foi na *Cerimonia du Bois Caiman*, realizada em 1791, que os escravos decidiram fomentar uma revolta geral, realizando um pacto de sangue pelo extermínio dos brancos e pela conquista da independência (HURBON, 1975, p. 18). A *Cerimonia du Bois Caiman* converteu-se, posteriormente, em mito fundador da nação haitiana (DAYAN, 1995, 1995a; DUBOIS 2001, 2003, 2004; HURBON, 1975).

A instalação de Louise poderia, assim, ser vista como uma alegoria da própria Revolução Haitiana. *Ogun Ferraille*, líder da falange dos soldados *Oguns* presente no mito nacionalista haitiano, também está aí representado. Que melhor exemplo de marronagem conceitual, dada a situação periférica dos departamentos ultramarinos em relação à metrópole?

O próprio modo como são tratados as obras e os artistas dos departamentos ultramarinos pela França não deixa de ser um exemplo desta situação. Além de praticamente invisíveis enquanto representantes do campo artístico nacional, nas poucas ocasiões em que são convidados para expor na metrópole ou internacionalmente – cabe assinalar que exposições como essa são uma exceção – ainda assim, é sob o rótulo de “ultramarinos” que geralmente são aceitos pelas instituições francesas. Não se trata aqui de sugerir um desejo de negação da identidade caribenha por parte destes artistas – pelo contrário, sua afirmação está presente em suas trajetórias artísticas e aspirações

estéticas, expressando-se em suas obras contra todos os esforços de assimilação – mas sim de questionar o lugar conferido pela metrópole francesa a suas produções. O rótulo de “ultramarino” não apenas não dá conta de suas especificidades locais como ainda reforça o olhar exotizante da metrópole para uma “outra França” desconhecida, situada além-mar. Assim, o que acaba se vendo nestas exposições são muitas vezes obras de artistas com distintos graus de amadurecimento artístico, diferentes estilos e filiações (como paisagens naturalistas expostas ao lado de instalações contemporâneas, por exemplo), sem nenhuma proposta temática ou estética que justifique estas aproximações a não ser o fato de estarem contempladas sob o grande guarda-chuva “*Outre-Mer*”, como se a alteridade conferida pelo olhar da metrópole fosse suficiente para aproximá-las e defini-las. Em seu manifesto, René Louise já apontava esta situação:

Fizeram nascer complexos entre os artistas impondo-lhes modelos de expressão, excluindo-lhes de grandes manifestações internacionais e considerando-lhes como artistas exóticos de segunda categoria. O marronista é aquele que pratica a marronagem conceitual de maneira consciente e inconsciente face aos predadores que impõem sua visão tenebrosa. (LOUISE, 1998, p. 16)

Enquanto teoria estética, o *marronismo moderno* oferece meios de contornar criticamente a situação periférica da Martinica em relação à metrópole, através da expressão artística. Assim, a teoria do *marronismo moderno* pode ser vista como mais um exemplo de como o *nègre marron*, a exemplo dos movimentos literários da *négritude* e da *antillanité*, continua inspirando uma imagem de resistência e se mostrando um personagem a partir do qual é possível marcar determinados posicionamentos frente a esta situação de dominação. Há uma continuidade nem sempre evidente entre o batismo forçado imposto pelo *Code noir* e a assimilação cultural desejada do final do século XIX e princípio do século XX: trata-se da crença, mantida na Terceira República e compartilhada pela burguesia martinicana, na missão civilizatória da França em relação aos povos por ela colonizados. Se a marronagem se apresentou como solução possível no primeiro momento, marronagens conceituais, como as oferecidas pela *négritude* e pela *antillanité*, se mostraram alternativas no segundo. Destas subversões conceituais, deriva o *marronismo moderno*, revelando-se uma postura simbolicamente emancipatória no que tange particularmente às possibilidades de expressão artística na Martinica pós-colonial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTIDE, Roger. Nègres marrons et nègres libres. *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 20, n. 1, p. 169-174, 1965.

BURTON, Richard D. E. *Afro-Creole: Power, Opposition and Play in the Caribbean*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1997.

Le Code noir et autres textes de lois sur l'esclavage. Saint-Maur-des-Fossés: Éditions Sepia, 2006.

DAYAN, Joan. *Haiti, History, and the Gods*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

_____. *Haiti's Unquiet Past*. *Transition*, v. 67, p. 150-164, 1995.

DUBOIS, Laurent. *A Colony of Citizens: revolution and slave emancipation in the French Caribbean - 1787-1804*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2004.

_____. *The Citizen's Trance: The Haitian Revolution and the Motor of History*. In: PELS, P., MEYER, B., (Org.). *Magic and Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 2003. p. 103-128.

_____. *Vodou and History. Comparative studies in society and history*, v. 43, n. 1, p. 92-100, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.

HURBON, Laënc. *Le culte du vaudou*. Paris : Les Éditions Buchet/Chastel, 1975.

JAMES, C. L. R. *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and The San Domingo Revolution*. New York: Vintage Books, 1989.

JOLIVET, Marie-José. *La construction d'une mémoire historique à la Martinique: du schoelchérisme au marronnisme*. *Cahiers d'études africaines*, v. 27, p. 287-309, 1987.

LOUISE, René. *Manifeste du Marronisme Moderne*. Case-Pilote : Lafontaine, 1998.

_____. *Manifeste du Marronisme Moderne*. Case-Pilote : Lafontaine, 2006.

PRICE, Richard (ed.). *Marroon Societies: Rebel Slave Communities in the Americas*. New York: Anchor Books, 1973.

PRICE, Richard; PRICE, Sally. *Shadowboxing in the Mangrove*. *Cultural Anthropology*. V. 12, n. 1, p. 3-36, 1997.

NOTAS

1 Esta pesquisa contou parcialmente com recursos do "Edital de Auxílio à Pesquisa PPGAS/MN/UFRJ e CAPES (2012/1)".

2 O bestiário antilhano ao qual Louise se refere remete ao universo dos contos tradicionais martinicanos. Nos contes créoles, animais encontrados na fauna antilhana ou africana, tais como colibri, sapo, coelho, boi, elefante e tigre, possuem características humanas específicas, realizando uma alegoria da vida social na habitação.

3 Entrevista realizada em 22.06.2013.

4 Símbolo sagrado para evocar e/ou representar uma divindade vodou específica.

5 A teoria estética do marronismo moderno foi tema de sua tese de doutorado em artes plásticas (Doctorat d'Université de 3ème cycle en Arts Plastiques – Paris VIII – Saint-Denis, 1986) e a base de criação do "Manifesto do Marronismo Moderno", sobre o qual falarei mais tarde.

6 Esta, bem como todas as traduções presentes neste texto, são de minha autoria.

7 Trata-se do SERMAC (Serviço Municipal de Ação Cultural de Fort-de-France).

8 Local de residência artística aberto a artistas de vários países, em diversas disciplinas, é uma fundação de utilidade pública onde ocorrem também exposições e concertos. Para as exposições, dispõe de uma galeria composta por 7 salas, onde "a Fundação apresenta exposições organizadas por instituições parceiras ou não, sob a condição de locação do espaço" (<http://www.citedesartsparis.net>).

9 "Brassage", por sua vez, era composta por artistas antilhanos e da Reunião que vivem na Europa.

IMAGENS



Círculos solares de René Louise. Exposição "Agora Mundo" (Paris, *Cité internationale des Arts*, 2013). (Foto: Magdalena Toledo)



Círculo Solar de René Louise. Exposição "Agora Mundo" (Paris, *Cité internationale des Arts*, 2013). Foto: Magdalena Toledo