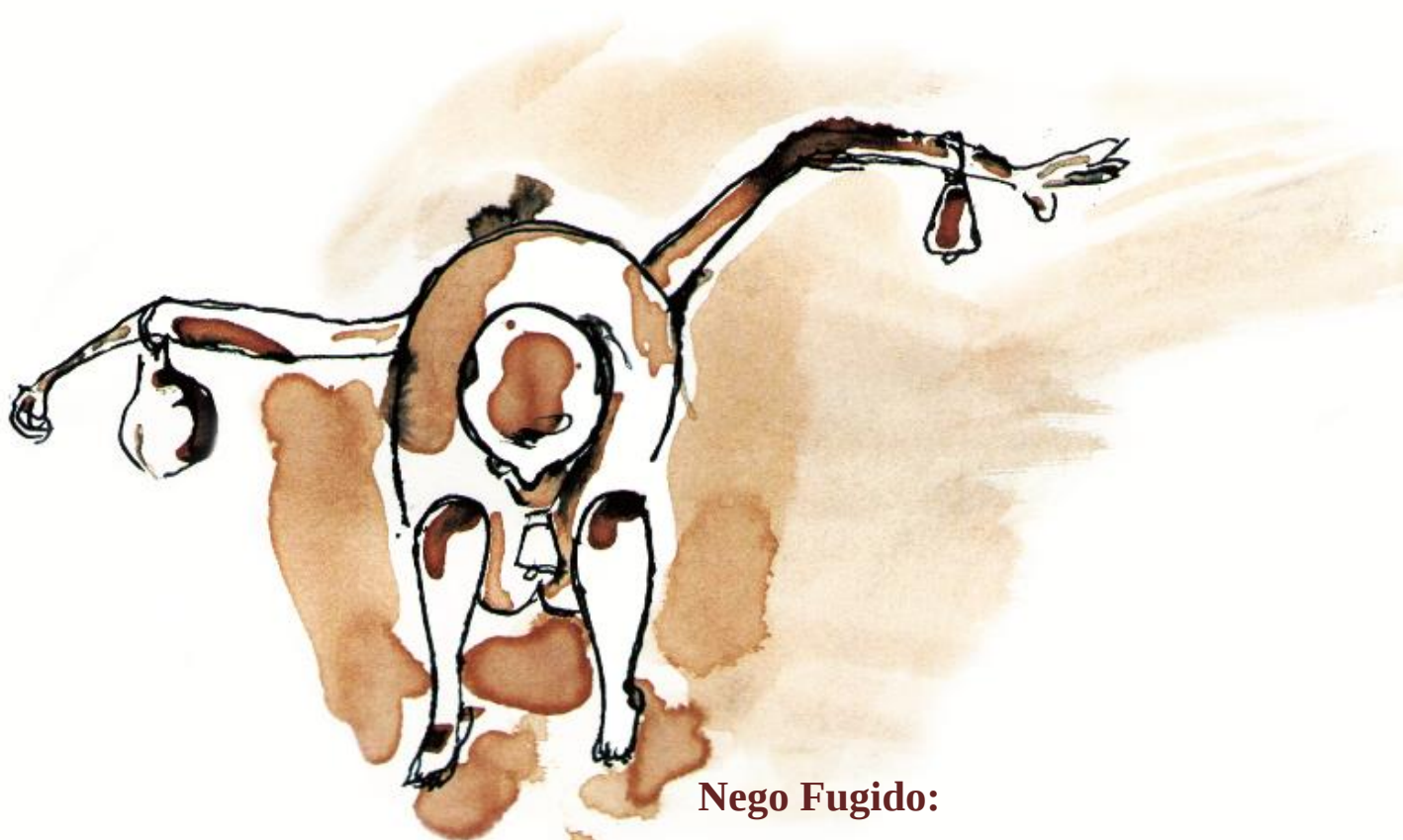


UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado



**Nego Fugido:
O Teatro das Aparições**

Monilson dos Santos Pinto

**São Paulo
2014**

Monilson dos Santos Pinto

Nego Fugido:
O Teatro das Aparições

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, sob a orientação da profa. dra. Marianna Francisca Martins Monteiro, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo

2014

BANCA EXAMINADORA

Alberto Tsuyoshi Ikeda
Instituto de Artes – UNESP

John Cowart Dawsey
Departamento de Antropologia – FFLCH/USP

Carolina de Camargo Abreu
Departamento de Antropologia – FFLCH/USP

Alexandre Mate
Instituto de Artes – UNESP

DEDICATÓRIA

À patrocinadora dessa pesquisa,
minha mãe, Marinalva Rasteli.

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação foi escrita por muitas mãos.

Apresento meus sinceros agradecimentos a todos que cruzaram meu caminho nessa andança, contribuindo direta ou indiretamente com essa pesquisa. E alguns nomes merecem ser destacados.

A Deus e aos orixás por me proverem de suas forças e coragem para sobreviver as batalhas que tive de enfrentar.

À minha mãe, Marinalva Rasteli, que não me abandonou nos momentos mais difíceis, assumindo a linha de frente dessa batalha.

Aos mestres das manifestações de cultura popular de Acupe pelos os ensinamentos ontem, hoje e sempre.

À minha orientadora Marianna Francisca Monteiro pelos ensinamentos e o desprendimento, aceitando seguir o fluxo de um rio que não sabíamos onde exatamente iria desaguar.

Aos meus coorientadores: Alberto Ikeda, John Cowart Dawsey, Carolina Abreu.

À toda minha família pelo apoio e orações.

À família da Associação Cultural Cachuera pelo apoio incondicional: Paulo Dias, Vanúsia Assis, Renato Nunes, Renata Celani, Rita e Shen Ribeiro.

À Adriana de Oliveira Silva pela disposição e colaboração com a preparação e revisão do texto.

À Fernanda Ventomadeira, pela presença constante nesse percurso.

À Kim Cavalcante pelas sugestões de discussões a serem abordadas e palavras de incentivo.

Ao casal Márcia e Ronaldo pelo apoio.

À diretora teatral Ana Teixeira pela entrevista e por apontar o caminho na minha busca pelo Teatro das Aparições.

À Maria Mommensohn pelo apoio e palavras de incentivo.

A André Pastores por disponibilizar os desenhos ilustram a dissertação.

Aos fotógrafos que cederam as imagens.

RESUMO

O que é o Nego Fugido? Responder essa questão parece impossível. Como falar de algo tangível, corpóreo, que as palavras não conseguem dimensionar? Para isso, decidi ouvir a voz do corpo e dos fantasmas. A palavra, nesta pesquisa, é vista da perspectiva artaudiana – toma uma dimensão material, ela é gesto e ato.

Nessa pesquisa, o Nego Fugido é visto por sobre os ombros daqueles que fazem a manifestação, mas, também, há um olhar que se dirige às margens, ao assombroso, às notas de rodapé. Um olhar desconfiado, atento ao que escapa às palavras, atento aos elementos subjetivos. Aqui, os estudos sobre teatro, antropologia e performance estão em estreita relação com minhas vivências como participante do Nego Fugido a fim de constituir um corpo documental que possibilite gerar significativas reflexões sobre a manifestação.

No entanto, não busco os gestos e detalhes de comportamento para revelar o modelo. Meu olhar dirige-se justamente ao que escapa ao modelo, àquilo que o modelo tende a ocultar. Não se engane! Esse não é o olhar da verdade absoluta, é apenas um olhar, uma visão de dentro que possibilita, também, escapar reflexões mais direcionadas, fragmentadas e distanciadas pelos antolhos.

Com isso quero dizer que esta dissertação não basta para responder minhas inquietações sobre o Nego Fugido. Estou ansioso para ser assombrado, mais uma vez, na próxima aparição da manifestação. O Nego Fugido explicado é uma abominação. Experimentá-lo em vez de falar sobre ele, eis a que estou condenado.

Palavras-chave: Nego Fugido, Teatro das Aparições, Cultura Afro-brasileira, Estética Quilombola.

ABSTRACT

What Nego Fugido is? To answer this question may seem impossible. How to speak of something tangible, corporal, that words can not accomplish? To work this out, I have decided to listen to the voice of the body and of the phantoms. The word, in this research, is considered from an artaudian perspective: it takes a material dimension, it is gesture and action.

In this research, Nego Fugido is seen over the shoulders of those who perform it but there is also an eye that looks to the margins, the haunting, the footnotes. A suspicious eye, aware of what escapes from the words, aware of the subjective aspects. Here, theatrical, anthropological and performance studies are in close relation with my experiences as a Nego Fugido member to build a documental body that promotes meaningful reflections on the manifestation.

However, I do not search for gestures and strips of behavior to revel a model. My eye looks precisely for what escapes from the model, for what the models tries to hide. Do not be fooled! This is not an eye of the absolute truth. It is just an eye, an inside view that allows escaping from reflections more directed, fragmented and distant.

I mean by this that the work now presented is not enough to answer my concerns about Nego Fugido. I am anxious to be haunted one more time at the next apparition of the manifestation. Nego Fugido explained is an abomination. To experiment it instead of talking about it, that is my curse.

Key-words: Nego Fugido; theater of apparitions; afrobrasilian culture; quilombola aesthetics.

ILUSTRAÇÕES

As ilustrações presentes nessa dissertação foram cedidas gentilmente pelo artista André Pastores. São imagens produzidas como registro dos corpos deflagrados durante as atividades da oficina Olharidade, no Encontro Mundial das Artes Cênicas realizado em São Paulo, em 2013.

SUMÁRIO

QUE DIABO É ISSO?	1
1. RECÔNCAVO, MANIFESTOS DE MEMÓRIAS INCORPORADAS: ENCRUZILHADAS ENTRE PRESENTE, PASSADO E FUTURO	17
1.1. Vai-quem-quer, um quilombo após a abolição.....	18
1.2. Escravos de Xangô	25
1.3. Mascarados de Acupe: aparições para além do Dois de Julho	32
1.4. Zumbi chorou no pé do caboclo.....	40
1.5. Olharidade	51
2. NEGO FUGIDO EM NOTAS DE RODAPÉ DE AULAS DE ANTROPOLOGIA	62
2.1. Praça do Inferno: cultura do terror, espaço da morte	63
2.2. Articulação entre aparição e conhecimento social implícito	73
2.3. Experiências não vividas em manifestos de memórias incorporadas	76
2.4. Acupe, para além do liminar e do liminoide	84
2.5. O mestre e o mestrismo: a dialética no jogo das relações culturais	95
A dialética no jogo das relações culturais	101
O mestrismo	107
3. PREFÁCIO ENTRE O NEGO FUGIDO E AS LINGUAGENS TEATRAIS	114
3.1. Acareação entre o Nego Fugido e Antonin Artaud	115
3.2. Performances de reminiscências criativas: corpo em encruzilhadas	116
Bertold Brecht, a careta manjada	125
3.3. Nego Fugido e o corpo sem órgãos	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
O teatro das aparições	152
BIBLIOGRAFIA.....	160



QUE DIABO É ISSO?

Fiz-me essa pergunta aos 8 anos, quando vi uma figura misteriosa, com o rosto pintado de preto, a espingarda em punho e a boca escorrendo sangue que circulava em meio à agitação festiva, nas ruas do distrito de Acupe, numa tarde de domingo do mês de julho. Naquele dia, logo pela manhã, enquanto toques frenéticos de atabaques ecoavam das festas de caboclo em terreiros de candomblé, ouvi rumores sobre apresentações de grupos de capoeira, samba de roda e aparições¹ de mascarados que corriam às ruas tentando chicotear pessoas,² gritos e gemidos de mulheres enroladas em lençóis,³ figuras de cabeças grandes e pernas curtas que invadiam as ruas da comunidade para fazer algazarras.⁴ Precisava decidir se me trancava no quarto ou se enfrentava o medo e continuava nas ruas para presenciar aqueles fenômenos. Enfim, naquela tão esperada tarde de domingo a decisão foi tomada. Corria dos mascarados, quando fui surpreendido pelo misterioso personagem. Era um homem alto e forte vestido com jaleco, chapéu de couro e saia feita com as palhas secas da bananeira. Aquela figura que ora causava medo, ora despertava curiosidade, aproximou-se de mim com a língua vermelha fora da boca, os olhos revirados apresentando um estado de aparente transe, apontou a espingarda na minha direção e iniciou um giro de 360 graus em torno do próprio eixo, sem deixar escapar o olhar do seu único espectador. Correu até uma cerca de bambu, encostou-se e começou a tremer deixando seu corpo cair lentamente sobre a cerca. No chão, ele se contorcia como se estivesse sofrendo um

¹ Palavra derivada do latim *parecere*, que significa surgir à vista, aparecer, ficar visível. Embora os moradores de Acupe não a utilizem para se referir à presença desses grupos nas ruas da comunidade, utilizo-a para substituir a palavra “apresentação” e evitar qualquer conotação de show folclórico. “Aparição”, também está relacionada com a palavra de origem grega “fantasma” derivada do verbo *phantazein* “fazer aparecer”, que significa aparições, visões, sono, ilusão, imagem de um objeto na mente, aparência, imagem inconsistente, espectro. Atualmente, essa palavra é associada a fenômenos sobrenaturais. Assim, a palavra reforça o caráter lúdico dessas manifestações a partir dos mitos que envolvem essas práticas culturais contados pelos moradores.

² Grupo de homens que saem às ruas de Acupe usando uma máscara feita de papelão com traços africanos. No item “Mascarados de Acupe, aparições para além do dois de julho”, desta dissertação, aprofundo a reflexão sobre esses mascarados.

³ Figura conhecida na comunidade como bombacho. Alguns moradores dizem que a origem do bombacho está relacionada a uma figura do carnaval de Salvador, que eles chamam de “pirrô”.

⁴ Há vários mitos ligados ao povo do axé que relacionam a figura mística do mandu aos babá eguns, espíritos ancestrais evocados em regiões da África como Nigéria, Togo e Benin nos festivais geledeés que ainda persistem em algumas cidades desses países. No senso comum na Bahia, o mandu é um personagem carnavalesco, visto em festas populares do recôncavo baiano que se veste com uma fantasia semi-improvisada e sai pelas ruas exibindo uma estética inusitada: paletó, gravata, cabeça grande feita com lençol e peneira, braços pequenos e pernas curtas.

ataque de epilepsia. Em seguida, levantou, saiu ançando e proferindo frases de difícil compreensão. E eu, em estado de choque, não consegui me mover dali.

Voltei para casa e aquela imagem que não saía da minha cabeça. No domingo seguinte, circulei pelas ruas da comunidade com um objetivo bem definido, ver mais uma vez aquela figura exótica, mas não tive sucesso. Durante três anos seguidos, procurei aquela figura nas ruas de Acupe em meio aos mascarados nos meses de julho e não consegui encontrar. No entanto, aquela imagem me perseguia e alimentava a esperança de rever aquela figura algum dia. Sem me dar conta, ali começava o interesse pelo que hoje se tornou meu objeto de pesquisa.

Anos depois, fiquei sabendo por acaso que um grupo chamado Nego Fugido saía de uma casa na rua Nova Brasília. No primeiro domingo de julho daquele ano, segui as pegadas das informações. De longe já se ouviam os tambores anunciando a saída do grupo. Chegando ao local, avistei uma concentração de homens e crianças em torno dos atabaques. Os adultos vestiam seus corpos com jalecos, chapéus de couro, chocalhos, cabaças e saias enormes feitas com folhas de bananeira, tal qual havia visto naquela figura, e eram chamados de “caçadores”. As crianças eram chamadas de “negas” e vestiam shorts azuis, pintavam o rosto com uma mistura de óleo com carvão pisado e representavam escravos fugitivos. O preto acentuava a cor daquelas peles morenas e, em contato com sol, provocava um efeito impressionante que ofuscava os olhos dos observadores.

Avistei ao longe – protegido por três “militares”, figuras que representam o poder do estado na brincadeira –, um homem vestido com roupas brilhosas e coroa dourada na cabeça que representava a figura de um rei, que discretamente acompanhava a movimentação dos caras pintadas. Porém, aquela figura nada lembrava o rei dos contos de fada da Disney que eu acostumara assistir na televisão. Era um homem magro de pele mais clara do que a dos outros participantes do grupo e sua fantasia sobrava no corpo parecendo pesar nos ombros. Seu rosto demonstrava cansaço e ele se esforçava para manter a imponentia e a altivez exigida pelo papel. Ao seu lado, também de pele mais clara, uma senhora comportava-se de forma oposta ao rei. Era enérgica, gesticulava e movimentava-se o tempo inteiro, com um vestido branco e carregando um lenço nos ombros, falava num alto tom de voz com os participantes do Nego Fugido e

com o público que acompanhava a preparação da manifestação.⁵ Alguém ao meu lado percebeu que eu estava surpreso com o comportamento temperamental daquela mulher e esclareceu: *aquela é dona Santa, é a madrinha do grupo*. Não sabia o que significava ser a madrinha do grupo, mas pensei que aquela mulher de santa só tinha o nome. Era fascinante ver como ela comandava com pulso firme o grupo de crianças e homens que pareciam agitados, excitados para invadir as ruas de Acupe.

Cativeiro de iá iá, dá licença aê maiokê [...]

Ao ouvir o chamado dos atabaques, as negas, que representava os escravos, correram e se concentraram em círculo, ao pé dos atabaques. A energia dos brincantes aumentava a cada resposta do grupo às músicas. Enquanto os escravos dançavam e cantavam envolvidos pelo ritmo frenético dos atabaques, os caçadores despontaram de vários lugares sobre o comando da figura do capitão do mato.⁶ Eles invadiram a roda e cercaram os escravos na tentativa de dominá-los. A ponta da saia da bananeira em contato com o chão, os chocalhos e cabaças a chacoalhar, presos ao corpo dos caçadores, produziam sons que variavam a cada movimento de andar, parar, correr de um lado para o outro e circundar os escravos. Tudo isso contribuía para montar uma paisagem sonora em constante experimentação.

*Carneirinho morreu
na lagoa cheia
que bicho pequeno
que tamanho de orelha*

⁵ O termo manifestação, pela sua abrangência, é útil para pensar o Nego Fugido em sua amplitude enquanto expressão pública, espontânea, artística, política ou educativa. Embora eu seja sabedor do histórico das tentativas dos folcloristas, antropólogos e educadores para encontrar termos adequados para definir as práticas populares da cultura, sem pretensão de reforçar esse rol de definições, aproprio-me da palavra manifestação para me referir a tais ações enfatizando seu caráter híbrido, em que o lúdico e estético se misturam a valores morais, religiosos e políticos.

⁶ Na sociedade escravocrata do Brasil, o capitão do mato era uma figura de pouco prestígio social que tinha como função principal capturar escravos fugitivos e entregá-los aos senhores de engenho mediante a prêmio em dinheiro. No Nego Fugido, o capitão do mato também surge como um líder de caçadores de escravos.

A ordem foi dada por essa música, os caçadores se jogaram no chão, apontaram as espingardas em direção aos escravos e atiraram. Os escravos caíram no chão: tremeliques, gritos de dor e revolta simulavam o fim da vida.

*Cavaleiro branco já é hora
pega sua nega que é hora de viajar*

Os caçadores retiraram os escravos do chão e os colocaram de joelho, amarrados por cordas, aos pés do público que acompanhava a brincadeira.

*Sorta a nega iá iá
a nega lava prato, barre casa,
a nega é boa de trabaio!*

Gritavam-cantavam os caçadores tentando vender os escravos. Enquanto tentavam vendê-los, correndo pelas ruas e invadindo casas de moradores, os tocadores recolhiam os atabaques e se dirigiam a outro ponto da comunidade, sendo acompanhados à distância pelo rei, pela madrinha e pelos militares. Chegando ao local escolhido, o batuque era retomado, convocando as figuras a se reunirem novamente próximas aos atabaques. Os escravos, ainda amarrados, chegavam com moedas nas mãos adquiridas durante simulação de suas vendas. Ajoelhavam-se aos pés do rei e devolviam a ele todo o dinheiro. Em seguida, foram soltos pelos militares, entraram na nova roda que estava se formando em torno dos atabaques e voltaram a dançar e cantar retomando o início da encenação. Essas cenas se repetiram a tarde inteira. Na boca da noite, finalizadas as atividades, o grupo retornou à casa de dona Santa e o público se dispersou.

No caminho de volta para casa, as pessoas que acompanharam as aparições comentavam as cenas tristes da simulação da captura, os maus tratos e mortes dos escravos, as brincadeiras e situações inesperadas, proporcionadas pelas figuras ao se relacionarem com os objetos encontrados casualmente, as repentinas investidas dos caçadores na direção do público, o tratamento jocoso dado pela comunidade ao capitão

do mato e as reclamações de dona Santa. Falaram também que aquela encenação se repetiria até o último domingo do mês, quando ocorreria uma suposta prisão do rei.

Nos domingos seguintes, eu apareci na porta de dona Santa para acompanhar a saída do grupo. A cada encerramento das atividades, aumentava minha expectativa em ver a encenação final, quando escravos e caçadores se rebelariam e travariam uma batalha contra os militares e exigiriam do monarca o fim da escravidão. Eu já tinha escolhido um lado: também queria a carta de alforria.

No último domingo, cheguei cedo e me misturei com as crianças do grupo na tentativa de receber o shortinho azul e participar da manifestação. Deu certo. Lá estava eu, no final da tarde, diante do rei com o rosto pintado, exigindo a carta de alforria.

Senti que naquele dia a manifestação estava diferente, as emoções estavam à flor da pele, as figuras pareciam mais violentas, os caçadores não obedeciam mais o comando do capitão do mato e investiam contra os militares. O capitão do mato, furioso, tentava impor sua autoridade, sem sucesso. Com o clima tenso, os atabaques aceleravam o ritmo, as músicas mais intensas incentivavam a provocação entre as figuras:

Olha lá tupã se buli com iô iô tu apanha (bis)

*A nega é minha de iá iá
a nega é minha de iá iá
já mandei pra Bahia sentar
já mandei pra godô alevantar*

A tensão aumentou entre caçador, capitão do mato e escravos e a resposta foi imediata:

*Qué que sapo Quer apoló
sapatá amemodê, arcanfô
qué que sapo quer, o nego da costa...*

Olhaê sibuatã tire a casaca de sibuatã (bis)

Essa última música convocou os escravos a se rebelarem. Fomos em direção ao rei para tentar capturá-lo. Os Militares defenderam o monarca iniciando a guerra conosco. Os caçadores que, até o momento obedeciam às ordens do capitão do mato, vendo a luta dos escravos, juntaram-se a nós e passaram a guerrear contra os militares. Com a união dos escravos e caçadores, o capitão do mato e os militares fugiram da batalha.

O capitão correu, Horácio do Mato sou eu (bis)

A música anunciou a vitória dos escravos. Capturado, o rei foi levando à *praça pública*, sendo-lhe exigida a carta de alforria. *Queremos a carta de alforria!* Dizia eu somando minha voz aos gritos insistentes de umas dez crianças. *Tá na mão dos militares!* respondia o rei ordenando que os caçadores os capturassem. Encontrados os militares, mais uma batalha foi travada para recuperar a carta. Depois de serem espancados pelos caçadores, os militares se renderam e entregaram a carta para o rei que repassou ao capitão do mato que a leu em voz alta:

Carta de alforria! Senhoras e senhores, por ordem de pena de morte do nosso rei, foi entregue a carta de alforria! Como todos nós sabemos, os negros vinham da África para trabalhar como escravos no Brasil, até que em 1880, a princesa Isabel libertou os escravos. E hoje nós estamos aqui para contar um pouco da nossa história, viva a nossa liberdade!

Após a leitura da carta, a euforia foi geral: cantos, danças, gritos de alegria. O meu sentimento era de uma verdadeira conquista. Já não conseguia discernir se as emoções que sentia eram minhas ou da figura do escravo liberto que representava. Depois de alguns minutos de comemoração, a madrinha, dona Santa, dirigiu-se ao público, acompanhada do rei amarrado por corda na cintura e perguntou se tinha alguém ali disposto a comprar a liberdade do monarca. Um homem levantou a mão, foi na direção da madrinha e lhe entregou algumas moedas. Em seguida, ela retirou a corda da cintura do rei e o batuque recomeçou.

Iá iá me soltou! (bis)

Nego nagô eu (bis)

Há mais de um século, sempre no mês de julho, os moradores de Acupe, no Recôncavo Baiano, transformam as ruas do distrito em um grande cenário a céu aberto, onde o Nego Fugido tece seu enredo sobre as lutas contra a escravidão e o processo de conquista da liberdade, apresentando-se ao lado das mais variadas manifestações populares da cultura, como sambas de roda, caretas, mandus, bombachos, grupos de capoeira e maculelê.

Acupe é uma comunidade quilombola encravada no fundo da Baía de Todos os Santos, originada a partir da abolição da escravatura, com uma população atual de mais ou menos oito mil habitantes, na sua maioria negros, pescadores e marisqueiras. Um território de cruzamentos de sistemas simbólicos africanos, europeus e indígenas. Polo agregador de ritos e costumes, berço das mais variadas manifestações culturais e artísticas, com uma marcante identidade afro-brasileira, fundamental na formação religiosa e sociocultural daquela região. Um local ocupado por pessoas que compartilham memórias sobre o período da escravidão e que, por meio do Nego Fugido, externam suas próprias impressões sobre a instituição escravista e a forma pela qual o escravo teria viabilizado sua libertação.

O ouvir falar sobre a relação entre senhor de escravos e escravizados gerou uma memória coletiva que é cotidianamente alimentada nas rodas de prosas dos pescadores no cais do porto do distrito, principalmente, quando chegam do alto-mar e contam os *causos* e mistérios envolvendo as maldades dos antigos feitores. As misteriosas histórias do perverso senhor de escravos Francisco Gonçalves, dono do engenho que deu nome ao atual distrito, foram as que mais contribuíram para a rica memória dos moradores.

As palavras iniciais dessa introdução revelam a estranheza que senti diante da experiência marcante de ver o Nego Fugido pela primeira vez. Ecoam, não só os meus sentimentos, mas também, os dos próprios moradores de Acupe que, embora acompanhem as aparições do grupo há muito tempo, não conseguem furtar-se à estranheza sempre que se confrontam com a história da comunidade.

Presenciar as aparições do Nego Fugido nos domingos de julho daquele ano, despertou em mim a necessidade de experimentar no corpo aquilo que era tão comum mas que, ainda assim, provocava um estranhamento, uma necessidade de eu me tornar mais do que um mero espectador emocionado e passar a perceber no próprio corpo a energia e as emoções que até então eu sentia ao ver o grupo nas ruas. Naquele momento, parecia que só o mergulho na prática me levaria a responder minha pergunta inicial – “Que diabo é isso?”. Foram esses os impulsos que me levaram a participar da manifestação pela primeira vez e a continuar no grupo nos anos seguintes.

Em 1995, a historiadora Ana Maria de Aragão Ramos finalizou uma dissertação de mestrado sobre o Nego Fugido⁷ no mesmo período em que o Instituto de Rádio Difusora da Bahia realizou um documentário sobre o grupo.⁸ Porém, tanto a dissertação quanto o documentário pareciam ignorar o sentido político que eu observava na manifestação, enfatizando-a apenas como um *momento de lazer dos brincantes*.

Após a pesquisa de Ana Maria e o documentário, muitas pessoas passaram a visitar a comunidade interessadas em conhecer o Nego Fugido. A partir daí, começaram a surgir afirmações que a meu ver distorciam o sentido da manifestação.

Desde o início do meu contato com o grupo, coloquei-me como um pesquisador e, há algum tempo, tenho observado os discursos dos moradores de Acupe e percebido que existem sempre respostas prontas: *brincar o Nego Fugido é representar a nossa cultura, nosso folclore [...], o Nego Fugido conta a história dos nossos antepassados [...]*. Durante um longo período, também reproduzi essas palavras, não porque me negasse a socializar informações, mas porque, de fato, nunca sabia o que dizer. Quando precisava falar sobre o assunto, eram as frases prontas que serviam como resposta. Ouvi-las, no entanto, reproduzidas em textos acadêmicos, textos de internet, documentários, discursos de professores nas escolas ou até mesmo na própria comunidade, passou a me incomodar. Tais questões desafiaram-me a realizar reflexões sobre a manifestação, tendo em vista que os discursos dos moradores pareciam viciados e influenciados pelas tentativas de folcloristas, pesquisadores e instituições públicas para definir as práticas populares da cultura, prevalecido, muitas vezes, tais “visões

⁷ Dissertação de mestrado intitulada *Nego Fugido, Representação da Liberdade Escrava no Recôncavo Baiano*, desenvolvida junto ao Departamento de Pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

⁸ Projeto intitulado *Bahia Singular Plural*, realizado entre 1996 e 2003 com o objetivo de registrar e mapear as manifestações culturais da Bahia.

reducionistas, fragmentadas e por demais generalizadas das culturas populares” (IKEDA, 2013, p.184).

Nos últimos anos, o Nego Fugido tem despertado o interesse de pesquisadores, universidades e instituições ligadas aos estudos da antropologia e das artes cênicas, sendo tema de discussões em palestras e encontros nacionais e internacionais. Em 2009, Paulo Dourado, diretor de teatro e professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, entrou em contato comigo e informou que um diretor de teatro importante queria acompanhar uma aparição do Nego Fugido em Acupe. Durante a manifestação, era nítido o estado de encantamento do tal diretor. Após o encerramento das atividades, fomos até um boteco da comunidade, lá o professor e o visitante passaram algumas horas falando a respeito de teatro de rua, cultura popular, das transformações psicofísicas deflagradas durante a atuação de atores/brincantes, sobre a instauração dos estados alterados do corpo nos mesmos, a correlação entre performance e memória. Embora estivesse muito interessante e acompanhasse atentamente a conversa, não conseguia contribuir com as discussões. Primeiro, porque eles conversavam em italiano e depois porque eu não dispunha de um repertório teórico que me possibilitasse participar daquelas reflexões. No entanto, estava muito claro para mim que era a aparição do Nego Fugido que tinha despertado aquela discussão. Percebi que, apesar de me considerar um conhecedor da manifestação, não era capaz de falar sobre ela daquela forma e que aquele tipo de conhecimento poderia me ajudar a compreender melhor o Nego Fugido.

Em 2011, pintei meu rosto de carvão, vesti meu jaleco, chapéu de couro e saia de palha seca e fui para São Paulo, um Nego Fugido querendo estudar artes cênicas e desenvolver uma dissertação de mestrado sobre a manifestação. Em São Paulo, me integrei ao grupo de pesquisa Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeira, Rituais e Vadiagens do IA-UNESP e no Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama (NAPEDRA-USP). Nos encontros dos dois grupos de pesquisa, reapareceram aqueles assuntos da conversa entre o professor e o diretor de teatro, em Acupe. Também, percebi que era recorrente a menção ao pesquisador de antropologia teatral, Eugenio Barba. Como não conhecia o trabalho do pesquisador e necessitava acompanhar as discussões nos grupos, recorri ao Google para iniciar minha pesquisa. Para minha surpresa, tratava-se daquele italiano com quem havia tomado

cachaça no boteco em Acupe. Liguei para o professor da UFBA para que me informasse o nome diretor de teatro que tinha ido a Acupe em 2009 e Paulo Dourado confirmou a minha suposição: eu já tinha tomado cachaça com Eugenio Barba e não sabia.

O interesse de Eugenio Barba pelo Nego Fugido fortaleceu a minha intenção de desenvolver uma pesquisa sobre a manifestação no âmbito dos estudos das artes cênicas e da prática do ator/dançarino.

Afinal, que diabo é isso? Quais são as correlações entre a memória e a performance executada por aqueles manifestantes? Quais são seus estados psicofísicos durante uma aparição? Quais são as semelhanças entre o Nego Fugido e outras manifestações afro-brasileiras, em termos de expressão corporal e teatralidade? Quais são os aspectos históricos, sociais e culturais que constituem essa manifestação? Por que as práticas populares da cultura têm despertado o interesse de artistas e pesquisadores da arte contemporânea? Quais as consequências da influência de estudos contemporâneos sobre os detentores desses saberes? É a partir desses questionamentos que busco compreender o Nego Fugido e seus elementos constitutivos. Evidenciar os entrelaçamentos entre o imaginário coletivo da região, as práticas sociais e as atividades religiosas e culturais de Acupe, como caretas, capoeira, maculelê e samba-de-roda e o candomblé, a fim de promover um confronto dessas questões com as teorias contemporâneas a respeito das artes cênicas.

Iniciei a pesquisa realizando uma revisão bibliográfica dos textos recentes sobre a história da escravidão, da abolição e pós-abolição no Recôncavo Baiano e uma leitura crítica da dissertação de mestrado de Ana Maria de Aragão Ramos. Consultei o arquivo público de Santo Amaro da Purificação, na Bahia, e verifiquei o que existia sobre o tema, visando reunir material que pudesse contribuir para a compreensão do contexto em que se dá o Nego Fugido. Sem ter a pretensão de atribuir objetividade histórica à versão dos fatos apresentados na manifestação, passei correlacionar quatro tipos de narrativas sobre a escravidão: 1) a narrativa encontrada no arquivo público de Santo Amaro da Purificação; 2) as narrativas historiográficas de dissertações e teses; 3) as versões orais dos acupenses sobre a história da abolição da escravidão no distrito e, finalmente, 4) a narrativa encenada nas aparições Nego Fugido.

A pesquisa de campo, através da observação participante do Nego Fugido e do seu contexto, teve uma função central na coleta de material para a análise, e englobou

outras práticas culturais do universo dos atores/manifestantes, além da manifestação propriamente dita. As narrativas orais presentes em Acupe sobre os episódios da escravidão também estiveram em foco e foram analisadas a partir dos depoimentos de moradores da comunidade.

Durante a pesquisa de campo, realizada nos meses de julho de 2012 e 2013, registrei os depoimentos de moradores e manifestantes através de anotações. Abduzi de recursos técnicos de áudio e vídeo, bem como de perguntas elaboradas, evitando impor formulações pré-estabelecidas a fim de flagrar as expressões, pensamentos espontâneos e emocionais dos depoentes. No entanto, um conjunto de temas e problemas dirigiam minha atenção nesse contato: a memória e a concepção dos moradores e integrantes do grupo sobre o passado escravista da região, os mitos presentes no imaginário de várias gerações de acupenses sobre os antigos engenhos que deram origem à comunidade, além dos sentimentos e significados que atribuem ao Nego Fugido no presente.

A fim de organizar os conteúdos e possibilitar maiores reflexões, a dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro, apresento os mitos, relatos e impressões que compõem a memória coletiva dos moradores de Acupe sobre as rebeliões de escravos, ocorridas durante o século XIX, no Recôncavo Baiano. Identifico a construção de um imaginário coletivo na comunidade que, no decorrer dos anos, elaborou novos significados a respeito de um passado de luta contra a escravidão e analiso como esse imaginário e essas narrativas se apresentam no enredo do Nego Fugido. Nesse capítulo, apresento algumas reflexões a respeito de outras encenações similares sobre histórias de escravidão, presentes em danças dramáticas nordestinas; a saber: a dança dos quilombos das cidades de Limoeiro de Anadia, em Alagoas, e o lambe-sujo de Laranjeira, no Sergipe. O Nego Fugido é analisado como um caso em meio a um conjunto mais amplo de manifestações com temática quilombola. A bibliografia dos textos sobre as danças dramáticas dos quilombos, apresentada nesse capítulo, faz supor que existe um conjunto de danças dramáticas no Brasil com características singulares em cada localidade, cujo tema central são conflitos quilombolas. O Nego Fugido seria uma manifestação baiana desse gênero.

Não está no âmbito dessa pesquisa estudar essas outras manifestações, entretanto, a escassa literatura existente sobre elas foi consultada. Além disso,

acompanhei as aparições do lambe-sujo em Laranjeira, em outubro de 2013. Nessa ocasião, estive atento à forma como o espectador é envolvido e participa direta ou indiretamente da aparição, observei a relação estabelecida entre eles e as figuras, os recursos artísticos utilizados, a corporeidade dos manifestantes, as funções exercidas pela música na narrativa, os atos das falas das figuras, as máscaras (maquiagem), a referência direta ao sofrimento e revolta dos escravos, a forma de presentificação da memória no ato da aparição, que move o ator e dá sentido político à narrativa. Características que, suponho, estão presentes nas três manifestações.

Ainda nesse capítulo, mostro como a presença de adeptos do candomblé ajuda a estabelecer a influência dessa religião no Nego Fugido e como a participação desses atores sociais é importante para que a manifestação continue acontecendo na comunidade.

Ao longo do primeiro capítulo, lanço a hipótese de que o Nego Fugido configura-se como um elemento simbólico fundamental na identificação do Recôncavo Baiano como um local que possui um passado e forte memória sobre a escravidão e contribui para que os moradores de Acupe percebam-se como remanescentes de quilombo. A expressão “olharidade”, é utilizada como um conceito que serve para nortear minhas reflexões sobre a manifestação. A abordagem promove o entrelaçamento das palavras oralidade e olhar para elucidar a ideia de que o processo de transmissão de conhecimentos da manifestação acontece a partir da presença do grupo nas ruas de Acupe, porém, a visão não está sobreposta a outros órgãos do sentido. A imagem é inerente a outros aspectos como o sonoro, o tátil e olfativo.

No segundo capítulo, mobilizo os conceitos antropológicos de ritual, experiência e performance para analisar as práticas sociais e culturais de Acupe. Pautado nesses conceitos, lanço a hipótese de que as lembranças traumáticas da luta, revolta e resistência da população escrava do Recôncavo Baiano são os elementos norteadores do Nego Fugido que, a partir de uma reconstrução do passado, revela o *quadro das tensões* e dos problemas sociais, culturais e políticos atuais da comunidade. A meu ver, o legado do passado compõe o paradoxo de “experiências não vividas” que emocionam ao serem acionadas no presente. Imagens associadas às revoltas e traumas relacionados à escravidão, articulam-se a questões políticas e de violência social de várias ordens, vividas pela comunidade acupense hoje. Tomando as palavras de Walter

Benjamim: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo” (BENJAMIM, 1994, p. 224).

Reflexões como estas de Walter Benjamim, contidas nos seus textos “Sobre o conceito de história” e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolei Leskov” serão confrontadas aos pensamentos de Victor Turner a respeito de experiência, vinculados à ideia de performance, tal qual aparece em *Dewey, Dilthey and drama: an essay in the anthropology of experience*. Interessam-me nesse confronto analisar as imagens de experiências do passado mobilizadas por pessoas que não as vivenciaram e as emoções que, associadas a esses acontecimentos (revoltas e traumas relacionados a escravidão), articulam-se aos problemas vividos pela comunidade atualmente.

Turner tematiza a importância, para a constituição de uma experiência significativa, das imagens do passado evocadas no interior de uma ação performática. No caso do Nego Fugido, a experiência extracotidiana da encenação de uma revolta de escravos, parece surgir como um passado, real ou mítico, evocado pelos manifestantes de Acupe em correlação com os problemas sociais vividos por eles.

Ainda nesse capítulo, analiso a recepção do Nego Fugido por parte dos moradores de Acupe que não participam diretamente da aparição, mas que se identificam com o discurso do grupo. Viso perceber até que ponto eles reconhecem, no enredo do mesmo, elementos da história da sua comunidade. Os depoimentos dos moradores e manifestantes a respeito da forma como vivenciam o Nego Fugido serão analisados sem perder de vista outras práticas populares da cultura, também presentes nas tardes de domingo do mês de julho. É impossível compreender a recepção do Nego Fugido deslocada das aparições das caretas, mandus, bombachos, maculelês, capoeiras e sambas de roda. Tais manifestações compõem um espaço-tempo liminar, momento de passagem, nesse período do ano em que o trabalho da pesca artesanal é interrompido e abre-se espaço para o lazer. Pensando nos fenômenos liminóides propostos por Turner, os domingos do mês de julho são momentos de ruptura da ordem estabelecida, que promovem uma suspensão das relações cotidianas. *Brincar o Nego Fugido* seria uma forma de vivenciar um drama social, instaurando um momento de anarquia, onde os símbolos sociais de poder, como o governo, que, no caso do Nego Fugido, é representado pelas figuras dos militares, fragilizam-se. O pescador vira rei e o rei é

transformado em escravo pelo povo. Nesse sentido, estarão em foco os conceitos de drama social, liminar e liminóide expostos por Vitor Turner, respectivamente nos seus livros *O processo ritual: estrutura e antiestrutura* e *From ritual to theatre: human seriousness of play*.

No terceiro capítulo, o depoimento do antigo participante Domingos Nere sobre as aparições do Nego Fugido nas ruas de Acupe e, sobretudo, as lembranças de Evilásio Cruz sobre a performance de Nego Varte, outro antigo participante da manifestação, na sua infância, atreladas a todo o universo simbólico sobre a escravidão, são analisadas como memórias que estão incorporadas na forma como eles veem, pensam e fazem o Nego Fugido. Por meio dos depoimentos e da observação participante, analiso o corpo dos manifestantes, a mobilização de energias psíquicas, no “quase transe” deflagrado durante a encenação. Promovo algumas reflexões sobre as condições psicofísicas dos atores/manifestantes e mostro como corpo, experiência e memória estão intrinsecamente articulados.

A partir da evolução de minhas reflexões sobre um teatro de aparições baseado nas relações entre as figuras do Nego Fugido e seres ancestrais, evidenciando seus aspectos míticos e fantasmagóricos, ganha destaque, nesse capítulo, os pensamentos de Antonin Artaud sobre o “teatro ritual”, o “teatro da crueldade” e o “corpo sem órgãos”. Com suas ideias a respeito do teatro da crueldade, Artaud denuncia o fazer teatral como elemento meramente representativo e a supremacia da palavra na encenação. O teatro para Artaud é o lugar privilegiado de germinação de formas capazes de dirigir ou derivar forças, um lugar onde se refaz a vida, onde se reconstrói o corpo.

Tendo em vista o caráter do ator/manifestante/narrador na encenação do Nego Fugido que, ora insere-se na ação, ora mantém-se à margem dela, contracenando com os companheiros de cena e com o público ao mesmo tempo, é pertinente confrontá-lo com o teatro épico de Bertolt Brecht, cujo jogo do ator também oscila entre a metamorfose e o distanciamento. O discurso crítico e jocoso sobre o processo da aquisição da liberdade da encenação do Nego Fugido também será analisado a luz dos pensamentos de Brecht, como recurso narrativo que aproxima a manifestação aos conceitos brechtianos de teatro didático e político.

É nesse capítulo que analiso os aspectos expressivos e os recursos utilizados na construção da estética da manifestação: maquiagem, a dança, os toques de atabaques, os

cantos, os figurinos e adereços. Para análise desses aspectos, acompanhei as aparições do grupo nas tardes dos domingos de julho, mapeei e identifiquei esses recursos, visando confrontar minhas observações com as informações obtidas nos depoimentos.

Os gestos, as movimentações corporais, as maneiras de falar foram observados partindo do pressuposto de que se tratam de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados. Utilizo-me desse conceito central na obra de Richard Schechner, em especial na sua definição de performance, para analisar a corporalidade dos atores/manifestantes a partir de suas práticas sociais: a pesca, a prática religiosa do candomblé, a capoeira, o samba de roda e o maculelê, entendidas como práticas expressivas que são deslocadas, metamorfoseadas e re combinadas na composição da performance do Nego Fugido. Tal como Richard Schechner faz na definição do conceito de comportamento restaurado, mobilizo a analogia do cinema, da montagem cinematográfica. Na performance do Nego Fugido, “pedaços de comportamentos” são re combinados (SCHECHNER, 2003). Observar e registrar as movimentações corporais dos integrantes do Nego Fugido, bem como outros aspectos expressivos da manifestação, são os meios para revelar como, num momento de entrelaçamento, comportamentos que embora sejam independentes, distintos ou até mesmo inusitados, se fundem na constituição de novos significados.

O “efeito de distanciamento”, recurso utilizado por Brecht, também é explorado pela manifestação. Tomarei o exemplo do intervalo estabelecido entre as ações cênicas nos domingos de julho para elucidar tal questão. O intervalo entre um final de semana e outro é pensado como uma oportunidade para os espectadores – os moradores de Acupe – refletirem sobre a aparição e se prepararem para acompanhar mais um novo ciclo de aparições.

Sabemos que os conceitos a respeito do teatro épico de Bertolt Brecht não são equivalentes aos conceitos do teatro da crueldade de Antonin Artaud, opondo-se em inúmeros aspectos. Porém, devido às características da narrativa do Nego Fugido e à corporeidade dos atores/manifestantes já citadas, nesse capítulo, debruçar-me-ei sobre tais conceitos, analisando seus pontos de atrito e contato, aprofundando, com o estudo do Nego Fugido, a reflexão sobre a prática e o treinamento do ator/dançarino de um modo geral.

Ao longo desse texto, apresentei formas narrativas que revelam o cruzamento de aspectos históricos e míticos da comunidade de Acupe ao lado das minhas memórias e vivências como participante do Nego Fugido. É por esse caminho que pretendo conduzir essa dissertação, cuja experiência adquirida na manifestação são os *impulsos* na elaboração das minhas reflexões

Embora tenha buscado um conhecimento acadêmico para responder às minhas indagações sobre o Nego Fugido, foi na oralidade que encontrei as repostas que procurava. O processo de transmissão do conhecimento popular não é fragmentado, é um laço, um emaranhado de fios que nos conduz ao saber e fazer prático. A originalidade das manifestações populares está na pluralidade da sua linguagem, que gera formas culturais híbridas: em cada canto, dança e música observa-se a incorporação de elementos múltiplos resultantes de processos históricos e sociais. O que se percebe nessas práticas é a dinâmica das atividades cotidianas entrelaçadas com as atividades extracotidianas em um processo de transformação de valores constantes. O conhecimento é vivo, transita entre as pessoas, não é algo estático. Manifestar-se no Nego Fugido é a organização sensorial do pensamento transformado em ação. É um pensar não verbal que articula e orienta o contínuo ato do conhecer e, nesse caso, conhecer é sentir.

Se, antes de me dedicar a essa pesquisa, o caráter polifônico dos discursos sobre a história de Acupe, revelados por meio de opiniões de pesquisadores e moradores da comunidade, causava-me incômodo, atualmente, acredito que tais aspectos fortalecem a narrativa encenada pela manifestação. Pensando ainda no caráter dinâmico das práticas populares da cultura, cada aparição do Nego Fugido é singular: novos jogos são estabelecidos e regras são quebradas, a partir da influência do ambiente, da receptividade do público e do estado emocional dos manifestantes. Nesse sentido, minhas palavras nessa dissertação já viraram passado e podem ser, talvez, refutadas na próxima aparição do Nego Fugido.

1. RECÔNCAVO, MANIFESTOS DE MEMÓRIAS INCORPORADAS:
ENCRUZILHADAS ENTRE PRESENTE, PASSADO E FUTURO



1.1. Vai-quem-quer, um quilombo após a abolição

Era uma noite fria do mês de julho, Tia Nenem,⁹ como de costume, costurava uma rede de pesca no passeio de sua casa. Enquanto trabalhava, gostava de contar histórias antigas do Acupe e algumas crianças da rua, inclusive eu, adoravam ouvi-las. Nesse dia, ela contou que, no passado, os moradores de Acupe sempre ouviam na boca da madrugada um som angustiante e lamentoso em forma de trote de cavalo que cruzava as ruas da comunidade. Na montaria, ia um velho imponente vestindo fraque preto e cartola. Era a alma penada do senhor Francisco Gonçalves, antigo dono do Engenho Acupe que seguia para uma de suas “ex-fazendas” para procurar ouro e fiscalizar as atividades dos seus escravos, como costumava fazer quando ainda estava vivo. Gonçalves ouvira de antigos índios da região que haveria ouro em uma das suas propriedades. Assim que tomou conhecimento dessa hipótese, encaminhou um pedido de autorização à Coroa portuguesa para explorar a suposta mina e deslocou seus escravos para uma incansável busca desse ouro. A exploração durou vários anos sem sucesso e ele resolveu que já era hora de parar. Finalizada a busca, o lugar passou a ser chamado de Fazenda Descanso.¹⁰

A busca pelo ouro foi um ato de desespero por parte do senhor de engenho, decorrente da crise econômica na lavoura açucareira na segunda metade do século. A falta de competitividade, a contínua queda dos preços do açúcar nos mercados mundiais, a diminuição dos créditos e as secas prolongadas que castigaram a região provocaram o fraco desempenho do setor antes e após a abolição. Muitos fazendeiros, sem capitais disponíveis, foram obrigados a paralisar a produção ou a se desfazer da propriedade para pagar suas dívidas (FRAGA, 2006).

João José Reis, no seu texto “Recôncavo rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos”, diz que no século XIX, o Recôncavo foi tomado por uma onda de agitações nas senzalas, incentivadas pelo movimento abolicionista. A tensão se agravou

⁹ Esmeralda Barbosa da Silva, moradora de Acupe, falecida em setembro de 2008 com 100 anos de idade.

¹⁰ Esse e outros *causos* a respeito de Francisco Gonçalves, presente na oralidade da comunidade Acupe, são apresentados por Ana Maria de Aragão Ramos na sua dissertação de mestrado *Nego Fugido, representação da liberdade escrava no recôncavo baiano (1995)*, relatos colhidos em entrevista com Germano Ramos e Peryandro de Oliveira Barreto, ambos já falecidos.

nas décadas de 1820 e 1830: revoltas separatistas, movimentos de rua, quarteladas e assassinatos políticos se tornaram constantes em todo o território brasileiro. O clima era de insegurança econômica com a crise da lavoura de açúcar que se refletia no baixo preço do produto no mercado internacional e na escassez de alimentos. O historiador ainda nos lembra que os escravos souberam se aproveitar das incertezas decorrentes da incapacidade da elite baiana de se impor politicamente logo após a guerra da independência da Bahia.

O fantasma da revolução escrava do Haiti, no final do século XVIII, pairava sobre o Recôncavo. Lá, onde a agricultura açucareira de exportação era a mais próspera do mundo, os escravos tomaram o poder e acabaram com a escravidão. Aqui, as rebeliões estouravam nos quatro cantos: roubos, mortes incêndios, incertezas e medo, esse era o cenário nos engenhos da região de Cachoeira, Santo Amaro e São Francisco do Conde. Reis menciona um levante em Salvador no dia 28 de fevereiro de 1814, durante governo de Conde dos Arcos. Um grupo de aproximadamente 250 escravos foi bem recebido por outros escravos pescadores que trabalhavam em Itapoã. Unidos, atacaram as armações pesqueiras, incendiaram barracos, redes de pesca e mataram muitas pessoas, inclusive, um feitor e outros escravos que se recusaram a apoiá-los. Os rebeldes seguiram em direção ao Recôncavo pondo fogo em muitas casas e canaviais, gritando por liberdade, dando vivas aos negros e a seu rei, e pedindo a morte dos brancos e mulatos. Os rebeldes foram derrotados às margens do rio Joanes, próximo à cidade de Santo Amaro, por tropas da cavalaria enviadas pelo governador (REIS, 1990).

Acontecimentos como esses eram comuns nesse período e evidenciam que as cidades do Recôncavo eram destinos de escravos rebeldes, o que obrigava os senhores de engenhos a buscarem soluções severas para proteção de suas famílias, da lavoura da cana e, conseqüentemente, do sistema escravista. Os senhores de escravos e autoridades baianas usaram da violência como método fundamental de controle dos escravos.

Essa foi também a estratégia usada por Francisco Gonçalves em Acupe. Tia Neném me contou que ele amarrava as mãos e os pés dos escravos rebeldes e os atiravam num alçapão cheio de lanças que ficava no fundo do engenho, às margens da baía. Dias depois, os corpos eram vistos boiando no mar, servindo de alimento para os siris. Muitos escravos também teriam sido mortos pelo perverso senhor ao serem amarrados e chicoteados sob um centenário ingazeiro do Engenho Acupe, árvore

espinhosa que ficava na entrada do engenho. Alguns pescadores e marisqueiras também comentam que sempre quando passavam pela frente do antigo engenho, costumavam ouvir gemidos de escravos próximos à misteriosa árvore.

Depois de serem castigados até a morte, os escravos eram enterrados numa baixada no fundo da fazenda. Ninguém sabe explicar o porquê, mas conta-se que em cada cova, Gonçalves mandava plantar uma árvore. Várias bananeiras teriam sido plantadas naquela época. Hoje, o local se transformou num bananal e se alguma bananeira é cortada, *o sangue dos escravos enterrados ali é visto escorrendo sobre seus troncos*, dizia tia Neném.

A morte de um escravo representava uma perda no efetivo da mão de obra e um grande prejuízo econômico para os senhores, sobretudo, naquele momento em que estavam mergulhados na perspectiva da falência. No entanto, o relato contraditório de tia Neném aponta para aspectos das relações traumáticas engendradas pela escravidão. Vale ressaltar que não pretendo apresentar essa contradição a fim de realizar reflexões na busca de verdades, tendo em vista que a intenção dessa pesquisa não é afirmar ou contestar a veracidade da história do senhor Gonçalves, e sim, analisar como a oralidade da população do Recôncavo, em especial, da comunidade de Acupe, apresenta um jogo de força social entre escravos e senhores, recheado de elementos de tensão, luta, medo, afirmação e reafirmação, que se aproxima da realidade histórica, sem necessariamente coincidir com ela.

João José Reis e Eduardo Silva, afirmam que a “escravidão [...] não funcionou e se reproduziu baseada apenas na força” (REIS; SILVA, 2009, p. 32). O enfrentamento dos escravos com o regime escravista era diário e aconteceu em vários níveis: as grandes revoltas, os manifestos, a insatisfação popular e a formação de quilombos somaram-se aos pequenos atos de desobediências e estratégias pacíficas de resistência, como a preservação de autonomias culturais e manobras nas relações que rompiam a dominação cotidiana dos senhores de escravos.

A simulação é um exemplo de desobediência e estratégia pacífica de resistência. Uma vez ouvi Vovó Loriania dizer que, para não trabalhar, os escravos fingiam ter uma doença curiosa.¹¹ Durante o trabalho na lavoura, eles dormiam em pé ou caíam dentro

¹¹ Vovó Loriania é uma antiga moradora de Acupe e figura central nas reflexões sobre o Nego Fugido. No texto a seguir discorrerei sobre ela.

do canavial e lá ficavam por várias horas até que o feitor sentisse sua falta – era uma simulação do banzo, a *doença do sono*.¹²

E o senhor Gonçalves? Diz o povo que, quando a escravidão acabou, seus escravos foram morar no Vai-quem-quer, um arraial próximo do mangue, ao norte do Engenho Acupe. A razão desse nome era porque os ex-escravos podiam escolher ficar no engenho, servindo ao senhor ou ir morar à beira do mangue. Como os ex-escravos não gostavam do Gonçalves, devido seu comportamento violento, todos o abandonaram. Na nova vila que ia se formando, poderiam exercer a atividade da pesca e da mariscagem para prover o sustento de suas famílias.

No livro *Encruzilhadas da liberdade*, Walter Fraga diz que, para compreender o comportamento de senhores e escravos dessa época, é preciso levar em consideração os debates políticos em relação à abolição da escravidão que estavam em curso no Brasil. A partir da década de 1870, o governo imperial empreendeu alguns esforços para promover a substituição gradual do trabalho escravo. A ação mais conhecida foi a criação da Lei do Ventre Livre, em 28 de setembro de 1871, que causou grande impacto nas relações escravistas. Para Fraga, aquela mudança institucional foi percebida pelos escravos como uma possibilidade não apenas de melhorar suas condições de existência durante a escravidão, como, também, de alcançar a liberdade. É também nesse período que cresce uma onda de indignação popular contra os castigos corporais e maus-tratos infligidos aos escravos, principalmente, a partir de denúncias em jornais e da propaganda abolicionista.

Ao longo da década de 1880, o que se viu foi uma onda crescente de desobediência e insubordinação de escravos que, decididamente, recusavam-se a viver

¹² O banzo seria um mal causado pelo transporte para terras distantes, que levaria os negros escravizados a um estado inicial de forte excitação, seguido de ímpetos de destruição e depois de uma nostalgia profunda, que induzia à apatia, à inanição e até à loucura ou à morte. O banzo seria então um sentimento de nostalgia dessas pessoas pela ausência da terra natal, que refletia a dolorosa experiência humana que foi a escravidão. No Brasil, casos de banzo foram narrados por ditas testemunhas oculares até perto de 1850, período que coincide com o encerramento efetivo do comércio de escravo entre a África e o Brasil. O banzo, como enfermidade que levava à morte, foi um bom argumento na luta discursiva dos antiescravistas, pois denunciava a extrema crueldade da instituição. Ao mesmo tempo, como ameaça à propriedade e aos lucros, podia ser usado pelos escravistas a favor de reformas que tornassem o seu negócio mais *humano* e, por isso, mais lucrativo. As palavras de Vovó Lorianá mostram que, no senso comum da população acupense, o banzo está relacionado a uma doença do sono e, também, uma espécie de resistência à escravidão.

sob a condição do trabalho forçado. Tais acontecimentos colocavam em cheque a autoridade dos senhores de engenhos (FRAGA, 2006).

Fraga relata que no final de 1887, os senhores começaram a conceder alforrias coletivas gratuitamente ou condicionadas a fim de conter a crescente insatisfação da população cativa e, como manobra política, evitar que os escravos abandonassem as fazendas após abolição que sabiam que não tardaria. No entanto, essas tentativas de conduzir o processo de abolição em moldes ditados pelos interesses dos senhores, não funcionaram:

Faltando poucos dias para ser anunciada a abolição definitiva, muitos senhores perceberam que eram vãs as tentativas de prender os escravos pela *dívida de gratidão* e que o velho paternalismo senhorial era insuficiente para conter a desordem nas propriedades. (FRAGA, 2006, p. 118, grifos no original)

O período pós-abolição trouxe novas quedas de braço entre senhores e ex-escravos. De um lado, a luta dos senhores de engenho para superar o fim não planejado do regime escravista, além da defesa da produção da cana, da ordem social seriamente ameaçada com o comportamento e *desobediência* dos ex-escravos e o suposto quadro de *degeneração moral* desencadeado pela abolição. A população foi tomada por uma apreensão em relação ao futuro econômico que se agravava com desobediência dos ex-escravos que se recusavam a retornar ao trabalho. Fraga apresenta pequenos trechos de artigos escritos pelo Barão de Vila Viçosa, grande proprietário de engenho de Santo Amaro, na imprensa baiana, que revelam a visão do fazendeiro a respeito dos escravos recém-libertos:

Os ex- escravos nada fizeram senão vadiar, sambar e embriagar-se. Grande parte deles abandonou as propriedades e foi para cidade de Santo Amaro, sendo que os mais *preguiçosos* ficaram em suas casas sem se prestarem a qualquer serviço (FRAGA, 2006, p. 132, grifos no original).

O historiador diz que, depois da abolição, os senhores e a imprensa contrária ao fim da escravidão veicularam uma visão preconceituosa a respeito dos ex-escravos, chamando-os de *preguiçosos e vadios*. Era uma forma de opressão e tentativa de convencer o governo de que a abolição da escravidão havia sido um erro. Porém, o que

os senhores consideravam insubordinação, nada mais era do que iniciativa do ex-escravo de se afirmar como cidadão livre.

Curiosamente, a lenda que circula em Acupe sobre o senhor Gonçalves, apresenta uma versão invertida dessa história. Na versão contada pelos moradores, Gonçalves é que era o preguiçoso e, embora tivesse muitas terras, não sabia trabalhá-las. Falido, teria sido abandonado por sua família que migrara para Salvador. O malvado senhor passou então a visitar seus antigos escravos para pedir comida, sendo alimentado até os últimos dias de sua vida pelos moradores do Vai-quem-quer. Germano Ramos, antigo morador do Vai-quem-quer, nascido dezoito anos após a abolição e que, provavelmente, conviveu com a população de ex-escravos do Engenho Acupe, comentou: *Aí os escravos dizia pilhéria a ele. Um dava um ovo a ele, outro dava um litro de farinha. Pra um senhor, era muito triste.*¹³

A imagem de um ex-fazendeiro falido e abandonado pela ingratidão dos seus escravos alude a crise política, social e econômica ocorrida no Recôncavo após a abolição. As histórias sobre Francisco Gonçalves que circulavam nas rodas de conversa dos acupenses e o comentário jocoso de Germano, revelam como o discurso oral da comunidade atribuiu novos significados à crise econômica da lavoura açucareira, como, por exemplo, o fato da crise econômica ter gerado uma crise emocional entre os senhores, por vezes, causando doença e morte.

Walter Fraga, analisando os relatos de antigos senhores, diz que para eles, a abolição aparece como “ruptura decisiva dos padrões, etiquetas e valores estabelecidos na ordem escravista”. A ideia de ruptura servia como importante argumento para mostrar o quanto a classe senhorial havia sido abandonada e injustiçada pela decisão do governo de abolir a escravidão. Foi um trauma muito grande para os senhores perceberem que não tinham mais o controle ou o respeito dos ex-escravos, e muitos deles endoideceram, outros se suicidaram por enforcamento ou envenenamento. Fica inscrito nas palavras de Vila Viçosa que a abolição representou muito mais do que a perda de braços escravos; ela destruiu um estilo de vida fundado em padrões e etiquetas de mando e obediência. E, mais do que isso, havia perigosamente ameaçado inverter os

¹³ Germano Ramos em entrevista cedida à Ana Maria de Aragão Ramos (1995, p. 35), em 1 de fevereiro de 1995 em Acupe.

lugares tradicionalmente ocupados pelos indivíduos da hierarquia social (FRAGA, 2006).

Do outro lado estavam os ex-escravos em sua luta diária de reafirmação da condição de libertos. Em diversos engenhos, eles se negam a receber a ração diária e a trabalhar sem remuneração. Ao afirmar o “*status*” de livres, muitos passam a expressar-se numa linguagem considerada “atrevida” e “insolente” pelos senhores. Os libertos questionavam abertamente a forma como eram tratados pelos senhores e ignoravam suas ordens.

Muitas fazendas do Recôncavo faliram ao serem abandonadas pelos ex-escravos. Para eles, permanecer no trabalho da lavoura de cana era, de alguma forma, manter-se na condição de escravo. O acesso à terra livre e à produção da agricultura de subsistência eram fundamentais para afirmação da condição de libertos. Vários estudos sobre o período pós-abolição demonstram que o cultivo da roça estava diretamente relacionado à expectativa de viabilizar espaços de autonomia em relação aos antigos senhores. Depois da abolição, os ex-escravos do Recôncavo, assim como em outras regiões escravistas das Américas, utilizaram-se de atividades independentes e alternativas à grande lavoura da cana, principalmente, criações de boi, porco e galinha, que serviam para o consumo próprio e para venda. Os libertos sabiam que, reafirmar o direito à roça, era exercer o direito de escolher onde, quando e como trabalhar (FRAGA, 2006).

Nos engenhos próximos ao mar, alguns escravos se especializaram nas técnicas da pesca artesanal e mariscagem. Antes da abolição, o mangue e as atividades que provinham dele promoviam a aquisição de bens materiais e financeiros que, para alguns, possibilitava a conquista da alforria. Depois da abolição, morar no Vai-quem-quer, arraial a beira do mangue, próximo ao Engenho Acupe, e utilizar-se da pesca artesanal representava para os ex-escravos uma alternativa viável para a substituição das atividades da lavoura e a possibilidade de exercer de fato o direito à liberdade. O Vai-quem-quer, um dos núcleos originários do atual distrito de Acupe, foi uma espécie de quilombo após abolição, um símbolo de resistência, afirmação e reafirmação dos ex-escravos da sua condição de pessoas livres.

1.2. Escravos de Xangô

Kawó-Kabyesilé!

Da beira do manguezal do Vai-quem-quer avistava-se a oeste, ao pé do morro Alto do Cruzeiro, outro arraial e nele uma casinha de pau a pique, telhada com as folhas da palmeira do nicuri, manchada com um vermelho cansado, protegida por nativos, que cresciam gigantes e frondosos em torno do terreiro.¹⁴ Suas folhas verdes se implantavam formando aspirais; as secas, negavam-se à morte, mantendo-se presas nas copas, vestindo seus troncos de saias feitas pelas folhas tombadas. Aqueles arbustos pareciam dispostos a engolir o casebre. Seus troncos cresciam imponentes da porta da cozinha e multiplicavam-se até o fim do terreiro, cruzando-se com a cerca do cemitério que dava para o fundo da casinha vermelha. Incansável, o nativo seguia fazendo fronteira entre o cemitério e o arraial, separando mortos e vivos. Daquela cerca viva, certas noites, ouviam-se em toda a região sons de tambores que cortavam o silêncio da madrugada para saudar a chegada do Xangô de Vovó Lorianana.

Maria Louriana Generosa, Vovó Lorianana, rodante de Xangô,¹⁵ nasceu na senzala do engenho São Gonçalo dos Poços, fazenda do capitão José Joaquim Barreto, o barão de Saubara, ao norte do Engenho do Acupe. Não se sabe ao certo a data do nascimento de Vovó Lorianana. Alguns dizem que ela teria nascido no dia 13 de maio de 1888, durante as comemorações da abolição; outros acreditam que tinha 123 anos em 1997, data da sua morte; outros afirmam que ouviram-na dizer: *quando aconteceu a alforria, eu era menina, ouvi muitos foguetes e gritos de alegria, foi uma festa!*

A idade de Vovó Lorianana é um mistério que alimenta o imaginário dos moradores de Acupe, criando várias histórias sobre a longa vida da Velha Lora. Atanilo Freitas, de 75 anos, mora em um sítio no meio do manguezal da prainha, vizinho ao antigo engenho de São Gonçalo dos Poços. Ele diz que o senhor daquele engenho, ao contrário do perverso senhor Gonçalves do engenho Acupe, era um homem bom, permitia que os escravos cultuassem seus deuses e realizassem seus batuques durante os

¹⁴ O nativo é um arbusto com um ciclo de vida longo, da família das *Asparagaceae* que tem sua origem na América Central e na América do Norte. Seu nome científico é iuca-gigante, mas a população de Acupe a conhece como nativo. O arbusto tem folhas de cor verde intenso que se assemelham a lanças de espada. Suas flores exalam um cheiro forte. Nos terreiros de candomblé de Acupe, suas folhas são usadas para “sacudimento” de egum, ou seja, para finalizar a incorporação de egum numa pessoa.

¹⁵ No culto do candomblé, o praticante em transe, que dança incorporado por um deus, é chamado de rodante.

festejos em comemoração a São Gonçalo, defronte à capela da igreja do engenho. A bondade dele teria feito com que muitos escravos não o abandonassem, permanecendo na fazenda após o fim da escravidão. Adelzuita Neves dos Santos, dona Kakai, que durante alguns anos da sua infância e adolescência frequentou a casa de Vovó Lorian, confirma a história contada por Atanilo. Ela diz que um dia ouviu Vovó dizer que mesmo depois da “liberdade” continuou morando no São Gonçalo com seus pais Mané Elias e Martinha, e só saiu de lá após a morte deles, migrando para o arraial ao oeste do Vai-quem-quer.

Ali, Vovó tornou-se líder religiosa, fazendo do seu casebre um espaço de acolhimento, orientação e proteção espiritual para os ex-escravos da região e seus descendentes, um local de culto às tradições religiosas dos seus ancestrais, guiadas por Xangô. Diz uma das lendas sobre Xangô que ele procurava a melhor forma de governar e de aumentar seu prestígio junto ao seu povo. Conta-se que Xangô, quando não fazia a guerra, cuidava dos seus súditos. No palácio, ele recebia a todos e julgava suas pendências, resolvendo disputas e fazendo justiça.

Há muitas histórias na comunidade de Acupe sobre o Xangô de Vovó Lorian. Não tive a oportunidade de vê-lo incorporado nela, porém, aquela velha forte de 1,90 m de altura, que despertava o respeito e a admiração em todos, por estar sempre disposta a utilizar sua sabedoria para resolver os problemas físicos e espirituais da comunidade, fazia-me lembrar das histórias que tinha ouvido sobre rei de Oió. A imagem de Vovó Lorian, sua voz estridente e olhos negros atentos remetia às qualidades de Xangô, que sempre procurava descobrir novas armas para conquistar novos territórios e proteger seu povo. Um dia, Xangô solicitou que sua esposa, Iansã, fosse ao reino vizinho para buscar uma poção mágica, a respeito da qual ouvira contar maravilhas. Durante a viagem de volta, a curiosa Iansã provou o líquido e achou o gosto ruim. Quando expulsou o gole que tomara, cuspiu fogo! Xangô ficou muito entusiasmado com a nova descoberta. O rei então passou a testar diferentes maneiras de usar melhor a nova arma. Num desses dias, o obá de Oió subiu uma montanha e, lá do alto, começou a lançar seus assombrosos jatos de fogo. Os disparos incandescentes atingiam a terra chamuscando árvores, incendiando pastagens, fulminando animais. O povo, amedrontado, chamou aquilo de raio. Da fornalha da boca de Xangô, o fogo que jorrava provocava as mais impressionantes explosões. De longe, o povo escutava os ruídos assustadores que

acompanhavam as labaredas expelidas por Xangô. Aquele barulho intenso, aquele estrondo fenomenal, que a todos atemorizava e fazia correr, o povo chamou de trovão. Esse e outros mitos sobre os deuses africanos, além das lendas sobre a história de Acupe, serão apresentados nessa pesquisa a exemplo de como são narrados pela oralidade das comunidades afrodescendentes, a fim de elucidar como essas pessoas se apropriam dessas histórias para atribuir novos significados às relações sociais, culturais e econômicas estabelecidas durante o regime escravista no Brasil.

Conforme discuti no item “Vai-quem-quer, um quilombo após abolição”, a abolição da escravatura foi um tiro de misericórdia na crise econômica sofrida pela indústria açucareira do Recôncavo, que já se arrastava por alguns anos. Depois do 13 de maio, fazendeiros e a imprensa anti-abolicionista tentaram impor uma visão preconceituosa dos ex-escravos, chamando-os de “preguiçosos” e “vadios”, dificultando o acesso às terras para produção de suas roças, forçando-os a continuar a serviço da lavoura de açúcar. Além disso, a seca prolongada que castigava a região e a falta de alimento ameaçavam a nova condição dos ex-escravos como pessoas livres. Restava para aqueles homens e mulheres apelar para seus deuses, buscar alento, realimentar esperanças e prover-se de forças para a difícil aventura da vida livre.

O candomblé que, no período da escravidão, era visto como “antessala” para a revolta escrava, sendo enormemente reprimido com perseguições policiais, após a abolição, continuou sendo um empecilho aos propósitos dos senhores dos engenhos de Salvador e do Recôncavo. As autoridades da época argumentavam que o candomblé era um poderoso obstáculo ao processo civilizatório ocidental no qual as elites educadas desejavam encaixar o Brasil (REIS, 2008).

Para a comunidade de Acupe, os batuques e os cultos a Xangô que aconteciam no casebre de pau a pique foram importantes para que os ex-escravos encontrassem nos seus ancestrais o espírito de luta, resistência e força para enfrentar as dificuldades geradas pelas mudanças sociais, políticas e econômicas sofridas no Recôncavo, após a abolição. E, assim, a figura de Maria Louriana Generosa foi construída à imagem e semelhança de Xangô, símbolo de esperança e sabedoria. Seus ensinamentos estão presentes até hoje na comunidade de Acupe, seja através dos cultos dos orixás nos terreiros de candomblé, da culinária, das técnicas da pesca artesanal ou das manifestações culturais.

Quando uma criança nascia, os pais levavam para Vovó Lorianana abençoá-la. Essa prática acabava criando um laço afetivo entre ela, os pais e as crianças. Seu jeito e físico exótico – alta, com as costas e os ombros caídos para frente –, provocava muita curiosidade nas crianças, atraindo-as ao terreiro para brincar sob as sombras dos nativos.

Edna Correia Bulcão, de 68 anos, conhecida como dona Santa,¹⁶ disse que quando era criança ia muito ao terreiro da Velha Lora com Bêu, neta da ialorixá, Kakai e outras crianças para “brincar de bater candomblé” e “brincar de incorporar orixá”. Por conta dessas brincadeiras, muitos se iniciaram no axé e hoje se tornaram babalorixás ou ialorixás como Silvia Lopes, do terreiro Oiá Bomim.¹⁷ Ela me contou que lembrava dos pés dos nativos que ficavam no terreiro e, na época que brincava por lá, ouviu os filhos de santo de Vovó dizerem que aqueles arbustos eram morada de uma cobra grande que sempre mudava de cor e nunca se afastava dos nativos, e circulava entre o cemitério e o terreiro do casebre. Diziam que a cobra era um escravo do Xangó de Vovó Lorianana e que já estava ali há muito tempo. Com a morte de Vovó, em 1997, um babalorixá da comunidade retirou a cobra do arbusto e levou para seu terreiro, mas a cobra sumiu e ninguém soube informar o paradeiro dela.

Foi ali também que dona Santa conheceu o Nego Fugido. Os filhos de santo da casa e outros moradores da comunidade de Acupe se encontravam no terreiro para bater candomblé, jogar capoeira, maculelê, bate-canela e dançar samba de roda, para comemorar o 13 de maio e, não por acaso, festejar o aniversário da Velha Lora na mesma data.¹⁸ Comemorar o 13 de maio significava para os ex-escravos estabelecer diferença entre sua nova condição atual e o velho escravismo que haviam deixado para trás. Essa data, além dos domingos do mês de julho, era a única oportunidade que os moradores tinham de presenciar a manifestação do Nego Fugido. Suas aparições,

¹⁶ Dona Santa participa do Nego Fugido desde os 12 anos e há mais de trinta lidera a manifestação. No decorrer dessa pesquisa, esclareço melhor sua participação e influência no grupo.

¹⁷ No item “Mascarados de Acupe, aparições para além do dois de julho”, falo sobre a ialorixá Silvia Lopes.

¹⁸ Domingos Nere, ogan e filho biológico de Vovó Lorianana, já falecido, e outros moradores mais velhos, comentavam, na minha infância, que a dança do bate-canela surgira nas senzalas. Os escravos que pretendiam fugir ficavam batendo canela um com o outro para provocar dor e testar sua resistência para suportar as torturas dos feitores, caso fossem capturados. Depois da abolição, o bate-canela virou um desafio de resistência à dor. Em seguida, transformou-se numa disputa de rasteira acompanhada por cantos de trabalho e toques de pandeiros. Eles comentavam também, já naquela época, que essa brincadeira não era vista na comunidade há mais de cinquenta anos. Além de Domingos Nere, Vovó Lorianana teve quatro filhas: Maria José, Maria Claudionora, Maria Eulina e Maria da Pureza.

naqueles encontros, reafirmam a disposição de luta pela condição de libertos e de resistência por parte da população.

Os traços musicais peculiares aos candomblés jêje-nagô, com a utilização de atabaques e agogô incorporados na manifestação, revela a influência de Vovó Lorian e do axé de Xangô no Nego Fugido. Domingos Nere foi um dos principais tocadores do grupo. Ele costumava dizer que o ritmo utilizado pela “brincadeira” era uma música tocada especificamente para saudar a chegada de Xangô de Vovó Lorian. O ritmo frenético imposto pelo trio de atabaque e agogô é uma invocação à ancestralidade de Xangô – suas habilidades de guerreiro e seu censo de justiça.

Um rei africano era, antes de mais nada, um guerreiro. Guerras, conquistas, povoamento de novas terras, escravidão, descoberta e renascimento, tudo isso faz parte da história de Xangô, rei e guerreiro, como faz parte das memórias de nossa própria civilização de brasileiros (PRANDI; VALLADO, 2013).

A aparição do Nego Fugido naquele arraial e o grito de *Queremos a carta de alforria!* entoado durante a encenação da manifestação, mesmo após a abolição, era a presentificação de um momento crucial da mudança política e social do Brasil que ressoava como um jato de fogo que saía da boca de Xangô e espalhava-se sobre todo Recôncavo para denunciar as violências e perseguições infligidas aos escravos durante o regime escravista.¹⁹ Lorian foi a “poção mágica” de Xangô, mais uma arma utilizada pelo rei de Oiô para proteger seu povo e provê-lo de alento e esperança diante das mazelas sociais que atingiu todo o Recôncavo baiano após a abolição.

Em julho de 2012, após o último dia da aparição do Nego Fugido nas ruas de Acupe, fui ao bairro Jardim Esperança, periferia de Salvador, procurar Áurea Fernandes dos Santos, Dona Bêu, sem atentar que era uma quarta-feira, justamente dia de Xangô. Essa senhora de 67 anos era neta de Vovó Lorian e dela foi “cuidadeira” por muitos anos durante sua velhice.

Eu já tinha conversado muito com dona Bêu sobre a líder religiosa, mas naquele momento estava interessado em saber mais sobre a pedra do Xangô de Vovó que havia ficado sob sua proteção. Diz o mito sobre Jacutá, um tipo de Xangô, senhor do edun-ará, a pedra de raio, que ele foi atacado por guerreiros de povos distantes, num

¹⁹ Nas considerações iniciais dessa pesquisa, apresentei detalhes sobre a encenação da conquista da carta de alforria. No item “Zumbi chorou no pé do caboclo”, a seguir, lanço a hipótese de que as aparições do Nego Fugido na vila de Acupe já aconteciam antes da abolição da escravatura.

dia em que seus súditos descansavam e dançavam ao som dos tambores. Houve muita correria, muita morte, muitos saques. Jacutá escapou para a montanha, seguido de seus conselheiros e de lá apreciou o sofrimento de seu povo. Irado, chamou sua mulher Iansã que, chegando com o vento, levou consigo a tempestade e seus raios. Os raios de Iansã caíram como pedras do céu, causando medo nos invasores, que fugiram em debandada. Iansã, sua eterna amante deu-lhe, dessa feita, o poder sobre a pedra de raio, o edun-ará.

Voltando ao encontro com dona Bêu, ela me contou que a pedra de Xangô de Vovó havia ficado sumida por vários anos e apareceu depois de uma escavação feita por pedreiros durante uma obra, no local onde ficava o antigo terreiro. Depois de ser encontrada, a pedra ficou por alguns anos no terreiro do babalorixá Ari. Após um sonho, ele decidiu entregá-la para ela.

Nutrido das fascinantes histórias sobre a ialorixá, perguntei se poderia ver a pedra. Ela foi até um quarto da casa e a trouxe sobre uma tigela de barro. Era uma pedra de seixo, marcada por fortes manchas negras que escondiam seu branco quase transparente. Dona Bêu explicou que as manchas eram sangue de animais, pois era nela que Vovó realizava os rituais de matança em oferendas a Xangô.

Não estava nos meus planos, mas decidi fazer um registro fotográfico da pedra, por acreditar que era um símbolo importante e deveria incluí-la nessa dissertação. Fiz algumas tentativas, no entanto, a baixa iluminação do local revelou-se um empecilho na produção de uma imagem de qualidade. Então, sugeri que fossemos até o hall da casa para aproveitar a luz da rua. Com uma boa condição de iluminação, reiniciei as investidas para fotografar a pedra, porém, a máquina não respondeu mais aos meus comandos. Surpreso com o acontecido, comecei a fuçar o aparelho, na tentativa de encontrar um problema mecânico que justificasse o seu não funcionamento. Percebendo que não havia nenhum problema aparente, continuei tentando fotografar o seixo sem falar para dona Bêu o que estava acontecendo. A cada tentativa frustrada, aumentava a tensão e o arrepio no meu corpo. Meu rosto começou a denunciar a situação anormal, logo percebida por ela. Falei que a máquina não estava atendendo meus comandos e sugeri que entrássemos na casa novamente. Dentro da casa, o aparelho voltou a funcionar e pude fotografar a pedra.



Fig. 1 – Pedra de Xangô de Vovó Lorian. (Foto: Mony Rastelli, 2012)

Dona Bêu eufórica disse: *Tá vendo! Vovó me disse que queria que essa pedra ficasse comigo. Quando eu dizia, ninguém acreditava. Tá aí a prova*, e retornou a pedra imediatamente para o local de onde havia retirado. Para ela, aquele acontecimento deixava claro que a ialorixá a tinha escolhido como guardiã da pedra.

Reginaldo Prandi e Armando Vallado chamam atenção para o significado simbólico do edun-ará, a pedra de Xangô:

A pedra-de-raio são os santuários guardiões das esperanças de tanta gente que padece em consequência das mazelas de nossa sociedade: desemprego, falta de oportunidades, incompreensão e dificuldade no trabalho, escassez de meios de sobrevivência, perseguição e disputas insanas, inveja, complicações legais de toda sorte, e tantas outras coisas ruins. Apelar a Xangô, para o devoto, é buscar alento, realimentar esperanças, prover-se de forças para a difícil aventura da vida (PRANDI; VALLADO, 2013).

Hoje a casinha de pau a pique tornou-se um ponto comercial, um bar/pizzaria. Ali, não se ouve mais o chamado de Xangô. Agora os ritmos são outros: arrocha, pagode e axé music. Acabaram-se as “brincadeiras de candomblé” sob as sombras dos nativos, a cerca viva se rendeu a um morto muro de concreto. Lá, na encruzilhada entre o muro, o cemitério e o terreno comprado pelo Nego Fugido para construir sua sede, resiste um pequeno, porém, guerreiro pé de nativo. Coincidência ou não, os moradores da região sempre reclamam do aparecimento de uma cobra grande no local, e, quando eles tentam matá-la, curiosamente, ela desaparece num piscar de olhos. Os moradores

que conhecem as histórias de Vovó Lorianana dizem que é o escravo do Xangô que ainda está ali.

Voltando ao mito sobre Xangô, num daqueles exercícios com a poção mágica em que ele testava seus jatos de fogo, Xangô errou a pontaria e incendiou seu próprio palácio. O fogo se propagou queimando todas as casas da cidade. Em minutos, a cidade de Oió virou cinzas. Passado o incêndio, os conselheiros do reino se reuniram e enviaram o ministro Gbaka, um dos mais valentes generais, para destituí-lo. Derrotado, o rei foi expulso da cidade. Para manter-se digno, retirou-se para a floresta e se enforcou numa árvore, um costume antigo na região. Se uma desgraça se abatia sobre o reino, o rei era sempre considerado o culpado, os ministros lhe tiravam a coroa e obrigavam a tirar a própria vida. Depois que Xangô cometeu suicídio, ninguém encontrou seu corpo e logo correu a notícia de que ele tinha sido transformado num orixá. Por todas as partes do império, os seguidores do rei proclamavam: sua morte teria sido injusta e, por isso, o Orum, o céu dos orixás, o acolheu como imortal. O nome de Xangô é glorificado como rei de Oió, orixá do trovão, senhor da justiça.

Maria Louriana Generosa foi recebida por Xangô no Orum. Lorianana não teria deixado sobre as mãos do Nego Fugido seu legado de resistência e luta por melhores condições de vida na comunidade de Acupe? A pedra do Xangô de Vovó Lorianana é o símbolo da esperança de um grito de liberdade que ainda ressoa no presente de uma comunidade que sofre as consequências de uma vida de escravidão ocorrida no passado, uma dívida social e histórica que ainda não foi paga.

1.3. Mascarados de Acupe: aparições para além do Dois de Julho

Dois de Julho de 1823, a figura de um índio guerreiro sobre uma carroça toma as ruas de Salvador, conduzida pelas tropas brasileiras que desfilavam comemorando a vitória sobre os militares portugueses na batalha de Pirajá. Historiadores dizem que um contingente formado por milícias, proprietários de engenhos, brancos pobres, lavradores, plantadores de fumo e mandioca, vaqueiros, crioulos livres nascidos no Brasil, escravos crioulos e africanos cedidos pelos senhores de engenhos, ao chegarem na cidade de Salvador, pela Estrada da Liberdade, apropriaram-se de uma carroça abandonada pelos lusitanos. Os vitoriosos combatentes enfeitaram a carroça com folhas

verdes e amarelas, colocaram sobre ela a figura do caboclo para representar os índios, negros e mestiços que lutaram em prol da independência da Bahia. A escolha do caboclo como símbolo maior dessa conquista baiana, teria sido feita por populares que buscavam uma figura para representar a nação que, naquele momento, ainda não existia.

Luís Henrique Dias Tavares, autor do livro *Independência do Brasil na Bahia*, diz que o Dois de Julho é a criação de um herói que represente a luta do povo no imaginário popular (TAVARES, 1982).

A historiadora Wlamyra Albuquerque diz que desde o Brasil imperial, lideranças políticas, religiosas travaram batalhas com a população para atribuir significados e valores aos festejos do Dois de Julho. Segundo a historiadora, essas comemorações eram compartilhadas por diversos segmentos da sociedade, dando um caráter de festividade popular ao evento, embora nem sempre atribuíssem propósitos coincidentes. O que, para autoridades imperiais e eclesiásticas podia ser um momento em que se relembra a conquista da liberdade política do jugo de Portugal, para os populares era a oportunidade de realizar protestos, transformando a ocasião celebrativa em um momento de contestação social.

Nos primeiros anos do Brasil república, os conflitos em torno das mudanças, expressões, interpretações dos festejos do Dois de Julho se agravaram impulsionados por ideologias relacionadas a hierarquias sociais, culturais e raciais da época. O desfile cívico, momento ápice dos festejos, conduzido por autoridades, comissão organizadora, instituições públicas, estudantes da Escola Normal e acadêmicos, refletia uma leitura da hierarquia social do período, baseada no *status* e prestígio e exibia um modelo de sociedade a ser seguida. As festividades de rua, diz Albuquerque, transformaram-se num importante espaço para divulgar uma cultura urbana idealizada por segmentos das elites baianas seduzidas pelos costumes europeus. Restava à “alma espontânea popular” o fundo do cortejo. Ao pé da imagem do caboclo a população incorporava os batuques, sambas, jogos e bebidas, dando lugar à informalidade, à desordem, e aproveitava o desfile para realizar protestos e manifestos que revelavam as tensões sociais existentes na sociedade imperial e republicana (ALBUQUERQUE, 1999).

No século XIX, além do percurso oficial, bairro da Lapinha e praça do Campo Grande, os desfiles em comemoração ao Dois de Julho, aconteciam em vários bairros de Salvador. Historiadores acreditam que os festejos realizados nos bairros, sobre a tutela

do povo, longe da vigilância e dos propósitos civilizatórios da elite baiana, possibilitaram amplo significado à festa, transformando o caboclo alegórico em objeto sagrado, principalmente com a presença de fieis do candomblé. A imagem do guerreiro empunhando uma lança também se replicava por várias cidades do interior da Bahia, sobretudo, nas regiões do Recôncavo que tiveram participação direta na luta da independência da Bahia, cuja população tomava as ruas para acompanhar e venerar o herói nacional, uma mistura de celebração democrática, manifestação política, cultural e religiosa. Fé, civismo e anarquia é o que se vê atualmente nos cortejos do Dois de Julho.

Essa data marca também as celebrações das festas de caboclo nos terreiros de candomblé da Bahia e do Recôncavo. Em Acupe, o Dois de Julho dá início às aparições das manifestações culturais do distrito, em especial, os Caretas, o Nego Fugido e o fim da espera pela chegada da Cabocla Jaguaracira, índia guerreira cainana, que só aparece uma vez por ano, nesse período, no terreiro Oiá Bomim. As atividades do terreiro iniciam ainda pela manhã com toques para saudar os orixás da casa e a distribuição da feijoada de Ogun. Em seguida, a festa “vira” para caboclo e vai até a esperada chegada de Jaguaracira.



Fig. 2 – Festa de Caboclo no Oiá Bomim. (Foto: Mony Rasteli, 2012)

Eu já tinha acompanhado a festa há alguns anos, mas em 2012, em virtude da pesquisa de campo, imprimi outro olhar sobre o evento, observando tudo que pudesse

contribuir para a pesquisa. Ao adentrar no terreiro, percebi que o trio de ogãs²⁰ que tocava para os caboclos eram os puxadores do Nego Fugido: Roberval dos Santos Gomes, Timóteo da Cruz e Jorge dos Santos. Além deles, vários brincantes do grupo esperavam ansiosos pela aparição e a performance da cabocla. Depois de uma hora de samba, a ekedi²¹ da casa parou os tambores e pediu que todas as crianças fossem retiradas do barracão – era um sinal que a guerreira estava chegando. Após as crianças serem conduzidas para o quintal, a aparição foi acompanhada pelos olhos atentos do público.

O comportamento de Jaguaracira chamou-me atenção: assemelhava-se à figura dos erês,²² embora trajasse vestimentas que simbolizava uma guerreira forte e poderosa. Para os integrantes do Nego Fugido, presentes na festa, era impossível não comparar a performance de Jaguaracira com a do caçador: as expressões corporais, as brincadeiras, a fala confusa e o samba desengonçado, tudo lembrava o caçador. Uma figura forte e assustadora, mas, também, infantil e ingênua, disposta a se entregar plenamente às brincadeiras e divertimentos.

Em meio ao alvoroço da festa, perguntei para pessoas ligadas à casa Oiá Bomim por que a guerreira não gostava de criança e não sabia cantar, nem sambar, já que os caboclos são bons sambadores? *Jaguaracira é de outro mundo, ela é adulta, mas só tem 14 anos. De onde ela vem não tem crianças, as pessoas já nascem grandes, por isso, quando ela vê uma criança assusta-se. Ela gosta de sambar, mas é outra coisa que não conhece, mesmo assim quer sambar e cantar, por isso é tão engraçado.*²³ Essas foram as explicações que os filhos de santo da casa me deram.

Ao se apresentar como uma cabocla que pertence a outro mundo, de sotaque estrangeiro, sem habilidade para sambar, Jaguaracira apresenta aspectos que evidenciam

²⁰ Ogã é um nome genérico para diversas funções masculinas dentro de uma casa de candomblé. No caso citado, refiro-me aos tocadores de atabaques e agogô.

²¹ Ekedi é um nome de origem jeje, que se popularizou e é conhecido em todas as casas de candomblé de nação ketu do Brasil. Um cargo feminino de grande valor, escolhido e confirmado pelo orixá do terreiro.

²² A palavra erê vem do iorubá, *iré*, que significa “brincadeira”, “divertimento”. No candomblé, erê é o intermediário entre a pessoa e o seu orixá, é o aflorar da criança que cada um guarda dentro de si; reside no ponto exato entre a consciência da pessoa e a inconsciência do orixá. É por meio do erê que o orixá expressa a sua vontade, que o noviço aprende as coisas fundamentais do candomblé, como as danças e os ritos específicos do seu orixá.

²³ As conversas ou depoimentos dos moradores de Acupe serão mantidos no corpo do texto em itálico, mesmo conteúdo mais de três linhas, a fim criar um ritmo na leitura dos textos e diferenciá-los das citações.

misturas raciais, sociais, físicas e culturais. O comportamento dela é contrário ao imaginário popular que permeia a figura dos caboclos como deuses, guerreiros e donos da terra brasileira, e parece “incorporar” a figura da cabocla idealizada pelas autoridades baianas para substituir a “imagem agressiva” do índio nos cortejos da festa da independência da Bahia.

Introduzida no cortejo a partir da década de 1840, a cabocla representava Catarina Paraguaçu, índia que teria se casado com Caramuru, selando, assim, a aliança entre portugueses e nativos. Albuquerque diz que a cabocla ressaltava a figura conciliadora de atitude mais branda, “símbolo da mulher hospedeira que acolhera em seu regaço o naufrago português”. A historiadora também nos lembra que os caboclos se diferenciam dos orixás por serem genuinamente brasileiros ou até mesmo baianos. Habitantes das matas, eles já estavam no Brasil antes dos deuses africanos (ALBUQUERQUE, 1999).

Voltando à festa no Oiá Bomim, enquanto Jaguaracira apresentava sua performance dentro do terreiro, lá fora, as ruas eram tomadas por mascarados correndo com cipó em punho tentando bater nas pessoas, eram os caretas.²⁴ Percebi uma tensão muito grande por parte das pessoas ligadas ao terreiro, que cuidavam para que os mascarados não entrassem na casa de culto: *seria muito perigoso*, comentaram. Embora Silvia Lopes das Neves tenha 64 anos de idade, quarenta anos de santo e seja a ialorixá do terreiro, “rodante” de Jaguaracira, curiosamente, é famosa na comunidade pelo medo que tem dos Caretas e do Nego Fugido. Durante os finais de semana do mês de julho, após a aparição de Jaguaracira, ela se esconde em casa ou vai para sua residência em Salvador para evitar essas manifestações.

Cinco dias depois da aparição da cabocla, fui conversar com dona Silvia: *Me iniciei na religião ainda moça na festa de Jenuaba, cabocla incorporada por Vovó Loriana, mas herdei o dom do meu pai Rimoaldo Lopes, curandeiro de Acupe. Ele era coveiro da cidade e me pediu que, quando morresse, fosse enterrado na entrada do cemitério*. Para alguns, Rimoaldo era uma espécie de preto velho, curandeiro, que ajudava a curar os problemas físicos e espirituais das pessoas da comunidade; para outros, um homem mau, conhecedor de muitas “mandingas”, por isso, teria pedido para ser enterrado no portão da entrada do cemitério, para que os enterros passassem sobre

²⁴ Ver adiante maiores detalhes sobre esta figura.

ele e os mortos levassem os pecados dele com eles. Dona Silvia continuava o assunto e relatava: *Tinha muitas visões quando era pequena: via monstros e exus. As caretas e a boca vermelha do Nego Fugido parecem com aquelas visagens. Vi muitas pessoas mortas, sempre achava que elas queriam incorporar em mim. Daí é que vem o medo. Tem muita coisa em volta do Nego Fugido. Tenho medo que essas coisas me peguem*, disse ela.²⁵

Apresentei aqui alguns fatos históricos, atividades culturais e religiosas para contextualizar a presença das manifestações culturais nas ruas de Acupe no mês de julho. Bastava agora um arremate final, algumas palavras eloquentes estabelecendo relações entre a guerra da independência da Bahia, os cortejos do Dois de Julho e as festas de caboclo nos terreiros de candomblé, e estaria pronto um bom discurso. Porém, *vou colocar mais dendê nesse caruru*,²⁶ relatando algumas histórias que circulam na comunidade de Acupe sobre a origem das manifestações culturais, revelando um cenário rico e complexo de narrativas e mitos para além dos festejos em comemoração à independência da Bahia.

Para compreender de fato o contexto em que está inserido as aparições das manifestações populares da cultura de Acupe, nas tardes dos domingos de julho, é importante observar os aspectos místicos, simbólicos e estranhos/exóticos presentes na comunidade. Paulo Henrique da Cruz, um jovem tata da casa de nação angola, Inzo Tumbalê Junçara, em Acupe,²⁷ por exemplo, contou-me uma versão curiosa sobre a presença das manifestações de julho nas ruas: para ele, essas aparições começaram com os mandus. Os escravos do Engenho Acupe que eram de nação haussás, segundo sua narrativa, faziam muitos cultos a mando do senhor de engenho, oferecendo até mesmo pessoas em sacrifício, para adquirir bens e dinheiro. Os escravos teriam perdido o controle da situação, pois faziam muitas macumbas e, não tendo mais pessoas para oferecer, teriam parado as oferendas. Iku, a morte, teria ficado furioso e lançado uma praga no mês de agosto. Desde então, sempre nesse mês, passaram a morrer muitas pessoas da comunidade. Todos temiam a chegada do mês das tragédias. Os sacerdotes da época, diz o tata, teriam se juntado e feito uma oferenda para afastar a praga de

²⁵ Nesse caso, a expressão “me peguem” se refere ao medo que os espíritos se incorporem nela.

²⁶ Expressão bastante recorrente na comunidade de Acupe, utilizada para dizer que se vai estender ou problematizar um assunto.

²⁷ Tata é o líder religioso nas casas de culto do candomblé de nação angola.

Acupe. Os mandus, espíritos bons, saíram às ruas em julho, um mês antes, para afastar os espíritos maus e atrair os bons, livrando a comunidade da praga do mês de agosto.



Fig. 3 – Mandus e bombachos nas ruas de Acupe. (Foto: Robson Santana, 2014)

A fama do mês de agosto permanece até hoje e, coincidentemente, nesse período, acontecem muitas tragédias e morrem muitas pessoas na comunidade. Alguns moradores antigos de Acupe também comentam que as pessoas se vestiam de mandu ou usavam máscaras para esconder o rosto e enganar a morte, e gemiam suplicando para que ela não acontecesse. Daí a expressão: “lá vem o mandu”, palavra utilizada para designar pessoas feias ou momentos indesejáveis. Esses relatos relacionam a presença da manifestação nas ruas de Acupe a aspectos místicos e ritualísticos, um processo de cura da praga que atingiu a comunidade.

A respeito dos mascarados, mencionados pelos moradores de Acupe, historiadores relatam que sua presença era recorrente nas festas do Dois de Julho já no período imperial como um bando anunciador, ou seja, um ajuntamento de mascarados que fazia parte das festas populares religiosas e profanas no século XIX. Esse grupo tinha a função de anunciar, no dia anterior à festa, o início das atividades e o sentimento de alegria e liberdade que o povo deveria incorporar na comemoração da independência. Nesses dias, muitas pessoas também usavam máscaras e andavam nas ruas da cidade aleatoriamente sem participar do bando. A presença de grupos de mascarados nas

celebrações públicas nunca foi bem vista por autoridades, sendo proibida a partir do período republicano.

Os acupenses têm outra versão sobre a origem dos mascarados. Dizem os moradores mais antigos que, quando os escravos fugiam das senzalas, eram perseguidos pelo capitão do mato, e, como ele usava cavalo, sempre conseguia capturar os fugitivos. Então, os negros tiveram a ideia de usar a casca do coco para produzir máscaras de monstros e assustar seus perseguidores na floresta. Esse relato revela que a floresta permeava o imaginário daqueles que a desconheciam como um espaço mágico, nebuloso e misterioso, lugar que habitavam os espíritos, os selvagens (escravos fugitivos e índios) e sua selvageria, aproximando o mundo dos mortos e dos vivos, colocando à prova a racionalidade humana.

Salvador Santos de Jesus tem 50 anos e desde 1988 lidera os Caretas de Papelão.²⁸ Dodô das Caretas, como é conhecido, conta uma versão diferente para justificar as aparições da manifestação no mês de julho: *Em Dois de Julho de 1850, época da escravidão, meu senhor fez uma festa para alegrar os escravos. No meio da festa, apareceu um mascarado e fez a alegria de todos com suas palhaçadas, inclusive o meu senhor. Enquanto a festa acontecia, as pessoas ficaram tentando adivinhar quem era aquele mascarado, mas ninguém conseguiu desmascará-lo. Meu senhor recolheu todos os negros e mandou o feitor contar. Vendo que faltava um escravo, descobriu quem era o mascarado.*²⁹

Ao utilizar a expressão “meu senhor”, Dodô subverte o tempo e presentifica o período narrado. Ao colocar-se no lugar de alguém que conta uma história vivida, ele articula a imagem do passado ao presente, o passado é sentido como presente. O discurso polifônico sobre a origem dos caretas alimenta a criatividade dos careteiros de Acupe na confecção das máscaras, predominando os aspectos grosseiros e animais. A proposta da brincadeira é incitar o medo, o susto, o riso e espantar os maus espíritos. O que se diz é que os mascarados saem às ruas para pegar crianças que faz xixi na cama, meninos que respondem aos pais, aos mais velhos ou que não gostam de estudar.

²⁸ Grupo de caretas que ainda produz as máscaras de forma artesanal, usando argila e papel machê. O grupo passou a usar o nome Caretas de Papelão para se destacar de outros grupos que passaram a utilizar máscaras industrializadas para “brincar”, chamados de Caretas de Cipó. No segundo capítulo, trago algumas reflexões sobre o surgimento desses novos grupos de caretas nas ruas de Acupe.

²⁹ Depoimento coletado em 9 de fevereiro de 2012.

A finalidade das aparições dessa manifestação, de espantar o mau comportamento das pessoas, narradas pelos moradores, compactua com o relato do tata ao se referir à finalidade das aparições dos mandus de afastar as pragas lançadas por Iku.



Fig. 4 – Careta de Papelão. (Foto: Robson Santana, 2014)

O discurso polifônico dos moradores de Acupe, sobretudo o relato de Dodô das Caretas, a respeito da origem das manifestações populares, revela como a cultura oral, metamorfoseando-os, atribuiu novos significados ao período da escravidão no Brasil, ao processo de aquisição da liberdade dos escravos e à história da luta pela independência da Bahia.

1.4. Zumbi chorou no pé do caboclo

A origem do Nego Fugido também sempre foi um mistério para a população de Acupe. Houve boatos, numa época, que a manifestação teria se iniciado com a população de Saubara, cidade vizinha, passando por Itapema até chegar à comunidade. Há rumores também que a “brincadeira” chegou às terras de Acupe pelas mãos de migrantes oriundos de São Tiago do Iguaçu, distrito de Cachoeira. Incomodado com as diferentes versões sobre a possibilidade do Nego Fugido não ser originário de Acupe, resolvi investigar.

Em 2007, a manifestação tinha sido convidada para se apresentar em um festival organizado pela colônia de pescadores de Saubara, cidade onde, segundo uma das versões, o grupo teria surgido. Aproveitei sua presença nessa cidade para conversar com os moradores mais velhos presentes no evento. A maioria das pessoas com que conversei nunca tinha ouvido falar que ali teria acontecido aparições da manifestação, mas um deles, confirmou a presença do grupo no passado: *Aqui o nome não era Nego Fugido, era a Brincadeira de Quilombo. A festa começava com a construção de um caramanchão coberto de palhas de dendê no centro da cidade. Lá os escravos faziam seus batuques, dançavam e quando eles menos esperavam, o esconderijo era atacado. Capturados, os escravos eram amarrados e levados às ruas para serem vendidos*, disse o morador.

Naquele mesmo ano, o Nego Fugido realizou aparições em São Tiago do Iguape, outro suposto local de origem da manifestação. Enquanto o grupo circulava nas ruas, percebi que um senhor aparentado uns 80 ou 90 anos, vestido com paletó velho, acompanhava insistentemente a brincadeira. Sem perder tempo, durante as aparições, conversei com o velho morador. Perguntei se ele estava gostando do grupo. Ele respondeu que estava emocionado, porque tinha visto uma brincadeira parecida há uns cinquenta anos: *Eles não usavam essa saia de bananeira e também não tinha esse nome, mas tinham a boca vermelha e se pintavam de preto também. Os negros dançavam dentro de um barracão feito fora da cidade, na entrada da mata. Enquanto os escravos dançavam, os homens iam lá e pegavam eles*.

Depois de ouvir os moradores das duas localidades, concluí que no passado a cidade de Saubara e o distrito de São Tiago do Iguape tiveram aparições de manifestações parecidas com o Nego Fugido. Parecidas, mas diferentes e, portanto, não eram Nego Fugido. Na verdade, essa era a visão de um morador de Acupe preocupado em cultivar o orgulho de ter na sua comunidade uma manifestação ímpar. Na época, ainda não havia sido despertado o interesse em realizar uma pesquisa acadêmica sobre o grupo. Era impulsionado apenas pela necessidade de saber mais sobre a história de Acupe e legitimá-lo como uma manifestação cultural acupense. Sendo assim, fora de um contexto de pesquisa acadêmica, não utilizei nenhuma técnica nem anotei o que foi relatado pelas pessoas durante as entrevistas. Portanto, os relatos apresentados acima, irrompem apenas como lembranças que tenho desses momentos.

Em 2008, em virtude da participação do Nego Fugido no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM), que acontecia em Belo Horizonte, em Minas Gerais, as conversas com aqueles moradores voltaram à tona. Durante o evento, a professora e pesquisadora Marianna F. Monteiro apresentou o documentário *Lambe-sujo, uma ópera dos quilombos*, gravado em 2002 nas ruas da cidade de Laranjeiras, Sergipe, produzido pela Associação Cultural Cachuera! e dirigido por ela, o etnomusicólogo Paulo Dias e a cineasta Gabriela Greeb. Foi um sopapo de alerta. Pensei, *o buraco era mais em baixo*. A manifestação do Lambe-sujo me fez lembrar das conversas que tive com os moradores de Saubara de São Tiago do Iguape.

Exibido ao público do evento e aos participantes do Nego Fugido, o documentário mostrava como a manifestação sergipana converte a cidade de Laranjeiras em um cenário para dramatizar um conflito entre negros quilombolas e índios, fazendo alusão à destruição dos quilombos em terras indígenas, e às leituras que a comunidade faz da manifestação como símbolo de luta e resistência dos antigos escravos da região. Percebi que a outra manifestação apresentava aspectos similaridades à encenação do Nego Fugido através da temática da escravidão.

Realizado sempre no primeiro domingo de outubro, as atividades do Lambe-sujo se iniciam no dia anterior à festa. A manifestação encena uma batalha entre negros e índios. Um negro amarrado na cintura é conduzido por um índio que o obriga a percorrer as feiras da cidade para pedir os alimentos que servirão para o preparo da feijoada a ser servida aos participantes durante a brincadeira.



Fig. 5 – Esmolado do lambe-sujo, Laranjeira-SE. (Foto: Mony Rasteli, 2013)

Pensei de imediato nas cenas protagonizadas pelas figuras do Nego Fugido nas ruas de Acupe, cujo caçador obriga as negas a se ajoelharem diante dos moradores para que eles comprem suas alforrias. O dinheiro arrecadado pela simulação da compra das negas é posteriormente utilizado para comprar os ingredientes da feijoada, servida após o encerramento das aparições.



Fig. 6 – Caçador comercializando os escravos em Acupe. (Foto: Renata Meireles, 2012)

No lambe-sujo, ainda na véspera da festa, os participantes constroem uma cabana de taquara, planta semelhante ao bambu, que abrigará a batalha final entre negros e índios. A mesma ideia de um caramanchão aparece nos relatos dos moradores de Saubara e São Tiago do Iguape sobre as supostas danças de quilombo daquelas localidades, que me pareceram ser uma representação cenográfica dos quilombos.

Essas atividades do lambe-sujo do dia anterior geram grandes expectativas para a festa do domingo, dia da batalha final. Nesse dia, a figura do feitor surge imponente e necessária. Armado de chicote e facão na cintura, ele se assemelha ao capitão do mato que a história registra como chefe dos guerreiros mamelucos, destruidores de quilombos, figura também importante na encenação do Nego Fugido. No lambe-sujo, ele chicoteia o chão e o ar para manter a ordem e também abrir caminho para o cortejo passar.

Durante as aparições do grupo, cantos são entoados, acompanhados por instrumentos de percussão como atabaques, pandeiros, ganzás e cuíca produzindo um

ritmo que os participantes chamam de maracatu. Um dos cantos mais ouvidos é *Samba nego, branco não vem cá, se vier, pau há de levar*. Os participantes do Nego Fugido cantam uma música similar durante a encenação: *Samba nego, sinhá não vem cá, sinhá tá doente, comeu aruá / aruê aruá [...] como é o nome do boi, aruê aruá*.³⁰

No seu texto “Quilombo: uma dança de índios guerreiros e negros quilombolas”, Demian Reis analisa o lambe-sujo comparando-o com manifestações alagoanas conhecidas como danças de quilombos.³¹ Ele analisou registros de 1839, da cidade de Marechal Deodoro, e registros de 1844 das danças praticadas na Vila Imperatriz, atual cidade de União dos Palmares, localizada nas proximidades da Serra da Barriga, onde provavelmente situava-se Macaco, capital dos Quilombos dos Palmares. Além disso, ele realizou uma etnografia da dança de quilombo de Limoeiro de Anadia, em Alagoas.

A manifestação alagoana, assim como acontece no lambe-sujo, encena uma luta entre índios e negros que termina com a derrota e a escravização dos negros. No site oficial da prefeitura municipal de Limoeiro de Anadia,³² há relatos de moradores que comentam que a origem da manifestação está relacionada a uma lenda que diz que Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares, teria realizado um suposto sequestro de uma filha do senhor de engenho. Aflito, o senhor teria pedido ajuda aos índios para resgatar a filha. Suponho que possa haver outras versões sobre a dança de quilombo dessa localidade.

Na encenação de Laranjeira, os índios vão ao encontro dos lambe-sujos para resgatar a princesa indígena capturada pelos negros durante a invasão da cidade, liderada pelo príncipe lambe-sujo.

³⁰ Para os brincantes do Nego Fugido, aruá é uma raiz ou semente que, ao ser mastigada libera um corante vermelho que era utilizado para simular o sangue no passado.

³¹ No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Câmara Cascudo apresenta o verbete “dança dos quilombos”, onde descreve uma dança dramática alagoana. Ao fim do verbete, menciona a existência de uma dança em Sergipe com tema similar, o lambe-sujo (CASCUDO, 2000, p. 559).

³² Consultado em: <http://www.limoeirodeanadia.al.gov.br/prefeitura/content/dan%C3%A7a-dos-quilombos-revive-tradi%C3%A7%C3%A3o-de-s%C3%A9culos-passados>. Acesso em: 11/11/2013).



Fig. 7 – Índios vão ao encontro dos lambe-sujos. (Foto: Mony Rasteli, 2013)

Com os corpos já pintados com uma mistura de pó preto, sabão em pó, água e mel de cabaú,³³ os participantes do lambe-sujo seguem pela cidade, imprimindo marcas de suas mãos por onde passam, oficializando a tomada da cidade.



Fig. 8 – Lambe-sujos invadem a cidade de Laranjeiras-SE. (Mony Rasteli, 2013)

Os índios formam um cerco que culmina com a simulação de combate. Durante a batalha, os lambe-sujos são amarrados e aprisionados. Em seguida, saem pelas ruas pedindo dinheiro à população para comprar suas alforrias. Mais uma vez aparece similaridade com o Nego Fugido através da encenação da comercialização dos escravos. O festejo é encerrado com a queima da cabana. Em Limoeiro de Anadia, o fim da

³³ Calda grossa extraída da cana para produção de açúcar e aguardente nos engenhos.

encenação também é marcada pela invasão do mocambo pelos índios. Esta invasão provoca a guerra entre os grupos, com destaque para a luta entre o rei negro e o rei indígena, e, assim como acontece no lambe-sujo, os índios também vencem a batalha e fazem os negros de escravos.

Demian Reis faz um panorama sobre os estudos de folcloristas, literatos, musicólogos e cientistas sociais que ascendem a polêmica sobre a origem e possível historicidade da dança de quilombo. Ele apresenta os argumentos do folclorista Alfredo Brandão, que, em 1914, ao descrever a dança em Viçosa de Alagoas, defende a ideia de que o drama do quilombo é uma festa puramente alagoana que relembra a guerra de Palmares. Tal reflexão é influenciada pelo fato de a dança acontecer em Alagoas, estado em que aconteceu a guerra de Palmares. No seu texto, Demian Reis mostra como Arthur Ramos, apoiado na versão de Brandão e influenciado pela psicanálise, localiza a historicidade da dança no “inconsciente coletivo”, argumentando que os participantes mais contemporâneos não têm conhecimento das lutas e resistência escrava e ignoram completamente o significado da manifestação.

Demian Reis, no entanto, parece aproximar-se das versões apresentadas por Renato Almeida e Oneyda Alvarenga. Esses autores, segundo ele, defendem a ideia de que a dança de quilombo é um o “auto” criado como instrumento de manipulação dos senhores a fim de conter as fugas e o aquilombamento dos negros. Além disso, o “auto” servia para desviar para os índios o ódio sentido pelos escravos em relação aos senhores de engenho.

Demian Reis propõe uma reinterpretação para a manifestação. Ele reconhece a função moralizadora, mas, pautando-se em documentos do século XIX, aponta para um momento em que a dança teria descumprido essa função. No documento *Compilação das leis provinciais das Alagoas de 1817 a 1835 (Art. 11)* aparece a proibição da manifestação em Marechal Deodoro, onde o “auto” era considerado *bárbaro e imoral*. Baseado em tais fatos, Demian Reis questiona se antes da proibição os aquilombados não saíam vencedores na batalha, e, após a proibição, os participantes teriam adaptado a manifestação a uma estrutura “moralizadora”. Ainda debruçado sobre compilação das leis provinciais, Demian Reis reflete sobre as penas diferenciadas que o documento estabelecia entre escravos e libertos. Ele defende a ideia que a encenação abolia perigosamente a fronteira entre escravos e libertos. A quebra dessa fronteira era vista

como ameaça pelas autoridades e fazendeiros, pois poderia mobilizar forças que ameaçassem a escravidão (REIS, 2006). Dessa forma, reforça-se o argumento de que a origem da dança de quilombo não estivesse relacionada aos interesses dos senhores de engenhos.

A Dança do Quilombo deve ser pensada no contexto da cultura escrava de Alagoas da primeira metade do século XIX, pois é quando temos notícias de posturas proibindo a sua encenação, momento em que ela causa um certo impacto nas autoridades públicas, por ser considerada imoral e bárbara. A figura do escravo fugitivo que se transforma em quilombola audaz é uma imagem que condiz com o momento histórico em que ainda existem escravos rebeldes que se arriscam com a formação de mocambos, o saque de fazendas, o levante urbano e outras estratégias de luta temidas pelas autoridades e pela população branca livre. (REIS, 1996, p. 160)

Esses registros apresentados por Demian Reis mostram as aparições de dança de quilombo num momento histórico de grandes mobilizações sociais. Com a recente proclamação da independência do Brasil e os crescentes movimentos sociais em prol da abolição da escravidão, podemos supor que, mesmo que a encenação tenha sido criada como um instrumento de opressão pela elite branca, com a efervescência dos movimentos políticos, somada ao enfrentamento diário dos escravos ao regime escravista, com as grandes revoltas, manifestos, insatisfação popular e a formação de quilombos que rompiam a dominação cotidiana dos senhores de escravos (REIS; SILVA, 2009, p. 32), essa encenação teria tomado grandes proporções, aparecendo em várias regiões do Brasil, não com caráter “moralizador”, mas, sim, de resistência. A favor dessa hipótese, cito as palavras de Zé Rolinha, coordenador da manifestação do lambe-sujo, no documentário realizado pela Associação Cultural Cachuera!: *O lambe-sujo representa a abolição, quando os negros foi libertos. Foi muita luta para se chegar à Lei Áurea. Muitos e muitos não foram libertos depois da Lei Áurea, eles tiveram que trabalhar por um longo tempo para pagar sua própria alforria.*

As palavras de Zé Rolinha deixam claro que a derrota dos negros, na manifestação, não impede que os integrantes percebam a encenação como uma história de resistência dos antigos escravos da cidade de Laranjeiras. Tanto o lambe-sujo de Laranjeira, quanto a dança de quilombo de Limoeiro de Anadia, manifestam várias

ações com caráter de resistência: invasões a cidades, roubos, capturas e prisões de lideranças inimigas e reverência à religião e autoridades negras.

Voltando aos moradores de Saubara e São Tiago do Iguape, suas falas não apresentam riquezas de detalhes sobre as manifestações que aconteciam no passado dessas cidades e, principalmente, em nenhum momento citavam a figura do índio. Percebi, no entanto, características comuns entre o lambe-sujo e as manifestações relatadas pelos moradores do Recôncavo: a construção do caramanchão, a pintura do corpo, o cerco e captura dos negros, o cortejo com a venda dos escravos capturados e, sobretudo, o nome das manifestações citadas por eles: brincadeiras de quilombo em Saubara e festas de quilombo em São Tiago do Iguape.

Em virtude da pesquisa de campo realizada em julho de 2012, retornei à Saubara na esperança de reencontrar os comentadores dessas danças na região. Encontrei o senhor Josino Paulo Ribeiro, nascido na fazenda da cruz de São Tiago do Iguape, em 1914. Josino tinha se mudado recentemente para Saubara, antes havia morado em Acupe onde residiu desde a década de 1980. Ele afirmou ter presenciado as aparições do Nego Fugido nas três comunidades e explicou: *A população fazia algumas palhoças na rua, os negros dançavam dentro da palhoça, o vaqueiro acompanhado de cachorro e seus homens, cercavam a palhoça e pegava os negros. Em seguida, os capangas do vaqueiro levavam os escravos para serem vendidos. Quando a população dava o dinheiro, o negro corria para palhoça e voltava a dançar. Eles também faziam um caramanchão na praça, colocavam bancos e batiam candomblé durante três dias. Sei dessas coisas porque ainda pequeno transportava, no lombo de boi, produtos para serem vendidos nas feiras livres de Saubara, Acupe e Santo Amaro e, quando fiquei mais adulto, visitava essas cidades para participar das festas das procissões da igreja católica, fazer samba de caruru e brincar o Nego Fugido.*

A passagem de Josino pelas comunidades citadas evidencia a característica da população local de transitar entre as cidades da região. Tal característica, bem como a participação de pessoas nas festas e manifestações culturais de cidades vizinhas, observada pelo morador, teria contribuído para que a brincadeira de quilombo acontecesse em várias comunidades do Recôncavo Baiano.

Aginaldo Barreto, morador de Acupe, referindo-se a Florêncio Argolo, promotor público nascido em Acupe, diz que ele teria buscado informações sobre o

Nego Fugido visando realizar pesquisa na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e havia descoberto que seu avô Miguel Argolo, dono de saveiros e responsável pelo transporte de pessoas e mercadorias no porto de Acupe, presenciara a brincadeira do Nego Fugido nas ruas da comunidade ainda criança. Miguel Argolo, segundo Agnaldo, teria morrido em 1956 aos 110 anos. Ele teria vivido sua infância num período em que a população do Recôncavo comemorava a recente participação e a vitória na batalha em favor da independência da Bahia e que os debates sobre a abolição da escravidão no Brasil se intensificavam com a pressão popular, provocando vários levantes de escravos, situação que gerou conflitos e traumas, tanto para escravos quanto para os senhores de engenhos, como vimos no início deste capítulo.

Na Bahia, se algo vai mal e parece não haver solução, o conselho que se dá é “chorar no pé do caboclo”. Tal expressão de uso corrente no jargão popular baiano é uma referência às preces, pedidos e promessas que são feitos na base do monumento do Campo Grande ou deixados na forma de cartas e bilhetes aos pés das imagens do caboclo e da cabocla nos carros emblemáticos do desfile do Dois de Julho. Essa veneração se estende aos adeptos do candomblé que veem os caboclos como entidades ancestrais e os cultuam buscando proteção e orientação espiritual. Eles também simbolizam a sabedoria e o espírito de luta do povo oprimido e de certa forma, suas imagens, na Bahia, estão relacionadas à esperança da conquista da liberdade dos escravos.

João José Reis e Eduardo Silva dizem que a luta pela independência da Bahia representou para os escravos a possibilidade de conquistar a liberdade e a oportunidade de gozar sua cidadania em um Brasil independente, com os boatos que o governo da província, instruído pelo governo imperial, teria recomendado aos senhores de engenho que recompensasse com a alforria gratuita os escravos que se apresentassem voluntariamente na batalha. “Muitos escravos não esperaram que seus senhores os liberassem para a luta e fugiram para se unir às forças brasileiras” (SILVA; REIS, 1989, p. 90). Para os historiadores, a luta da independência da Bahia não foi apenas uma história de conflito entre brasileiros e portugueses. Entre os brasileiros, ao contrário dos lusitanos que formavam um grupo com interesse relativamente coeso, havia divisões étnicas e ideológicas, políticas e sociais, diferenças que se refletiriam nas atitudes de

maior ou menor radicalismo, frente ao colonialismo português e na escolha do regime político que deveria sucedê-lo.

Para os baianos é paradoxal comparar o índio com a figura do senhor de engenho, perseguidor, perverso e destruidor de quilombo, assim como acontece nas manifestações do lambe-sujo de Sergipe e danças de quilombos de Alagoas. Tais reflexões me levam a acreditar que esse é o motivo pelo qual a figura do índio não apareça nas encenações das danças de quilombo do Recôncavo.

A “prisão do rei”, momento ápice da encenação do Nego Fugido, é uma versão popular sobre a batalha da independência da Bahia. O rei, que representa a família imperial portuguesa, é capturado por escravos revoltosos e caçadores que, embora na primeira parte da encenação tenham a função de capturar os escravos fujões, durante a batalha, mudam de lado e passam a lutar em favor dos fujões. Após sua captura, o monarca é levado à praça pública e exigido dele a carta de alforria: *Queremos a carta de alforria!* clamam, os escravos. Encurralado, o rei diz: *A carta de alforria está na mão dos militares*. A resposta do monarca é uma alusão à resistência das tropas portuguesas na Bahia à declaração de independência do Brasil feita por dom Pedro I, em 7 de setembro de 1822, que pretendia manter a Bahia sobre o domínio do governo português. A postura do caçador ao posicionar a favor dos negros na batalha da prisão do rei e do capitão do mato que, após a captura do rei, passa a defender os interesses dos escravos, reforça hipótese da influência da luta pela independência da Bahia na narrativa do Nego Fugido, cuja história confirma que a população baiana, das mais variadas origens de classe, cor e visão política, uniram-se em batalha para derrotar as tropas lusitanas.

Embora o episódio da independência da Bahia tivesse permitido a formação de uma espécie de ampla aliança entre os baianos, ao contrário do que se pudesse imaginar, as tensões e divisões de interesses aumentaram, motivando os levantes em toda a Bahia, fortalecendo o movimento em defesa da abolição da escravatura. Esses acontecimentos provavelmente contribuíram para que o Nego Fugido criasse ou mantivesse um discurso político em favor da abolição da escravidão. O que reforça a hipótese de Demian Reis de que, em algum momento da histórica da dramatização da dança de quilombo em Alagoas, os aquilombados saíssem vencedores na batalha.

O período em que Miguel Argolo presenciara as aparições do Nego Fugido nas ruas do Acupe, ainda criança, coincidem ou se aproximam dos registros da dança de

quilombo de Alagoas, apresentada por Demian Reis. Além disso, as falas dos moradores de Saubara e São Tiago do Iguape, confirmando presença da manifestação no Recôncavo Baiano, faz-me supor que exista um conjunto de danças dramáticas no Brasil, cujo tema central são conflitos quilombolas. No entanto, não acredito que essas danças sejam filiadas às danças de Alagoas. A dança de quilombo é a reconstituição de levantes e lutas contra o regime escravista. Esse sistema político e todo o seu legado aproximam essas regiões historicamente. No entanto, em cada localidade, a escravidão gerou seus próprios sistemas, códigos, resistências e lutas. Proponho aqui que tais experiências teriam gerado um conjunto de manifestações com temáticas quilombolas em várias regiões do Brasil, e o Nego Fugido seria uma manifestação baiana desse gênero, influenciada pelos acontecimentos históricos da região.

1.5. Olharidade

*O Nego Fugido não é mais como antes.
Naquele tempo, era bonito vê!
Só podiam brincar homens fortes
Era muito emocionante!*

Essas são palavras de antigos moradores de Acupe que possivelmente presenciaram as aparições do Nego Fugido entre as décadas de 1930 e 1960.

Essa visão saudosista também é compartilhada por Ana Maria de Aragão Ramos, historiadora nascida em Acupe. Em sua dissertação de mestrado *Nego Fugido: representação da liberdade escrava no recôncavo baiano*, ela analisa os elementos observados em uma apresentação da manifestação realizada em julho de 1994. O objetivo da historiadora era organizar um corpo documental que instrumentalizasse o estudo sobre o Nego Fugido por meio de pesquisas em documentos históricos e entrevistas com moradores da comunidade, analisando-o enquanto uma “representação” da memória coletiva de Acupe sobre as relações escravistas e seu caráter enquanto “entretenimento local”. Essa identificação revelava-se a partir da reflexão sobre o cruzamento entre o processo histórico e a forma como a comunidade, por meio da oralidade, explica a origem da população negra de Acupe e as transformações sofridas no Nego Fugido ao longo de sua trajetória.

Para a historiadora, as modificações ocorridas no Nego Fugido passam pela própria dinâmica das manifestações da cultura popular que são constantemente reelaboradas a partir da perspectiva dos seus representantes no presente e buscam atender as exigências dos espectadores contemporâneos. Ela traça um perfil do que acredita configurar a “representação” do Nego Fugido no período em que sua pesquisa foi realizada, quando a política do incentivo cultural e turístico da década de 1970, exercia uma pressão sobre as manifestações de cultura popular baianas, enquadrando-as na categoria de shows folclóricos, levando para os tablados manifestações de rua (RAMOS, 1996, p.126).

A pesquisadora afirma que o “caráter atual da manifestação”: a organização descentralizada, as apresentações em cidades vizinhas, os desentendimentos e dissidências entre os líderes da brincadeira, além da participação de crianças e mulheres no grupo, eram sinais de que o “brincar o Nego Fugido”, naquele momento, 1994, estava num processo de perda do seu significado como “momento de lazer”, exercício de confraternização e organização coletiva em torno da história da comunidade. Para ela, embora sutilmente, essas mudanças interferiam no caráter lúdico da brincadeira que, atrelado a outros fatores, marcavam seu lento desaparecimento. Vejamos as palavras que ela usa para finalizar sua dissertação:

A partir do momento em que a organização do lazer passa por outras perspectivas de critérios de organização, a representação do nego-fugido torna-se mais suscetível às interferências externas e começa a dar sinal de seu desaparecimento. (RAMOS, 1996, p. 131)

Segundo Ramos, os depoimentos das pessoas que participaram ou viram as apresentações do Nego Fugido na primeira metade do século XX mostram que seu significado no passado não era, em sua totalidade, aquele atribuído pela comunidade do presente. Ela afirma que o grau de sensibilidade que a “representação” exercia no passado era tomado como decorrente da constituição da história local da escravidão. As pessoas que viveram no começo do século XX, período em que essas lembranças estavam relativamente próximas às experiências do cativo, com base em elementos simbólicos alimentados pela história oral e pelas ruínas dos engenhos, estavam

emocionalmente mais suscetíveis e naturalmente mais receptivas ao discurso da manifestação.

Em julho de 2011, conversei com Agnaldo Barreto, historiador autodidata e morador de Acupe. Na oportunidade, ele me mostrou um arquivo com papeis de compra e venda das terras do Engenho Acupe,³⁴ datado de 14 de agosto de 1908, e emitido pelo cartório de Santo Amaro da Purificação. O documento revela uma série de transições de proprietários das terras do engenho, realizadas entre o final do século XIX e início do século XX, período em que a cultura da produção açucareira no Recôncavo, estava em decadência. Mas o que nos interessa aqui é que o documento confirma a existência do Engenho Acupe, fato contestado por algumas pessoas do distrito. Acredito que os principais fatores da desconfiança dos atuais moradores são a falta de vestígios das ruínas da senzala e do casarão, e a presença do solo arenoso das terras à beira-mar onde localizava-se o engenho, característica imprópria ao cultivo da cana, matéria-prima para a produção do açúcar.

Agnaldo milita pelo reconhecimento da importância de Acupe para o Recôncavo e para a Bahia, e defende a socialização da história local, principalmente entre os moradores. Para ele, a maioria da população atual do distrito não conhece sua própria história e a forma de solucionar esse problema seria através de ações efetivas de inclusão do ensino da história local na educação formal em escolas públicas e particulares da região.

No final do século XIX, a comunidade de Acupe era formada, em sua maioria, por negros descendentes de ex-escravos, oriundos dos engenhos São Gonçalo dos Poços, engenho Acupe, Murundu, Caibongo, São Tiago do Iguape e vilas mais próximas como Curral e Itapema. É nesse agrupamento de afrodescendentes que está a origem da população acupense, estabelecida nos arredores dos manguezais, a fim de adotar a prática da pesca artesanal e a agricultura familiar para prover o sustento das famílias. Era por meio dessas práticas socioculturais e econômicas que acontecia a formação educacional da comunidade.

³⁴ Segundo os moradores de Acupe, grande parte das terras onde está localizado o distrito hoje teriam sido terras do Engenho Acupe que foi um dos principais responsáveis pelo surgimento da comunidade.

O processo de ensino/aprendizagem era decorrente de uma “educação informal”³⁵ ligada às atividades cotidianas, como a pesca, a mariscagem e a agricultura familiar, além das atividades de “lazer”, como o “brincar” os caretas, mandus, bombachos, capoeira, maculelês, sambas de roda e nego fugido. Os traumas da escravidão e todo seu legado, ainda próximos, permeavam os saberes da comunidade, constituindo seu universo simbólico. A oralidade se articulava a um pensar não verbal e predominantemente visual, tátil, sonoro e olfativo que conduzia a comunidade acupense ao caminho da sua formação identitária a partir de conhecimentos coletivos e individuais dos moradores.

Atualmente, a formação intelectual do acupense transita entre a “educação informal”, baseada nas práticas sociais e culturais acima citadas, na oralidade e nas memórias (reminiscências) da população e a “educação formal”, centrada na textualidade, nos modelos de ensino praticados nas escolas públicas e particulares. Também tem importância nessa formação a cultura de massa imposta pelas mídias televisivas. Essas novas características da comunidade promovem um confronto de valores sociais e culturais:

Quando duas culturas se defrontam, não como predador e presa, mas como diferentes formas de existir, uma é para outra como uma revelação. Mas essa experiência raramente acontece fora dos polos de submissão-domínio. A cultura dominada perde os meios materiais de expressar sua originalidade. (BOSI, 1987, p. 16)

Ecléa Bosi agarra-se aos escritos de Simone Weil para analisar como o enraizamento do capitalismo nas sociedades, provoca o desenraizamento das culturas, consumindo e desagregando valores conquistados pela práxis coletiva: “Os valores antigos, religiosos, artísticos, morais, lúdicos que o capitalismo encontra são consumidos até o osso [...] e transformado em mercadoria[...]”(BOSI, 1987, p. 16). A

³⁵ Para Afonso (1992), a educação informal acontece nos espaços de possibilidades do decurso da vida do indivíduo, num processo espontâneo e natural, ainda que seja carregada de valores e representações como é o caso da educação familiar e das práticas do saber tradicional, como é o caso em Acupe. Nesse contexto, a educação informal se distingue da educação não-formal que “aborda o processo educativo que ocorre fora das escolas, em processos organizativos da sociedade civil, ao redor de ações coletivas do chamado terceiro setor da sociedade [...]” (GOHN, 1999, p. 7).

autora mostra que a luta contra o desenraizamento está presente em vários movimentos sociais, porém, essa esperançosa vivência do mundo não é possível nas sociedades capitalistas. Ecléa defende a ideia de que não devemos pensar numa cultura de enraizamento, mas em termos de desenraizamento. Não devemos buscar o que se perdeu, pois as raízes já foram arrancadas. Devemos ir à busca do que pode renascer dessa terra de erosão. Só laços comunitários nascidos a despeito dessas relações, só uma práxis de solidariedade entre os espoliados, poderia criar novos valores, diz a autora.

Essas palavras nos ajudam a compreender como o confronto de culturas numa comunidade tradicional pode gerar novos valores sociais, mesmo que essa experiência aconteça a partir duma relação de “domínio-submissão”. Desse modo, os símbolos ou valores não se perdem, mas transformam-se, mantendo-se vivos assim como as palavras.

Ao contrário da visão de Ecléa Bosi, Ramos acredita que o processo de transformação dos valores simbólicos e das funções sociais do Nego Fugido seria o elemento fundamental a provocar o desaparecimento da manifestação.

No período em que Ramos recolhia os depoimentos dos moradores e brincantes, 1994, eu era adolescente e já participava do Nego Fugido há algum tempo. Na época, havia muito desentendimento entre os líderes da manifestação que, por alguns anos, deixou de acontecer nos domingos do mês de julho. Os brincantes mais antigos sempre comentavam que aquela situação não era nova: brigas, conflitos e dissidências eram recorrentes, uma característica forte do grupo. Essas falas me serviam de consolo, pois temia o fim da brincadeira. Acredito que essa também foi a impressão de Ramos durante o seu trabalho de pesquisa de campo.

Há algum tempo tenho observado os discursos dos moradores de Acupe sobre o Nego Fugido. Como relatei anteriormente, tal curiosidade foi despertada ao ouvir os participantes mais velhos falarem da manifestação para documentaristas, pesquisadores ou curiosos. Nesses momentos, percebia que havia sempre uma resposta pronta para as perguntas: *Brincar o Nego Fugido é representar a nossa cultura, nosso folclore [...]. O Nego Fugido conta a história dos nossos antepassados[...].*

Durante um longo período também reproduzi esses discursos, embora acreditasse que eles eram insuficientes para explicar o que significa brincar o Nego Fugido para mim. Não que me negasse a socializar o meu entendimento sobre a

manifestação, e sim, porque brincar o Nego Fugido me provocava emoções tão profundas e enraizadas que nunca sabia como descrevê-las quando precisava falar sobre assunto. No entanto, ouvir minhas explicações e de outros brincantes, esvaziadas de sentido, reproduzidas em textos acadêmicos, textos de internet, documentários, discursos de professores nas escolas ou até mesmo na própria comunidade, provocava-me incômodo. Primeiramente, porque discordava daquilo que estava sendo escrito ou falado e tinha consciência que essas interpretações eram consequência dos nossos próprios discursos – nossas palavras revelavam-se contraditórias ao sentimento de que brincar o Nego Fugido de fato despertava. Depois, porque desejava compreender o que sentia quando pintava o rosto e saía à rua, e encontrar palavras para descrever isso.

Chamava minha atenção como os brincantes buscavam referências nos antigos brincantes, em sua forma de atuar na manifestação. Antes de iniciar esta pesquisa, já ouvia falar de Nego Varte pelas palavras sempre saudosistas e emocionadas de Evilásio Cruz, brincante de 58 anos, que o reconhece como seu mestre e principal referência: *Nego Varte era realmente um grande ator. O personagem tomava conta dele. Era muito original [...] parecia que ele foi caçador de negro realmente. Era como se um espírito de caçador tomasse conta dele. Fora da brincadeira, ele era diferente, mas, na brincadeira, se transformava*, diz Evilásio.

Edvaldo Dias dos Santos é um dos mais antigos brincantes vivo do Nego Fugido, embora tenha apenas 75 anos. Ele começou a participar da manifestação na década de 1960, ainda adolescente, permanecendo até os 40 anos de idade, e há 30 anos está afastado do grupo, desde que se mudou do Acupe. Há algum tempo, eu estava no seu encalço. Depois de algumas tentativas frustradas, encontrei Nego Varte num bairro da periferia de Salvador. Ao lado do mestre, o sentimento era de recompensa pela busca e de alegria por estar diante de alguém que poderia fornecer informações preciosas sobre o Nego Fugido. Mas, essa euforia não duraria muito. Ao iniciar uma conversa, ele me alertou que não lembrava muita coisa sobre grupo, e daí em diante foi só frustração. Fiz vários comentários sobre *causos* e mitos bem conhecidos pelos nossos conterrâneos para estimulá-lo a falar, mas ele dizia que não lembrava de nada. A maior surpresa ainda estava por vir. Perguntei para ele se conhecia alguma história sobre o Nego Fugido, os engenhos, os escravos de Acupe ou se pensava nesses assuntos quando brincava, veja o que ele respondeu: *Participei da brincadeira durante muitos anos e*

*ninguém nunca me explicou o que era o Nego Fugido e nunca soube explicar para as pessoas o que eu fazia na brincadeira. Cansei de vê os restos dos engenhos do Acupe velho e do São Gonçalo, sabia que a minha cidade tinha sido terra de escravos, mas isso não tinha importância, o que eu sabia do grupo aprendi vendo meu pai e meu tio fazer quando acompanhava a brincadeira nas ruas de Acupe ainda menino, disse o brincante.*³⁶

As palavras de Nego Varte mostram como, no seu caso, o processo de transmissão do conhecimento sobre a história da escravidão em Acupe está intimamente relacionada a presença da Nego Fugido nas ruas e não nas ruínas dos engenhos ou na oralidade de comunidade.

Evilásio foi o principal colaborador da minha procura pelo antigo membro do grupo e estava presente quando me encontrei com ele. Em vários momentos da conversa percebi sua expressão de frustração ao ouvi-lo, embora sem perder euforia de estar diante do mestre.

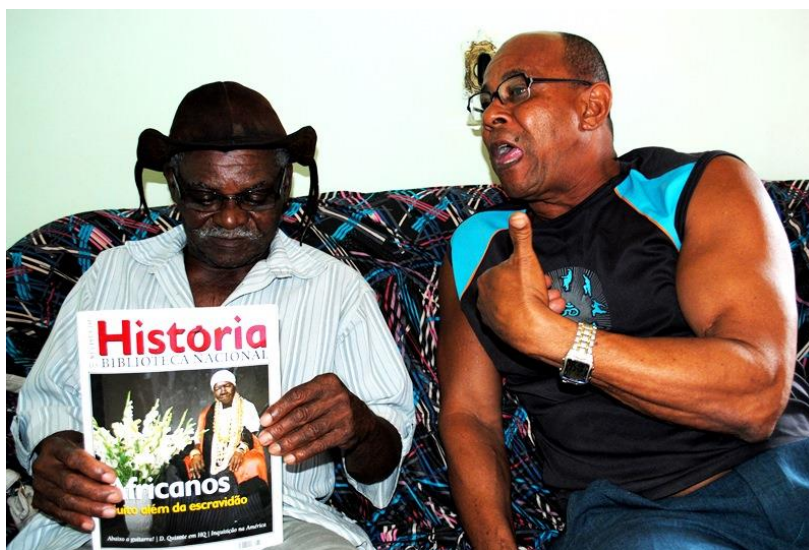


Fig. 9 – Encontro entre Evilásio e Nego Varte. (Foto: Mony Rasteli, 2012)

A contradição entre a serenidade e a simplicidade com que o mestre falava da manifestação e a maneira visceral e original com que ele se apresentava no Nego Fugido, narrada por Evilásio, que naquele momento me provocava sentimento de frustração, acabou por despertar algumas reflexões. Aquele encontro foi a primeira

³⁶ Conversa realizada em 19 de março de 2012.

oportunidade que Evilásio teve de conversar com o seu mestre; antes, o que ele tinha aprendido tinha sido transmitido por meio do contato visual, tátil, olfativo e sonoro, a partir da presença do Nego Fugido nas ruas de Acupe, assim como aconteceu com Nego Varte. Percebi que a nossa conversa não fluía. De certa forma, eu estava reproduzindo o modelo de abordagem que outros pesquisadores usavam para entrevistar os participantes da manifestação, que eu acreditava não funcionar. Então, resolvi parar com as perguntas e mostrei um vídeo antigo do Nego Fugido.

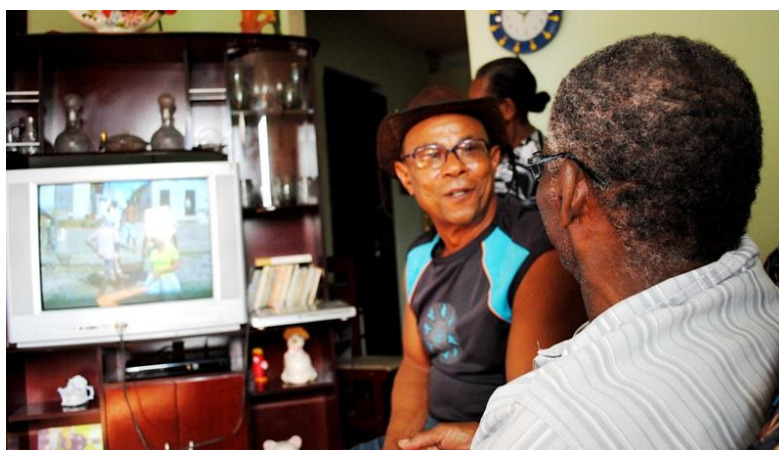


Fig. 10 – Vídeo do Nego Fugido é assistido Nego Varte e Evilásio. (Foto: Mony Rasteli, 2012)

Enquanto eles viam as imagens, sem perceber, começaram a realizar movimentos rápidos, repetitivos e contidos que assemelhavam-se a um tique nervoso, reproduzindo no corpo os gestos realizados pelas figuras apresentadas no vídeo: impulsos no sofá, apontar com os dedos, piscar de olhos, movimentos com os ombros e o balançar de cabeça, pernas e braços. A partir daquele momento, o encontro tomou outro rumo.

As falas de Nego Varte, até aquele instante, desprendidas de sentidos, encheram-se de significados para Evilásio, para mim e para ele mesmo. Aquelas imagens trouxeram à tona as experiências afetivas do mestre, aflorando as lembranças da sua história de vida pessoal, cruzada com as histórias do Nego Fugido e de Acupe.³⁷

Alfredo Bosi referindo-se à “fenomenologia do olhar” diz que o olhar não está isolado: “o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto

³⁷ No segundo capítulo, volto a esse assunto para apresentar mais detalhes sobre o cruzamento das histórias de Nego Varte, Nego Fugido e Acupe.

motricidade” (BOSI, 1988, p. 66). Bosi pauta-se na ideia de vínculo da percepção visual com os estímulos captados por outros sentidos, como a audição, o paladar, o tato e o olfato. O autor nos ajuda a compreender como o processo de transmissão de conhecimento entre Evilásio e Nego Varte acontece a partir de relações predominantemente visuais, sonoras, táteis e olfativa que articulam e orientam o contínuo ato do conhecer. As gesticulações de Nego Varte e Evilásio durante o contato com as imagens do vídeo, revela a transmissão de um conhecimento que não passa pela palavra, está enraizado na corporeidade dos brincantes e, nesse caso, conhecer é ver, fazer e sentir.

Augusto Boal, buscando teorizar sobre suas ideias a respeito do “teatro do oprimido”,³⁸ distingue pensamento simbólico e sensível e estabelece relações.³⁹ Ele nos fornece contribuições significativas sobre a relação entre palavra e imagem. “A palavra é meia verdade: a verdade inteira inclui meus olhos, mãos, boca, o tom da minha voz” (BOAL, 2009, p. 65).

Tomando como inspiração os pensamentos de Boal, o processo de transmissão do saber da população acupense, pouco codificado na palavra escrita, e bastante organizada na fala, nas imagens e nos sons, são carregados de emoções, pensamentos e desejos. Transformar pensamento em ação ou manifesto é usar como “interlocução o pensamento sensível” para expressar seus sentimentos, angústias, sofrimentos, traumas e insatisfações.⁴⁰ Brincar o Nego Fugido é acionar os códigos culturais disponíveis e se apropriar dos estímulos oferecidos. Os atores/sujeitos do processo de aprendizagem acionam os códigos disponíveis articulando universos de saberes, passado e presente, fazendo aflorar as emoções contidas na subjetividade individual, no esforço de pensar, elaborar e reelaborar a realidade em que vivem. O Nego Fugido é uma organização sensorial do pensamento, transformada em ação.

A reflexão sobre apropriação do “pensamento sensível” pela população de Acupe, reforça a hipótese de que o que mantém a manifestação viva não são, meramente, as lembranças do passado escravo transmitidas pela oralidade, como

³⁸ Método teatral cujo objetivo é exercitar o pensamento político, social e estético dos oprimidos e estimular a busca por uma sociedade sem opressão.

³⁹ Augusto Boal diz que o “pensamento sensível” é uma forma de pensar não verbal, articulada e resolutive, que orienta o contínuo ato de conhecer comanda a estrutura dinâmica do conhecimento. O pensamento sensível é abstrato e transcende o pensamento simbólico que é concreto. Sendo assim, ele propõe o pensamento sensível para uso prático, um instrumento transformador da realidade.

⁴⁰ No item “Manifesto de memória incorporadas”, no segundo capítulo, aprofundo esse assunto.

defende Ramos (1996), nem a história da região passível de ser ensinada nas escolas públicas do município, como deseja Agnaldo Barreto, mas a presença em si da manifestação nas ruas de Acupe. Seus aspectos simbólicos e reflexivos são os elementos sensoriais, sensíveis que constituem a base da identificação social da comunidade a partir do seu passado escravo comum. Como diz Augusto Boal sobre a relação entre palavra e imagem: “[...] temos que repudiar a ideia de que só com palavras se pensa, pois que pensamos também com sons e imagens, ainda que de forma subliminal, inconsciente, profunda!” (BOAL, 2009, p. 16).

Alfredo Bosi apresenta uma reflexão semelhante quando diz que o olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo, pois está implantado na sensibilidade e sua direção é atraída pelo ímã da intersubjetividade. O autor aprofunda essas reflexões quando coloca em estreita relação “imagem” e “entendimento”: “A percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais preñado de significado. [...] O olhar não é só clarividente, é também desejoso e apaixonado” (BOSI, 1988, p.77-78). Isso implica dizer que conhecimento é captado pela experiência individual e passado ao entendimento. Voltando ao exemplo dos brincantes de Nego Fugido, embora o conhecimento oral aconteça a partir de uma relação de interlocução coletiva – a história em comum sobre o período da escravidão –, o entendimento acontece de forma individual a partir da experiência adquirida por cada pessoa, cuja sua “incorporação” serve como referência para a forma como cada uma delas pensa, vê e faz a manifestação.

Embora as falas dos brincantes, moradores da comunidade e pesquisadores expressem mal os sentidos e significados provocados pela presença da manifestação nas ruas de Acupe, elas compõem o discurso polifônico de conhecimentos que, longe de enfraquecer, fortalecem a narrativa encenada pelo Nego Fugido.

O termo “olharidade” está em oposição à “oralidade”. Utilizo-me dessa palavra para provocar imagens que conduzam o leitor a refletir sobre a ideia de como os moradores de Acupe, há séculos, utilizam-se de recursos predominantemente visuais, sonoros, táteis e olfativos para transmissão da história local. Na olharidade, a visão não se sobrepõe a outros órgãos do sentido – a imagem está carregada de aspectos sonoros táteis e olfativos.

Partindo do pressuposto de que tudo o que é mantido pela oralidade e pela memória visual seja passível de modificação, e que seu entendimento seja modelado a partir da perspectiva de quem as exterioriza, os atores sociais de Acupe não têm controle sobre o processo natural de transformação de seus valores simbólicos – o conhecimento é vivo, transita entre as pessoas, não é algo estático. Ramos e os moradores de Acupe estão certos: *o Nego Fugido não é mais como antes, nunca foi.*

2. NEGO FUGIDO EM NOTAS DE RODAPÉ DE AULAS DE ANTROPOLOGIA



2.1. Praça do Inferno: cultura do terror, espaço da morte

Em sua arguição na banca do exame de qualificação dessa dissertação, o antropólogo John C. Dawsey comentou que a leitura dos textos do primeiro capítulo lembrou-lhe as narrativas sobre feitiçaria e cura e os relatos paradoxais de torturas e massacres sistemáticos de índios praticados por exploradores capitalistas, durante a extração e comercialização da borracha em Putumayo, sudoeste da Colômbia, no início do século XIX, recolhidos por Michael Taussig em pesquisa de campo entre 1969 e 1986. O professor questionou a ausência de um diálogo entre minha pesquisa e os pensamentos e a obra de Taussig, especialmente o livro *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. Ele estava certo e errado.

Embora eu não citasse a obra de Taussig, seus relatos sobre a escravidão dos índios e a cultura do terror em Putumayo influenciavam na forma como eu contava e refletia sobre as histórias a respeito do regime escravista no Brasil e as memórias traumáticas da população do Recôncavo atual. Os relatos de pesquisadores e moradores de Acupe sobre as histórias, verdadeiras ou imaginárias, a respeito de torturas praticadas por senhores de engenhos e as revoltas e fugas de escravos, foram apresentados no capítulo anterior a fim revelar o cenário marcado pelas atrocidades padecidas pelos moradores do Recôncavo no período da escravidão. Até aquele momento da defesa de qualificação, eu não conhecia a pesquisa de Taussig. A influência do antropólogo australiano baseava-se de conversas pessoais ou em sala de aula com Dawsey sobre as aparições do Nego Fugido nas ruas de Acupe que, como em uma nota de rodapé, serviam de exemplo para seus comentários sobre “lembranças traumáticas do passado que se articulam ao presente”.⁴¹

Após a qualificação, fui buscar na pesquisa de Taussig reflexões que me ajudassem a pensar a respeito da “cultura do terror e espaço da morte” em Acupe atualmente.

A maioria de nós, diz o autor, “conhece e teme a tortura e a cultura do terror unicamente através das palavras dos outros, e que a prática de narrar uma história inspira o terror” (TAUSSIG, 1993 p. 25). Ao se expandir, por meio de mediação

⁴¹ A ideia da articulação entre trauma, presente e passado envolve conceitos como: processo ritual, liminar/liminoide, *communitas*, drama e montagem, memória e esquecimento, que abordarei no decorrer desse capítulo.

narrativa, ela faz com que o imaginário coletivo sobre o medo, constitua-se como poderosa força política determinante na conquista e exploração da borracha (TAUSSIG, 1993).

Aqui no Brasil o medo também foi uma arma eficiente utilizada com afínco pelo regime escravista na tentativa de garantir sua permanência, gerando uma longa e rica “cultura do terror, espaço importante na criação do significado e da consciência, sobretudo em sociedades onde a tortura é endêmica e onde a cultura do terror floresce” (TAUSSIG, 1993, p. 26).

O terror é um fenômeno de fisiologia, fato social e construção cultural que funcionou como o mediador por excelência do controle sobre a população negra e escrava no passado. Os relatos de tia Neném sobre torturas de escravos fugitivos praticadas por Francisco Gonçalves, apresentados no capítulo anterior, revelam como o medo desempenhou um papel fundamental na construção social da realidade de Acupe. Atualmente, a figura do perverso senhor Gonçalves se perpetua no imaginário da poluição de Acupe, assombrada pelo seu fantasma, que circula pelas ruas, nas madrugadas, insistindo em viver entre os vivos para fiscalizar as atividades de seus “escravos”, a fim de mantê-los sobre seu domínio.

Para Taussig, o espaço da morte é onde a imaginação social povoou suas imagens do mal e do além:

O espaço colonizado da morte exerce uma função colonizadora, mantém a hegemonia ou estabilidade cultural das normas e desejo que facilitam o modo como os dirigentes governam os dirigidos na terra dos vivos. No entanto, o espaço da morte é notoriamente sobrecarregado de conflitos e contraditório; é um domínio privilegiado da metamorfose, espaço por excelência destinado à incerteza e ao terror, que ali assombram permanentemente, mas que, entretanto, revive e confere uma nova vida. (TAUSSIG, 1993, p. 352)

A maioria das histórias que povoam o imaginário da população acupense está relacionada a forças misteriosas e espirituais que colocam à prova a racionalidade humana e aproximam os moradores do mundo dos mortos, espaço da morte. A imagem de um fantasma que circula nas ruas entre os vivos e ancestrais africanos que

incorporam nos moradores para os libertarem dos infortúnios da vida de escravidão são elementos reveladores para pensar o Recôncavo como um espaço da morte.⁴²

As narrativas sobre a escravidão no Recôncavo e a relação conflituosa entre senhor de engenho e escravizados fertilizaram o imaginário coletivo da população de Acupe e constituíram a base de um “realismo mágico” que oscilou e continua oscilando entre o sonho e o pesadelo, a verdade e a ilusão, produzindo uma força social e política de grande dimensão.

Nas rodas de conversas na comunidade, atualmente, conta-se, de forma jocosa, a história de um morador que dizia ter enfrentado diabo na Praça do Inferno, proeza que lhe rendeu o apelido de Val Valente.⁴³ A Praça do Inferno é uma rua que oficialmente tem o nome de Dois de Fevereiro e, curiosamente, não há uma praça no local. Ela tem um formato de arena, formado pelo encruzamento de pequenas avenidas que nos conduzem à periferia de Acupe. Sem asfalto e rede de escoamento de esgoto, os moradores lançam seus resíduos domésticos nas ruas, onde são represados em pequenas crateras na praça. Alimentado pela água da chuva, o esgoto corre a céu aberto, ora seguindo o fluxo da rua, ora cruzando-a, espalhando dejetos e fedor até desembocar nos córregos que os conduzem ao porto de Acupe. Porto, local de chegada e comercialização de peixes e mariscos trazidos do mar por pescadores e marisqueiras, muitos deles, moradores da Praça do Inferno e seus arredores. Em meio ao lixo e à fedentina do esgoto represados naquela arena, crianças descalças e de corpos nus correm, brincam e sorriem diante daquela violência social gritante aos olhos de quem visita a comunidade e que parece deixar indiferente os que enxergam aquele inferno todos os dias.

Os acupenses comentam que a rua ganhou esse nome porque o local sempre foi palco de muitas brigas entre seus moradores. Aquele também era o cenário das histórias narradas por Val Valente que contava, utilizando-se de muitos gestos e expressividade, como recurso retórico, sobre o dia do seu encontro com o Diabo e, caso fosse questionado sobre a veracidade do fato, mostrava orgulhosamente três buracos no cabelo da cabeça que, segundo o pescador, fora provocado pelo tridente de Satanás durante o combate. Cansado, depois da longa batalha, o Diabo teria lhe confessado que

⁴² Ver item 2, capítulo 1: Escravos de Xangô.

⁴³ Atualmente Val valente, como ainda é conhecido, se declara evangélico e evita contar essa história. Seu convertimento à religião evangélica suscita algumas questões que não abordarei no momento.

nunca tinha enfrentado um inimigo tão forte, astucioso e, portanto, dava aquela luta como empate.

Um simples pescador diante de sua morte revela-se forte, com poderes sobrenaturais. A história narrada por Val Vente suscita perguntas: como um simples pescador seria capaz de enfrentar, de igual para igual, um ser de natureza sobrenatural e força espiritual maligna? Que tipo de arma utilizada na batalha com o Diabo lhe possibilitaria tal proeza?

O “empate” é o olhar de esperança de Val Valente diante de um poder que o domina e escraviza. Um equilíbrio entre o fraco e o poderoso, o morto e o vivo, o velho e o novo. O estreitamento entre o mundo dos homens e dos espíritos, o mundo verdadeiro, o físico e o imaginário.

Um escravo que consegue fugir das torturas de uma senzala no quilombo e narra a seus pares sua saga pela sobrevivência na floresta, traz consigo um olhar de esperança diante do espaço da morte, embora o próprio quilombo seja um outro espaço da morte, que assombra o mundo capitalista e explorador, onde o imaginário popular do colonizador consagrou-o como lugar de homens selvagens, rebeldes e feiticeiros.

A floresta é mágica, misteriosa e feiticeira. Espaço da morte, onde habitam as forças do mal e o do bem, o selvagem e a selvageria no imaginário de quem as desconhece. O nebuloso torna-se corpóreo e tangível, diz Taussig, referindo-se à selva amazônica (TAUSSIG, 1993, p. 89).

Numa das versões dos moradores de Acupe sobre a origem dos caretas nas ruas, surge uma suposta transição do poder da floresta para o escravo fugitivo. Segundo os moradores, os escravos que fugiam das senzalas usavam o poder da obscuridade e da magia evocada do imaginário da floresta a seu favor, para despistar os caçadores e os capitães do mato. Os perseguidores acreditavam que os escravos evocavam os espíritos da floresta para se transformarem em monstros horripilantes. Na verdade, dizem os acupenses, os escravos utilizavam-se da casca do coco para produzir máscaras monstruosas e assustarem seus perseguidores.

Esse poder mágico, constituído pelo nebuloso e pela estranheza, metamorfoseia-se com o fugitivo. Por meio do imaginário, o poder da floresta é transmitido para os que lá vivem.

A imagem da selva é utilizada por Taussig como metáfora dos sentimentos primitivos do homem, que irrompem no espaço da morte, onde as relações se baseiam no poder e na dominação.

Com a crise econômica na lavoura açucareira e as ameaças do fim da escravidão na metade do século XIX, como vimos no capítulo anterior, os senhores de engenho “tocaram o terror” a fim de defender o sistema escravista e seus bens. Nos anos que antecederam o fim da escravidão, em vista da crise na lavoura de açúcar e as transformações sociais, culturais e políticas, os senhores de engenho e autoridades do Recôncavo, assombrados pelo fantasma das rebeliões de escravos, defenderam o uso intensivo da violência como método de controle e repressão, relacionando as fugas e os ataques às suas propriedades a atitudes primitivas e rebeldes. Da mesma forma, diz Taussig referindo-se aos exploradores da borracha na Colômbia no século XX, a única maneira que encontravam para viver nesse mundo aterrorizante era inspirando eles mesmos o terror.

Referindo-se aos assombros constituídos por histórias verdadeiras e ou imaginárias, Taussig diz:

[...] fabulação se estende para além da qualidade horripilante de seu conteúdo. Seu traço verdadeiramente importante está no modo como ela cria uma realidade incerta, a partir da ficção, dando contornos e voz à forma informe da realidade, na qual uma atuação recíproca da verdade e da ilusão torna-se uma força social fantasmagórica (TAUSSIG, 1993, p. 126).

Tanto o *boom* da borracha em Putumayo, quanto a lavoura de cana de açúcar no Recôncavo surgem como lugares onde houve o florescimento da cultura do terror.

Os escravos e negros, frequentadores dos candomblés, são “crédulos, supersticiosos, roubadores, criminosos e adoentados [...]”, dizia o Conde da Ponte, que governou a Bahia no início do século XIX como um verdadeiro capitão do mato, adotando uma política de sistemática repressão (SILVA, REIS, 1989, p. 38). Essa estratégia de controle, por meio da incitação à violência e ao medo, foi seguida pelos fazendeiros do Recôncavo. A construção e a divulgação de uma cultura do terror foi fundamental para que eles pudessem oprimir, coibir ou proibir a fuga dos escravos mantendo-os sobre o seu domínio.

Após abolição da escravidão em 1888, as perseguições aos ex-escravos pelos senhores e a oposição da imprensa ao fim do regime continuaram a fim de mantê-los sob o seu domínio, como força de trabalho disponível à lavoura. Os senhores de engenhos empenharam-se em dificultar o acesso dos libertos a atividades que garantissem alguma independência em relação à lavoura de cana, veicularam uma visão preconceituosa a respeito dos ex-escravos, chamando-os de preguiçosos e vadios (FRAGA, 2006). Nessa relação tencionada de força e conflito entre os atores sociais da escravidão, os senhores detinham uma enorme vantagem inicial, baseada no acesso a poderosos recursos materiais, sociais, militares e simbólicos (SILVA, REIS, 1998).

As práticas culturais e religiosas dos escravos são uma ameaça à ordem pública, dizia o Conde da Ponte, caracterizando seus agentes como primitivos e incapazes de viver em uma sociedade civilizada. Durante o século XIX, a maioria dos senhores de engenho e autoridades, sobretudo policiais, viam o candomblé como organização subversiva, espaço de excitação de rebeliões, atividades “desonestas”, “supersticiosas”, de “feitiçaria”, “perigosa brincadeira do diabo”. Os escravos eram acusados de se utilizarem de misturas místicas feitas com folhas, ervas e raízes numa prática ritual que ficou conhecida como “arte de amansar senhor”. Segundo essas acusações, eles preparavam banhos com misturas ou doses homeopáticas de veneno, às vezes ao longo de meses, para se livrar do mau humor ou do comportamento violento do senhor. Caso a crueldade do senhor persistisse, os escravos aumentariam as doses até induzir a morte da vítima (REIS, 2008).

Um dos mecanismos mais eficientes de controle e manutenção da ordem, nesse período, foi a religião: o escravo devia “ouvir missa [...], saber doutrina cristã, confessar-se anualmente” (SILVA, REIS, 1998). O cristianismo assumiu um papel importante no sistema escravista. A distinção entre índios cristãos e pagãos se tornou ideologicamente decisiva devido à importância que ela assumiu ao facilitar a legalidade da escravidão. Tanto no processo de colonização espanhola quanto na de Portugal, o cristianismo introduziu o demônio entre os escravizados, pois os missionários acreditavam que poderiam catequizá-los inserindo em suas vidas os símbolos católicos. Para a igreja católica, as práticas rituais e afro-brasileiras reforçavam sua memória pagã, porém, ao combatê-las, acabaram por fortalecê-las como uma nova força social que

possibilitou a transmissão dos mitos e da memória na realidade mágica da população do Recôncavo que se formava.

A relação conflituosa entre senhores de escravos e escravizados suscitou uma busca desesperada, de ambas as partes, pela “cura” no espaço da morte que se tornara o Recôncavo durante o século XIX.⁴⁴ Autoridades policiais, imprensa e a igreja católica denunciavam que “pessoas brancas” teriam se rendido aos poderes da feitiçaria dos negros e iam aos candomblés em busca da cura de doenças, para resolver problemas amorosos ou de falta de dinheiro (REIS, 2008). Ou seja, o candomblé, alvo das perseguições implacáveis dos senhores e autoridades, ao mesmo tempo, foi usado por seus perseguidores para curar seus infortúnios. A crise na lavoura de açúcar colocou os senhores de engenho no mesmo tronco, onde outrora açoitavam seus escravos crioulos e africanos.

Permita-me contar novamente a história narrada pelo jovem tata Paulo Henrique da Cruz, do terreiro Inzo Tumbalê Junçara de Acupe para explicar as aparições das manifestações culturais nas ruas da comunidade, nas tardes de domingos de julho. Ele diz que, *no tempo da escravidão*, um falido senhor de engenho teria procurado os escravos da etnia haussás do engenho Acupe, famosos na região por praticar poderosas feitiçarias, para ajudá-lo a resolver seus problemas financeiros, oferecendo como sacrifício seus escravos rebeldes ou pessoas que ele julgava que lhe queriam o mal. Os haussás teriam perdido o controle da situação, pois faziam muitas feitiçarias e, não tendo mais pessoas para oferecer, pararam as oferendas. Iku, a morte, teria ficado furioso e lançado uma praga no mês de agosto. Desde então, sempre nesse mês, passaram a morrer muitas pessoas da comunidade. *Os sacerdotes* da época, diz o tata, teriam se juntado para tentar curar a comunidade da praga e fizeram uma oferenda para afastar a praga de Acupe. Os mandus, espíritos bons, teriam saído às ruas em julho, um mês antes, para afastar os espíritos maus e atrair os bons, livrando a comunidade dos castigos lançados pela morte.

O sistema de feitiçaria que provocou a doença e a morte, e estimulou as atrocidades de escravos por meio das oferendas, foi ele mesmo, a fonte da cura da comunidade. Esse é o jogo dialético também proposto por Taussig, que dedica-se a investigar como a selvageria mobilizou tanto a cultura do terror quanto a cura xamânica,

⁴⁴ Emprego a palavra “cura” aqui no sentido forjado por Taussig para pensar a cura xamânica no contexto da exploração da borracha em Putumayo.

por meio das sessões de cura do yagé.⁴⁵ Há nesse jogo de relações e significados, uma metamorfose da cura que, assim como a morte, não é somente física mas também social. Na realidade construída pelo emaranhado das relações sociais contraditórias de Putumayo, o que está em jogo no estudo de Taussig, muito mais do que a cura das doenças dos pacientes em si, com suas enfermidades das mais variadas, é a cura da história das atrocidades e da dominação sofridas pelos indígenas colombianos durante a colonização.

Em um final de tarde de domingo do mês de julho de 2011, ao finalizar a última apresentação nas ruas de Acupe, os integrantes do Nego Fugido, inclusive eu, iniciamos uma discussão. Aquele dia, o grupo tinha realizado uma “apresentação” realmente.

A apresentação do grupo terminou mais cedo do que de costume. Havia uma insatisfação coletiva, pois a *brincadeira*, geralmente muito forte e intensa, tinha acontecido de forma tímida, sem muito ânimo. Uma das reclamações era que alguns manifestantes tinham aproveitado a presença massiva de cinegrafistas e fotógrafos para se exibirem diante das câmeras, abandonando, em alguns momentos, a manifestação. Seguíamos em direção à casa de dona Santa pela periferia da comunidade, trocando acusações e ofensas, quando encontramos, por acaso, o grupo de mandus, bombachos e caretas, passando pela Praça do Inferno. As figuras cantavam e sambavam batendo os pés na água do esgoto represado ali, assim como faziam as crianças despidas, descritas acima. Era a provocação que faltava para que o Nego Fugido realizasse o que seria de fato sua primeira “aparição” naquele dia. Os tocadores aceitaram a provocação dos mascarados, retiraram os tambores dos ombros e começaram a tocar e cantar:

Cativeiro de Iá Iá dar licença aê maior quê (bis)

As negas, figuras que representam os escravos fugitivos, dispersas entre aquela profusão de figuras horripilantes, correram até o pé dos atabaques e os beijaram,

⁴⁵ Yagé é uma bebida ou chá produzido através da mistura de plantas amazônicas para fins de rituais de cura indígena, também muito utilizada na medicina tradicional dos povos da Amazônia. Segundo os relatos dos usuários, o yagé produz uma ampliação da percepção que faz com que se veja nitidamente a imaginação e acesse níveis psíquicos subconscientes e outras percepções da realidade, estando sempre consciente do que acontece — a chamada visão “boa pinta”.

simbolizando um pedido de licença ou autorização, e começaram a dançar e responder à música. Reginaldo Batista dos Santos, nega, com 20 anos na época, após beijar os tambores, correu e se atirou no esgoto. Numa cena de tremenda crueldade consigo mesmo, contorcia-se e revirava os olhos – seu corpo tremia como se estivesse sofrendo um ataque de epilepsia. Os caçadores, soltando fumaça e faísca pela boca com os tragos dos charutos, entraram no esgoto e arrastaram Reginaldo pelos braços até o pé dos atabaques, onde as outras figuras dançavam e cantavam, simulando a captura de um escravo fugitivo. Mas o escravo não se rendeu, via-se nos seus olhos muito ódio e inquietação – *Ele está possuído* – diziam as pessoas que presenciavam a aparição.

A Praça do Inferno, o som dos tambores, o cheiro forte do esgoto e do charuto, e as aparições dos mandus, bombachos e caretas, constituíram-se numa mistura perfeita para que Reginaldo irrompesse no espaço da morte. Ele sorria e banhava-se no esgoto do inferno acompanhado por monstros ferozes (mandus, bombachos e caretas). O mal expurgado do seu corpo simulava um ataque de epilepsia: olhos revirados e tremedeiras exaustivas.

Nesse momento, um morador da praça, com seu carro de mão de madeira, chegava do porto após o transporte de pescados às residências de comerciantes da região. A nega, enfurecida, arrebatou o carro da mão do morador e se atirou sobre o objeto, encenando um combate físico: rolava no chão e investia socos e pontapés no carro de mão de madeira.

A tensão aumentou entre os participantes do Nego Fugido e, também, entre os moradores da Praça do Inferno e pessoas que acompanhavam a aparição. Enquanto alguns elogiavam a energia e veracidade *da cena de um escravo rebelde*, protagonizada por Reginaldo, outros reclamavam, chamando-o de *louco e baderneiro*. *O Nego Fugido não é isso!*, diziam os moradores, incentivando o carregador a apresentar queixa do “escravo” na delegacia. Sentindo o clima tenso, os tocadores pararam de bater os tambores.

Assustado com a reação positiva e negativa das pessoas, a nega se posicionou atrás dos atabaques, enquanto eu e outros líderes da manifestação tentávamos convencer o morador a não ir à delegacia, comprometendo-nos a pagar os eventuais prejuízos causados pelo *surto de loucura do brincante*, que não conseguia explicar o que tinha provocado seu comportamento intempestivo.

Durante a escravidão, o porto de Acupe foi bastante utilizado pelos senhores dos engenhos para transportar e comercializar seus produtos derivados da cana e outros. Muitos escravos trabalhavam como carregadores, utilizando-se de carros de boi, pequenos carros de madeira ou carregando os bens dos fazendeiros na cabeça e nos ombros. Atualmente, algumas pessoas da comunidade, na sua maioria homens, ainda vivem da atividade de carregador, transportando os peixes e mariscos capturados em alto mar. A atividade de carregador tem pouco prestígio social, sendo vista de forma preconceituosa pela população de Acupe.

Reginaldo e seus dois irmãos mais novos, ambos participantes do Nego Fugido, foram criados por um casal de vizinhos, dona Fia, uma rezadeira (curandeira) querida e respeitada pela comunidade, já falecida, e Marajó, um pescador emblemático famoso pela veracidade e realismo mágico com que narra, nas rodas de dominós nos arredores da Praça do Inferno, os causos sobre suas façanhas como pescador e histórias míticas sobre o Acupe do *tempo da escravidão*. É nesse espaço da morte social que Reginaldo adquiriu seu “conhecimento social implícito”. Essa é uma expressão de Taussig que busca nas histórias sobre feitiçaria, não a ideologia consciente, mas aquilo que denominou de “conhecimento social implícito”. Ele preocupa-se com “[...] aquilo que faz as pessoas se moverem, sem saberem exatamente por que ou como, aquilo que torna o real, real, e o normal, normal, e, acima de tudo, aquilo que torna as distinções éticas politicamente vigorosas” (TAUSSIG, 1993, p. 344). O antropólogo enfatiza o que existe de implícito nesse conhecimento e reconhece seu poder na vida social.

O homem se agarra ao comportamento selvagem como esperança de sobrevivência. O comportamento aparentemente anormal de Reginaldo, as histórias, verdadeiras ou imaginárias sobre a escravidão, narradas com muitos gestos e expressividades pela população de Acupe, bem como, as histórias de violência entre os moradores da Praça do Inferno, são meios pelos quais se constituem o “conhecimento social implícito” dos moradores da comunidade: um o conhecimento que funciona como um conjunto de técnicas para interpretar as várias nuances do significado de situações sociais (TAUSSIG, 1993). O comportamento selvagem de Reginaldo aflorou num momento em que ele confrontou-se com a violência da sua própria realidade social: a mesma representada pelas aparições dos mandus, caretas e bombachos na Praça do

Inferno e o carro de mão de madeira, visto pelo brincante, no momento da encenação, como símbolo do trabalho de escravidão do passado.

A ideia de um “conhecimento social implícito” percorre todo o texto de Taussig, para revelar os corpos fragmentados, mutilado pela cultura do terror. É um fenômeno corporal, está presente nas ações, nos gestos e comportamento das pessoas, que, incorporados, irrompem no momento em que percorremos o espaço da morte. Foi esse corpo social mutilado por uma cultura do terror que busquei nos escritos de Taussig para falar não do corpo físico, mas do corpo social dos moradores de Acupe. Um corpo mutilado pela cultura do terror engendrada nas relações tensas e conflituosas estabelecidas no Recôncavo, no passado e no presente. As marcas do tridente do Diabo na cabeça de Val Valente, os corpos nus das crianças brincando no esgoto e o corpo deformado de Reginaldo durante a encenação do Nego Fugido, são exemplos do “conhecimento social implícito” na comunidade de Acupe.



Fig. 11– Reginaldo em outra aparição do Nego Fugido. (Foto: Renata Meireles, 2012)

2.2. Articulação entre aparição e conhecimento social implícito

Na encenação de um “teatro da crueldade”,⁴⁶ protagonizado por Reginaldo, o que chama atenção é o estranhamento do público e, até mesmo, dos participantes do Nego Fugido. O público é o próprio narrador da manifestação, parte integrante da

⁴⁶ Emprego essa expressão no sentido utilizado por Antonin Artaud, como discorrei a diante.

construção daquela história, constituída e alimentada pelo conhecimento social implícito. A invasão e interrupção da encenação do Nego Fugido, por parte do público, na Praça do Inferno, assombrado pela performance de Reginaldo, alude uma cena de teatro mal feito, que se opõe ao teatro catártico aristotélico. O público se assombra ao se confrontar com a própria realidade social, que eclode da selvageria de um congênere. Verdade e ficção se misturam, estendendo a encenação a outro universo de significado, numa completa estrutura de teatro brechtiano. O aspecto fantasmagórico e grotesco da figura, quebra a magia da cena, arrebatando os moradores do conformismo, em meio a violência social em que vivem e os obrigam a contracenarem com o Nego Fugido, num teatro da crueldade.⁴⁷

O conhecimento social implícito se manifesta do relacionamento num teatro de possibilidades da vida social. Esse tipo de conhecimento reúne inúmeras possibilidades de significados justamente pelo seu caráter fracionado e múltiplo. As histórias de conflitos, guerras e atrocidades na comunidade de Acupe são compreendidas pelos moradores por meio da conhecimento social implícito que surge no interrelacionamento entre os atores sociais.

Não é por acaso que o nome oficial da Praça do Inferno é Dois de Fevereiro, data dedicada às homenagens à Iemanjá, uma das principais deusas cultuadas pelos negros nos terreiros de candomblé. Diz uma lenda africana sobre o nascimento dos orixás que Iemanjá (a água) e Aganju (a terra firme) nasceram da união de Obatalá (céu-Deus) e Odudua (a terra). Da união desses irmãos, nasceu Ogungã (o ar e tudo que existe entre a terra e o céu), o qual, se apaixonou profundamente pela mãe e passou a persegui-la. Envergonhada com o comportamento mau caráter do filho, a rainha do mar tentou fugir, mas foi morta durante a perseguição. Ao ser violada pelo filho, seus seios começaram a crescer e se transformaram em dois rios que se encontraram a diante, formando uma grande lagoa, e, do ventre rompido, surgiram todos os orixás que povoam a vida dos negros: Xangô, Ogum, Oxum, Oxóssi etc.

À Iemanjá foi dado o dom da maternidade, o surgimento da vida e do amor. No entanto, da união com o seu irmão Aganju, nasceu tudo aquilo que está entre o céu e a terra: as pessoas, suas relações, a inveja, o medo, o infortúnio e a morte. Iemanjá percorreu o espaço da morte, expurgou todo mal que lhe atormentava e morreu afogada

⁴⁷ No próximo capítulo e nas considerações finais, aproximo o teatro épico de Brecht com os conceitos apresentados por Artaud para refletir sobre as aparições do Nego Fugido nas ruas de Acupe.

pela própria criação. Mas é desse espaço da morte que nasceram os orixás, a esperança da cura.

Ao contrário de nós mortais, a morte dos deuses simboliza o surgimento de uma nova vida (a cura), e, ao curar-se, somos curados com eles.

Dou essa luta como empate, disse o Diabo. Tendo em vista que essa conclusão é de Satanás, o *empate* soa como vitória. Mas nessa encenação de um teatro de realismo mágico, quem interpreta o personagem Val Valente? Quem é o Cão?

O regime escravista acabou. Vieram as mudanças políticas, sociais e culturais e, ainda sim, o Recôncavo vê seus moradores, brancos e negros, descendentes do espaço escravizador da morte, serem açoitados no tronco que eles mesmos promoveram. Nas cidades onde reinava o branco do açúcar no tempo da colonização, hoje, amarga-se ainda, a herança de uma crise social e econômica que deixou cicatrizes profundas.

Embora a rainha do mar tenha provido, do seu ventre rompido, o nascimento de peixes, mariscos e de outro *deus* negro (o petróleo), a fim de curar seus filhos das mazelas sociais em que vivem.⁴⁸ No entanto, os políticos e seus “capitães do mato”, alguns deles descendentes e herdeiros da arrogância dos senhores de engenhos de outrora, insistem em promover a cultura do terror, por meio da violência social, negando às comunidades pobres, geralmente de negros pescadores da periferia ou dos distritos, a exemplo de Acupe, o direito a serviços básicos de infraestrutura, saúde, educação, a fim de defender seus “engenhos contemporâneos”.

É importante notar que a presença das manifestações culturais nas ruas de Acupe nas tardes dos domingos de julho está estreitamente relacionada às histórias, verdadeiras ou imaginárias, contadas pelos moradores da comunidade, sobretudo, a história narrada pelo tata Paulo Henrique sobre a origem dessas manifestações. Taussig relata que, através da cura xamânica ou da magia, o imaginário indígena atua resgatando e contestando o que lhe foi tirado à força pelo império colonialista (TAUSSIG, 1993). Para Taussig, o ato de narrar uma história sobre atrocidades alimenta a cultura do terror. No entanto, é na descrição e na materialização dos mitos, como é o caso das aparições

⁴⁸ Algumas cidades do Recôncavo, como São Francisco do Conde, Madre de Deus, Candeias, juntas, detêm a maior a renda *per capita* da Bahia com o alto índice de repasse do ICMS, derivado da extração e refinação de petróleo. No entanto, esse número não se reflete em melhorias sociais. O Recôncavo tem um elevado índice de desigualdade social na Bahia e um baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). Embora insignificante, comparada a essas cidades, os *royalties* do posto de petróleo retirado do mar de Acupe, engordam os caixas da prefeitura de Santo Amaro da Purificação, sede do distrito.

das manifestações culturais nas ruas de Acupe, que verificamos a resistência das práticas sociais e culturais da população negra sobrevivendo dentro de um longo processo histórico de dominação político-econômico-religiosa.

A lenda a respeito do surgimento dos orixás articula-se perfeitamente a visão dos moradores acupenses sobre o espaço da morte da Praça do Inferno. Eles buscam nos seios de Iemanjá o leite para amamentar a vida – a cura dos infortúnios sociais engendrados ali. Os mundos dos homens e dos deuses se metamorfoseiam. O homem incorpora seus deuses africanos: seus poderes, suas habilidades de guerreiros, seu censo de justiça, seu espírito de luta, fazendo de si a imagem e semelhança de seus ancestrais. Herança de um conhecimento oriundo da relação de poder e dominação, permeada pelas histórias sobre atrocidade, feitiçaria e mortes entre escravos e senhores de engenhos, formando uma teia de alteridades estabelecida nas comunidades afrodescendentes.

No início do livro, Taussig admite a preocupação com a mediação do terror através da narrativa e com o problema de escrever eficazmente contra o terror. Preocupado também com estas questões, apropriei-me exaustivamente de suas reflexões sobre terror, magia e a cura em Putumayo, pois, certamente, sem a noção de “conhecimento social implícito” de Taussig, eu não seria capaz de falar sobre a cultura do terror que ainda impera em Acupe. Ao narrar sua jornada pelos arredores do espaço da morte colombiano à procura da cura de sua enfermidade epistemológica gerada pelo espaço acadêmico da morte, o xamã antropólogo, ao contrário do que nega, dizendo que suas reflexões fiam-se “em muito pouca coisa e deixa ainda menos coisa em seu lugar”, é por meio delas que conhecemos o mundo de Putumayo. Opondo-me a essa modéstia de Taussig, espero que essa dissertação, desapegada de verdade, assombre, estranhe, e estimule *boas pintas* aos moradores de Acupe. Que os oriente nessa guerra contra o *Diabo* e os conduza na luta por um futuro de igualdade social no Recôncavo.

2.3. Experiências não vividas em manifestos de memórias incorporadas

Avenida Rui Barbosa, 29 de julho de 2012, a população de Acupe, eufórica, acompanha a prisão do rei capturado por caçadores e escravos em batalha.



Fig. 12 - *Prisão do rei.* (Foto: Zeza Barral, 2012)

Queremos a carta de alforria!

Gritavam os moradores, somando suas vozes às dos escravos, exigindo do monarca suas alforrias. *A carta de alforria está na mão dos militares!* respondeu o rei, ordenando que os caçadores resgatassem-na dos desertores da batalha. Os caçadores foram em busca dos militares e, ao se encontrarem, mais uma batalha foi travada. A avenida Rui Barbosa virou um campo de guerra: tiros, correrias, quedas, socos, chutes, gritos e sons, provocados pelo choque entre a coronha das espingardas do caçador e as espadas dos militares. Tudo isso se somava numa cena de guerra, cuja encenação constituía-se no limiar entre a representação e o acontecimento real.

O sangue, simulado pela anilina vermelha, misturava-se ao suor das figuras em confronto, escorria sobre seus rostos e respigava nas pessoas que acompanham a aparição. Os militares, derrotados pela segunda vez, entregaram a carta de alforria ao capitão do mato para ser lida.

Naquele dia, eu fazia a figura do capitão do mato e era minha a responsabilidade de manter a comunidade de Acupe em outro tempo – 1888 –, com a leitura da carta de alforria. Aliás, é o caráter de alternância de tempo entre passado e futuro na encenação do Nego Fugido que sempre me chamou atenção. O tempo da escravidão e o clamor pelo futuro de alforria que me conduziram a uma distância espacial, me deslocaram até a cidade de São Paulo, e me fizeram incorporar a figura do narrador, definido por Walter Benjamin, como marinheiro comerciante: o migrante que

viaja e tem muito o que contar e, de volta à sua terra, associa o saber das terras distantes ao saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.

No texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamim apresenta dois tipos de narrador. O primeiro, o “marinheiro comerciante” é aquele cuja viagem acontece no espaço. Sua experiência de viagem lhe teria proporcionado um acervo de referências de outros locais que ele teria assimilado à própria experiência vivida. O segundo, o “camponês sedentário”, um homem sábio e conhecedor das histórias e tradições locais, cuja viagem acontece meramente no tempo (BENJAMIM, 1994).

Benjamim, defendendo a necessidade da interrelação entre esses dois modelos de narradores, diz que “a extensão real do reino narrativo, em todo seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levamos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos” (BENJAMIM, 1994, p. 199).

A fim de ilustrar minhas reflexões sobre o que estou chamando aqui de “experiências não vividas em manifestos de memórias incorporadas” na comunidade de Acupe, vou incluir nessa lista mais uma família de narradores: o “narrador acadêmico”, cujo saber adquirido mescla-se em viagens no tempo e no espaço, e é intercambiado com seus alunos em sala de aula.

Imerso na ignorância sobre teatro e antropologia, saberes esses que eu buscava em terras distantes, e, instigado em aproximar, numa vivência relacional, as histórias que ouvia sobre o passado de Acupe e a manifestação do Nego Fugido com o saber acadêmico, convidei dois dos seus representantes – Marianna F. Monteiro, professora de artes cênicas da UNESP, e John C. Dawsey, professor de antropologia da USP – para presenciar a batalha da prisão do rei no último domingo do mês de julho de 2012. Durante a batalha, além do mau-feitor, comandante da tropa de caçadores nas emboscadas contra os negros fujões, eu incorporei a figura do pesquisador/migrante, de volta à sua casa, atento às observações de pesquisadores mais experientes ali presentes, tentando estabelecer associações entre os dois saberes: o acadêmico e o “tradicional”.

Após a aparição do Nego Fugido, fui conversar com os pesquisadores ainda no calor das emoções para ouvir suas primeiras impressões diante daquela experiência que julgava marcante. Eles pareciam surpresos com que tinham presenciado. Percebi que a camisa de John C. Dawsey estava manchada com o “sangue” das figuras respingado

durante a batalha. Marianna F. Monteiro, embora já tivesse presenciado a aparição do Nego Fugido em outras oportunidades, ainda não tinha acompanhado a prisão do rei em Acupe. Surpresa, comentou que o discurso da escravidão e o reviver o passado é um espelho que revela a face do presente, daí a energia e originalidade imposta às cenas, algo forte e poderoso porque, embora remeta a uma imagem do passado, é extremamente atual. É uma história viva que se conta, não é só o passado.

John complementou as palavras de Marianna dizendo que o Nego Fugido realiza uma performance que articula história, experiência e imagem do passado, mas é uma história que fala do presente. Sorrindo, o professor comentou que as figuras da manifestação não estavam sozinhas naquela performance, os *eguns e antigos escravos estavam ali presentes*, e que não iria lavar a camisa para preservar as manchas de sangue e não esquecer daquela viagem no tempo, uma experiência literalmente marcante.⁴⁹

Agnaldo Barreto, historiador de Acupe, comenta que os antigos moradores da localidade diziam que no *tempo da escravidão*, a avenida Rui Barbosa era o início de um caminho que ia até Minas Gerais, rota oficial por onde teriam passado o governador geral e a família real portuguesa, em visitas aos engenhos. Por isso, era conhecida como Estrada Real. Agora, aquelas memórias enraizadas nas terras de Acupe, antes em reminiscência, materializava-se diante dos olhos da comunidade, com a encenação do Nego Fugido.

Benjamin, numa crítica contra o historicismo alemão e contra a história progressiva da socialdemocracia, diz que “a história é objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agora’ [que faz] explodir o *continuum* da história”. O tempo presente está carregado de passado, mas enquanto citação e atualização, e não como ele de fato aconteceu (BENJAMIM, 1994, p. 229-230).

⁴⁹ Para os adeptos das religiões afro-brasileiras, os eguns ou egunguns são espíritos ancestrais importantes, mas que não recebem os mesmos tratamentos que os orixás. O objetivo principal do culto dos egunguns é tornar visíveis os espíritos dos ancestrais, agindo como uma ponte, um elo entre os vivos e seus antepassados, mantendo, assim, a continuidade entre a vida e a morte. Eles se materializam aparecendo para os descendentes e fieis em meio a grandes cerimônias e festas com vestes muito ricas, coloridas e símbolos característicos que permitem estabelecer sua hierarquia. Alguns religiosos, também, fazem analogia entre os eguns e espíritos ancestrais de pretos velhos e caboclos. No entanto, para outros, os eguns são espíritos diferentes dos egunguns.

No capítulo anterior, comentei a expressão *meu senhor*, utilizada por Dodô das Caretas, ao narrar uma das versões sobre a origem das caretas nas ruas de Acupe, quando se referia ao senhor de engenho no período da escravidão. Ao colocar-se no lugar de alguém que conta uma história vivida, Dodô subverte o tempo e presentifica o período narrado, articulando a imagem do passado ao presente, o passado é sentido como presente. Esse caráter subversivo do tempo é o estilhaço do *continuum* da história, proposto por Benjamim, pois, se há presença do passado no presente, o presente também estava lá, no passado (BENJAMIM, 1994).

Se tomarmos como referência os dois tipos de famílias de narradores apresentadas por Benjamim, Dodô seria o camponês que conhece com afinco o saber do passado e as histórias tradicionais de Acupe. Sua viagem é realizada no tempo e não no espaço. Essa subversão da distância temporal, por meio das lembranças sobre a relação senhor de engenho e escravo, são os elementos norteadores das manifestações culturais de Acupe, sobretudo o Nego Fugido que, a partir de uma reconstrução do passado, revela o quadro das tensões e dos problemas sociais, culturais e políticos atuais da comunidade. Benjamim diz “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Esse legado do passado compõe o paradoxo de “experiências não vividas” que emocionam ao serem acionadas no presente.

Percebe-se na narrativa sobre a batalha com o Diabo, contada por Val Valente, o que Benjamim chama de “extraordinário e miraculoso” (BENJAMIN, 1994, p. 203), quando histórias são narradas com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Como Val Valente teria conseguido lutar, de igual para igual, com alguém com dimensões espirituais e imaginárias e, supostamente, mais forte do que ele? Val Valente e Dodô das Caretas são figuras comuns a todos os grandes narradores que têm a facilidade de se mover “para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens” (BENJAMIM 1994, p. 215). Moral da história, o episódio narrado atinge uma amplitude e se prolonga no tempo, deixando o ouvinte livre para interpretar as histórias como quiser. Essa liberdade de interpretação do objeto narrado, articula-se ao passado sem que o ouvinte ou o próprio narrador precise conhecê-lo, como ele de fato

foi. Significa assim, “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo” (BENJAMIM, 1994, p. 224).

Benjamim apresenta uma visão negativa sobre o fim de práticas sociais tradicionais na Europa, entre elas, a arte de narrar. Ele aponta para outras formas de construção de saber, para além das perdas. O filósofo diz que a habilidade de narrar uma história é inerente ao oleiro, cuja mão que dar formas ao barro, no mesmo instante em que conta a história e gesticula, incorpora a história narrada: a alma, o olho e as mãos estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, tecem a rede em que se dá o dom de narrar.

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire o dom de narrá-las [...]. A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dela (BENJAMIM, p. 205, 1994).

O autor usa a prática dos artesãos para elucidar a ideia de uma “reminiscência criadora”, capaz de atingir o seu objeto e transformá-lo. Tanto para o narrador artesão quanto para o ouvinte, o ato narrativo acontece num momento de distração. Essa distração ou memória em esquecimento, dá vazão aos aspectos sensoriais do ouvinte, possibilitando que ele crie sua própria história.

No capítulo anterior, agarrei-me à experiência de Alfredo Bosi e Augusto Boal para falar que a reminiscência dos traumas da escravidão e todo seu legado para os moradores de Acupe se articulam a um pensar não verbal e predominantemente visual, tátil, sonoro e olfativo, que conduz a comunidade ao caminho de sua formação identitária a partir de conhecimentos coletivos e individuais. Um dos exemplos descritos acima, foi o processo de transmissão de conhecimento do Nego Fugido entre Nego Varte e Evilásio, que baseou-se em relações puramente através de sons e imagens, carregadas de emoções, pensamentos e desejos que articulam e orientam um contínuo ato do conhecer.⁵⁰ A presença do Nego Fugido nas ruas de Acupe, faz seus ouvintes acionarem os códigos culturais disponíveis, articulando universos de saberes, passados e presentes, se apropriando dos estímulos oferecidos. O Nego Fugido é a antena captadora

⁵⁰ Discorri sobre esse assunto no Capítulo 1.

do passado, o organizador sensorial dos pensamentos, transformando-os em ação, em corporeidade.

A experiência não vivida está nas nuvens, viaja no tempo subvertido pelo narrador camponês, e é captada pelo corpo lapidado do ouvinte através de suas antenas: a voz, o som, o cheiro, os gestos e as expressões corporais. E assim o passado vai sendo incorporado à experiência do presente.

No seu ensaio *Dewey, Dilthey and drama: an essay in the anthropology of experience*, Victor Turner discute a importância para a constituição de uma experiência significativa das imagens do passado evocadas no interior de uma ação performática (TURNER, 1982). No caso do Nego Fugido, a experiência extracotidiana da encenação de uma revolta de escravos parece surgir como um passado, real ou mítico, evocado pelos manifestantes em correlação com os problemas sociais vividos pela comunidade de Acupe atualmente.

Os narradores acadêmicos, presenciando as emoções da batalha da prisão do rei, percebiam nela lembranças do passado que se articulam ao presente. Enquanto ressoavam os gritos das figuras do Nego Fugido e dos moradores, justamente ali na Estrada Real, onde a família real portuguesa deixara seus rastros, o povo se rebelava, prendia o rei e exigia dele a carta de alforria. Pensei: mais de cem anos se passaram após a abolição da escravatura e a população de Acupe ainda clama pela alforria. Lembrei das palavras de Merleau-Ponty citadas por Lévi-Strauss: “O futuro se fez presente”, quando este se referia a história da Revolução Francesa:

Um mito sempre se refere a eventos passados [...]. Mas o valor intrínseco a ele atribuído provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também fornecerem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, presente e ao futuro (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 224).

Na sua pesquisa sobre a estrutura dos mitos, Lévi-Strauss nos dá pistas sobre como pensar a relação temporal no Nego Fugido e nos faz refletir sobre as relações conflituosas entre senhores de engenhos e escravos ocorridas no passado, presentes na oralidade da comunidade acupense.

Embora Benjamim apresente, no ensaio “Sobre o conceito de história”, uma visão pessimista sobre o presente e o futuro com o nazismo e o fascismo assolando

Europa, aponta, todavia, um caminho quando diz que a consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria à classe revolucionária. Tratava-se de uma denúncia contra o conformismo e uma invocação ao espírito de luta. Benjamim diz que o conhecimento dos verdadeiros grandes momentos históricos pode ser um fator determinante para a articulação de lutas em prol da liberdade:

[...] nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado, [...] somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos (BENJAMIM, 1994, p. 223).

Entendo o termo “redimir” como readquirir ou adquirir de novo. O povo precisava reconquistar aquilo que havia perdido durante os regimes totalitários: a liberdade:

Queremos a carta de alforria!

Não existem nas vozes que escutamos ecos de vozes que emudeceram?, pergunta-se Benjamim. O histórico de luta e mobilização social e político em Acupe é antigo. Foi assim nas inúmeras rebeliões de escravos dos engenhos de cana de açúcar na primeira metade do século XIX, um legado de luta deixado pelos ancestrais bantos, nagôs, jêjes e haussás da região. Recentemente, os moradores têm se mobilizado contra os desmatamentos dos manguezais e invasões das ilhas por grupos econômicos estrangeiros que visam a construção de *resorts* no local. Além disso, desde a década de 1980, os acupenses têm travado uma batalha política contra a cidade de Santo Amaro em defesa da sua emancipação, alegando a falta de políticas públicas de saneamento básico, educação e saúde por parte do município.

Imagens associadas as revoltas e traumas relacionadas à escravidão, articulam-se às questões políticas e de violências sociais, de várias ordens, vividas pela comunidade acupense. Assim, o legado do passado é acionado por experiências significativas de pessoas que não viveram esse passado. Tomando as palavras de Walter Benjamim: “cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso” (BENJAMIM, 1994, p. 224).

Além de todo arcabouço crítico à literatura, à comunicação e à arte, percebe-se que o texto *O narrador* parece apresentar um saudosismo das práticas tradicionais em extinção na Europa. O mistério que rodeia a morte extraordinária e trágica de Benjamin, por suicídio ou assassinato, irrompe como uma narrativa que evita explicação e se prolonga no tempo.

Para finalizar minhas reflexões, imagino sua morte por suicídio. Para Benjamim, a morte, na consciência coletiva, era onipresente e tinha sua força de evocação como episódio público na vida do indivíduo. Assim, o filósofo da melancolia teria ido fundo na ideia da morte como episódio público e influenciador na vida do homem. O relato sobre sua morte trágica e extraordinária, por suicídio, teria sido seu “salto de tigre” em direção ao passado, mas que ecoaria em vozes no futuro. Um saudosismo do futuro que contraria a melancolia marcante na sua obra. Benjamim sabia que o sentido da vida somente se revela no momento da morte e que seu sacrifício não teria sido em vão.

O filósofo acreditava que a tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral e que sua tarefa era originar um verdadeiro estado de exceção, pois, em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela (BENJAMIM, 1994).

Lembrando Lévi-Strauss quando este diz que os mitos fornecem uma estrutura permanente que se refere simultaneamente ao passado, presente e ao futuro, podemos dizer que o grito de liberdade das figuras do Nego Fugido é uma espécie de *saudosismo do futuro*. Uma *memória criativa* baseada nos revoltas e levantes dos escravos no passado, não como elas realmente foram, mas como um *passado desejado*, aberto às dimensões da nossa subjetividade, algo que não se concluiu de fato e, conseqüentemente, provoca tensões e estimula os conflitos e mobilizações sociais na comunidade de Acupe hoje.

2.4. Acupe, para além do liminar e do liminoide

Nesse mesmo dia, 29 de julho de 2012, ainda pela manhã, surgem os primeiros sinais de que Acupe passaria por um “fenômeno liminar”. Monstros e fantasmas

horripilantes tomaram as ruas da comunidade, tentando capturar e chicotear crianças e adolescentes. Os perseguidos, por sua vez, os provocavam com gritos, estimulando-os a continuar a persegui-los, assumindo o risco de serem chicoteados. Através das aparições dos mascarados nas ruas, a comunidade de Acupe sacaneia a si mesma, “brincando com o perigo, e suscitando efeito de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana. [...] Universos sociais e simbólicos se recriam a partir de elementos do caos” (DAWSEY, 2005, p. 165). Esses comentários de John C. Dawsey refere-se aos estudos de Victor Turner sobre ritual e suas formulações do conceito de drama social, pensamentos influenciados, principalmente, pela pesquisa de Arnold Van Gennep sobre ritos de passagem.

Arnold Van Gennep, analisa os ritos de nascimento (batismo), puberdade (iniciação à condição de adultos), casamento, integração em grupos específicos, em sociedades tribais e distingue três fases desse fenômeno: a separação, a transição e a reagregação. Os ritos de passagem são cerimônias que acompanham mudanças de *status* sociais e transições importantes no desenvolvimento do indivíduo. Influenciado pelo fenômeno de transição em comunidades ditas tradicionais, Victor Turner amplia a noção de “liminaridade” para formular seu conceito de “dramas sociais” a fim de pensar uma antropologia da performance e da experiência.

A liminaridade, diz Turner, é a ruptura socialmente instituída que promove a suspensão de papéis sociais, numa transição de momento cotidiano ao extracotidiano, interrompendo as atividades rotineiras e repetitivas (TURNER, 1982).

Para discutir sobre uma antropologia da performance, Turner dirigiu seu olhar para os momentos de suspensão dos papéis do homem em sociedade, ou seja, pelo meta-teatro da vida social. “Se a vida cotidiana pode ser considerada como uma espécie de teatro, o drama social pode ser visto como meta-teatro” (TURNER *apud* DAWSEY, 2005, p. 166). A fase liminar do drama social, segundo Turner, evoca situações sociais ambíguas com o surgimento de imagens monstruosas, símbolos sagrados, provocação, humilhações, instruções paradoxais e esotéricas, a emergência de tipos simbólicos representados por palhaços e mascarados, inversões de gêneros e anônimos.

As aparições das manifestações culturais de Acupe nas tardes dos domingos de julho apresentam aspectos de eventos subversivos, lúdicos e jocosos, descritos no fenômeno liminar discutido por Turner. As atividades da pesca artesanal e as relações

diárias dão lugar às tensões, conflitos entre os mascarados e os moradores de Acupe. “Fenômenos liminares, mesmo quando produzem efeito de inversão, tendem a revitalizar estruturas sociais e contribuir para o bom funcionamento dos sistemas, reduzindo ruídos e tensões” (DAWSEY, 2005, p. 168).

Posteriormente a esse estudo, Turner analisa sistemas simbólicos de cultura em sociedade industriais. A palavra *liminoid*, inventada por ele, apresenta a terminação *oid*, derivada do grego *eidos* que designa “forma” e sinaliza “semelhança”. Liminoide, portanto, é semelhante sem ser idêntico ao liminar (DAWSEY, 2005, p. 167).

Turner estava interessado no deslocamento de ação de produção simbólica de cultura, onde estruturas da vida social (religião, trabalho e família) ficam à margem da vida social. São fenômenos de influência individual, mas de desdobramentos de massa, que estão relacionados a mercados de entretenimento. O liminoide é um fenômeno inerente às sociedades urbanas, onde o lazer e o entretenimento, em contrapelo ao fenômeno liminar (rituais obrigatórios), surge como instância complementar ao trabalho, “brincadeira-separada-do-trabalho”.

Turner analisa o processo de surgimento de estruturas normativas em sociedades tribais e modernas, buscando distinções e similaridades entre fenômenos liminares e liminoides para elucidar o processo de surgimento de valores sociais e de novas estruturas sociais geradas pela indústria moderna, como a separação entre trabalho e lazer, analisando como esse processo de transição social afetou os gêneros simbólicos. Ele considera situações liminares e liminoides como cenários de novos modelos, símbolos e paradigmas, que surgem como solos férteis de criatividade cultural (TURNER, 1982, p. 9). O autor acredita que o estudo do drama social nos oferece caminhos férteis para estudar os símbolos e seus significados em eventos dentro do fluxo total de acontecimentos sociais.

Voltado para os problemas das relações simbólicas comparativas, Turner aponta várias distinções entre fenômeno liminar e liminoide. No entanto, entre tais fenômenos, há um fluxo da vida em sociedade que culmina sempre em uma homogeneidade do comportamento dos atores sociais. Ele percebe em momento extracotidiano, de ruptura social, ações também reparadoras, harmonizantes. Ou seja, fenômenos liminares e liminoides tendem a seguir o percurso de um “fluxo” estruturante da vida em sociedade, algo que, *consequentemente*, desemboca em uma

anti-estrutura – *communitas*.⁵¹ Turner vê nesse convertimento de *communitas* em estrutura normativa uma vulnerabilidade para o desenvolvimento estrutural.

Chegamos ao paradoxo em que a *experiência* da *communitas* torna-se a *memória* da *communitas*, com o resultado de que a *communitas* nela mesma empenha-se em se repetir historicamente e desenvolve uma estrutura social, em que as relações inicialmente livres e inovativas entre os indivíduos são convertidas em relações de normas governadas entre *personae* social (TURNER, 1982 p. 28).

Para Turner, todos os fenômenos liminoides, de caráter opcional, têm um caráter liminar, imprimido pela própria característica das sociedades modernas de estipular *status* sociais ou modelo e ordem ao comportamento social do indivíduo. Turner parece buscar com essa pesquisa de ações sociais, um modelo para explicar tanto as comunidades tribais ou tradicionais, como as sociedades industrializadas: “A simbologia comparativa nos ensina como “entrelaçar multidões” e generalizar sons intelectualmente gerados desse entrelaçamento. Devemos estudar fenômenos sociais totais” (TURNER, 1982, p. 36).

O processo de mudanças de valores sociais – a distinção entre trabalho, lazer e brincadeira –, a partir da influência das sociedades modernas, é um dos principais relevantes estudo de Turner nessa dissertação. O autor se apropria de documentos históricos para mostrar como nas sociedades tribais e em sociedades agrárias associadas às cidades-estado, momentos de rupturas do cotidiano, são considerados trabalho. Isso implica dizer que os aspectos lúdicos e de brincadeira, mitos e rituais, são intrinsecamente conectados ao “trabalho” da coletividade em ações simbólicas performáticas.

O lazer, diz Turner, “é predominantemente um fenômeno urbano, e quando este conceito começa a penetrar as sociedades rurais é porque o trabalho agrícola tende se tornar industrial [...] a vida rural está penetrada pelos valores urbanos da indústria” (TURNER, 1982, p.17). Essa discussão abre precedentes para refletirmos sobre o contexto em que o termo “brincadeira” é aplicado às manifestações populares da cultura

⁵¹ *Communitas* existe como um tipo de relação de “figura de base” com a estrutura social. Segundo Turner: “[...] A *communitas*, no presente contexto do seu uso, então, é tida como existente mais em contraste do que em oposição à estrutura social, com uma alternativa, um modo “liberado” de ser socialmente humano, um modo tanto de ser destacado da estrutura social [...] e também de uma pessoa “distanciada” ou “marginal” sendo mais apegada a *outras* pessoas dispersas [...]” (TURNER, 1982, p. 31)

atualmente. Muitas vezes, utilizado para relacionar essas práticas a atividades de dimensões menos sérias ou de pouco prestígio cultural e social.

Turner referindo-se ao drama social como uma unidade de experiência, discute o processo de rupturas em comunidades tradicionais:

Uma pessoa ou subgrupo quebra uma regra, deliberadamente ou por compulsão interior, num contexto público. Os conflitos entre os indivíduos, setores e facções seguem à ruptura original, revelando embates ocultos de caráter, interesse e ambições. Estes resultam numa crise de unidade e continuidade do grupo, a menos que sejam rapidamente bloqueados por uma ação pública reparadora, consensualmente empreendida por líderes, guardiões, ou membros mais velhos do grupo social (TURNER, 2005, p. 181-182).

A pesquisa de Turner possibilita significativas contribuições para refletirmos sobre a importância e necessidade de observarmos as manifestações culturais de Acupe como elementos reveladores de conflitos e processos de ruptura sociais na comunidade.

A ruptura do cotidiano da comunidade de Acupe instala-se nas tardes dos domingos do mês de julho. A ordem social é estilhaçada e irrompem os conflitos e situações sociais ambíguas: pescadores se enfrentam em rodas de capoeiras, figuras místicas com o corpo deformado – mandus e bombachos –, tomam as ruas da comunidade fazendo algazaras com gritos e gemidos, crianças e adultos são perseguidos e “violentados” por mascarados. Na encenação da batalha do Nego Fugido, os militares, figura que representam poder do Estado, são derrotados pelos caçadores. Um simples pescador transforma-se em rei e, em seguida, é preso e comercializado como escravo por escravos rebeldes.

Para alguns moradores de Acupe, o *brincar o mês de julho* seria um *momento de lazer*, uma interrupção das atividades da pesca artesanal, período cujo pescado fica escasso e a pesca torna-se não rentável. É nesse momento, segundo Turner, que a ordem social vira-se de ponta-cabeça e as obrigações são suspensas.

No capítulo anterior, relatei a presença das manifestações populares da cultura nas ruas de Acupe no mês de julho às festividades tradicionais em comemoração ao Dois de Julho, dia da independência da Bahia, além de relatar sobre a influência desse acontecimento histórico na encenação do Nego Fugido.

Voltando à manhã do dia 29 de julho, assim como tem acontecido nos últimos anos, as ruas de Acupe começaram a ser tomadas por crianças e adolescentes vestidas de caretas. Eram os Caretas de Cipó, figuras que usam roupas pretas ou de uso cotidiano e máscaras de borracha industrializada, diferentes das Caretas de Papelão, “tradicionais”, que usam panos de chita, saias feitas com folhas secas de bananeiras e máscaras de papel machê, confeccionadas pelos próprios moradores.



Fig. 13 – Caretas de Cipó nas ruas de Acupe. (Foto: Mony Rasteli, 2012)

Até o início da década de 1990, todas as aparições das manifestações nas ruas de Acupe concentravam-se no período da tarde. Algumas crianças, no entanto, passaram a *brincar de careta* pela manhã, com máscara industrializada, por medo das caretas adultas, de papelão, que saíam à tarde. Outras saíam pela manhã, a fim de participar das aparições de outros grupos no período da tarde e, também, para *correr de careta*, ou seja, provocar e desafiar os mascarados adultos. No entanto, esses os motivos não explicam totalmente o surgimento das Caretas de Cipó.

No passado, as Caretas de Papelão circulavam pelas ruas de forma independente, não havia uma organização nem o formato de bloco como acontece atualmente. Cada pessoa ou grupo eram livres para criar suas máscaras, fantasias e brincadeiras. Alguns eram violentos, aproveitavam o anonimato provocado pelo uso da máscara para chicotear as pessoas. Outros preferiam adotar uma postura crítica e jocosa, para reclamar de políticos e dos problemas sociais da comunidade.

A partir do início da década de 1990, incomodados com o comportamento jocoso e violento dos caretas, alguns moradores e autoridades policiais, passaram

reclamar e coibir a “brincadeira”. A partir daí, Dodô das Caretas, reuniu-se com um grupo de manifestante, e decidiram sair às ruas em formato de bloco, acompanhado por uma banda de samba de partido-alto, eliminando o cipó da brincadeira, para coibir a violência. Os mandus e bombachos, manifestações praticadas geralmente por mulheres, aderiram ao novo formato e se juntaram aos Caretas de Papelão. No entanto, essas mudanças não foram aceitas por muitos moradores e manifestantes que, contrários a nova regra estabelecida, continuaram saindo às ruas, mantendo a forma antiga da brincadeira, usando máscaras industrializadas, de borracha, para se diferenciarem dos “caretas tradicionais”.

Se aproximarmos os processos de transformação nas práticas populares da cultura de Acupe, sobretudo, as mudanças nas atividades dos caretas (a saída em bloco e o acompanhamento do samba de partido-alto), das reflexões de Turner sobre os dramas sociais, o novo formato da manifestação dos Caretas de Papelão, seria a ação reparadora e reintegração da ordem social, o desfecho que se manifesta como solução harmonizante na restauração da paz e normalidade entre os moradores de Acupe.

Para Turner os rituais e dramas sociais, a exemplo das aparições das manifestações de Acupe, desencadeiam fases que culminam em ações reparadoras, a saber: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e reintegração, isto é, desfechos que se manifesta como solução harmonizante na restauração da paz e normalidade. Porém, onde se encaixam os Caretas de Cipó nesse modelo de antropologia da experiência? Seriam eles “os elementos não resolvidos da vida social que caem no esquecimento, desaparecem em remoinhos ou permanecem às margens, inclusive dos fluxos poderosos de dramas sociais?”. Supondo essas margens, John C. Dawsey talvez possa servir para pensar os Caretas de Cipó. Numa crítica a Turner ele dirá: “haveria no modelo de drama social algo que nos predispõe a focar elementos estruturalmente arredios apenas na medida em que os mesmos contribuam para revitalizar processos estruturantes?”.

Mesmo admitindo as dimensões trágicas da experiência contemporânea, Turner encontra nos gêneros liminoides de ação simbólica, aspectos dos fenômenos liminares (TURNER, 1982, p. 24). Embora admita que esse modelo de drama social seja manipulável e que a ação reparadora possa falhar, havendo um retorno à crise, ainda assim, ele propõe um modelo único de análise de comportamento e estruturas

constituídas nas relações sociais que explica tanto as sociedades urbanas (industrializadas), quanto as sociedades tradicionais. É aqui que as inquietações do Dawsey tomam corpo. Enquanto Benjamim, na visão de Dawsey, desistiu da ideia de uma sociedade harmonizada, Turner insiste na ideia de homogeneidade.

No seu livro *De que riem os boias-frias*, Dawsey traz vários questionamentos a respeito das discussões sobre os conceitos de drama social de Turner, que apresenta um modelo universal de interpretação de comportamentos sociais em momentos cotidianos e extracotidianos. Porém, as inquietações de Dawsey não se limitam a questionar os fenômenos de reorganização e harmonização. Ele agarra-se às ideias de experiência de Benjamim para opor-se a essa antropologia da experiência, cuja relação simbólica é a chave para explicar os dramas sociais, a saber: imagens do passado se articulam ao presente “numa relação musical” e emoções associadas a essas imagens são revisitadas, possibilitando a criação de significados evocados numa ação performática.

Dawsey parece interessado em pensar uma antropologia baseada em paisagens sonoras carregadas de ruídos que escapam da organização do som, em fragmentos de memórias, em esquecimentos de imagens do passado ou em aspectos não resolvidos e inacabados das coisas, algo subversivo que interrompe o fluxo do cotidiano.

Voltando àquela manhã de domingo de julho, além dos caretas “não tradicionais”, aconteciam algumas atividades culturais que não se viam outrora em Acupe: festas de formatura de capoeiras com a presença de grupos de várias regiões da Bahia e um encontro de samba de roda que juntou na comunidade, vários grupos ligados a Associação de Sambadores de Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA).⁵²

Marianna F. Monteiro e John C. Dawsey estavam em Acupe para acompanhar a aparição do Nego Fugido. Logo pela manhã, conduzi-os pelas ruas da comunidade para mostrar as atividades culturais que estavam acontecendo. Durante as nossas andanças por esse momento liminar, Dawsey desapareceu. Após procurarmos por algumas horas, sem sucesso, nós o encontramos assistindo um programa esportivo de televisão dentro de um boteco. Esse espaço comercial, no passado, fora uma padaria

⁵²A ASSEBA surgiu em 17 de abril de 2005, a partir do movimento deflagrado pelos grupos de samba de roda do Recôncavo Baiano. O movimento começou estimulado por uma série de pesquisas realizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) para constituição do dossiê sobre o samba de roda. Essa articulação culminou no reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, em novembro de 2005.

bastante badalada, mas, falida, transformara-se num boteco que se dedica a comercializar, de portas fechadas, cachaças e pequenas iguarias, mantendo uma única porta aberta, pela metade, para a entrada de seus poucos e fieis clientes. Ali, às margens daquela liminaridade que tomava as ruas de Acupe, enclausurado em um boteco, conversando com pessoas aparentemente desinteressadas pelo fenômeno cultural que acontecia lá fora, assistindo um programa da Globo, talvez o antropólogo procurasse um espantoso ou extraordinário cotidiano que lhe fizesse pensar a respeito de um insólito rito de passagem.

À tarde, seguimos para casa de dona Santa, ponto de referência da saída do Nego Fugido. Lá encontramos algumas pessoas esperando o início da manifestação. Os participantes do grupo também estavam chegando e pareciam eufóricos, afinal, era dia da prisão do rei, ritual de encerramento das aparições do Nego Fugido. Despedi-me dos pesquisadores para me transfigurar no capitão do mato. Enquanto os tocadores começaram a tocar e cantar, iniciando a brincadeira, percebi a ausência de alguns participantes.

De repente surgiram de um beco próximo várias negas. Eufóricas, gritavam e cantavam as músicas do Nego Fugido enquanto se dirigiam ao público, arrastando, numa cadeira de roda, um dos participantes que carregava no colo alimentos não perecíveis. O público e os outros participantes, surpresos com aquela cena jamais vista no grupo, começaram a sorrir, gritar e cantar, diante daquela ruptura do ritual de abertura da manifestação. Dona Santa, muito furiosa, foi em direção aos “baderneiros” e começou a reclamar, reprimindo a ação das negas: *O Nego Fugido não é isso!*, dizia insistentemente.

Um ruído fora estabelecido na encenação do Nego Fugido, a manifestação cuja narrativa caracteriza-se pela quebra de paradigmas, e, além disso, tomava novas formas dramáticas. Depois das duras reclamações e da ameaça de dona Santa de não permitir a saída do grupo naquele dia, as negas, frustradas, abandonaram a ideia de usar a cadeira de roda, restabelecendo, aparentemente, a ordem do ritual de início da prisão do rei.

Creio que Dawsey encontrou, no episódio da cadeira de rodas, elementos para fortalecer suas inquietações a respeito da rigidez do modelo de explicativo de ritos de passagem de Turner. Dawsey, apropriando-se das palavras de Clifford Geertz, diz que:

A forma do “drama social” de Turner corre o risco sempre de virar fórmula, um esquema explicativo capaz de dar conta de ritos de passagem tribais, insurreições mexicanas, relações entre Thomas Becket e Henry II, movimentos milenaristas, romarias e carnavais do caribe: “uma fórmula para todas as estações” (GEERTZ *apud* DAWSEY, 2013, p. 60).

Essa crítica do uso de uma “fórmula” ou de um modelo que sirva para interpretar fenômenos diversos, Dawsey aprofunda a partir da leitura de Benjamim, quando este diz que não se deve buscar os gestos e detalhes de comportamento para revelar o modelo e sim dirigir o olhar justamente ao que escapa ao modelo, àquilo que o modelo tende a ocultar (BENJAMIM *apud* DAWSEY, 2013).

Aqui chegamos num ponto importante e amplo de discussão a respeito de como as manifestações populares da cultura têm sido enquadradas nos moldes da sociedade atual. Essas manifestações, muitas vezes, são definidas como práticas que ocorrem num contexto harmônico, como elemento de autoidentificação social das comunidades tradicionais, como manifestos de experiências coletivas, vividas em comum que, passadas de geração em geração, são capazes de recriar um universo social pleno de significado.

Os conflitos internos e externos, a ordem e desordem e os “ruídos sonoros” são então ocultados a fim de transformar essas práticas sociais e culturais em produtos do mercado do entretenimento e do lazer, os chamados “espetáculos folclóricos”, atendendo ao interesse do turismo cultural e do sistema capitalista.⁵³

Dona Santa é um exemplo de como essas manifestações estão enraizadas a dramas pessoais e coletivos, que muitas vezes escapam aos modelos de resolução harmonizante. No entanto, ela sabe perfeitamente que seguir o modelo é importante, porque é a resistência, é a luta pela sobrevivência da manifestação. Seu papel na encenação do Nego Fugido, portanto, é ambíguo, constituindo-se no limiar entre realidade e representação. A figura da Madrinha, lançando seu lenço branco durante a prisão do rei, representa a paz e um momento de trégua entre as figuras do Nego Fugido durante a batalha.

⁵³ No texto “O mestre e o mestrisimo: a dialética no jogo das relações culturais”, a seguir, discuto sobre o processo de apropriação e expropriação das manifestações populares da cultura, e como essas atividades, estão envolvidas num longo processo de disputa de classes.



Fig. 14 – Batalha da prisão do rei. (Foto: Renata Meireles, 2012)

No entanto, sua função excede a encenação da manifestação. A Madrinha, como é chamada carinhosamente pelos participantes do grupo, mesmo nos momentos fora da encenação, é uma figura que exerce uma função importante na alteração do estado emocional dos manifestantes, tanto para controlar a euforia e evitar conflitos e violências, quanto para acender ou reacender os conflitos e as tensões entre os participantes do grupo, fator que influencia na energia e na veracidade da manifestação. Quando os manifestantes não se sentem motivados a *brincar o Nego Fugido*, eles parecem encontrar na figura ambígua de dona Santa (apaziguadora, ordeira, protetora, leal, autoritária, ranzinza, amável e brava), o estímulo para virar a sociedade de ponta-cabeça. Irrompe, às margens da encenação, carinhosas provocações à Madrinha. Suas furiosas reclamações transformam-se em motor propulsor do comportamento jocoso, provocador e irreverente dos participantes durante a manifestação. Embora dona Santa goze do respeito e tenha o domínio do grupo, em vários momentos da aparição nas ruas, os ruídos irrompem, estilhaçando a ordem, a desordem e um modelo de drama social tal como concebido por Turner.

No final daquela tarde, durante a batalha da prisão do rei, involuntariamente, um caçador acertou o supercílio de dona Santa com a coronha da espingarda. O sangue simulado pela anilina vermelha misturou-se com o sangue real espirrado do rosto da Madrinha.

Depois da encenação da prisão do rei, alguns participantes encaminharam dona Santa até o posto de saúde próximo ao local. Para nossa tranquilidade, o corte no supercílio não tinha sido profundo. Após receber um curativo, ela foi liberada e se reencontrou com o grupo no mesmo local onde tinha acontecido a batalha. Mesmo depois do incidente sofrido, para minha surpresa, ela não reclamou. Retomou seu posto de Madrinha, continuando ao lado do Nego Fugido, aparentemente, satisfeita com a encenação da prisão do rei, ritual de encerramento do ciclo de aparições do Nego Fugido nas ruas de Acupe. Foi uma resposta contrária à sua afirmação anterior de que *Nego Fugido não é isso!*. Esse acontecimento não seria mais um elemento que escapa do entrelaçamento das multidões? Talvez estejamos lidando, afinal, diz Dawsey, não apenas com questões da interpretação do mundo, mas, também, da constituição de uma vontade para interromper o seu curso.

Dona Santa sabe, mais do que qualquer pessoa, que o Nego Fugido não é isso e nem aquilo, e que sua definição está no *fazer/acontecer* e não no *dizer*. Isso ou aquilo são fragmentos, algo inacabado, algo que tende a não se resolver. Esquecimentos e tropeços podem ser reveladores.

2.5. O mestre e o mestrisimo: a dialética no jogo das relações culturais

Eu aprendi os primeiros ensinamentos das manifestações populares da cultura de um lugar privilegiado: sobre os ombros do mestre Miguezinho do Cavaquinho, da comunidade de Acupe, Santo Amaro da Purificação, Bahia. Por vários anos da minha infância acompanhei meu avô Miguezinho nas trilhas das matas que conduziam às comunidades rurais e quilombolas do Tabuleiro, Murundu, Caibongo, Opalma e outras vizinhas a Acupe, para anunciar as *boas novas* nas casas dos moradores, cantando o terno de reis.⁵⁴ Presenciar aquela manifestação, literalmente sobre os ombros de Miguezinho, proporcionava-me outras formas de entendê-la, embora estivesse imerso naquela realidade social e cultural. Era um olhar do alto, panorâmico, distanciado, capaz de perceber a teia que circundava seus significados.

⁵⁴ Terno de Reis é um festejo-ritual de origem portuguesa que faz parte do ciclo natalino e apresenta um caráter profano-religioso, realizado anualmente de 24 de dezembro a 6 de janeiro, quando acontecem as comemorações do nascimento de Jesus.

Dali, sobre os ombros do mestre, presenciei homens e mulheres marcharem por vários quilômetros pela mata madrugada adentro para levar palavras de conforto, alegria e encorajamento aos moradores isolados e, aparentemente, abandonados pelos poderes públicos. *É um ato de fé*, diziam os cantadores de reizado, *uma retribuição e agradecimento às graças alcançadas por meio do menino Jesus*. Para muitos moradores, a chegada dos Três Reis Magos às suas portas, era a resposta de Deus às suas orações e súplicas. Simbolizava a esperança de boas colheitas na roça ou sorte na pescaria. Sobre os ombros do mestre, vi que esses manifestos de fé se misturavam a outros acontecimentos que pareciam contrariar o ritual religioso: as rezas e ladainhas abriam espaço para os cantos e declamações, acompanhados por tambores, pandeiros, viola e cavaquinho.

Ternos de reis, folias de reis, reisados, pastoris, festas dos santos reis são diferentes nomenclaturas para esse festejo-ritual. Embora tenha tomado formas diferentes em cada região do Brasil, devido ao cruzamento histórico de culturas e religiões, em todas as suas aparições, revelam aspectos intrínsecos das relações de dominação e resistência na luta de classes, muitas vezes ocultas no Brasil.

Canarinho da Alemanha quem matou meu curió?

*Canarinho da Alemanha quem matou meu curió!*⁵⁵ (bis)

Esse era um dos pontos mais cantados por Miguezinho nas rodas de samba. A música tem um apelo ambíguo, permeia a afirmação e o questionamento. É uma metáfora usada para denunciar a apropriação das suas práticas por *gringos* e as transformações estruturais e mudanças de valores simbólicos das manifestações populares da cultura.⁵⁶

O mestre sabia que era herdeiro de práticas e saberes que estavam envolvidos em uma longa disputa de classe social. Herdara dos seus ancestrais o sentimento de repúdio e resistência ao imperialismo cultural e religioso imposto pela cultura europeia

⁵⁵ O curió é uma ave de pequeno porte, originária da América do Sul e da América Central. Há várias versões dessa música na capoeira e no samba de roda, todas elas destacado o espírito de disputa.

⁵⁶ O termo gringo era utilizado pelo mestre para se referir a qualquer pessoa branca que não fosse da comunidade, independente da sua nacionalidade.

dominante, que destruiu ou marginalizou as práticas culturais e religiosas das comunidades nativas e afro-brasileiras.

Os ternos de reis, ao contrário das manifestações de culturas indígenas e afro-brasileiras, que têm um longo histórico de proibição, opressão e rejeição, foram incentivados pela igreja católica, e estão presentes em grande parte do território brasileiro e se tornaram a expressão de maior difusão do catolicismo popular do país. Alguns folcloristas e pesquisadores defendem que um dos motivos dessa propagação é o fato de os padres jesuítas terem usado o auto para catequizar os nativos e converter os africanos ao cristianismo. Uma leitura desatenta pode levar a crer que tais manifestações apresentam aspectos da submissão ao imperialismo europeu. Aqui no Brasil, esses autos foram influenciados e modificados pelas culturas negra e indígena, que reinventaram o ritual português, transformando-o em uma festa de caráter religioso e profano, cuja celebração da *chegada do Messias* é subvertido pelo samba de roda e ritmos e cantos originados de rituais festivos realizados para cultuar os ancestrais indígenas e africanos. Não por acaso, curió, no senso comum, significa *amigo do homem*, porque esse pássaro se adapta facilmente à presença do homem e fica próximo às aldeias.

Vale ressaltar que a intenção aqui não é realçar a capacidade das manifestações culturais e religiosas de transformação, ressignificação e reapropriação do imperialismo cultural, qualidades que muitas vezes abrem precedentes para aceitação de mudanças geralmente trágicas, à perda de seus significados, função política e social, embora admita que são características importantes no processo de luta e resistência na cultura popular. O objetivo é, sim, traçar algumas reflexões sobre o processo de luta de classes, por meio dessas manifestações, destacando seu caráter político, além de mostrar a contradição entre a diminuição das atividades culturais e religiosas nas comunidades herdeiras desses saberes e práticas em paralelo ao crescimento dessas atividades entre pessoas das grandes capitais que se interessam, na maioria das vezes, por seus elementos estéticos e espetaculares. Nesse sentido, a metáfora do curió é pertinente. A ave é uma das espécies mais apreendidas no combate ao tráfico de animais silvestres atualmente no Brasil, muito procurada por colecionadores interessados em sua beleza e cantos.

Atualmente, as práticas culturais e religiosas indígena e, principalmente, afro-brasileiras que outrora eram marginalizadas, passaram a ser consumidas por classes

sociais que antes as oprimiam. Para pessoas menos atentas, parece que a sociedade, de uma hora para outra, em um surto de valorização da cultura marginalizada, rendeu-se ao seu potencial estético. Na verdade, essa suposta valorização, por meio da apropriação, é uma herança herdada do longo processo histórico, mais ou menos contínua, da luta de classes de trabalhadores e pobres que teve início com a transição para o capitalismo agrário e, mais tarde, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial. Ter o domínio da cultura popular era um ponto estratégico das classes dominantes, pois a constituição de uma:

[...] nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. A tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada (HALL, 2003, p. 247-248).

Pegando uma carona da discussão proposta por Stuart Hall a respeito das lutas de classes a partir da cultura popular: sua “transformação é a chave de um longo processo de ‘moralização’ das classes trabalhadoras, de ‘desmoralização’ dos pobres e de ‘reeducação’ do povo” (HALL, 2003, p. 248). Nessa longa caminhada de dominação, foram criadas ferramentas para legitimar sua apropriação. Apropriar-se desses saberes e práticas configura o que o autor definiu como “luta contínua[...] desigual,[...] no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas de uma gama mais abrangente de formas dominantes” (HALL, 2003, p. 255).

Agora, também, olhando por sobre os ombros de Hall, metamorfoseando suas reflexões às provocações do mestre Miguezinho com a metáfora do curió, “desorganizar” as manifestações populares da cultura significa destruir as bases de força, aquilo que é seu arcabouço de existência (a memória, a religião e as relações sociais), fragmentando-a por meio da exploração dos seus aspectos meramente estéticos. “Reorganizar” é transformar seus valores, confinando-o a modelos de interesse comercial, produto do mercado do entretenimento industrial.

Trazendo José Jorge de Carvalho para roda de discussão, o pesquisador aponta importantes reflexões sobre a atitude canibalista da apropriação da “cultura exótica” por parte das classes dominantes, legitimada como consequência do mundo moderno,

capitalista. Ele traça um panorama do que chamou de “trajetória perversa de manipulação”, para criticar as relações estabelecidas pelas classes de pesquisadores com as comunidades indígenas e afro-brasileiras. Uma relação que no primeiro momento era mediada por valores relacionados a proteção, manutenção e preservação, ganhou novas formas com a inclusão de interesses comerciais de alguns pesquisadores. Carvalho chama atenção para responsabilidade do pesquisador nessa nova visão social sobre a cultura popular:

Ocorreu uma sincronização perversa entre a comercialização da “performance” exótica e a descolonização ou a resistência cultural. No momento em que o pesquisador discursa academicamente sobre uma determinada tradição musical, aponta de forma indireta para seu potencial uso como fonte de entretenimento. [...] A partir dos anos 80, então, os pesquisadores de música, dança e teatro populares começaram cada vez mais a tornar-se mediadores da mercantilização da arte dos pesquisados (CARVALHO, 2004, p. 6)

A postura consolidada de defensor das classes oprimidas, na defesa de políticas contra a discriminação racial, étnica ou da desigualdade de classes e desprestígio cultural frente ao Governo, diz Carvalho, abriu a possibilidade dos pesquisadores representarem as manifestações populares da cultura em outras instâncias da sociedade, como a indústria do entretenimento.

Sendo da comunidade de Acupe, neste texto me posiciono como um representante, transmissor e apropriador dos saberes e práticas da localidade, que, temporariamente, transita pelo universo acadêmico. Assim, a apropriação que faço aqui das palavras de José Jorge de Carvalho é um andar na contramão do que ele chamou de “antropofagia de mão única”, ao questionar a disputa desleal nesse embate de classes:

Enquanto um coreógrafo do eixo Rio-São Paulo pode *antropofagicamente* apropriar-se de um determinado saber performático de um tambor-de-crioula do Maranhão, por exemplo, nenhum artista desse tambor-de-crioula pode exercer esse mesmo canibalismo cultural sobre um grupo de dança *erudita* que se apresenta no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e que é apoiado, digamos, por uma subvenção anual milionária concedida pelo Banco Itaú para que possa realizar seus exercícios de antropofagia estética (CARVALHO, 2004, p. 8).

Para o autor, essa “mão única da antropofagia” revela a manutenção de privilégio da classe dominante sobre as comunidades indígenas e afro-brasileiras, agora por meio da apropriação das suas festas, rituais, danças e músicas.

*Eu não vou na sua casa, minha comadre
Pra você não ir na minha, minha comadre
Você tem uma boca grande minha comadre,
Vai comer minha galinha [...]*

Só bastava algum *gringo* ou pessoa indesejada aparecer na roda de samba para Miguezinho cantar essa música quando tocava seu cavaquinho no Pé na Tábua; grupo de samba chula que, raramente, se apresenta nas festas de caruru, ternos de reis ou rezas para São Roque e Santo Antônio e não aceita convites para realizar “shows folclóricos” fora da comunidade de Acupe. Essa música serve como resposta do samba de roda à frase emblemática, criticada por José Jorge de Carvalho, do manifesto antropofágico, projeto modernista da cultura brasileira encabeçada por de Oswald de Andrade: *Só me interessa o que não é meu*.

Mestre de Miguezinho adotava uma postura de defesa contra a influência e apropriação de pessoas que passaram a visitar Acupe, na década de 1990, interessados em pesquisar ou aprender samba de roda. Esse processo de luta e resistência foi e é importante para o surgimento da diversidade de formas culturais no Brasil. No entanto, não devemos cair na ingenuidade de pensar as “comunidades tradicionais” como estáticas. Stuart Hall, teorizando sobre o termo “popular”, alerta-nos que o seu sentido estruturador não está relacionado com o conteúdo do que pertence ao domínio central da elite ou à cultura de periferia marginalizada, e sim às tensões e oposições entre eles. Há um jogo dialético nas relações culturais, onde pontos de resistência e também de superação se sobrepõem no mesmo campo de luta. Para o autor, a cultura popular não é, num sentido “puro”, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações acontecem (HALL, 2003, p. 248).

Tal como Hall, acredito que não exista uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação. Não acredito também que as culturas populares sejam imunes às influências das classes dominantes nem das políticas da cultura de massa, atualmente. Porém, esse processo de transformação não é unilateral. É uma ação de resistência que gera perdas e ganhos em ambas as partes, construindo laços complexos de relações sociais que, ao meu ver, geram dicotomias na sua compreensão.

O importante dessa discussão é que na dialética da luta cultural, onde acontece resistência e superação, muitas vezes, prevalece a superação. Esse campo de resistência e tensão abre precedentes para que as manifestações populares da cultura estejam há tanto tempo associadas às questões da tradição, sendo frequentemente mal interpretadas como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico, ocultando o posicionamento político dos seus atores sociais. E nesse complexo e perverso contexto em que se encontram, as culturas populares seguem servindo de marionete aos interesses daqueles que as marginalizam.

Essa discussão a respeito das transformações e mudanças de valores simbólicos das manifestações populares de cultura do Recôncavo é importante para compreendermos o contexto tenso e conflituoso em que os participantes do Nego Fugido estão inseridos, já que eles também participam das manifestações culturais acima analisadas.

A dialética no jogo das relações culturais

O canibalismo dos saberes e práticas das comunidades indígenas e afro-brasileiras têm tomado formas diversas, surgem de vários lugares e adotam muitos nomes. No processo da sua “desorganização”, transformou-se em cultura popular, cultura tradicional, conhecimento tradicional, folguedo, folclore e hoje atende pelo nome de patrimônio imaterial. Alberto Ikeda diz que essas “inúmeras denominações são tentativas de conferir a esses saberes populares alguma característica ou distinção, buscando singularizá-la, diferenciando-as de outras formas, como as da cultura de massa, da cultura urbana moderna e da cultura ‘erudita’[...]” (IKEDA, 2013, p.174).

Creio que além de ser uma tarefa difícil por estarem imersas em uma complexa rede diversificada de práticas sociais, culturais, como pensa o pesquisador, a tentativa

de singularizá-las e diferenciá-las atende ao interesse em enquadrá-las em um modelo de bens de consumo, lançando-as no mercado comercial como produto do entretenimento.

Desde 1988, o governo brasileiro tem discutido e implementado instrumentos de promoção e salvaguarda das práticas e saberes populares com a implementação dos artigos 215 e 216 da Constituição Federal que ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens de natureza material e imaterial e, também, ao estabelecer outras formas de preservação como registros, inventários e tombamentos à sociedade civil. Em 2004, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), instituição vinculada ao Ministério da Cultura, criou o Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) a fim de implantar políticas mais estruturadas e sistemáticas para o plano de salvaguarda no país. Essas ações estruturais têm sido importantes para o avanço da discussão e promoção da salvaguarda dos bens materiais e imateriais. No entanto, é necessário elucidar algumas questões.

Esses documentos têm algumas contradições que criam brechas para distorções na elaboração de políticas culturais. O documento *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois*, que contém os princípios e ações como resultado da elaboração da política de salvaguarda, enfatiza que a preservação dos chamados bens culturais de natureza imaterial, cujo caráter é processual e dinâmico, tais como ritos e celebrações, formas de expressão musical, verbal e cênica e outros:

[...] tem como foco não a conservação de eventuais suportes físicos de bem – como objetos de culto, instrumentos, indumentárias e adereços etc. – mas a busca de instrumentos e medidas de salvaguarda que viabilizem as condições de sua produção e reprodução, tais como: a documentação do bem, com vistas a preservar sua memória; a transmissão de conhecimentos e competências; o acesso às matérias primas e demais insumos necessários à sua produção; o apoio e fomento à produção e ao consumo; a sua valorização e difusão junto à sociedade; e, principalmente, esforços no sentido de que os detentores desses bens assumam a posição de protagonistas na preservação de seu patrimônio cultural. (IPHAN, 2003-2019, p. 18)

A contradição aparece quando vemos no texto, em destaque, uma citação do livro *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade, ao assistir uma manifestação do boi alecrim, numa pesquisa de campo em Natal, no Rio Grande do Norte. Na oportunidade, Mário criticava o fato de a polícia obrigar o “bloco” a tirar licença, pagando duzentos

mil-réis à prefeitura para dançar na rua, fato que, naquele momento, não ocorrera por sua intervenção e de Câmara Cascudo: “Seria justo mais é que protegessem os blocos, Prefeitura, Estado: construísem palanques especiais nas praças públicas centrais, instituísem prêmios em dinheiro dados em concurso (ANDRADE *apud* IPHAN, 2003-2010).

Essa citação revela como a elite intelectual, erroneamente, tinha uma visão reducionista, fragmentada e generalizada das manifestações populares da cultura, e pretendia encaixá-las num modelo modernista, transformando-as em bens de consumo. Isso implica dizer que a elaboração de políticas públicas culturais ainda sofre a influência da visão canibalista do passado, embora as discussões em torno do patrimônio material e imaterial tenha evoluído.

O edital *Manifestações Culturais Populares Tradicionais e Contemporâneas*, lançado em 2008 pelo Governo do Estado da Bahia, contemplava um irrisório valor de dez mil reais para manifestações populares da cultura do Estado como ação de promoção, valorização e salvaguarda. No período, eu era diretor da Associação Cultural Nego Fugido de Acupe, Santo Amaro da Purificação, e inscrevi a manifestação no edital. O documento autorizava a confecção de figurinos, adereços, locação de instrumentos musicais e transportes e não permitia a aquisição de bens duráveis como material de construção para espaços de promoção das atividades sociais e culturais, além disso, obrigava os grupos a realizar apresentações como contrapartida ao recurso adquirido.

No último dia da inscrição, encontrei duas senhoras, mestras da manifestação zé do vale, da comunidade da Gameleira, cidade de Itaparica, perdidas nos corredores da Secretaria de Cultura do Estado, em Salvador, com o formulário do edital preenchido à caneta, e as conduzi à sala do Núcleo de Culturas Populares e Identitárias, departamento responsável pela execução do edital.⁵⁷ Hirton Fernandes, coordenador do departamento na época, solicitou-me que preenchesse o formulário no computador e inscrevesse o projeto do zé do vale.

⁵⁷ Zé do vale é uma espécie de folia de reis que sai às ruas da comunidade da Gameleira, ilha de Itaparica, nas noites de reisados, para visitar os moradores. A manifestação, ao contrário da maioria dos ternos que tem como figuras centrais os Três Reis Magos e o menino Jesus, conta a saga de um negro rico e valente que é preso por roubar cana na fazenda do presidente. O negro só consegue a liberdade por meio da interferência do Divino Espírito Santo, representado por uma bandeira, após as frustradas tentativas de sua mãe. Os moradores da cidade de Saubara, Recôncavo da Bahia, contam outra versão sobre o zé do vale.

Depois da aprovação do projeto do zé do vale, visitei a comunidade da Gameleira, no ano seguinte, para orientá-las com as compras de materiais e prestação de contas. Em 2010, retornei à comunidade e descobri que elas não tinham feito a prestação de conta exigida pelo edital, alegando a falta de comprovantes bancários e a dificuldade para entender o processo da prestação de conta. O zé do vale não foi uma exceção. Muitos mestres ou líderes de manifestações que tiveram seus projetos aprovados tornaram-se inadimplentes. Nessa época, visitei algumas comunidades e fiquei sabendo de histórias sobre pessoas que usaram o dinheiro para comprar remédios ou realizar pequenas reformas na casa. Voltei à Secretaria de Cultura e conversei com alguns funcionários sobre a situação das comunidades. Eles admitiam que o edital tinha falhas graves: o Estado não tinha realizado ações de formação e gestão dos recursos públicos e distribuiu dinheiro sem critérios claros para as comunidades. Além disso, o edital não correspondia aos próprios interesses do governo, de criar instrumentos de medidas para promoção, valorização, salvaguarda e protagonismo dos mestres, mestras e líderes das manifestações populares da cultura, promovendo o deslocamento da sua função social e incentivando seus aspectos meramente estéticos e espetaculares.

Em 2013, assisti a apresentação de um grupo de samba de roda na Festa da Purificação em Santo Amaro, numa estrutura montada para receber os grandes nomes da indústria da música comercial do Brasil. Já tinha presenciado a aparição daquele grupo em outro contexto e ali parecia bem diferente. Aquela megaestrutura estabelecia uma relação distanciada com o público, causava desgosto aos sambadores e os limitava a reproduzir um repertório memorizado pela repetição, inibindo o jogo, as brincadeiras e as provocações, elementos indissociáveis do saber e fazer do samba de roda. Eles esqueciam as letras das músicas e, diante da situação desagradável de não saberem o que falar ou fazer, reproduziam o comportamento de “pagodeiros” no palco.

A aparição do samba de roda naquele palco deslocava seus atores sociais do contexto na qual surgem a inspiração para a criação das músicas, a improvisação, as brincadeiras e as provocações com o público: espaços/tempos onde o fazer estético, espetacular e lúdico é intrínseco ao saber e fazer social, que produz e reproduz símbolos de valores morais, religiosos e culturais. Colocar um samba de roda no mesmo palco que a dupla sertaneja Zezé de Camargo e Luciano implica dizer que ambos são produtos decorrentes do mesmo processo de produção cultural, criados meramente para serem

comercializados. Isso não é verdade. A dupla sertaneja é produto criado pelo mercado do entretenimento, foram treinados para atuar naquela megaestrutura e, muitas vezes, saem dos seus estúdios de ensaio direto para os palcos. Para os sambadores e sambadeiras, agora chamados de “artistas populares”, fazer o samba de roda é indissociável das suas atividades sociais e da sua relação com a comunidade. Além disso, para o mercado do entretenimento, a valorização dessas manifestações não implica em retorno financeiro significativo. Enquanto os sambadores recebem mil reais pela aparição naquele evento, a dupla sertaneja embolsa, em média, quatrocentos mil reais por uma hora de *show*.

Vale ressaltar que a discussão aqui não se pauta na inexistência da competência dos sambadores e sambadeiras em promover seus espetáculos no palco, e sim, em refletir sobre o processo de transformação dos seus valores, a partir do deslocamento da sua função social, bem como dos conflitos de valores em torno do patrimônio imaterial, que geram equívocos na elaboração das políticas públicas para as culturas populares, questões também abordadas por Alberto Ikeda (2013).

A respeito da expressão “artista popular”, termo demasiadamente abrangente na qual estão inserindo os mestres e manifestantes, devemos nos perguntar: ser sambador ou sambadeira é ser artista? Por quê? Se são, de que tipo de artistas estamos falando? Se não são, por quê?

Sim, sou um artista e meu palco é vida.

Assim respondia Miguezinho do Cavaquinho ao ser tachado de “artista da família” por sua esposa, filhos e sobrinhos. O termo artista da família nos ajuda a traçar algumas reflexões. Utilizando-se sempre de metáforas, o mestre usava de muitos recursos para transmitir seus ensinamentos. Um dos mais frequentes era dar uma tarefa inusitada, por exemplo, quando ele terminava de almoçar, escolhia uma criança – filho, neto ou vizinho – para pentear o cabelo dele enquanto dormia no sofá da casa. Aparentemente, a regra jogo era simples: tínhamos que penteá-lo enquanto estivesse dormindo e só era permitido encerrar a “missão” depois que ele abrisse os olhos. Geralmente, a criança escolhida estava envolvida em algum problema de

comportamento. Embora essa prática estivesse relacionada a um “castigo”, a “missão” era executada de forma prazerosa.

Um dia, Mércia Rasteli Dias, minha tia e filha do mestre, e eu fomos escolhidos após termos protagonizado uma briga por algum motivo fútil de que não recordo agora. Enquanto o mestre dormia, ficamos por várias horas disputando espaços na sua cabeça sem trocar olhares nem nos falar. Ele não abria os olhos e o prazer de penteá-lo e acariciá-lo esvaia-se com a exaustão daqueles movimentos repetitivos e a disputa desgastante por espaço na sua cabeça – o mestre nunca demorara tanto tempo para acordar quanto naquele dia – pensei. E então, começamos a conversar e traçar estratégias para fugir da chatice que a missão, geralmente prazerosa, tinha se tornado: trocávamos de posição, de pentes e fazíamos formas de desenhos com os poucos cabelos que lhe restavam. A partir daí, voltamos a sentir prazer em realizar a missão e passamos a sorrir, cantar e conversar mais. Minutos depois, o mestre acordou, levantou do sofá e nos agradeceu com um sorriso contido no rosto.

Naquela época, não compreendia claramente a intenção do mestre, embora tivesse a consciência de ter saído diferente após ter vivenciado aquela experiência marcante. Mestre Miguezinho do Cavaquinho era um artista da família e da comunidade Acupe e sua função social ia além da capacidade de promover o entretenimento às pessoas. Os mestres das manifestações populares da cultura acumulam várias funções: são educadores, médicos, líderes políticos e espirituais, figuras centrais na formação cultural, social e religiosa da comunidade.

José Jorge de Carvalho discute o impacto do tempo do entretenimento na vida do artista popular e no receptor que compra o espetáculo. Ao se referir à redução da semiologia e semântica sofridas pelos rituais tradicionais, a partir da sua transformação em produto comercial, diz que “o que aparece para o consumidor como canto, dança, poesia e drama tradicional afro-brasileiro é de fato um simulacro natimorto que assombra como um fantasma do mundo maquínico da produção capitalista” (CARVALHO, 2004, p. 8). O deslocamento dos atores sociais do espaço/tempo, onde o saber e o fazer acontece simultaneamente, enquadrando-o a um modelo sistematizado de produção cultural, exclui elementos históricos, religiosos, sociais e culturais, aspectos inerentes do seu conhecimento artístico e gera a perda do seu maior composto de existência, a resistência e a luta de classes.

O mestrismo

A relação entre valores históricos, sociais, religiosos, e o valor estético é uma questão difícil e importante na discussão sobre a apropriação da cultura popular. O crescimento da discussão em torno dos patrimônios imateriais aumentou o interesse de outras classes sociais e profissionais, principalmente, pesquisadores e pessoas ligadas ao teatro e a dança que buscam nessas manifestações seus elementos estéticos e espetaculares. A partir daí, a “cultura exótica” passou a ser disseminada nas grandes capitais do Brasil, configurando um certo modismo. Em toda capital brasileira, salvo algumas exceções, é fácil ver apresentações de manifestações originárias de cidades do interior nordestino, realizadas por uma grande maioria branca. Essas apropriações acontecem nas ruas, nos palcos de *shows*, carnaval ou nas salas de aulas das universidades.

A maioria dessas atividades são patrocinadas por editais públicos destinados à promoção e divulgação das práticas e saberes da cultura indígena e afro-brasileira, que não chegam até as comunidades.

As ações de promoção e divulgação dos bens imateriais propostas pelo governo e os grandes eventos organizados por instituições públicas e privadas têm constituído uma vitrine para disseminação e autovalorização das manifestações populares da cultura, sobretudo, entre pessoas das grandes capitais do país que buscam, nessas práticas, uma arte ou cultura “autêntica”, revelando uma certa veneração aos herdeiros desses saberes. Esse assédio aos mestres e a suposta valorização da cultura popular têm estimulado o deslocamento das manifestações para essas cidades e provocado conflitos de valores entre seus herdeiros.

Alguns mestres e líderes de comunidade, na maioria das vezes, creio que como postura de defesa e proteção dos seus “bens”, têm aderido a esse novo *boom* da cultura popular, comparando, equivocadamente, o processo de valorização do saber e fazer tradicional ao aumento do valor dos cachês em shows folclóricos, vestindo a carapuça de artista popular ofertada pelo mercado do entretenimento. Uma postura individualista que visa seu benefício pessoal, comportamento contrário à figura e à função do mestre na comunidade, como citado acima. Algumas pessoas, principalmente das próprias comunidades tradicionais, têm se aproveitado desses conflitos de interesses para compartilhar os louros desse tipo de valorização das manifestações populares e se

passam como produtores e representantes das comunidades. Há casos em que a figura do produtor e mediador, após um tempo de familiaridade com a atividade, passa a se declarar mestre, expropriando os verdadeiros líderes em atividades artísticas ou culturais financiadas.

Você não sabe o valor que a capoeira tem(bis)

Ela tem valor demais, vê se segura rapaz [...]

Essa música, embora seja ouvida em rodas tanto de grupos mais antigos quanto por contemporâneos, é um manifesto de resistência de capoeiristas contra a nova função social que a capoeira tem sido enquadrada atualmente. Presente em quase todas as regiões do mundo, a manifestação é hoje o maior produto de exportação da cultura popular do Brasil e aparece como uma atividade em plena expansão na sociedade brasileira, sobretudo, a partir do seu reconhecimento como profissão e patrimônio imaterial nacional, sendo disseminada em creches, escolas, academias e clubes.

O processo histórico de crescimento e mudança da sua função social é um terreno arenoso e denso que nos levaria a várias reflexões e, portanto, exige uma atenção especial. Não pretendo, pelo menos no momento, aumentar a imensa lista de textos que discutem a presença ou ausência da autenticidade de estilos da capoeira, por meio das contribuições dos mestre Bimba e Pastinha. Aqui me limitarei a refletir como os embates tanto internos (entre seus herdeiros), quanto externos (com as instituições públicas e privadas) sobre sua função social, tem facilitado a expropriação dos mestres capoeiristas e provocado uma disseminação de aspectos meramente esportivos da manifestação, configurando o que estou conceituando aqui como modismo ou “mestrismo”.

Um aspecto importante, que deve ser abordado nessa discussão, é que a mudança da função social da capoeira pode ser entendida por meio da longa trajetória de disputas nas tentativas de seus herdeiros e instituições públicas e privadas para institucionalizá-la. Nesse sentido, buscava-se afirmar a capoeira como esporte nacional por excelência, praticada nas academias, escolas e clubes. De certa maneira, o

movimento iniciado na década de 1930, a divulgação e o conflito em torno da função social da capoeira com o surgimento dos estilos angola e regional, protagonizado pelos seus dois maiores ícones, Mestre Pastinha e Mestre Bimba, que resultou na institucionalização e na desportivização da capoeira, podem, igualmente, ratificar essa linha de pensamento – a que vê a capoeira como um esporte apenas. A visão meramente esportiva da manifestação desconsidera elementos que os criadores dessas duas vertentes fizeram questão de ressaltar: a grande atenção a essas práticas deve se voltar para seus aspectos rituais, mesmo considerando o caráter desportivo presente tanto na regional quanto na angola (FONSECA, 2008).

Para os capoeiristas, enquadrá-la em uma definição única seria como desqualificá-la, esvaziando seu sentido de existência. Uma reflexão pertinente sobre a transformação da capoeira de prática marginalizada a esporte nacional é o tempo na formação dos profissionais de educação física. Muitos desses profissionais têm se apropriado da prática para ministrar aulas. A questão é que, durante o processo de formação acadêmica, eles têm pouco tempo de contato com a prática. Na regra da manifestação, até nas mais contemporâneas, os mestres só autorizam o aluno a assumir uma aula depois de um longo período, após ter alcançado algumas etapas, processo que pode durar de sete a dez anos. Aprofundando essa discussão, muitos professores ligados a academias ou abadás têm se formado mestres pois, mesmo com pouco tempo de prática, adquirem habilidades no jogo da capoeira por praticarem outras atividades de luta esportiva.⁵⁸ Esses “mestres/profissionais” da capoeira esportiva usam a manifestação como elemento de interesse pessoal (esportivo e financeiro) e não desenvolvem nenhuma atividade social ou cultural nas comunidades herdeiras. Não é por acaso que presenciamos atualmente professores, alunos e mestres incentivando a competição e a violência em rodas de capoeira nas ruas ou em grandes eventos.

A formação de um mestre é um processo longo que está relacionado à sua atuação na comunidade, um reconhecimento por seu longo percurso de serviço prestado. É comum ouvirmos de capoeiristas a afirmação de que a capoeira é mais do que uma atividade e sim uma filosofia de vida. O mestre não se define pela sua habilidade com o jogo ou expressividade com o corpo, é um ancião que domina os códigos sociais,

⁵⁸ Abadás são grupos de capoeira identificados por uma marca ou vestimenta padronizada, com filiais em várias capitais do Brasil e no exterior.

culturais e religiosos da comunidade e busca manter viva parte da sua história relativa à luta e resistência dos tempos da escravidão.

Discutir pertencimento, valores sociais e culturais num país que se constituiu de referências multiculturais e raciais é uma tarefa difícil. Assim como no processo de ressignificação simbólica das manifestações populares da cultura e da religião discutida aqui, creio que há um mal necessário em algumas formas de apropriação dessas práticas. Algumas instituições públicas e privadas têm estabelecido uma relação mais respeitosa com as comunidades ao realizarem projetos para discutir questões a respeito da compreensão, memória, valorização, salvaguarda e protagonismo, seja por meio de ações de criação de espaços de formação e discussão, como bibliotecas especializadas, promoção de debates com escolas públicas, criação de acervos de registro de músicas, aparições, entrevistas e depoimentos de manifestantes, além da produção e devolução desses produtos para as comunidades herdeiras. Seja pelo diálogo direto com os líderes e mestres, deslocando-os aos grandes centros urbanos para discutir questões relacionadas à apropriação e expropriação.

Há algumas décadas estudiosos das artes cênicas, música e dança têm se apropriado das práticas de rituais religiosos e profanos de comunidades indígenas e afro-brasileiros como elemento efêmero na investigação de linguagens e corporeidade do ator/dançarino por meio de processos criativos no seu treinamento. É inegável que a sistematização dos rituais e práticas culturais e criação de partituras corporais em um processo criativo, sem a sua mera reprodução estética e espetacular em palco, tem se constituído em um campo promissor para criação de linguagens artísticas e produzido resultados práticos e teóricos importantes para os estudos do teatro, da dança e da música.

Contradizendo o que disse anteriormente, para algumas pessoas das cidades grandes o contato com manifestações culturais e religiosas, mesmo parafolclorizadas, possibilita a aproximação com o seu contexto histórico e social de origem. A principal característica dessas cidades é a aglomeração de pessoas de várias regiões do país. Parte dos moradores da cidade de São Paulo, por exemplo, são oriundos de pequenas comunidades nordestinas, filhos ou netos de herdeiros de práticas culturais e religiosas que se juntam a pessoas de outras classes para buscar nessas manifestações deslocadas o contato com suas ancestralidades, desgarradas após o afastamento das suas

comunidades. Não é difícil encontrar um mestre da cultura popular trabalhando como porteiro em edifícios na cidade de São Paulo.

A meu ver, a maior questão em torno da apropriação dessas práticas e saberes é que esse modismo não atingiu as comunidades tradicionais que andam na contramão dessa realidade. Enquanto os espaços de preservação, valorização, discussão e atividades culturais tradicionais se potencializam nas capitais, as manifestações culturais têm se reduzido nas comunidades.

A reclamação constante dos mestres e líderes das manifestações é que os pesquisadores e artistas não devolvem para a comunidade o produto intelectual ou artístico, gerado através das suas práticas. Todos os acervos de áudio e vídeo estão concentrados nas grandes cidades, dificultando o acesso dos seus herdeiros aos mesmos. Os grupos de teatro e dança, após seu processo criativo, não promovem mostras do resultado ou apresentam seus espetáculos para as comunidades.

Nos últimos anos, muitas manifestações culturais e religiosas indígenas e afro-brasileiras, salvo as que tiveram o reconhecimento de Patrimônio Imaterial Nacional recentemente, foram extintas, enquanto outras continuam existindo com muita dificuldade. Os mestres e líderes alegam que abandonaram as práticas por falta interesse dos jovens e de apoio dos poderes públicos para darem continuidade às atividades. Quanto à falta de apoio por parte do governo, questionado pelas comunidades, talvez fosse necessário analisar o documento de pesquisa que avalia a participação do programa Cultura Viva/Pontos de Cultura, realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) em 2010 e 2011.⁵⁹

As atividades de manutenção das práticas culturais e religiosas dessas comunidades acontecem por meio do protagonismo dos mestres e líderes, sem o apoio efetivo de programas do governo. Eles só recebem algum recurso, geralmente

⁵⁹ Os Pontos de Cultura, principal instrumento do Programa Nacional de Arte, Educação e Cidadania - Cultura Viva, projeto de parceria entre o Ministério da Cultura, Estados e instituições da sociedade civil sem fins lucrativos. Funcionam como instrumentos de pulsão e articulação de ações já existentes nas comunidades de grupos étnico-culturais e outros; a fim de estimular e fortalecer redes de criação e gestão cultural no país, de garantir aos indivíduos à coletividade o direito à criação, fruição e difusão dos bens culturais. Além do direito à memória e à participação nas decisões das políticas culturais, responsáveis pela produção, recepção e disseminação culturais em comunidades que se encontram à margem dos circuitos culturais e artísticos convencionais. (CULTURA VIVA, 2010).

insignificante, quando são convidados para se “apresentar” em vitrines de celebração da diversidade cultural do país. Muitos dos mestres que estão se apresentando nos palcos sofrem de problemas de saúde graves como câncer de próstata, diabetes, hipertensão e glaucoma.

A discussão sobre a falta de qualidade de vida dos mestres é uma questão importante que não pode ser mais adiada. Em 2013, a comunidade de Acupe perdeu prematuramente figuras importantes na formação social e cultural dos seus moradores: Fiíta, rezadeira de Santo Antônio; Miguel do Calão, mestre pescador; Ninhano Marceneiro; e Vagalume, mestre careteiro. Desde que iniciaram as ações do plano de salvaguarda até os dias de hoje muitos mestres morreram no anonimato, sem nenhum apoio de programa governamental: Miguezinho do Cavaquinho, mestre de samba de roda; Valentim, mestre da Burrinha; Emídio Marceneiro; Mãe Valéria Parteira; Maçu Rezadeira; Tia Neném, costureira da rede de pesca; Cibele Passos, mestra da folia de reis; João Filipe Rasteli, professor da filarmônica de Acupe; tia Dadinha, professora; Zeca Sapateiro; João Brasil da Viola; Mirto Grande, mestre do pandeiro; Joel e Nobertinho do Pandeiro; Santogri, mestre de capoeira; Tó, Pretinho e Zuquinha Calango, mestres do Nego Fugido.

Embora esteja ciente de que o Estado brasileiro mais recentemente tenha criado políticas públicas de promoção, valorização e disseminação culturais em comunidades que se encontram à margem dos circuitos culturais e artísticos convencionais, ainda não dispomos de instrumentos adequados para atender, de maneira efetiva, as necessidades dessas comunidades. Creio que o ponto-chave na mudança dessa realidade é a criação de articulação entre as ações de promoção e salvaguarda da cultura com programas de políticas públicas de promoção da saúde e educação nas comunidades tradicionais. Assim, o plano visará a salvaguarda dos atores sociais e não somente das suas práticas.

A elaboração de políticas de salvaguarda é inerente à discussão dos embates sociais. Não devemos esquecer que, por trás das discussões dos valores sociais e culturais, há uma constante disputa de classes. Joel Rufino dos Santos, numa aberta discussão em defesa de classe, questiona a representação social do pobre e propõe a ideia do “intelectual dos pobres” em vez do “intelectual para os pobres”, ou seja, defende que o pobre seja representado por ele mesmo (Rufino, 2004).

O mestre conhece como ninguém suas necessidades e precisa participar, de fato, das discussões e criação de diretrizes sobre o destino das suas práticas. Seu protagonismo é fundamental para a elaboração de políticas que, realmente, contribuam, não para sua valorização pessoal, mas para o bem da cultura, da arte e da religião da comunidade que a representa.

3. PREFÁCIO ENTRE O NEGO FUGIDO E AS LINGUAGENS TEATRAIS



3.1. Acareação entre o Nego Fugido e Antonin Artaud ⁶⁰

O teatro que não existe em nada mas que se serve de todas as linguagens, gestos, sons, palavras, fogo, gritos, encontra-se exatamente no ponto onde o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações (ARTAUD, 1987, p. 21).

Antonin Artaud via na metamorfose das linguagens artísticas um caminho para busca de um teatro que perturbasse o repouso dos sentidos, liberasse o inconsciente comprimido, para “refazer a vida”. O teatro teria que ser como seu espírito: intempestivo, irreverente e anárquico, um fantasma que surgisse para sacudir nossa consciência adormecida. Um teatro que estilhaçasse o real, desorientasse os sentidos, desmoralizasse ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto. Pois, para ele, o inconsciente é físico e o ilógico é o segredo de uma ordem na qual se expressa um segredo da vida. Foi isso que ele buscou no México, entre os rituais tarahumaras, um teatro de “corpo sem órgãos”, capaz de ser reconstruído como algo potencialmente representativo da vida.

Artaud foi guiado pelo desejo incessante de reencontrar um ponto de utilização mágica das coisas, recusando uma consciência estética fundada em simulacros, aparências face à realidade empírica das coisas. Ele coloca a questão da linguagem e da manipulação de signos em termos de forças mágicas e da relação mantida através deles com o cosmo e com o divino (TEIXEIRA, 1999).

Durante minhas (an)danças pelo universo desconhecido das artes cênicas, em busca de reflexões sobre o Nego Fugido, irromperam, naturalmente, pensamentos a respeito de um teatro de aparições, fantasmagórico, que estranha e sacode a poeira da vida cotidiana com seu corpo mutilado, visceral e político. Artaud surge para mim como

⁶⁰ Antonin Artaud nasceu na França em 1896, foi poeta, pintor, escritor, ator e dramaturgo surrealista. Suas obras foram tão intensas, intempestivas e anárquicas como a sua vida. Considerado louco, foi internado em manicômios e submetido a violentos tratamentos de eletrochoque que prejudicaram seu corpo e memória. Sua passagem pelo mundo dos vivos marcou de modo decisivo diversas áreas do conhecimento como a literatura, o teatro, a pintura, a filosofia, a medicina e a antropologia. No entanto, os pensamentos mais notórios de Artaud foram pela busca de um teatro não mais dominado pela palavra, e sim, por meio de gestos, plasticidade e por signos de intenso apelo inconsciente. Aproprio-me do termo “acareação” como metáfora de confronto entre os pensamentos de Artaud sobre teatro e a manifestação do Nego Fugido, não no intuito de buscar verdades, mas para desconstruí-las e gerar reflexões pulsantes sobre um teatro de aparições.

um fantasma para revelar que o Nego Fugido é o lugar onde a vida é compreendida pelos sentidos, onde vida e morte permeiam o mesmo espaço, onde moradores de Acupe convivem com sua ancestralidade e, dessa forma, constroem, reconstróem e, ou desconstróem suas histórias.

Essa foi só uma primeira acareação, Artaud e o Nego Fugido nos assombrará mais adiante. Antes de ser assombrado por Artaud, encontro em outras formas e pensamentos teatrais, reflexões que potencializam o meu olhar sobre a encenação do Nego Fugido e a corporeidade de seus participantes. Correlacionando os pensamentos de Richard Schechner, Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski, creio ser possível analisar a manifestação do Nego Fugido a partir de uma metodologia multidisciplinar, que interliga história, antropologia, estudos da performance, teatro e teoria teatral buscando nesse cruzamento de estudos teóricos e práticos um caminho capaz de gerar significativas reflexões sobre a encenação.

3.2. Performances de reminiscências criativas: corpo em encruzilhadas

Voltemos a lembrar, no dois de julho de 2012, moradores de Acupe e visitantes acompanham a festa de caboclo no terreiro de candomblé Oiá Bomim e aguardam o momento ápice do evento: a aparição da cabocla Jaguaracira, índia guerreira cainana. Todas as crianças foram obrigadas a se retirar do barracão, elas não podem ser vistas pela cabocla, dizia a ekedi da casa. Após a retirada das crianças, conduzidas ao quintal do terreiro, os ogãs⁶¹ começaram a tocar os atabaques, saudando e anunciando a chegada da cabocla, que adentrou o barracão de forma vigorosa e exuberante.

Jaguaracira *é uma cabocla de outro mundo*, fala uma língua estranha que quase não conseguimos entender. Tem um comportamento ambíguo: é alegre, brincalhona, agitada, mas, também, nos surpreende com comportamentos intempestivos de mau-humor. Seu comportamento, na maioria das vezes, assemelha-se ao dos erês e seus gestos e movimentações corporais são comparados as performances do caçador pelos participantes do Nego Fugido.

A relação entre Jaguaracira e a comunidade de Acupe, principalmente entre os integrantes do Nego Fugido e os adeptos do candomblé, é ambígua como a própria

⁶¹ É preciso ressaltar que esses ogãs também são participantes do Nego Fugido.

cabocla é em si mesma. *Jaguaracira é de outro mundo*, explicam os filhos de santo do terreiro – *ela é adulta, mas só tem 14 anos*. De onde ela vem não há crianças. As pessoas já nascem grandes, por isso, quando ela vê uma criança, assusta-se. Ela gosta de sambar, mas é outra coisa que não conhece, mesmo assim quer sambar e cantar. A performance de Jaguaracira revela aspectos que evidenciam misturas étnico-raciais, sociais, culturais e corporais. É esse caráter híbrido, ambíguo, contraditório que a torna a cabocla mais querida e admirada pela comunidade de Acupe.

Enquanto os visitantes acompanhavam atentamente as brincadeiras e as danças de Jaguaracira no barracão, lá fora, a feição das crianças mesclava-se em demonstrações de medo e desejo de presenciar a performance. Subitamente, Mailyne Vitória, de 3 anos, levantou-se da cadeira e começou a “brincar”, simulando o ritual de incorporação: corpo sinuoso, olhos fechados e revirados, tremeliques, gestos contidos e falas confusas. Em seguida, começou a dançar, acompanhando o ritmo dos atabaques que vinha de dentro do barracão, reproduzindo os movimentos dos caboclos que tinham aparecido antes de Jaguaracira.



Fig. 15 – Fotos de Mailyne simulando a incorporação de caboclo. (Fotos: Monilson, 2012).

Imediatamente associei a cena protagonizada por Mailyne aos relatos de dona Santa sobre as brincadeiras de “dançar candomblé”, sobre os “nativos” no casebre de Vovó Lorian, como descrevi no Capítulo 1 desta dissertação.

Embora o comportamento aparentemente inesperado de Mailyne fosse reprimido pela mãe – *Para com isso, Mailyne, que você não está rodando de caboclo* – ela parecia não se importar com as insistentes reclamações da mãe e continuava seu ritual solitário de incorporação. De vez em quando, voltava a sentar na cadeira e ficava imóvel por alguns segundos, como se estivesse atendendo à mãe, mas, subitamente, pulava do assento e recomeçava a brincadeira.

Alguns dias após a festa, eu conversava com o tio-avô de Mailyne, o tata Paulo da Cruz, que não estava presente no evento e comentei sobre o comportamento da criança no terreiro Oiá Bomim, enfatizando a preocupação da mãe com a “brincadeira” de Mailyne. O tata disse que não acreditava que ela estivesse brincando, que talvez aquele comportamento revelasse a condição de sua espiritualidade no futuro – *Ela de fato estava incorporada e seus pais sabem bem disso, foi um erro reprimi-la.*

Os comentários de Paulo da Cruz expõem um estado de conflito, tensão, nesse espaço/tempo aparentemente harmonizante da religiosidade do candomblé, como analisarei mais tarde. Mesmo em comunidades de descendência predominantemente africana, os terreiros de candomblé são espaços que provocam sentimentos diversos nas pessoas: amor, compaixão, respeito, obscuridade, medo, desprezo e preconceito. Além disso, é um espaço de cruzamento de corpos em movimento. Daí a pertinência de usar o terreiro Oiá Bomim para elucidar o que estou chamando de corpo em encruzilhada: um ponto de encontro de corpos que afirmam identidades, justamente no confronto entre oposições, justaposições e composições. “A encruzilhada se constitui justamente nesse processo de encontro, tensão, conflito, incorporação, assimilação, sincretismo, que tecem identificações afro-brasileira, aparentes em costumes, na culinária, na religião, na língua e, sobretudo, no corpo” (SILVA, 2012, p. 65).

Mailyne, decende de uma família que há várias gerações cultua o candomblé, é filha, neta e bisneta de adeptos da religião. Alguns deles, atualmente, têm contribuições relevantes como líderes espirituais da comunidade de Acupe. Outros têm atuações importantes na participação e na organização das manifestações populares de cultura da comunidade. Mas essa não é uma prerrogativa da família de Mailyne. Em comunidades

tradicionais como Acupe são quase sempre os mesmos atores sociais que compartilham as práticas religiosas e as manifestações populares de cultura. A maioria dos participantes das manifestações culturais de Acupe, principalmente da capoeira e do nego fugido, cultuam o candomblé ou são assíduos dos seus rituais e festas. Suas atividades cotidianas se dividem entre essas práticas culturais e religiosas e as atividades da pesca e da mariscagem.

As festas de caboclo nos terreiros de candomblé são acontecimentos importantes para refletirmos a respeito do contexto contraditório em que o Nego Fugido também está inserido, o que contraria a visão romantizada que se tem sobre as práticas culturais e religiosas das comunidades “tradicionais”. Os terreiros de candomblés são espaços onde se lapida e constitui a corporeidade dos acupenses e, principalmente, das figuras do Nego Fugido.

Para elucidar o que estou chamando de corpo em encruzilhada, apropriei-me da noção de “comportamento restaurado” de Richard Schechner. Segundo ele, as habilidades corporais são comportamentos duplamente exercidos, são comportamentos restaurados. O autor explica que performamos mais do que sabemos, e o que isso quer dizer? “A vida cotidiana, religiosa ou artística consiste em grande parte em rotinas, hábitos e ritualizações e de recombinação de comportamentos previamente exercidos” (SCHECHNER, 2003, p. 32). Todo comportamento, diz Schechner, é um comportamento restaurado e inclui uma vasta gama de ações, embora as pessoas não se deem conta de que agem assim tanto nas ações codificadas como “regras do jogo”, “etiqueta” e “protocolo diplomático” e nas ações previamente conhecidas que executamos no cotidiano, quanto nas ações marcadas por convenções estéticas como em teatro, dança e música. O corpo dos participantes do Nego Fugido evidenciariam aspectos de comportamentos restaurados durante a encenação?

Nas minhas observações sobre a corporeidade das figuras do Nego Fugido, mesmo antes de iniciar essa pesquisa, percebi que alguns gestos e movimentos semelhantes às atividades da pesca artesanal surgiam, involuntariamente, durante a manifestação: movimentos repetitivos como remar uma canoa, puxar a rede de pesca do mar, a dança da retirada do marisco (tareoba) dos recifes e lançar o corpo ao mar amarrado por uma corda, fazendo-se de contrapeso da vela para equilibrar a

embarcação, uma prática denominada pelos moradores de Acupe como “barandar”.⁶² Percebe-se também na corporeidade das figuras, uma metamorfose entre os movimentos da pesca com movimentos do samba de roda, do jogo da capoeira e maculelê. Durante a encenação da primeira batalha para capturar o rei, entre o capitão do mato, os militares e os caçadores, os corpos em ação se assemelham aos movimentos da dança/luta do maculelê e as batidas das espadas dos militares com as coronhas das espingardas dos caçadores fazem a função da “grima”, como podemos observar na imagem abaixo:⁶³



Fig. 16 - Primeira batalha da prisão do rei. (Foto: Zeza Barral, 2012)

A própria redundância das ações cotidianas, diz Schechner, é precisamente o que constitui sua familiaridade; sua qualidade é construída a partir de “pedaços de comportamentos”, rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito determinado.

O corpo irreverente, malicioso e ambíguo do caçador também é comparado, pelos participantes do Neco Fugido, ao corpo no jogo da capoeira, sobretudo, o corpo mandingueiro, na vadiagem, momento que alguns capoeiristas do Recôncavo costumam chamar de “brincadeira da brincadeira”. Talvez os movimentos mais

⁶² Vale ressaltar que os participantes do Neco Fugido não ensaiam nem realizam treinamentos antes de sair às ruas, pelo menos, não no sentido convencional desses termos. Discorrerei mais sobre isso adiante.

⁶³ Trata-se de bastões feitos de madeira utilizados pelos brincantes durante a dança/luta do maculelê.

evidentes na encenação sejam os movimentos semelhantes às danças de orixás, executados pelas negas em torno dos atabaques.

Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Analisado a partir desses pensamentos de Schechner, os participantes do Nego Fugido apresentam aspectos de um corpo em encruzilhada, treinados por meio do encontro e confrontos de corpos nas atividades culturais e religiosas da comunidade. É desse contexto corpóreo-multirreferencial que se constitui sua encenação.

Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Embora a ação da manifestação siga uma espécie de pré-roteiro cênico, a cada aparição, surgem novos movimentos, gestos, comportamentos e músicas. Situações inesperadas e objetos encontrados transformam-se em elementos cênicos. Esse corpo ambíguo, constituído num contexto híbrido, mas, ao mesmo tempo fragmentado (por pedaço de comportamento re combinado), possibilita a criatividade dos performers a partir das relações estabelecidas, em cena, entre as figuras, os objetos e o espaço (a rua).

Schechner diz que performances são feitas de pedaços de comportamento, mas cada performance é diferente das demais. Nenhum evento pode copiar exatamente um outro, mas pedaços de comportamento podem ser re combinado em variações infinitas. Vamos observar mais de perto esse pensamento de Schechner aplicado ao corpo do Nego Fugido.

Ainda no dia dois de julho de 2012, ocorrera algo que marcaria a comunidade de Acupe e influenciaria a performance do Nego Fugido. Seus moradores acordaram com a notícia da morte de onze pessoas num acidente com uma van clandestina que transportava, para Salvador, pessoas da comunidade e da cidade vizinha de Saubara. Essa tragédia teve repercussão nacional e gerou comoção em todo Recôncavo. Os dias

seguintes àquela data foram dolorosos e traumáticos. A população abandonou suas atividades na roça, na pesca e outros para velar e enterrar os corpos das vítimas.

Com esse acontecimento trágico, a noção da morte como um evento público e influenciador da vida humana ganhou mais evidência na comunidade de Acupe. Os participantes do Nego Fugido decidiram que só sairiam às ruas no segundo domingo do mês de julho em respeito à memória e às famílias das vítimas. No segundo domingo de julho, durante encenação da captura e comercialização dos escravos, um dos tocadores acelerou o ritmo do atabaque e cantou uma música desconhecida pelo grupo.

Mata esse nego se o nego correr (bis)

As negas e caçadores, inicialmente, não esboçaram reações, pareciam surpresos com a música e a provocação do tocador. Em seguida, as negas romperam o cerco dos caçadores e comeram a correr, simulando uma fuga. Os caçadores seguiram os fugitivos atingindo-os com “tiros de espingardas”. A simulação da morte tomou uma dimensão cênica vigorosa: as quedas, os tremeliques e gritos das negas emocionaram o público, provocando choro em alguns. A nova música possibilitou que a simulação da morte ficasse mais evidente na encenação e provocasse comoção no público. O corpo que simulava uma cena de morte estava potencializado por profundos sentimentos de perda, medo, angústia e não aceitação provocados pelo acidente trágico. Tais sentimentos atravessavam o corpo do público que se identificavam com eles.

Após o surgimento desses novos elementos cênicos (a música, as carreiras, a intensificação da simulação da morte), percebi que, durante a simulação da morte, as figuras passaram a ficar mais tempo no chão, criando movimentos com areia e pequenos objetos encontrados no contato com o chão, alterando o ritmo da manifestação. Ressalto que as encenações da morte feitas coletivamente pelas negas só acontecem quando os tocadores catam a música:

Carneirinho morreu na lagoa cheia

Que bicho pequeno

Que tamanho de orelha

Observei que esse fenômeno ocorreu nos domingos seguintes, sempre provocando muita emoção, tanto nos participantes do Nego Fugido, quanto no público. Mesmo após o final do mês de julho, com encerramento das atividades, os participantes continuaram comentando sobre a emoção que sentiam quando a nova música era cantada, enquanto executavam suas performances. No entanto, eles não estabeleciam relações entre suas performances e o acidente trágico que ocorrera.

No mês de julho de 2013, eles continuaram explorando o novo recurso cênico, porém, a ação não parecia ter mais o mesmo vigor ou provocar as mesmas emoções que no ano anterior.

O comportamento restaurado, diz Schechner, são comportamentos vivos, tratados como um cineasta trata um pedaço de filme. Esses pedaços de comportamentos podem ser rearranjados ou reconstruídos, adquirem vida própria, tornam-se independentes do sistema causal (pessoal, social, político, tecnológico...) que os levou a existir (SCHECHNER, 2003).

Desde o início dessa dissertação venho imprimindo um olhar sobre o Nego Fugido que elucida um corpo que se constitui de elementos sensoriais, sensitivas, incorporados por meio de relações práticas (conscientes e inconscientes) visuais, táteis, sonoras e olfativas. No caso do Nego Fugido, a metáfora da edição de imagens utilizada por Schechner é imprópria para elucidar o corpo em encruzilhada. O corpo a que me refiro, embora fragmentado, rearranjado ou recombinação, é escravo de seu contexto social, religioso, cultural e político. Há um “comportamento social implícito” que impossibilita sua independência do contexto em que foi gerado, está longe de produzir pedaços de comportamento com vida própria.

Percebe-se que durante a encenação do Nego Fugido, os integrantes exploram os elementos de uma performance estética, como uso de linguagens corporais, expressões faciais, manipulação de emoção, regras de procedimento coletivo, decoração visual do corpo e do espaço e outros. Analisar os aspectos expressivos do corpo Nego Fugido são meios para revelar como, em um momento de entrelaçamento, comportamentos que embora pareçam independentes, distintos ou até mesmo desconhecidos, fundem-se na constituição de novos significados socioculturais, produzindo um corpo estético potente, mas, também, social e político.

O comportamento restaurado, diz Schechner, é o processo-chave de todo tipo de performance, toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamento duplamente exercido (SCHECHNER, 2003). A noção de comportamento restaurado de Richard Schechner nos possibilita uma visão ampla para discutirmos a respeito de ações performáticas, estabelecendo articulações maiores entre performances estéticas, cotidianas e rituais. O autor, diz que utilizando a ferramenta conceitual do “como se fosse performance”, podemos examinar coisas que, de outro modo, estariam fechadas à investigação. No entanto, convém estarmos atentos para o risco do comportamento restaurado se converter em uma fórmula ou um esquema explicativo capaz de resolver todos os enigmas de comportamentos rituais, cotidianos e estéticos. É o próprio Schechner que nos alerta:

Cuidado! Atenção para generalizações. Eu preciso enfatizar um ponto. Performances podem ser facilmente generalizadas ao nível do comportamento restaurado. Todavia, como práticas incorporadas, toda e qualquer performance é específica e diferente de todas outras. As diferenças incluem convenções formais e tradicionais dos gêneros de performance, escolhas pessoais dos performers, padrões culturais variados, circunstâncias históricas e particularidades de cada recepção (SCHECHNER, 2003, p. 35)

O autor aponta para a importância das relações que há ou devem ser estabelecidas entre uma ação performática e o público que é atravessado por essa ação, através da identificação de regras estabelecidas socialmente. Nesse caso, corpo do performer e do público torna-se um só, eles estão envolvidos por um conhecimento social implícito que os atravessa. Onde eu quero chegar com isso? Alguns atores, dançarinos, músicos, diretores ou encenadores, na maioria das vezes, influenciados pelo conceito de teatro antropológico, têm se apropriado de rituais religiosos e práticas de manifestações populares de cultura de comunidades “tradicionais” para montagens de espetáculos de teatro, música e dança, deslocando essas atividades do contexto social em que estão envolvidas.

Como disse anteriormente, creio que essa apropriação de rituais religiosos e práticas culturais como elementos de investigação de cênica, musical e de corporeidade, tem se constituído em um campo promissor nos estudos do teatro, da dança e da música. Possibilitando, dessa forma, o surgimento de novas linguagens cênicas, através de

processos criativos que buscam nessas práticas, elementos que influenciem e potencializem os trabalhos artísticos a fim construir, reconstruir ou desconstruir as formas de fazer artístico. No entanto, sua mera reprodução estética em palco, como tenho presenciado em alguns espetáculos, parece constituir um corpo de dimensão estética descontextualizada, um simulacro capaz de nos emocionar pela sua beleza e plasticidade. O ator que simula um corpo ritual ou um comportamento cotidiano, sobre o qual não domina seus códigos sociais, culturais e religiosos, reproduz um corpo sem experiência, esvaziado de sentidos, uma memória roubada, um corpo roubado. Essas práticas rituais podem até mexer com suas emoções durante o seu de treinamento ou no espetáculo por alguma razão pessoal (social, religiosa, cultural ou política). Porém, esse corpo consciente, estético, belo e simulado logo será reconhecido pelo espectador que pode até se emocionar com a mimese de uma realidade sem vida, mas, essa emoção dificilmente o atravessará potencialmente e sacudirá sua consciência adormecida.

Bertold Brecht, a careta manjada

No início dessa pesquisa aceitei o desafio de esboçar algumas reflexões ainda não amadurecidas sobre o Nego Fugido em espaço acadêmico como pesquisador e não como “brincante”. O convite do Núcleo de Artes Afro-brasileiras da Universidade de São Paulo possibilitou, logo de cara, que eu vestisse a carapuça do pesquisador em alto nível, para discutir conhecimentos adquiridos no fazer das práticas das manifestações populares da cultura, compondo a mesa com professores de arte e antropologia da USP e mestres famosos da cultura popular.

O meu discurso emotivo, durante a palestra, revelava, essa era a proposta, que o Nego Fugido era mais do que um objeto de pesquisa. Falar sobre a manifestação, era falar da minha vida, de pertencimento, da construção da minha identidade e da comunidade de Acupe, embora soubesse que estava em um espaço que exigia certo distanciamento, diante de um público que esperava o discurso de um pesquisador e não de um brincante emocionado pelas descobertas que fazia sobre si.

Após alguns minutos de conversa, passei a comentar sobre o uso da anilina, do carvão e do óleo de cozinha na produção da maquiagem que caracteriza as figuras como negros e escravos, abordando-os dentro da perspectiva de afirmação da identidade e

como processo fundamental na contribuição dos estados alterados dos participantes do Nego Fugido e da incorporação das figuras. Nesse momento, irrompeu da plateia um questionamento frio, distanciado que me alertou sobre o solo em que pisava: *Por que a pessoas precisam pintar o rosto de preto já que todos os brincantes do Nego Fugido são negros? Se Spike Lee visse uma apresentação do grupo o que ele diria?*⁶⁴

Senti-me na responsabilidade de replicar à altura, seja por uma resposta contundente aos moldes acadêmicos, seja pelo anacronismo e pela ironia que me parecia o questionamento. Uma resposta foi soprada nos meus ouvidos: se Bertold Brecht estivesse visitado Acupe durante suas buscas incessantes por um teatro vivo e moderno ele teria dito que o teatro didático já acontecia no Brasil antes da Alemanha, ainda no século XIX, precisamente no Recôncavo baiano com a encenação do Nego Fugido?

Os aplausos calorosos da plateia davam sinais de que eu tinha falado algo interessante, mas, confesso que naquele momento ainda não tinha consciência dos desdobramentos que aquela resposta possibilitaria. Brecht talvez estivesse naquela mesa de debate e me soprasse essa resposta nos ouvidos. Até aquele momento, não conhecia o trabalho do escritor e encenador alemão, minha relação com o teatro era prática e amadora, através do teatro de rua e da experiência adquirida como “brincante” de manifestações populares da cultura. As poucas informações que tinha sobre Brecht vinham de relampejos de lembranças das primeiras orientações da profa. Marianna F. Monteiro que, logo de início, manifestava o interesse de aproximar a encenação do Nego Fugido com o teatro didático brechtiano. No entanto, a pesquisadora demonstrava certo receio:

⁶⁴ Spike Lee é um cineasta e ator estado-unidense, que fez fama como um diretor criativo e polêmico pela mídia especializada. Ícone do cinema afro-americano, sempre abordou a temática racial, abrindo as portas para uma conscientização sobre os problemas sociais do país. A fama de polêmico foi adquirida por meio da forma como ele fala de temas sociais difíceis. Spike Lee revolucionou o mercado do cinema americano e mundial. A força criativa dos filmes e seus sucessos de crítica e público, transformou o chamado cinema negro, que até então era marginalizado pela indústria, em mais uma tendência do mercado cinematográfico.

O filme *A hora do show*, lançado em 2000, possivelmente o mais polêmico e provocador, enreda-nos num labirinto que escancara as tensões racistas entre negros e brancos no Estados Unidos. Ele conta a história de um diretor de televisão que remonta, de forma escrachada, os shows “black face” dos séculos XIX e XX. Os atores, negros, e com os rostos pintados de preto fazem piadas racistas, a fim de expor o absurdo através do exagero, da hipérbole: desmascaram os níveis invisíveis do preconceito por meio de suas expressões mais gritantes e concretas. Também trata de denunciar a forma como a mídia e a indústria do entretenimento do Estados Unidos, operada majoritariamente por brancos de classe média, transmitiu e perpetuou diversas caricaturas e estereótipos negativos sobre a população negra.

Não seria um anacronismo pensar o Nego Fugido nas correlações com a performance e com a peça didática brechtiana? Não seria correr o risco de perder suas particularidades e sua singularidade analisar as teatralidades populares a partir de um referencial culto? Todavia, ter em vista as relações constantes e intensas entre cultura popular e erudita implica pensar seja a tradição culta do teatro ocidental, sejam as teatralidades populares, no interior dessas relações, incluindo aí, sem dúvida, a superação desse medo dos anacronismos – ainda mais (e principalmente) quando se trata de análise de fenômenos determinados intrinsecamente pela situação de “contato”, como é o caso das manifestações de cultura afro-brasileira (MONTEIRO, 2013, p. 382)

Essa coragem de percorrer campos minados de preconceitos sobre a cultura popular, enfrentando um suposto anacronismo entre o conhecimento acadêmico e o tradicional está presente em todo seu percurso como pesquisadora e aparece no seu último artigo “Negó Fugido, teatro didático e ‘agitprop’”, publicado no livro *Antropologia e performance: ensaios Napedra*, onde a autora coloca Brecht cara a cara com o Nego Fugido. Mas o que há de Brecht no Nego Fugido e vice-versa?

O teatro denominado “épico” surgiu na Alemanha alguns anos após a primeira guerra mundial, como forma experimental relativamente nova de representar, explorando discursos nitidamente narrativos e descritivos, denotando um conteúdo de profunda preocupação social. A partir de então, “o palco principiou a ter uma ação didática. O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a famílias, a religião [...] passaram a fazer parte do tema do teatro” (BRECHT, 2005, p. 67).

Esse novo fazer teatral exigia que o ator se distanciasse do personagem que representava, permitindo que o espetáculo ficasse infalivelmente sob o jugo da crítica do espectador. Para Brecht, o teatro teria que ser provocador, ousado e com um forte apelo às disputas de classe: uma arma de transformação social. O teatro que influenciava Brecht não estava interessado na produção de um gênero coletivista, a exemplo do teatro dramático aristotélico que exigia da arte um efeito que superasse de imediato os antagonismos de classes sociais. Ao contrário, o teatro didático reforçava as diferenças, dividindo o público.

O Nego Fugido, a exemplo do teatro didático, é um “espetáculo” da luta diária dos moradores de Acupe que, sem qualquer rodeio, escancara os dramas sociais da comunidade, dividindo opiniões e gerando conhecimento coletivo e individual.

Voltando à mesa de debate na USP, após os aplausos calorosos da plateia, continuei tentando responder o questionamento levantado. Além do fantasma de Brecht, outras vozes sussurram nos meus ouvidos:

Em geral, consideramos a diferença como um produto derivado da identidade. Nesta perspectiva, a identidade é a diferença, é o ponto original relativamente ao qual se define diferença. [...] A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não vivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. (SILVA, 2000, p. 75-81).

Lembrei dessas palavras de Tomaz Tadeu da Silva que propõe pensar a construção da identidade por meio da “diferença” e não da “diversidade” a fim de não ocultar os problemas da desigualdade social. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença estão em estreita relação com a ideia de poder, traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais de garantir o acesso aos bens sociais.

O Nego Fugido não é considerado um manifesto político, não há por parte do participante uma consciência sobre seu ativismo político e social. São pescadores e marisqueiras, ou seus filhos, que encenam, de forma peculiar, por meio de uma rememoração e celebração, o processo da aquisição da liberdade dos negros escravizados, no Brasil. Creio que o uso da maquiagem está longe de ser associada à exploração de uma imagem estereotipada do negro nas sociedades atuais, ridicularizando-o, enquadrando-o como pessoa ou classe inferior. O ritual de pintar o rosto de preto, é um estreitamento temporal (passado e presente se tornam um) e parece incorporar nos participantes do Nego Fugido os fantasmas de seus ancestrais que lutaram pela não aceitação de suas condições de escravos. A pintura do Nego Fugido é uma máscara que, ao invés de esconder, escancara as diferenças como processo de luta de classes, luta por direitos aos bens sociais, um teatro da luta diária, como o teatro proletário buscado Brecht.

Brecht visitando Acupe diria: o Nego Fugido é um teatro de acontecimentos cotidianos, ele provoca estranhamento e divide as pessoas. Essa fala seria refletida a partir da sua observação sobre a relação conflituosa e contraditória que o Nego Fugido tem com a população de Acupe.

A relação entre o Nego Fugido e a comunidade de Acupe sempre foi carregada de tensões, embora nos últimos anos tenha melhorado a partir do trabalho de aproximação das manifestações populares de cultura com as escolas da comunidade. Muitos moradores não gostam do grupo, eles alegam que as figuras brincam com assuntos sérios, gostam de incomodar as pessoas, além disso, provocam nojo deixando a baba escorrer no rosto, quando misturada à anilina vermelha e ao carvão. Geralmente é a manifestação que menos arrasta público nas tardes de julho. Muitos moradores nunca viram uma aparição do Nego Fugido completa, embora seja uma manifestação que esteja nas ruas há mais de cem anos. Outro fator que contribui para falta de conhecimento dessa manifestação por parte dos moradores de Acupe foi observado por Marianna F. Monteiro:

[...] chamou minha atenção, nas apresentações de Acupe, o desinteresse do grupo em apresentar-se nos locais mais movimentados da cidade, nas tardes festivas do mês de julho. Buscavam as periferias de Acupe, fugiam de eventuais turistas que estavam na cidade, pareciam preocupados em representar nos bairros mais pobres, bairros com os quais se identificam. Queriam ir ao encontro do cenário cotidiano de suas próprias vidas (MONTEIRO, 2013, p. 378).

Aqui está o ponto chave do paralelismo que Monteiro buscou entre a peça didática e o Nego Fugido. Um dos aspectos da peça didática é que a encenação deve ser vivenciada e não assistida, o ator é espectador dele mesmo. A pintura e o comportamento jocoso e provocativo das figuras do Nego Fugido parecem colocar os moradores de Acupe diante de seus próprios conflitos sociais, de seus fantasmas, estimulando o posicionamento crítico dos mesmos. Rir, reclamar, ser provocado ou provocar as figuras do Nego Fugido parece expiar as nossas culpas.

O teatro didático, tanto quanto o Nego Fugido, diz Marianna, não visa fixar ideias, mas modificar o método de pensar através da imitação, fora do modelo de texto dramático, livre para dirigir-se a objetos, gestos e atitudes já experimentados na vida, na realidade dos participantes ou na sua imaginação. Segundo a pesquisadora, o atuante está em estreito vínculo com sua experiência, com seu cotidiano, eliminando a possibilidade de ações meramente representativas, a imitação é uma elaboração crítica de sua experiência (MONTEIRO, 2013). Comportamento muitas vezes confundido, incompreendido e malbaratado, pelos moradores de Acupe e pesquisadores, opa! Aqui

talvez novas analogias entre Brecht e o Nego Fugido possam se revelar. Analisemos mais de perto.

Chama atenção a forma como a manifestação se apropria de objetos e elementos presentes na vida dos participantes e na comunidade como recurso de criação da sua estética cênica: a produção da maquiagem com a anilina; a mistura do carvão moído com óleo de cozinha; as danças de maculelê, capoeira e samba de roda; os movimentos da pesca artesanal; as músicas e as danças dos orixás; os figurinos e adereços como simulacro de arma de fogo, cabaças, jaleco e chapéu de couro e saias feitas com folhas secas de bananeira.

Sua narrativa não linear foge aos detalhes do enredo e questiona a própria forma do fazer teatral, construindo uma estética cênica a partir de linguagens oposição. Os gestos, movimentações corporais e declamações das figuras contrariam o conteúdo narrativo conduzido pela música, provocando uma espécie de paródia. Ou seja, enquanto as cenas relatam que a aquisição da liberdade dos negros foi um ato que se iniciou a partir de uma revolta coletiva, dando início a uma grande batalha, que mais tarde culminaria na liberdade dos escravos, a música, ora reafirma essa versão como diz os versos *Olhaê sibuatã, tire a casaca de sibuatã (bis)/O capitão correu, Horácio do Mato sou eu (bis)*, ora a contraria, dizendo que os negros aceitavam a condição de escravos e que a aquisição da liberdade fora uma concessão da princesa Isabel e do governo de Portugal, como em *Iá iá me soltou, bé (bis)*.

Esse jogo de contradições é um recurso presente em toda ação da manifestação, elemento provocador do incômodo e estranhamento do público que se assemelha à técnica do “efeito do distanciamento” do teatro didático.

Bertolt Brecht descreve essa técnica como um recurso utilizado para distanciar os acontecimentos apresentados ao espectador, conferindo-lhes a possibilidade de análise e atitude crítica perante o seu desenrolar. Para que isso fosse possível, o palco ou a sala de espetáculo não deveria produzir nenhuma atmosfera mágica, nenhum “campo de hipnose” (BRECHT, 2005).

Percebe-se na atuação do participante do Nego Fugido, aspectos de um ator/manifestante/narrador. No decorrer da encenação, as figuras ora se inserem na ação, ora se mantêm à margem dela, contracenando com os companheiros de cena e com o

público ao mesmo tempo, comportamento característico de um ator brechtiano, cujo jogo também oscila entre a representação e o distanciamento.

O efeito do distanciamento também pode ser observado por meio da relação temporal estabelecida pela encenação do Neco Fugido. O exemplo é o intervalo entre as ações cênicas: durante as aparições nos domingos do mês de julho, a cada final de tarde, as atividades finalizam-se com a morte das figuras que representam os escravos, simbolizando o encerramento de um ciclo de atividades e dando início a um novo ciclo que será retomado no domingo seguinte, isto é, a morte não significa o fim, mas o recomeço de uma nova vida. O intervalo entre um final de semana e outro é a oportunidade para os espectadores refletirem sobre a aparição e prepararem-se para acompanhar mais um novo ciclo de aparições.

O comportamento jocoso, irônico e expressividade exagerada das figuras ao falar sobre um assunto tão tenso e traumático como o da escravidão parece eliminar a “quarta parede”, que separa o público do palco, quebrando o efeito de ilusão de uma realidade representada e permite que os atores se voltem diretamente para o público.

Monteiro vê similaridades entre personagens vilões, associiais, amorais e cafajestes das peças épicas e didáticas de Brecht, como Mackie Messer, Baal e Fatzer, com as figuras do caçador e do capitão do mato.

O capitão do mato é a figura que retrata a experiência trágica da violência social que representou o regime da escravidão. É por meio dele que a comunidade de Acupe faz uma releitura, de forma jocosa, dos conflitos nas relações entre negros escravos, libertos e os senhores de engenho. Ele é uma espécie de figura/narrador, o elemento de onde irrompem todos os conflitos, meio pelo qual, se dá a exposição escancarada das cenas chocantes de violência. A figura em cena, revela comportamentos de uma pessoa confusa, contraditória, no limiar entre a figura de um homem mau que alude uma memória de terror, provocando medo e desprezo das pessoas e uma figura cômica, desengonçada, que provoca gargalhadas no público.



Fig. 17- Capitão do Mato. (Foto: Jr. Nascimento, 2012)

Esse comportamento contraditório do capitão do mato aparece nos seus movimentos, gestos, numa irritação por uma ordem não comprida, no andar desequilibrado, nas pernas manquejando, no corpo côncavo, nas investidas contra o público, nas ações exageradas de violência em ataques a seus pares (os caçadores), no comportamento confuso de ataques e de defesas das negas, no olhar vazio, na conversa solitária, em vozes estranhas e gritos desesperados etc. O público, por sua vez, reconhece aqueles códigos corporais e contracenam com a figura do capitão do mato que, muitas vezes, é provocado, insultado e escoraçado.

Assim como no teatro didático de Brecht, onde os personagens estabelecem uma relação direta com o espectador, no Nego Fugido o público é o próprio narrador da encenação, parte integrante da construção daquela história, constituída e alimentada pelo “conhecimento social implícito”. As ações exageradas de violência e as brincadeiras das figuras, provocam, algumas vezes, intervenção e a invasão do público na encenação, contribuindo para a impressão de estarmos frente a uma cena mal elaborada, de um teatro mal feito, que se opõe a o teatro calcado na ilusão cênica. O aspecto fantasmagórico e grotesco das figuras quebra a magia da cena, arrebatando os moradores do conformismo, em meio a violência social em que vivem e os obriga a

contracenar com o Nego Fugido. As expressões corporais exageradas, o comportamento jocoso, os gritos e gargalhadas, o estrebuchamento no chão causam estranheza e assombram o público que se confronta com a própria realidade social. Verdade e ficção se misturam, estendendo a encenação a outro universo de significado, numa completa estrutura de teatro brechtiano.

Brecht não morreu, ele “está mais vivo do que nunca”, diz Aderbal Freire Filho no texto de apresentação do livro *Estudos sobre teatro*, de Bertolt Brecht. Incessantemente estudado e, também, na maioria das vezes, confundido, incompreendido e mal utilizado, Brecht é, para Freire Filho, vítima da pior incompreensão, a que tenta botar nele uma armadura e tenta paralisar seu pensamento andante, diz o diretor teatral, referindo-se às versões equivocadas a respeito do famoso conceito de “efeito de distanciamento e estranhamento”, que enquadrava o teatro didático em um modelo crítico e distanciado que se negava a dialogar com outras linguagens artísticas e teatrais. (FREIRE-FILHO, 2005).

Nessa apresentação, Freire Filho lança uma provocação com o título “Metamorfose, mortemesafo” no bom estilo brechtiano. A provocação se revela no decorrer do texto quando o autor confronta Brecht com autores aparentemente distintos, como Artaud e Stanislavski, afirmando a presença do primeiro em outras formas de fazer teatral. E quanto a Brecht? O que ele tem a dizer:

Quanto a mim, esta é justamente daquelas questões que, ao serem levantadas, desde logo se opõem. Vai longe o tempo em que do teatro se exigia apenas uma reprodução do mundo suscetível de ser vivida. Hoje em dia, para que essa reprodução se torne, de fato, uma vivência, exige-se que esteja em diapasão com a vida (BRECHT, 2005, p 19).

Essa é a resposta de Brecht ao tema de uma palestra sobre teatro intitulada “Poderá o mundo de hoje ser, apesar de tudo, reproduzido pelo teatro?”, e revela que sua forma de fazer teatro estava em estreita conexão com a vida no presente, com o renovar, o refazer e renascer do teatro.

Veeenha careta, veeenha manjada!

Esse é o grito dos moradores de Acupe quando provocam os mascarados (caretas) ameaçando revelar suas identidades, estimulando-os a persegui-los. Um jogo que pode culminar em algumas chibatadas no provocador. Aqueles que desejam ser perseguidos, além da provocação, dão alguns sinais que estão dispostos a jogar: Eles andam buscando os muros, carregam cipós ou gravetos em punho, os calçados mudam de função, passam a vestir as mãos liberando os pés para a fuga. Brecht entrou nesse jogo, mostrou os bastidores do teatro, quebrando, sem pena a magia, revelou a identidade do teatro e foi perseguido, alcançado e chicoteado pelos caretas.

Ele propôs um teatro livre de armaduras, que ampliasse as possibilidades do palco. A metamorfose entre as formas de linguagens cênicas e a exploração das novas tecnologias nas cenas, além da atualidade dos textos, foram armas utilizadas para construir um teatro moderno. “É com Brecht que o palco é aberto, escancarado, fertilizado preparado para a exploração da nova poesia cênica, para ser novo, amplo, vivo, rico de possibilidades, em suma, infinito” (FREIRE-FILHO, 2005 p. 12).

Dei aqui alguns gritos de provocação, ameacei revelar algumas identidades, tanto de Brecht quanto do Nego Fugido, mas, que diabo é o Nego Fugido?

O Nego Fugido, tal qual ocorre em Acupe, dificilmente poderia ser considerado um espetáculo no sentido tradicional desse termo. É realizado por pescadores e marisqueiras, por não atores, pessoas que nunca foram ao teatro e exibido a uma assistência que também não vive essa expressão como uma manifestação de teatro ou mesmo atribui qualquer sentido artístico a ela (MONTEIRO, 2013). No entanto, mesmo incapazes de revelar as faces de Brecht, Artaud ou Stanislavski, por não conhecer os conceitos sobre artes cênicas e ignorar as armaduras construídas no solo fértil que nos possibilita a mistura de linguagens teatrais, os participantes do Nego Fugido nos ensinam como fazer um teatro vivo, rico, infinito, amplo, aberto a novas explorações de poesias cênicas, em suma, um teatro com a cara de Brecht.

3.3. Nego Fugido e o corpo sem órgãos

Em setembro de 2013, fui convidado para ministrar uma oficina sobre o Nego Fugido no Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM), em São Paulo. Com o tema *Tradição e contemporaneidade: dissonância e polifonia*, o evento propôs estranhar o

lugar estabelecido entre os eixos tradicional e contemporâneo, abordando-os a partir de uma relação de coexistência, paridade e contaminações múltiplas, no intuito de subverter o lugar-comum, que os vê como pólos separados e estanques.

Dentro dessa mesma perspectiva, de estranhar o lugar-comum, a fim de tencionar e friccionar esse diálogo entre o tradicional e o contemporâneo, a programação do evento também contou com a presença de pessoas de outros campos de conhecimento que, de algum modo, estariam deslocados do contexto específico das artes cênicas, como sociólogos, literatos e mestres de manifestações populares tradicionais, caracterizadas pelo hibridismo entre música, dança, brincadeiras, rituais e práticas religiosas. Ao unir mestres transmissores de conhecimentos tradicionais e mediadores, pesquisadores de uma determinada manifestação, buscou-se criar um trânsito entre teoria e prática que propiciasse novos desdobramentos para a experiência de troca e aprendizagem.

A presença do professor, diretor e dramaturgo indiano Rustom Bharucha, no entanto, dava o tom de uma discussão que me interessava. Reconhecido por seu posicionamento político e crítico em relação ao chamado “multiculturalismo nas artes cênicas”, Bharucha, em seus livros, faz um alerta para os perigos de uma perspectiva “extrativista” na relação da arte contemporânea com as culturas tradicionais. Trata-se de um olhar que expõe os riscos da adoção de uma lógica exploratória nesse contato.

Esse perigo de apropriação e expropriação sempre esteve presente nas minhas preocupações e posicionamento a respeito das relações estabelecidas entre as artes cênicas e a cultura popular e, em se tratando do Nego Fugido, essa preocupação acentuava-se. Isso implica dizer que sempre evitei reproduzir a manifestação em oficinas de teatro e de dança, tendo em vista o caráter peculiar da encenação, que não possui uma escritura cênica definida nem movimentos corporais característicos de suas ações cênicas, sendo seus participantes livres para conduzir suas figuras, ora obedecendo, ora modificando o roteiro definido previamente apenas pelo tempo de prática da manifestação.

Com o convite do ECUM, o desafio era realizar uma oficina sobre a manifestação com participantes que não compartilham as memórias sobre a história da escravidão no Recôncavo, de forma a evitar a mera representação, a imitação (memória roubada) da encenação do Nego Fugido, propondo uma vivência real e viva.

Essas inquietações não eram novas. Depois um período estudando em Salvador, retornei à Acupe em 2005 e assumi a liderança das atividades do Nego Fugido, que havia passado por um longo período de desagregação. Percebi que as aparições tinham perdido a força explosiva e visceral que fervilhavam os sentidos e provocava o público de outrora.

Não era possível brincar o Nego Fugido de corpo sã

Ouvi essas palavras anos atrás do filho de Vovó Lorian, Domingos Nere, um antigo “puxador” das músicas do Nego Fugido. Na oportunidade, ele comentava sobre um período em que, na brincadeira, só era permitido a participação de homens, não havendo a presença de crianças ou mulheres, fato que acontece atualmente. Ele se referia à forma como a prática do “brincar o Nego Fugido” exigia dos participantes um estado extremo de exaustão, principalmente, devido ao peso dos figurinos, ao estado de êxtase provocado pelos pés descalços em contato com o chão, ao corpo inclinado no ato da performance e ao ritmo frenético imposto pelos atabaques, que exigiam das figuras uma ação sempre enérgica durante a performance.

A mesma referência a um estado de corpo alterado se aplica ao momento ápice da manifestação, a prisão do rei, quando os brincantes encenam uma batalha que envolve todas as figuras e que, por consequência, provoca vários acidentes e escoriações nos atores/brincantes. Nos últimos anos, embora os acidentes tenham sido amenizados com a criação da figura da Madrinha e a participação de crianças a partir da década de 1970, ainda ocorrem muitos acidentes durante a encenação.

Buscando regatar a força explosiva da manifestação, que acostumara vivenciar e presenciar, reuni os participantes do grupo e propus que passássemos a ensaiar a partir daquele momento. Uma das características do Nego Fugido é justamente não realizar ensaios ou treinamentos. No início, os participantes estranharam a ideia, mas aceitaram ou fingiram aceitar se submeter a uma espécie de treinamento de preparação para encenação. Durante os ensaios, eles não conseguiam entrar no jogo e estabelecer as relações, ações e movimentos que estavam acostumados a executar nas ruas: demonstravam desinteresse pelo jogo cênico, os movimentos não tinham energia, vida. Mesmo percebendo que o ensaio era um fracasso, eu continuei insistindo, tentando estimulá-los com provocações gritos e, ainda assim, as coisas não iam bem. Depois de

alguns dias de tentativas, passei a ser alvo de zombaria durante os ensaios e, quando eu dava as costas, eles riam de mim.

A cada ensaio havia menos participantes, que sempre arranjavam boas desculpas pela ausência para não me magoar. Então, convenci-me de que ensaiar não era o caminho para reaproximar os participantes e fortalecer o Nego Fugido e encerrei as atividades, por um tempo, para pensar como propor ações ao grupo que não se restringissem a mera reprodução da encenação em ensaios.

Paralelo a tais acontecimentos, sempre estive atento às relações de jogo cênico estabelecido entre as figuras do Nego Fugido durante a encenação. Percebi que algumas dessas relações assemelhavam-se a jogos e brincadeiras que vivenciei ou presenciei nas ruas de Acupe na minha infância. Assim, voltei a me reunir, inicialmente com as crianças e adolescentes (as negas), e propus alguns jogos e exercícios que mesclavam as músicas do Nego Fugido, principalmente as mais provocativas, com algumas brincadeiras de rua como garrafão, chicotinho queimado, baba a lixa, baleou, miss sissi, e triscou pegou em mergulhos no mar. Na época, eu tinha lido, não sei onde e nem de que autor, que quando uma pessoa entra em um estado de conflito interno por meio do jogo, involuntariamente, ela se conecta à sua própria essência, às suas verdades. E esse contato consigo mesmo, em um momento de jogo, poderia provocar uma mobilização de energia, um estado alterado do corpo.

Algumas dessas brincadeiras de rua tinham caráter provocativo e violento, tanto físico quanto moral, obrigando os participantes a se manterem atentos durante toda ação, estimulando-os a reagirem às provocações e violências. São jogos de ações e movimentos repetitivos de longa duração que levam os jogadores a um estado de exaustão. Por serem praticados por adolescentes, havia a necessidade de adaptá-los às crianças do Nego Fugido, sem perder as relações que eles estabelecem e o tom provocativo das ações. Durante essas atividades, irromperam algumas relações semelhantes as estabelecidas pelas figuras do Nego Fugido durante a encenação: a ocupação e o posicionamento do corpo no espaço, o jogo de provocação tríade entre figuras, espaço e público, o jogo de relação de poder e dominação, a reação contra esse poder e dominação entre a figura e seu intérprete, entre uma figura e outra figura e entre a figura e o público.

Essas observações me faziam acreditar que havia encontrado um caminho para que os participantes atuais atingissem o corpo com as características dos participantes de outrora, corpo que defini na época como sendo um corpo deformado. Essa ideia de um corpo deformado já vinha sendo observada por mim como um caráter peculiar das manifestações de Acupe. Um corpo sem órgãos construído em meio ao processo traumático já relatado, que irrompe a partir da metamorfose do corpo dos brincantes pelos figurinos, máscaras, adereços e objetos na construção das figuras, como podemos observar na foto abaixo:



Fig. 16 - Caretas, mandus e bombachos nas ruas de Acupe. (Foto: Robson Santana, 2014)

Outra expressão desse corpo deformado e desse corpo sem órgãos se faz pelas ações repetitivas e exaustivas do comportamento, gesto e movimento das figuras do Nego Fugido.



Fig. 17 - Corpo deformado da figura de Nego Fugido. (Foto: Jr nascimento, 2012)

Analisando as imagens do Nego Fugido e de outras manifestações de Acupe, observamos uma surpreendente unidade a partir da corporeidade comum entre elas.

Após um ano de atividades com as crianças e adolescentes, o resultado começou a aparecer. As atividades que ocorreram em ruas, praças, porto, rios e campo de várzea viraram vitrine, atraindo novos participantes que, consequentemente, passaram a “brincar” no Nego Fugido. Aos poucos, os antigos participantes também começaram a se interessar pelas atividades e voltaram a pintar o rosto e sair nas tardes de domingo. Senti que o grupo voltara a realizar aparições enérgicas e provocativas. O grito de *Queremos a carta de alforria!* voltou a ter mais vigor, a provocar ruídos e estranhamento.

A partir desta pesquisa e influenciado pela visita de Eugenio Barba à Acupe em 2009, passei a analisar e repensar corpo das figuras do Nego Fugido durante a encenação e a experiência com as oficinas em Acupe como pano de fundo as minhas leituras sobre pedagogia teatral, treinamentos de ator e mobilização de energias

psíquicas, no “quase transe”, embora as vivências das oficinas não estivessem incluídas no objetivo da pesquisa.

Os depoimentos de Evilásio Cruz foram relevantes para essas reflexões: suas impressões e emoções que sentia quando viu o Nego Fugido pela primeira vez, ainda criança; sua relação afetiva pela manifestação; o relato das suas performances viscerais do antigo brincante Nego Varte.

Em vários momentos do seu depoimento, Evilásio comentou a exaustão provocada durante as aparições. Foi enfático ao falar da música do Nego Fugido, dos sons dos atabaques que provocam alterações no seu estado emocional, possibilitando a superação dos seus limites físicos: *O atabaque é que chama, ele me faz imaginar e viajar. Quando ouço o atabaque, minha mente se enche de energia e isso é jogado para os pés. O som me envolve, aí eu quero fundir os movimentos da minha dança com a música. Uma vez eu tava muito cansado na brincadeira, sentia falta de ar, quando algo me tomou. Fiz um leriado⁸⁰ e, depois da apresentação, o povo veio comentar comigo, mas eu não lembrava realmente o que tinha feito para provocar tantos comentários.*



Fig. 18 - Evilásio no papel de caçador. (Foto: Adenor Gondim, s/d.)

⁸⁰ Expressão utilizada pelo brincante para se referir a alguma movimentação corporal exagerada ou palhaçada feita por ele na ocasião.

Instigado pelas palavras de Domingos Neres, já falecido, e as observações de Evilásio, na busca das características do corpo Nego Fugido, estabeleci algumas reflexões à luz do conceito de “ator artificial”, de Eugenio Barba, quando este se debruça sobre a experiência do “teatro laboratório” de Grotowski. Nas palavras de Tatiana Mota Lima:

Barba valorizava, nos dois textos, o que chamou de um ator artificial, ou de composição, ou a-naturalista. Esse ator era diferente daquele que apresentava, na cena, uma “tranche de vie”, era diferente de um ator-jogador – trágico ou burlesco – e também diferente de um ator distanciado. O ator de Grotowski, apresentado por Barba, era capaz de associar gestos e encantações a um signo determinado, capaz de realizar associações – alusivas, não literais – entre seu gesto e sua voz e os modelos radicados na imaginação coletiva (MOTTA LIMA, 2008, p. 96).

É um ator híbrido, capaz de inserir em sua composição elementos que não pertencem ao mundo humano (alusões mímicas ou vocais a objetos e animais), que através do corpo e da voz sugere diferentes lugares/cenários ao espectador, causando um choque e provocando-o. “Um ator que transformava fenômenos fisiológicos (suor, respiração alterada por esforços físicos, e outros) e seus próprios defeitos ou inadequação em contribuições aos personagens” (MOTTA LIMA, 2008, p. 96-97). Essas são também características observáveis na atuação dos brincantes do Nego Fugido. Os personagens do Nego Fugido são a-naturalistas e também causam estranhamento. Ao se dirigirem ao espectador, conversam, declamam, tocam-no, atuam em círculo em torno dele, mantendo-o sobre o jugo de sua presença física, concreta, inquieta e extraordinária. Associam gestos e encantações possibilitando também associações alusivas e não literais entre gesto, voz e o imaginário coletivo.

As discussões a respeito das ações físicas, tal como aparecem na obra de Stanislávski e são retomadas por Grotowski, interessavam-me para compreender o corpo do Nego Fugido. Para Grotowski, o interior do nosso corpo é uma grande memória. Tomar como parâmetro os conceitos propostos pelo teatro laboratório, justificava-se porque a história contada pelos moradores de Acupe sobre o processo da aquisição da liberdade, não é uma versão oficial e sim, o que Grotowski chama de “memória-desejo” ou “memória-tentação”. Nas palavras de Tatiana Motta Lima: “não a memória do que foi, mas a memória do que poderia ter sido, gostaria de ter sido. Uma memória que abre as portas, portanto, para dimensões virtuais de nossa subjetividade”

(MOTTA LIMA, 2010: 12). Assim como sugere Grotowski, o ator do Nego Fugido não atua, “mas penetra o território da própria experiência, como se o analisasse com o corpo e voz” (GROTOWSKI, 1969, p. 131). Corpo, experiência e memória estão intrinsecamente articulados.

Retornando ao ECUM em 2013. Quando recebi o convite para ministrar a oficina, vi a oportunidade de propor atividades práticas a partir das reflexões sobre a corporeidade construída na comunidade acupense, mas agora influenciado pelos conceitos do teatro laboratório e com um público específico de atores e dançarinos de São Paulo, pessoas com outras memórias e corporeidades. Ressalto que não me utilizei das técnicas do teatro laboratório para realizar os jogos. Não é a intenção desse texto fazer uma descrição detalhada das atividades propostas na oficina, haja vista que não é objetivo da pesquisa promover reflexões sobre processos de treinamento de ator. O que nos interessa nessa experiência é estabelecer diálogos entre o Nego Fugido e as linguagens cênicas, aproximando-nos de reflexões a respeito de memória e estados alterados dos participantes da manifestação.

Nesse período, estava escrevendo o texto “olharidade” e defendia a ideia de que, através da presença do Nego Fugido nas ruas, os moradores de Acupe, há séculos, transmitem a história local, utilizando-se de recursos predominantemente visuais, sonoros táteis e olfativos, partindo do pressuposto de que são os elementos sensoriais e sensíveis que constituem a base da identificação social da comunidade. Essas reflexões casavam com a proposta do evento de discutir as manifestações populares da cultura como práticas que não se dissociam do pensar/fazer/presente.

Com algumas adaptações das atividades lúdicas desenvolvidos em Acupe, propus experimentá-las na oficina do ECUM a fim de perceber o surgimento das mesmas relações estabelecidas pelas figuras do Nego Fugido durante a encenação, utilizando o processo ritualização de preparação da manifestação (maquiagem), forma pela qual, os participantes da manifestação realizam seus aquecimentos para entrar no jogo. Dentro desse contexto, a proposta da oficina, que chamei de “Olharidade”, era transmitir conhecimento da manifestação, a partir da relação tríade ver/fazer/aprender. Buscava-se acesso a outros planos da realidade, explorando os órgãos do sentido, como o tato, o olfato e a audição, evitando a mera reprodução da manifestação e criando situações de improvisação que levassem os participantes a se expressarem. Explorando

os recursos artísticos da dança, da teatralidade, da musicalidade e da visualidade, buscava, também, refletir sobre como esses recursos ajudam a instaurar estados alterados no corpo dos participantes.

A maioria das atividades da oficina aconteceram na rua, iniciavam com um aquecimento na SP Escola de Teatro e culminavam na praça Franklin Roosevelt. A ideia era que os participantes criassem gestos e ações, jogando com o espaço e as pessoas presentes na praça. Os atores/sujeitos do processo de aprendizagem deveriam ficar atentos ao jogo que a rua lhes ofereceria, eles seriam provocados a acionar os códigos disponíveis do local, articulando o universo de saberes, passado e presente, aflorando as emoções contidas na subjetividade individual: suas memórias, reações íntimas e motivações, seriam acionadas permitindo o afloramento de comportamentos selvagens e primitivos, a exemplo do comportamento do brincante Reginaldo aflorado durante a aparição do Nego Fugido na Praça do Inferno, evitando que se reproduzisse a aparição do Nego Fugido, no esforço de elaborar e reelaborar situações diversas e inesperadas.

Ana Teixeira, diretora associada do ECUM e do grupo Amok Teatro, do Rio de Janeiro, acompanhava as atividades da oficina. A cada encerramento de atividade, ela me procurava e fazia comentários relacionados às atividades proposta. Ela confessou que, antes de iniciar as atividades, estava curiosa em saber como eu iria conduzir a oficina baseada na encenação do Nego Fugido de forma que não fizesse uma mera representação e levasse os atores “a não fazer teatro”, ou seja, uma imitação da manifestação. Surpresa com o andamento dos trabalhos, perguntou se conhecia ou estava influenciado pelos conceitos de teatro da crueldade de Antonin Artaud.

Durante as nossas conversas, Ana Teixeira fazia comentários sobre o corpo dos atores e as ações provocativas da oficina, e traçava comparações entre a encenação do Nego Fugido e os pensamentos e afirmações provocativas de Artaud sobre o teatro.

De fato, até aquele momento, não estava influenciado por Artaud, mas a diretora teatral, nutrida de uma grande acuidade, percebera nas ações dos participantes da oficina aspectos de comportamento de alguém envolvido em um “estado de crueldade”.

[...] trata-se de uma crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças (ARTAUD, 1984 p. 103).

O teatro da crueldade não tem aspectos de uma mera representação, ele deveria estabelecer uma relação estreita com a vida, ter o rigor dos acontecimentos que a vida proporciona, o rigor de um “teatro enraizado no ritual religioso”. O teatro visionado por Artaud, diz Quilici, é uma “experiência afetiva ampliada para além do círculo das relações puramente humanas, e que nos remeterá às questões que o teatro da crueldade pretende tratar (o homem diante do cosmo, o destino, a dimensão sagrada etc.)”, (QUILICI, 2004, p. 137).

O teatro da crueldade, com seu rigor implacável, de determinação irreversível, queria libertar o teatro do poder da palavra e renunciava à superstição teatral do texto e à ditadura do autor. O teatro onde gestos e palavras não são separados pela lógica da representação, onde a palavra e a escritura voltariam a ser “gestos” (DERRIDA, 2011).

As observações de Ana Teixeira sobre o Nego Fugido pautavam-se em lembranças emocionadas da primeira vez que ela viu a manifestação em Salvador, em 2008, quando questionara – *Eles estão em transe ou estão brincando?*



Fig. 19 - Caçador e negas num estado de aparente transe. (Foto: Renata Meireles/Flavia Gaudêncio)

Alain Virmaux diz que o transe é algo que pode parecer essencial à apreensão correta das visões teatrais de Artaud, embora o próprio termo não apareça nos seus textos, “somos tentados a pensar que o transe é o estado lógico para o qual deve tender o

ator do teatro da crueldade” (VIRMAUX, 2000, p. 46). Artaud se opõe à ideia corrente sobre a qual “o transe é uma histeria descontrolada, perturbação cega de um organismo que não se governa mais”. O autor diz também que Artaud não nega o transe, mas ele não se apodera do ator, agora dotado de um estatuto rigoroso e de um método científico. O ator fará nascer o transe, mas não se emergirá nele.

Esse estado alterado a que Artaud se referia, de ação perpetuante controlada, ao invés de diminuir, aumentava o estado de consciência do ator. Estudando as sociedades primitivas e seus rituais, como os tarahumaras e o teatro oriental, Artaud observou um estado de transe que casava perfeitamente com os objetivos do teatro da crueldade, um teatro que induzisse o transe por meio de “métodos calculados” (VIRMAUX, 2000, p. 47).

Creio que foi essa espécie de transe que Ana Teixeira, influenciada pelos pensamentos de Artaud, viu no Nego Fugido em 2008. Uma dança primitiva que se aproxima das danças de possessão de liberação coletiva de energias, de prolongamento e superação metafísica e religiosa que estabelece alianças com forças superiores, um transe consciente, que parece se aproximar também do teatro.

Para Ana Teixeira, a forma provocativa e orgânica como foi traduzida a oficina “Olharidade”, evitando um modelo explicativo das ações e colocando os atores em estado de jogo, conduzindo-os a uma compreensão por meio dos sentidos, assemelhava-se ao pensar teatral de Artaud, segundo a diretora, *uma vivência que consequentemente levaria os atores a construir o corpo sem órgãos*. Para Ana Teixeira, a oficina submeteu os atores a técnicas que, a exemplo de outras técnicas já consolidadas e conhecidas, potencializariam a atuação de um ator ou dançarino artaudiano: o corpo em estado de jogo; a investigação do corpo por partes; a articulação entre corpo, espaço e objetos; a variação de ritmo no corpo e produção de música no corpo (instrumentos amarrados ao corpo); a sonoridade produzida no corpo em movimento; o controle, variação e intensidade da voz; os gritos; os posicionamentos do corpo (equilíbrio, desequilíbrio, peso e contrapeso) etc.

Creio que a diretora teatral viu na forma da oficina uma oportunidade de defender aquilo pelo que Artaud, diversas vezes, recebeu críticas, sobretudo de Grotowski, que o acusava de apresentar, na preparação de seus atores, indicações sistemáticas de treinamento, apenas princípios gerais, insuficientes para a

fundamentação de um trabalho com atores. Para Quilici, esses princípios gerais não deixam de apontar direções importantes: “a primeira delas é a de que o campo do ator é o ‘afeto’, e que o modo de se lidar com as emoções deve ser ‘físico’, plástico e não psicológico” (QUILICI, 2004, p. 137).

Quilici está se referindo à primazia que Artaud dá à comunicação afetiva no seu trabalho, que o distancia de Bertolt Brecht para quem o afeto deve estar subordinado à reflexão.

A forma de Artaud se contrapor ao naturalismo, não será pela inserção de elementos que possibilitem o distanciamento crítico das emoções. Ao invés disso, ele investirá numa partícula de qualidade de “afeto”, distantes das emoções cotidianas que são a matéria-prima da encenação naturalista (QUILICI, 2004, p. 137).

Algo muito próximo do que acontece nas práticas culturais das comunidades tradicionais, como se pode notar na emoção de Evilásio Cruz e Domingos Nere, quando se referem a aspectos da atuação das figuras do Nego Fugido.

Quilici ainda nos alerta sobre a dimensão que o “afeto” adquire nos trabalhos de Artaud:

A palavra “afeto” tem também uma conotação peculiar, que nos remete à questão da eficácia. Ela não designa apenas qualidade de uma experiência, mas “o poder de afetar”, uma força que atua no e através do ator, e depois em relação ao espectador. O sentido transformador do teatro mágico e ritual, o seu poder de contágio, relaciona-se a esse desencadeamento de dinâmicas afetivas (QUILICI, 2004, p. 138).

Esse desencadeamento de dinâmicas afetivas é o motor propulsor da encenação do Nego Fugido e o elemento condicionante das mudanças corporais das figuras. Essa busca por uma dinâmica afetiva também era a proposta da oficina, perseguida por meio de trabalho físico, plástico e exaustivo. Essa forma de trabalho físico e plástico não era uma proeza de Artaud, outros encenadores já haviam enveredado por esse caminho, a saber: Meyerhold e Stanislavsky. No entanto, suponho que tanto em Artaud, embora não haja nenhum escrito que aponte para essa perspectiva, quanto nos jogos criados a partir das práticas do Nego Fugido, há a concretização de um ponto de encontro onde irrompe um corpo deformado.

Analizando as falas de Ana Teixeira e as analogias que fazia entre as ações da oficina, o Neco Fugido e Artaud, penso que o corpo deformado que eu buscava tinha semelhanças com o “corpo sem órgãos” de Artaud.

Visando acionar o corpo deformado na oficina, lancei provocações: “O que aconteceria se colocássemos uma escada dentro do corpo e descêssemos até o mais profundo quanto pudéssemos?” (HIJIKATA *apud* KUNIICHI, 2007, p. 46). Não conhecia esse escrito na época, mas esse também era o objetivo da oficina, que iniciou-se com a proposta de eliminar os dois mais explorados órgãos do sentido e da comunicação: o olhar e a fala. Buscava-se o acesso a outros planos da realidade, por meio do estímulo a lembranças e à percepção de outros sentidos. As ações também exploravam outros órgãos do sentido, como o tato, o olfato e a audição. Para acionar o corpo deformado era preciso que os participantes descessem os degraus da escada até chegar ao abismo dos sentidos, buscar a profundidade do corpo. Era necessário ir além de um corpo bufão, mutilado: uma corcunda, um pé de pau, um rosto caolho etc. A proposta era descer até o último degrau da escada para encontrar um corpo primitivo, local onde se alcança o corpo sem órgãos.

Nos últimos dias da oficina, eram nítidas as mudanças nas ações e nos corpos dos participantes. As atividades possibilitaram que eles acionassem um corpo em “estado de crueldade”.



Fig. 20 – Fotos da oficina “Olharidades” durante o ECUM. (Foto: Acervo ECUM, 2013)

Os corpos dos participantes pareciam se projetar no espaço numa “determinação sem limite, uma entrega absurda, para alcançar a mobilização total de si” (QUILICI p. 199).

Em vários momentos da oficina, através de uma série de provocações, eu procurava estimular os participantes a perceberem seus corpos metamorfoseados com os objetos, com o espaço e com o ar. No último dia da oficina, solicitei que eles se apropriassem de objetos e tecidos encontrados na sala para produzirem corpos deformados. Neste momento, fui surpreendido pela forma como eles utilizaram os objetos, pois esperava que usassem de maneira igual ou aproximada à forma como são utilizados em Acupe, a exemplo das manifestações dos caretas, mandus e bombachos, mostrados anteriormente, em que o tecido utilizado na caracterização das figuras esconde ou amplia as dimensões do corpo, criando órgãos desproporcionais.⁶⁶ Eles começaram a amarrar os tecidos e os objetos ao corpo, deformando-os de maneira diferente. Naquele momento, percebi que estava em São Paulo e não em Acupe, tratava-se de outras memórias, outros traumas, outras relações sociais e o corpo deformado que ali irrompia não era o mesmo de Acupe.

O ator André Pastores trabalhava como produtor do evento e acompanhou as atividades da oficina. Mesmo não participando efetivamente das ações, sentiu-se provocado, incomodado com as cenas fortes dos corpos que irrompiam durante as atividades da oficina e decidiu desenhá-los:



⁶⁶ Ressalto que os atores em São Paulo não conheciam as manifestações de Acupe.



Voltei para casa pensando nessas imagens, andando pela avenida São João, sob o elevado presidente Costa e Silva, o Minhocão, circulando por uma região onde se concentram muitos moradores de rua. Quando cheguei a São Paulo, em 2011, chamou-me a atenção a forma como esses moradores amontoavam seus objetos de uso diário, os mais variados, amarrando-os ao corpo. Eles circulavam pelas ruas revelando um corpo deformado pela agregação de roupas, cobertores, colchões, panelas, alimentos etc. O corpo é tudo que eles têm, seu próprio lar, casa. Seus corpos adquirem novas dimensões, açambarcando o espaço ao redor e as condições que a vida em sociedade lhes impôs. Corpos deformados sinuosos que ultrapassam limites e transbordam, apresentando uma ralação ampla com a vida. É um corpo estendido a outra dimensão e compreensão do ser. Os moradores de rua são indivíduos que carregam “uma imensidão inteira dentro de si”:

Um corpo assim vivido ultrapassa também os contornos que normalmente atribuímos a um corpo individual. O indivíduo que carrega a “imensidão inteira dentro de si”, como diz o texto, não é mais uma entidade destacada do ambiente, uma mônada fechada e indivisível. Ele descobre-se “vazado”, atravessado pelo

infinito de fora, e por isso mesmo, pode se ver na imensidão inteira. Um indivíduo que não é mais um indivíduo, mas um lugar, habitado por uma “multidão”. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num momento veloz perpétuo de aparição e dissolução (QUILICI, 2004, p. 198).

Quilici analisando as palavras de Artaud, reflete sobre o “corpo sem órgãos”, a partir da construção de imagens paradoxais de um corpo de dimensão que transborda os limites do próprio sentido do corpo, um corpo de dimensões infinitas que não cessa de se revelar. Segundo Artaud:

O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro e tem dentro toda realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é grande como a imensidão inteira (ARTAUD *apud* QUILICI, p. 197).

As ações executadas pelos participantes da oficina, a meu ver, aludiam um corpo em estado aberto, visitado. Um corpo estendido a outras possibilidades de compreensão, a uma nova forma de existir, uma experiência de reconquista do corpo dilacerado, estilhaçado, disposto a ser reconstruído, renascido. Não seria esse estado do corpo que Artaud buscava nos seus atores?

Desde a década de 20, Artaud empenha-se em construir uma prosa escrita baseada em descrições minuciosas de estados físicos e mentais, muito deles de intenso sofrimento. Sua capacidade de aprender e traduzir tais estados, revela uma habilidade singular. Uma arte da penetração em camadas sucessivas de profundidade, que possibilita, por exemplo, vivenciar o corpo como uma caixa com “fundo falso”. [...] Uma determinada experiência do corpo que nos abriria para este espaço vertiginoso, este “dentro” sentido como abismo (QUILICI, 2004, p. 197-198).

Quilici diz que o desejo de Artaud era penetrar no “interior” do corpo, um interior que ainda não foi aberto, dissecado e trazido para fora, para ser estudado, tornando-se assim “objeto”. É um interior que permanece, de certa forma, vedado ao órgão da visão. O acesso a ele se dá por outras vias, diríamos que por uma faculdade de “sentir”. Essa descida pelos degraus do corpo, não pode ser entendido como uma aventura no “nada”, pois desse espaço interior, vazio emerge um movimento infinito de revelações. Esse espaço interior é ao mesmo tempo abismo “sem fundo”, e fonte de infinitas possibilidades de manifestação desse corpo (QUILICI, 2004, p.198).

Artaud travou uma verdadeira batalha para refazer seu próprio corpo dilacerado. Ele estava interessado em criar um corpo que tivesse o poder de ser reconstruído, livre dos automatismos, implicando “em lidar com essas representações sedimentadas e cristalizadas das nossas experiências primitivas, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos” (QUILICI, 2004, p. 2000).

É essa rejeição a um teatro representativo e aproximação entre o teatro e a vida que encurta a distância entre Artaud e o Neco Fugido, entre um corpo sem órgão e um corpo deformado. O corpo deformado a que me refiro, observado no Neco Fugido e que também irrompeu na oficina “Olharidade”, é o corpo que, a exemplo do corpo sem órgãos, é buscado pelo o indivíduo com uma entrega total de si (crueldade), um corpo que “só poderá ser preenchido, percorrido pela dor, em virtude das próprias condições em que foi construído” (DELEUZE e GUATARI, 1996). Por meio das suas práticas culturais, a população acupense segue produzindo corpos potentes, vigorosos e políticos. “Brincar o Neco Fugido” é visitar o “fundo falso” do corpo, revelando as cicatrizes de um período marcado pela escravidão, um corpo que não cessa de ser atacado e marcado pela desigualdade social, mas que sempre se restaura, constrói e reconstrói por meio de suas lutas diárias por reparação social e cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



O teatro das aparições

(In)conclusão. O encontro com aquela figura misteriosa, visceral e fantasmagórica foi o ponto de partida da minha busca para compreender o Nego Fugido. Os primeiros passos dessa (an)dança foram dados a partir dos ensinamentos e das vivências com os mestres de manifestações populares de cultura de Acupe. Sobre os ombros dos mestres, aprendi que as práticas culturais e religiosas são armas para enfrentar os problemas sociais nas comunidades afrodescendentes. Assim, seus corpos, seus pensamentos e seus comportamentos são constituídos por essa luta e resistência. Sobre os ombros dos mestres, observei que em comunidades tradicionais como Acupe há um estreitamento entre o mundo dos homens e dos espíritos, o mundo real e o imaginário.

Na realidade construída pelo emaranhado das relações sociais de Acupe, “brincar o mês de julho”, simboliza a busca da cura, a reconstrução de um corpo mutilado pela violência social engendrada ali, herança de um passado marcado pela vida de escravidão sofrida pelos ancestrais. Homens e mulheres invocam seus deuses africanos, seu espírito de luta e resistência, suas habilidades de guerreiros e censo de justiça, fazendo de si a imagem e semelhança de seus ancestrais, adornando um corpo às avessas, construindo um corpo sem órgãos. Ao evocar seus ancestrais, os acupenses incorporam também suas batalhas, o passado vira presente, o passado é sentido como presente. O homem adquire uma “experiência não vivida” que viaja no tempo e vai sendo captada através do corpo deformado pelos traumas da escravidão. Um corpo que não é só físico, mas também social. O passado vai sendo incorporado à experiência do presente. Suas batalhas, agora metamorfoseadas às dos seus ancestrais, ecoam, benjaminianamente, no futuro. Um futuro que já estava lá, no passado. Imagens associadas às revoltas e traumas relacionadas à escravidão vão se articulando às questões políticas e de violências sociais, de várias ordens, vividas pela população acupense de hoje. Assim, o legado do passado é acionado por experiências significativas de pessoas que não viveram esse passado. O homem se agarra ao comportamento selvagem, primitivo, como esperança de sobrevivência e para cobrar uma dívida social que ainda não foi paga.

Para percorrer esse caminho, debrucei-me sobre algumas questões: analisei os relatos, impressões que compõem a memória coletiva dos moradores de Acupe sobre as rebeliões de escravos ocorridas durante o século XIX no Recôncavo baiano. Identifiquei a construção de um imaginário coletivo na comunidade que, no decorrer dos anos, elaborou novos significados a respeito desse passado de luta contra a escravidão. Verifiquei como esse imaginário e essas narrativas se presentificam no enredo do Nego Fugido. Busquei compreender a recepção da manifestação pelos moradores de Acupe que não participam diretamente dela, visando perceber até que ponto eles reconhecem, no enredo da mesma, elementos da história de sua comunidade.

Tracei algumas reflexões sobre o Nego Fugido tendo como referência os estudos e pesquisas que se voltaram para encenações similares de histórias sobre a escravidão, presentes em outras danças dramáticas nordestinas.

Observei nas falas, gestos, músicas, objetos, movimentações cênicas e nos corpos dos seus atores, no ato da aparição, elementos que nos conduzissem a refletir sobre a possibilidade da existência de entrelaçamentos de aspectos históricos, sociais, culturais e religiosos que, metamorfoseados, constituem-se em vetores do processo de criação da performance, configurando o que Richard Schechner conceituou como “comportamento restaurado”. Os recursos artísticos da teatralidade, da dança, da musicalidade e da visualidade foram identificados como elementos que constituem a narrativa da manifestação e contribuem para a instauração de estados alterados do corpo nos brincantes. A fim de promover essas reflexões, sobre um suposto estado alterado do corpo, estabeleci alguns diálogos entre o corpo dos brincantes do Nego Fugido e o corpo cênico do ator/dançarino, a partir dos conceitos teatrais de Grotowski e Artaud.

Eis aí a arriscada estrada que me propus percorrer. Seguir o fluxo de um caminho conduzido por “antolhos acadêmicos”, para falar às avessas sobre a manifestação do Nego Fugido, analisando-o como uma prática cultural que está vinculada às experiências sociais, políticas e religiosas do distrito Acupe.

O desafio era encontrar um caminho que fosse capaz de falar significativamente sobre esse universo polifônico e dissonante dos discursos dos acupenses e suas relações com as práticas culturais e religiosas da comunidade. Como falar de percepções adquiridas sobre os ombros de um mestre, quando palavras dão

lugar a gritos, gestos e atos? Como analisar o “corpo” do fantasma de Francisco Gonçalves que assombra os moradores de Acupe?

Sobre os ombros de Walter Benjamim, aprendi a dirigir meu olhar “justamente ao que escapa do modelo, [...] aquilo que o modelo tende a ocultar” (BENJAMIM *apud* DAWSEY, 2013, p. 71): os ruídos, o nebuloso, o inacabado, os tropeços, o esquecimento e as coisas que tendem a não se revelar ou que só são capazes de se revelar através de seus fantasmas, de seus traumas. Trata-se de pensar as práticas das manifestações populares da cultura sem se ater a um modelo explicativo.

Para enfrentar esse desafio dei atenção à voz do corpo Negro Fugido. Para isso, era preciso colocar uma escada e descer até o último degrau desse corpo e se deparar com um vazio revelador, ir ao encontro de sua alma primitiva e selvagem. Dentro dessa perspectiva, era necessário dar meia-volta, atravessar o Atlântico, desembarcar no porto da África e realizar o ritual da “árvore do esquecimento” às avessas.

Estou me referindo ao mito que revela que, no Benin, antes dos escravos embarcarem nos navios negreiros, eles eram obrigados a dar várias voltas em torno de uma árvore grande e misteriosa. Os comerciantes e compradores de escravos acreditavam que, ao ser submetido ao ritual de girar em torno da árvore, as lembranças da vida na África seriam apagadas da memória e que, desprovidos de memória, de identidade cultural e de raízes, os escravos se tornariam pessoas passivas, sem nenhuma vontade de reagir às atrocidades da escravidão. Desse modo, eles acreditavam que estavam aniquilando a altivez daqueles corpos fazendo-os girar ao redor da misteriosa árvore. A experiência do esquecimento é algo incorporado, tangível que deve ser compreendido por meio de aspectos subjetivos da realidade. É desse corpo violentado, fantasmagórico, em terras brasileiras que irrompe a força para enfrentar as batalhas contra a escravidão, e novas práticas culturais, religiosas, visões de mundo se abrem a partir de uma memória em esquecimento, um corpo mutilado, mas de alma primitiva, inviolada, visceral, disposta a enfrentar as dificuldades que estavam por vir.

A peste que atingiu a cidade francesa de Marselha pelo navio Grand-Saint-Antoine, e que é narrada por Artaud, não teria sido a mesma que atingiu o Brasil trazida da África pelos navios negreiros? Seria também a mesma praga lançada por Iku, em Acupe, relatada pelo tata Paulo da Cruz?

A respeito dessa busca pela cura da praga lançada por Iku em Acupe, Artaud talvez diria:

Um desastre social tão completo assim, tamanha desordem orgânica, esse transbordamento de vícios, essa espécie de exorcismo total que assola a alma e a espicaça indicam a presença de um estado que é, por outro lado, uma força extrema onde se encontram latentes todos os poderes da natureza no momento em que ela se prepara para a realização de algo essencial (ARTAUD, 1984, p. 39).

Para Artaud o teatro essencial deve ter a força de uma peste, “não por ser contagioso, mas como força reveladora. A ascensão para o primeiro plano, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito” (ARTAUD, 1984, p. 43).

Não seria essa a função do fantasma? Algo vingativo que assombra, causa medo, mas que também nos fascina, provoca e desperta o inconsciente comprimido? As aparições das manifestações culturais nas ruas de Acupe não teriam o mesmo caráter de uma praga que assola uma cidade, que penetra e contamina o cotidiano produzindo novas perspectivas e modos de se experimentar a existência e de se lidar com situações de crise? (QUILICI, 2004 p 44).

Essas manifestações parecem se apoderar de imagens adormecidas, da desordem latente provocada pela peste para impulsionar os gestos mais extremos do homem e exasperar. Apoiado nos pensamentos de Artaud, sobre o teatro da crueldade e a peste, creio que o Nego Fugido seria mais do que uma experiência estética de representação ou afirmação de identidade cultural. Assim como as forças oriundas de sua origem, sua ancestralidade, ele tem o mesmo poder de contaminar a vida. Como a peste, o Nego Fugido é, portanto, uma formidável convocação de força que conduz o espírito à origem de seus conflitos.

O Nego Fugido nos convida a ver um teatro ritual e primitivo em que o homem contracenava com deuses, demônios, espectros, ancestrais etc. como nas formas de teatro antigo. “O teatro antigo, mais próximo do ritual, evoca motivos e paixões supra-humanas, que arrastavam os personagens e caracteres para situações limite, avassaladora capazes de suscitar o sentimento de sagrado” (QUILICI, 2004, p. 62).

Por meio das reflexões sobre o Nego Fugido, podemos entender que o teatro é o lugar privilegiado das aparições, um espaço oferecido aos mortos que voltam para dialogar com os vivos; um espaço onde é possível acolher os fantasmas. À luz do Nego

Fugido irrompeu o teatro das aparições, um teatro de evocação de forças sobre-humanas, o lugar onde homem e fantasma são um só.

Em entrevista,⁶⁷ a diretora de teatro Ana Teixeira relatou suas impressões ao ver o Nego Fugido pela primeira vez e lançou alguns comentários comparando a força cênica da manifestação aos pensamentos sobre teatro de Monique Borie, contidos no livro *Le Fantome ou le théâtre qui doute* (O fantasma ou o teatro que duvida), publicado em 1997. Ao se apropriar das palavras da autora francesa, que fora sua professora no Instituto de Estudos Teatrais em Paris, Ana Teixeira questiona: *Por que ir ao encontro dos fantasmas no teatro senão na expectativa de alguma revelação, de alguma palavra secreta carregada de um saber que somente os fantasmas poderiam revelar?*

Agora os questionamentos são meus: não seria essa a condição para compreendermos o corpo do Nego Fugido? Pensá-lo como um fantasma, um teatro de aparições?

O teatro das aparições analisado à luz do Nego Fugido tem como principal aspecto o atravessamento de linguagens teatrais, multirreferenciais. Um teatro feito por fantasmas que incorporam e se apoderam de todas as linguagens teatrais para assombrar seus espectadores e até os próprios atores. Esse teatro, analisado também sobre os ombros de Artaud, deve possuir uma qualidade epifânica, de revelação. Na sua cena acontecerá a “[...] irrupção de um novo mundo. Não se trata mais de representar peças, mas de trazer à tona uma realidade latente, que pulsa numa região obscura, e que passa a se manifestar numa projeção material” (QUILICI, 2004, p. 14).

O teatro das aparições é o teatro da “olharidade”, da presentificação dos sentidos que desmascara as realidades mais obscuras da vida em sociedade. Dentro da perspectiva de um teatro social e político, não teria também essa forma de fazer teatro aspectos de uma peça brechtiana? Provocador, ousado e com um forte apelo às disputas de classe. Um “espetáculo” das lutas engendradas no cotidiano que, sem qualquer rodeio, por meio de suas máscaras e pinturas, escancara os dramas sociais da vida. Um teatro de aparições de fantasmas que nos estimula a modificar o modo de pensar a mimese, fora do modelo de texto dramático, deixando o ator livre para dirigir-se a objetos, gestos e atitudes já experimentados na vida, na realidade dos participantes ou

⁶⁷ Entrevista colhida por telefone no dia 19 de julho de 2014.

na sua imaginação. Um teatro que incorpora os objetos e elementos presentes na vida dos atores e na sociedade como recurso de criação da sua estética cênica.

Um ator do teatro das aparições explora na sua performance estética usos de expressões corporais, faciais, e manipula emoções, regras de procedimento coletivo, decoração visual do corpo e do espaço e outros. Ele não atua “mas penetra o território da própria experiência, como se o analisasse com o corpo e voz” (GROTOWSKI, 1969, p. 131).

Segundo Ana Teixeira, Monique Borie, na sua pesquisa, aborda as grandes formas de teatro do passado (a tragédia grega e shakespeariana, o nô japonês), as obras fundadas na modernidade (Strindberg, Ibsen, Maeterlink) e os projetos radicais da cena do século XX (Craig, Artaud, Genet, Kantor) a fim de ver o fantasma como personagem dramático que possibilitaria desenhar uma nova definição do teatro e do ator. Figura por excelência da presença do invisível no visível, o fantasma cristaliza a imaterialidade e a materialidade da estátua fantasmagórica e do manequim, revelando a composição do corpo do ator como uma realidade teatral entre guerras. Um teatro das incertezas, da dúvida fértil, diz Ana Teixeira referindo-se as palavras de Monique Borie.⁶⁸

Relatando sobre sua busca por um teatro fantasmagórico, Ana Teixeira mencionou *Os espectros nas tragédias de Shakespeare*. Nesse texto, Gordon Craig trata da necessidade, para quem quer encenar as tragédias shakespearianas, de enfrentar a representação do espectro. Este seria o desafio feito aos encenadores de suas obras – adentrar um universo onde as forças invisíveis têm um papel essencial na ação dramática. Afrontar a representação do invisível através da presença do espectro não somente coloca em jogo, para Craig, a fidelidade a Shakespeare, mas a essência do teatro. A diretora relatou também que quando Craig constata que o teatro falha sempre na encarnação do espectro, ele reforça ainda mais o desafio aos encenadores: o de ir mais longe num caminho que deve conduzi-los em direção a um horizonte jamais atingido, como se toda representação teatral devesse ser habitada pelo afrontamento com o irrepresentável, nessa tensão entre visível e invisível, material e imaterial que o teatro nunca resolve completamente mas que define seu campo.

Para Ana Teixeira, no Neco Fugido, a exemplo de um teatro antirrepresentativo, um teatro de aparições, o corpo vivo cede lugar à uma figura que conjuga em si o

⁶⁸ Trecho da obra citada de Monique Borie, traduzida e não publicada, cedida por Ana Teixeira.

movimento, o gesto e o inanimado, cuja materialidade está atravessada pelo jogo das forças invisíveis.

Creio que esta pesquisa apresenta reflexões significativas, tanto para compreendermos a manifestação do Nego Fugido quanto para ampliar as discussões em torno dos estudos teatrais e da prática do ator, sobretudo, para pessoas que estão interessadas em aproximar essas duas vertentes de saberes: o fazer teatral e as práticas da cultura popular. No entanto, reconheço que muitas questões irromperam aqui apenas como intuições iniciais e necessitam ser mais aprofundadas, o que pretendo fazer em estudos posteriores.

Por hora, dei prioridade a revelar a face dos fantasmas que assombram a população de Acupe e que encarnam nos participantes do Nego Fugido. É importante lembrar que esse olhar às avessas sobre a manifestação, procura estabelecer diferentes possibilidades de reflexões sobre o *saber* e *fazer* da cultura popular. Quero dizer com isso que o objetivo aqui não é o de se chegar a verdades absolutas sobre o Nego Fugido. Um fantasma tem muitas faces. Creio que seja impossível enquadrar um corpo visitado na sua imensidão infinita em métodos ou parâmetros racionais e estéticos enrijecidos. A dança do Nego Fugido é primitiva e se aproxima das danças de possessão de liberação coletiva de energias, de prolongamento e superação metafísica e religiosa que estabelecem aliança com forças místicas e com o sagrado. Uma dança que se origina dos recantos mais profundos do comportamento humano não tem nome. Classificá-la seria tirar o seu poder. O fantasma que me assombrou aos 8 anos de idade ainda visita meus sonhos. Continuarei sobre os ombros dos mestres e dos fantasmas gritando: Que diabo é isso?

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, A. J. Sociedade da educação não-escolar: Reactualizar um objecto ou construir uma nova problemática? In: ESTEVES, A. J. *A sociedade na escola-professores, educação e desenvolvimento*. Porto: Biblioteca das Ciências do Homem, ed. Afrontamento, 1992.
- ANDRADE, Mario de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1959.
- ARAUJO, Nelson de. *Oliveira dos Campinhos: passado e presente de um arraial do Recôncavo*. Salvador: Centro Editorial Didático da UFBA, 1992.
- ARAUJO, Nelson de. *Pequenos mundos: um panorama da cultura popular na Bahia*. Salvador. Universidade Federal da Bahia (EMAC): Fundação Jorge Amado, 1986.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Martins Editora, 2006.
- BARBA, Eugenio. O Treinamento do Ator (1959-1962). In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.107-144, 1987b
- BARBA, Eugenio. Dr. Faustus: Montagem Textual. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 61-88, 1987.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOAL, Augusto. *Estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BOSI, Ecléa. *Cultura e enraizamento*. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BURNIER, Luiz Otávio. *Arte de ator: da técnica à representação*, Campinas-SP: Editora Unicamp, 2009.
- CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- CARNEIRO, Edson. *Mitos africanos no Brasil*. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife: Biblioteca Pedagógica Brasileira, Companhia Editorial Nacional, 1937, (Brasiliense série 5, v.103).
- CARVALHO, Glauber Silva de; ARIANO, Heloísa Afonso; CARDEL, Lúcia; CORREIA, Maria Terezinha; SALLO, Wilfredo Alejandrino Chucya. *Ciência em espelho: antropologia, colonialismo e homem ocidental*. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/tribo/antropos/pesquisadecampo/mtaussig.html>. Acesso: 15 jun. 2014.
- CARVALHO, J. J. de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileira: de patrimônio cultural à indústria do entretenimento. In: *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: CNFCP, Funarte; Iphan; MinC, 2004. (Série Encontros e Estudos n.5)

- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.
- DAWSEY, John Cowart. *De que riem os boias frias? Diários de antropologia e teatro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- DAWSEY, John Cowart. *Victor Turner e antropologia da experiência*. In: Cadernos de Campo, n. 13, São Paulo: FFLCH/USP, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FONSECA, Vivian Luiz. A capoeira contemporânea: antigas questões, novos desafios. In: *Recorde: Revista de História do Esporte*, v. 1, n. 1, Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, jun. 2008. Disponível em: http://www.sport.ifcs.ufrj.br/record/pdf/recordV1N1_2008_1apdf. Acesso em: 30 abr. 2014.
- FOUCAUT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- FREIRE-FILHO, Aderbal. Metamorfose, mortemesafo. In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- FREUD, Sigmund. *Sobre a psicologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1961.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2004.
- GENOVESE, Eugene D. *A terra prometida, o mundo que os escravos criaram*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Brasília, CNPQ, 1988.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas sociais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- GOHN, Maria da Glória. *Educação não-formal e cultura política: impacto sobre o associativismo do terceiro setor*. São Paulo: Cortez, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- IKEDA, A. T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. In: *Estudos Avançados* [online]. vol.27, n.79, p. 173-190. ISSN 0103-4014. Instituto de Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v27n79/v27n79a13.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2014.
- IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial do Brasil, 2003-2010*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1800>. Acesso em: 11 jan. 2014.
- KUNIICHI, Uno. As pantufas de Artaud segundo Hijikata. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. *Leituras da Morte*. São Paulo: Annablume, 2007.

- LEAL, Herundino da Costa. *Vida e passado de Santo Amaro*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1950.
- LEVI-STRAUS Claude. Raça e história. In: *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989 (b).
- LÉVI-STRAUS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989 (a).
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombra*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974.
- MONTEIRO, Marianna F. M. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- MONTEIRO, Marianna F. M. Nego Fugido, teatro didático e agitprop. In: DAWSEY, John Cowart, MÜLLER, Regina P.; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna F. M. *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- MONTEIRO, Marianna F. M. Samba nêgo branco não vem cá. In: FERREIRA, Francirosy C. B.; MULLER, Regina Pólo. *Performance, arte e antropologia*. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 239-253.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1994.
- MOTTA LIMA, Tatiana. A arte como veículo. In: *Revista do Lume*. Campinas: UNICAMP, ago, 1999, n.2.
- MOTTA LIMA, Tatiana. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de “estrutura” e “espontaneidade” em Grotowski”. In: *Sala Preta: revista de artes cênicas*, n. 5, São Paulo: USP, 2005.
- MOTTA LIMA, Tatiana. Experimentar a memória ou experimentar-se na memória. Mimeo, 2010.
- MOTTA LIMA, Tatiana. *Les mots pratiques: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Departamento de Teatro, UERJ, 2008.
- ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. *O banzo: mal do tráfico transatlântico de escravos*. www.univesp.ensinosuperior.sp.gov.br. Acesso em: abr. 2013.
- PRANDI, Reginaldo, VALLADO, Armando. Xangô, Rei de Oiô. www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/xangorei.htm. Acesso em: abr. 2013.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- RAMOS, Ana Maria. *Representação da liberdade escrava no Recôncavo Baiano*. Dissertação (Mestrado em História), São Paulo, PUC, 1996.
- REIS, Demian Moreira. *Dança do quilombo: os significados de uma tradição*. Texto do resultado parcial da pesquisa de iniciação científica (pibic/CNPQ), São Paulo: Unicamp, 1996.
- REIS, Demian Moreira. *Quilombo: uma dança de índios guerreiros e negros quilombolas*. Iniciação científica, São Paulo: Fapesp, Unicamp, 1996.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- REIS, João José. *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- REIS, João José. Recôncavo Rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos. *Revista AfroÁsia*, Salvador: UFBA, 1992. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/3589>. Acesso em: 21 mar. 2013.
- REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- RODRIGUES, Herbert; DAWSEY, John Cowart. *Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte), de Victor Turner*. In: Cadernos de Campo, n. 13, São Paulo: FFLCH/USP, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- RUFINO, Joel dos Santos. Os pobres. In: *Épuras do social: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Global, 2004.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: *O percebejo: estudos da performance*. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003.
- SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia*. LIGIÉRO, Zéca (Org.). Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SILVA, Frederico A. Barbosa da; ARAÚJO, Herton Ellery (Orgs.) *Cultura Viva: avaliação do programa arte educação e cidadania*. Brasília: Ipea, 2010. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/documents/10883/12916/livro_cultura_Viva.aqui.pdf/19d259b8-d266-4190-b005-ee6f7d37372a. Acesso em: 11 jan. 2014.
- SILVA, Renata de Lima. *Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação na dança*. Goiânia: Editora UFG, 2012.
- SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, 133p.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- SZONDI, Peter. *Teoria do teatro moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TAUSSIG, Michael T. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- TAUSSIG, Michael T. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- TAVARES, Luiz Henrique Dias. *Independência do Brasil na Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- TURNER, Victor. Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experience. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward M. (Org.). *The anthropology of experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- TURNER, Victor. Liminal to liminoide, in play, flow, and ritual. In: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Documentários

IRDEB. Projeto Bahia Singular e Plural. *Nego Fugido*. Produção: Edinilson Mota, Antonio Pastori e Josias Pires. Coordenação de Paolo Marconi. Acupe-BA, 1996.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA! *Lambe Sujo- Uma ópera dos quilombos*. Direção Paulo Dias, Marianna Monteiro, Gabriela Greeb. Larangeira-SE, 2004.