



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Ciências Sociais

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

DE ANTROPOLOGIA SOCIAL

MARIA JOSÉ VILLARES BARRAL VILLAS BOAS

{Per[for(mar)]}

Imagens das crianças no Nêgo Fugido, Acupe/ BA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Brasília

2016

MARIA JOSÉ VILLARES BARRAL VILLAS BOAS

{Per[for(mar)]}

Imagens das crianças no Nêgo Fugido, Acupe/ BA

Dissertação de mestrado submetida à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília.

Membros da Banca

Prof^a. Dr^a. Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama – Coorientadora
(PPGAS/ UnB)

Prof^a. Dr^a. Juliana Braz Dias – Orientadora (PPGAS/UnB)

Prof^a. Dr^a. Luciana Hartmann – (PPG-CEN e PPGARTE/UnB)

Prof. Dr. José Jorge de Carvalho – (PPGAS/UnB)

Prof. Dr. Carlos Alexandre B. Plínio dos Santos – Suplente (PPGAS/UnB)

V726{ Villas Boas, Maria José Villares Barral
{Per[for(mar)]}. Imagens das crianças no Nêgo
Fugido, Acupe/ BA / Maria José Villares Barral
Villas Boas; orientador Juliana Braz Dias; co
orientador Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama. --
Brasília, 2016.
209 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Antropologia)
- Universidade de Brasília, 2016.

1. Nêgo Fugido. 2. Performance. 3. Criança. 4.
Fotoetnografia. 5. Recôncavo Baiano. I. Dias,
Juliana Braz, orient. II. Gama, Fabiene de Moraes
Vasconcelos , co-orient. III. Título.

Às nêgas do Nêgo Fugido

RESUMO

{Per[for(mar)]} é uma dissertação de cunho etnográfico que trata da construção de si das crianças que participam da manifestação popular Nêgo Fugido. O cenário da performance foi montado há séculos onde hoje encontra-se uma pequena vila chamada Acupe, distrito de Santo Amaro, no Recôncavo Baiano. O evento acontece todos os domingos de julho, e adultos e crianças recriam a história de luta pela libertação escrava através da música, da pintura corporal, e dos corpos em movimento cênico como matéria-prima que constrói e é construída pela performance. Para compreender como as crianças performatizam a manifestação e formam a si mesmas nessa conjuntura, busquei investigar como elas vivem as suas infâncias localmente, quais os processos de aprendizagem pelo qual passam fora da escola, como constroem suas relações entre pares e intergeracionais, no espaço e no tempo, perseguindo seus rastros pelas ruas, pelo mangue. Com câmera, gravador, caderno de campo e disposição para as brincadeiras, utilizei estratégias metodológicas que buscassem me aproximar ao máximo do ponto de vista das crianças sobre o mundo. A fotoetnografia, o diário de campo fruto da observação participante e as entrevistas semiestruturadas contribuíram sobremaneira, e em diversos âmbitos, para entender o percurso dessa formação de si. A minha vivência em Acupe em janeiro, julho e agosto de 2015, e o encontro etnográfico com as crianças e com comunidade como um todo, revelaram que as crianças formam a si mesmas através da performance e expressam essa formação de si através da performance, contínua e ciclicamente. A expressividade artística das crianças na personagem das nêgas do Nêgo Fugido e a apresentação performática de si no encontro com a câmera mostra performatividades que são profundamente enraizadas em construções sociais. Nesse ínterim, um modo de vida bem específico é mobilizado.

Palavras-chave: Criança; Performance; Cultura Popular; Recôncavo Baiano.

ABSTRACT

This ethnographic study deals with the children's self-construction while performing an popular culture expression named Nêgo Fugido. This cultural performance was set about a century ago. Today it takes place in a small village called Acupe, in Recôncavo Baiano, southwest coast in Brazil. This event happens annually, every Sunday of July. There, adults and children recreate the history of the slave's abolition through performance of music, body painting, and dance scenes as expressive material that builds and is built for this performance. I was engaged to understand how children perform Nêgo Fugido and themselves in this situation. I also sought to investigate, chasing children tracks through the streets, how they live their childhoods locally, how they learn in processes out of school, how they build their peer and intergenerational relationships, in their space and time. I used a camera, a audio recorder, a field notebook and my willingness to play as methodological strategies to approach the children's point of view about themselves and their own world. The photo ethnography was made during the field work by participant observation and semi-structured interviews. It was helpful to grasp, in many ways and levels, how they construct and how they perform themselves. This ethnographic experience in Acupe occurred in January, July and August 2015. The encounter with the children and the community revealed that children [per(form)] themselves and express the cultural performance in their very specific way to do, continuous and cyclically. The artistic expression of children playing the character "nêga" of the Nêgo Fugido, and presentation of themselves in the encounter with me and the camera shows individual, collective, gender and racial performances issues that are deeply rooted in social structures. Meantime, a very particular way of life is create and mobilized.

Key-words: Children; Performance; Popular Culture; Recôncavo Baiano.

EPÍGRAFE

*Ìya dákun gbà wá o
Ki o tó `ni, tó `mo¹*

Súplica Yorubá a Odùdúwà

Entendemos como olhamos as coisas? O que há nas coisas comuns que nós temos medo de ver? Será o medo de seus próprios sentimentos, de que pudéssemos ter de ousar se engajar tão diretamente com o mundo? Será a delicadeza, a fragilidade e a beleza das coisas que eles temem, a caveira por debaixo da pele, o horror? Estar totalmente atento é arriscar ceder algo de nós mesmos

David Macdougall, 2009

¹“*Oh, mãe, nós te suplicamos nos libertar. Toma conta de nós, e de nossas crianças*”. Odùdúwà é uma divindade feminina, senhora da fertilidade (em algumas regiões) (BENISTE, 1997, p.58).

AGRADECIMENTOS

É com o coração empanturrado de ternura e de admiração que faço brotar essas palavras de agradecimento. Minha mais doce gratidão:

À minha mãe Elisa, ao meu pai Paulo, à minha irmã Aninha, ao meu irmão André, ao meu cunhado Solano, meu sobrinho Luquinhas e à minha gata Iuna, por estarem sempre ao meu lado quando quero construir pontes para o impossível.

Às formidáveis “pessoas-pássaros” de Acupe, sempre dispostas ao acolhimento e cheias de histórias para cantar. Minha gratidão à dona Isabel e Seu Carlinhos, à dona Rosália, Tia Zezé (*in memoriam*) e à Baiana por me aninharem ao longo das empreitadas etnográficas. Agradeço principalmente à Associação Cultural Nêgo Fugido, nos nomes de Dona Santa, Evilázio, Monilson, Paulinho, Jim, Dó, e Seu Roque (*in memoriam*) por ensinarem muito do que sei sobre o Nêgo Fugido. Meus agradecimentos mais especiais às crianças que abrilhantaram minha vida e me revelaram o seu mundo com coragem e maestria: Luiza, Henrique, Gabriel, Victor, Anderson (Nêgo), Robson (Neto), Thália, Kailane, Bia, Estefane, Otávio, Ivo, Alana, Melque, Wilquin, Eliseu, Thâmara, Renildo, Anderson (Neto), Thalisson, Mateus, Rafael, Marcus, Jeane, Leo, Tagner, Kelvin, Leleo, Iago, Erika, Ariquele, e todas as outras crianças que perpassaram por mim e, querendo ou não, deixaram algo de si.

À interlocutora e incentivadora Fabiene Gama, por me dar a mão na minha caminhada, instigando reflexões com alegria e confiança.

Ao meu companheiro Artur Dias, por me desafiar voar ao vento.

À minha adorável turma de mestrado, um imenso e colorido jardim de flores neste cerrado brasiliense: Ranna Mirthes, Marcela Vallejo, Pé Wanderley, Matheus França, Gustavo Belisário, Carolina Costa, Bianca Silveira, Vinícius Januzzi, Nicholas de Castro, Fabiana de Oliveira e Felipe Araújo.

Às companheiras e aos companheiros de Katakumba, por acompanharem de perto meu percurso formativo e de escrita em Brasília, e torná-lo mais feliz. Em especial a Talita, Lediane, Júlia's, Bruner, Martin, Janeth, Stella, Janaína,

Mariana, Fabiano, Carlos, Leo, Lígia, Chirley, Rosana, Natália (a quem devo o título da minha dissertação), Edson, Anderson, Júnia, Lucas, José, Denise, Sarah, André e Alê.

Ao grupo de estudo sobre Antropologia Sensorial pelos conhecimentos compartilhados: Amanda, Sarah, Camila, Letícia, Hugo, Bernardo e Cezar.

Ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, que contribuiu com a minha formação. Em especial a Rosa Cordeiro, Jorge Máximo, Caroline Greve, Soraya Fleischer, Guilherme Sá, Carlos Sautchuk, Andréa Lobo, José Pimenta, João Miguel Sautchuk e Marcela Coelho. Grata pelos ensinamentos.

À banca avaliadora por aceitar participar do rito de passagem: Luciana Hartmann, José Jorge Carvalho e Carlos Alexandre.

Ao CNPQ, pelo auxílio financeiro na realização da pesquisa.

À Juliana Braz Dias por mostrar as minhas lacunas.

À cada pessoa que, direta ou indiretamente, inclusive as que não foram citadas, habitou minha vida e inspirou, de algum modo, a realização deste trabalho.

Salubá Nanã! Adupé.

SUMÁRIO

Prólogo	1
Primeiros passos	3
Capítulo 1. Longas tardes	19
As crianças de Acupe em ensaio fotoetnográfico	
1.1 Longa tarde em Acupe	24
1.2 Longa tarde da criança	30
1.3 Longa tarde de domingo	39
1.4 Longa tarde de Nêgo Fugido	44
Capítulo 2. O presente do Nêgo Fugido	59
2.1 Manifestações populares, brincadeiras cotidianas e atividades lúdicas das crianças na rua	60
2.2 O Nêgo Fugido	73
2.3 A perspectiva ritualística e formativa	95
Capítulo 3. O momento da criança	107
3.1 Crianças em Acupe	108
3.2 As múltiplas aprendizagens	125
3.3 Perspectiva da agressividade no dia-a-dia, na aprendizagem e nas manifestações populares	145
Capítulo 4. O tempo da performance	153
Construção de si das crianças do Nêgo Fugido	
4.1 O agenciamento das crianças na performance do Nêgo Fugido	153
4.2 A performance das crianças no encontro com a alteridade	168
O final da jornada etnográfica	191
Elucidário	196
Manifestações Tradicionais	196
Brincadeiras e termos relacionados	197
Referências	200

Lista de figura e de quadro

Figura

- 3 Figura 1. Mapa de localização de Acupe/ BA.

Quadro

- 75 Quadro 1. Resumo simplificado de personagens, quem encena e número aproximado de atores no Nêgo Fugido por apresentação.

Prólogo

Chuviscava e ventava bastante naquele domingo em Acupe. Era julho de 2013. Mesmo assim o pequeno distrito de Santo Amaro era só movimento de gente. Som alto pelas ruas. Um menino negro magrinho, novos dentes crescendo amontoados em sua boca, braço direito engessado, se aproximou de mim no caminho rumo à casa de Dona Santa, madrinha do grupo “Nêgo Fugido”, e me perguntou:

- Ei tia, você veio ver o “Nêgo Fugido”?

Eu respondi que sim, e logo ele emendou a conversa sem direcionar os olhos para mim, mirando tudo ao redor:

- Quando eu tiver dinheiro eu vou sair de “Nêgo Fugido”.

- Mas precisa de dinheiro para entrar no “Nêgo Fugido”? - eu questionei.

- Precisa sim - respondeu ele.

- E quanto é?

- Dois reais.

- Ah! Então logo logo você entra.

Pensei inclusive em dar os dois reais ao pequeno. Não dei. Então eu disse:

- Mas você está com o braço quebrado, nem poderia participar agora e...

- É, e minha mãe não deixa.

- Você, então, *nunca* saiu de “Nêgo Fugido”?

- Não, só com os meus bonecos.

- Com os seus bonecos?

- É!

- Como assim?

- Eu pinto meus bonecos de preto, de carvão.

- É mesmo? E como é isso?

- Eu pinto a cara deles. E amarro um pano aqui assim pra fazer a saia de paia - fez gesto sinalizando a cintura, deslizando as finas mãos quadril abaixo, descrevendo a silhueta da saia. E continuou enfático:

- Eu brinco assim.

Primeiros passos

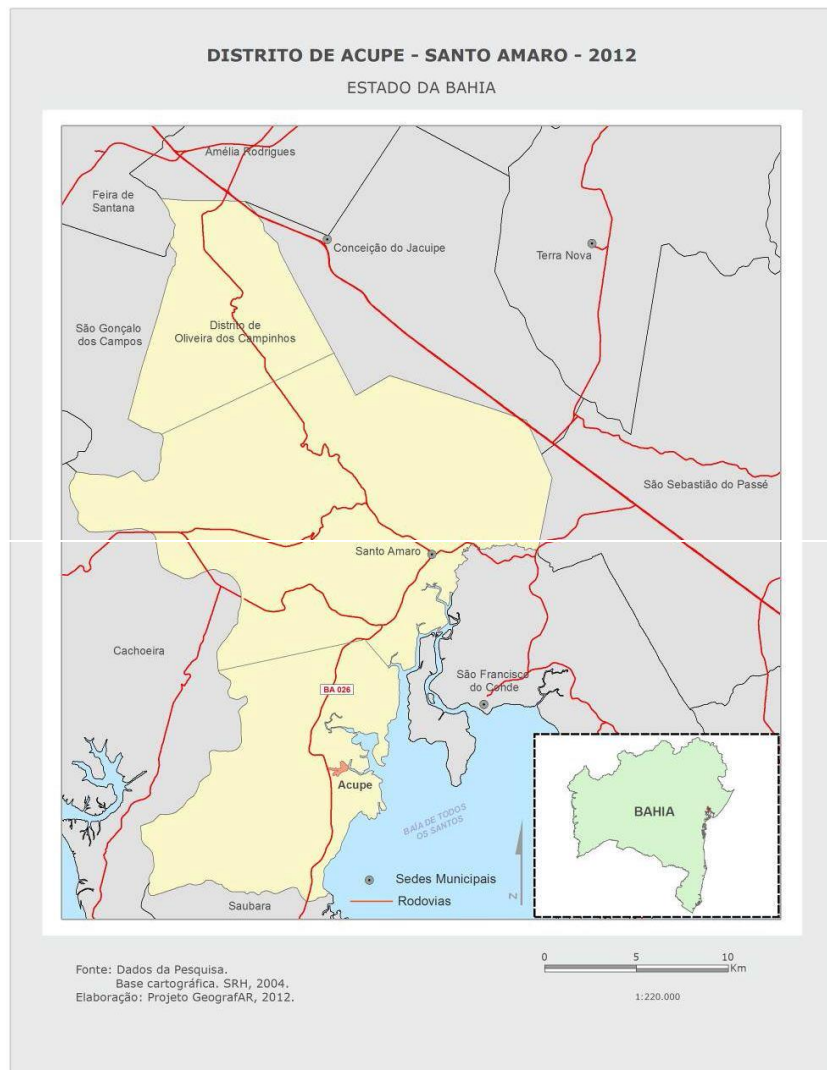


Figura 1: Mapa de localização de Acupe/ Ba (RIOS, GERMANI, 2012).

As nativas palmas dos coqueiros, dos dendezeiros, dos ouricuzeiros que sombreiam o solo do Recôncavo, também as águas calmas da Baía de Todos os Santos. Privilégio onde me encontro num pequenino recanto, micro ponto diante do Oceano Atlântico, antes caminho dos que vinham de longe com pouco sonho, sem pertences, afrontados e arrebatados do seu próprio chão. Em geral, aqui a ciência narra que são velhas as pegadas da gente sem liberdade que não tinha pele clara. Do trabalho penoso, dos dias vencidos e poucos avanços obtidos. Embora agora homens não mais banzados. Porém pasmados [...].

Domingo Fiaz, historiador e poeta acupense (2012)

O cheiro de maresia alcança a rodovia BA - 828. O vento sacode as folhagens dos bambus e do canavial, que tilintam um som metálico lembrando o rufar das caixas de guerra. Nas entranhas da Baía de Todos os Santos está Acupe, distrito de Santo Amaro, cidade localizada no Recôncavo Baiano. A vila expressa, em toda sua particularidade, a cultura material e imaterial do Recôncavo. O fumo e a cana-de-açúcar fazem parte de sua história. Assim como as bandejas de cipó carregando tainhas, sardinhas, secando xangós. As conchas de bebe-fumo² espalhadas no chão de terra dos becos e vielas dão indícios da pesca e da mariscagem artesanal. Há redes dependuradas nas árvores, nos postes, nas janelas, mostrando as agulhas que costuram o fio transparente. Pilhas de manzuás³ e baldes são escorados nas portas abertas das casas. Os muros decorados com búzios e peguaris⁴ servem de balcão de venda para o comércio local de batata doce, aipim, quiabo, dendê, jambo e manga. Cavalos carregam em seus lombos cangaias⁵ e cofas⁶ cheias de palha e palmeiras. Cachorros e gatos saem das matas e cruzam com os ônibus e as muitas motos que atravessam as ruas e o esgoto a céu aberto. A caatinga embrenhada na mata atlântica esconde o solo massapê, as ruínas dos engenhos São Gonçalo do Poço e Acupe Velho, o cemitério de escravos à beira das terras lamacentas e da água salobra do rio Açu, mais conhecido como Rio do Pavão.

Acupe significa terra quente em tupi. Ao mesmo tempo, a palavra tem origem da junção de outros termos. O rio que atravessa a vila, “Açu”, é combinado com “beira” ou “ao pé de”, dando forma a “terra quente ao pé do rio Açu”, assim contam os mais velhos. O lugarejo não é banhado pelo mar, mas está às suas margens, numa região de manguezal mais conhecida pelos moradores pelo termo “maré”. Dados de IBGE (2010) afirmam que Acupe tem cerca de 7.451 habitantes. Já os moradores contestam a pesquisa, dizendo que eles são mais de 12.000, contando com outras regiões rurais como Bangala e Murundu. A população é majoritariamente negra. Apesar de não ter registro, o povoado é rodeado por áreas quilombolas, como Barro Vermelho, Subaé, Caeira

² Pequenino molusco protegido por duas conchas grudadas, achado nos mangues e praias de cidades do entorno da Baía de Todos os Santos, muito consumido na região.

³ Tipo de rede com armação quadrangular usada para pesca de crustáceos.

⁴ Molusco facilmente reconhecido pela carapaça protetora espiralada e rosada.

⁵ Peça de madeira usada para prender junta de bois ao carro ou arado.

⁶ Variedade de cesto trançado de vime muito usado por pescadores.

e São Braz, também distritos de Santo Amaro da Purificação, além de outras cidades do Recôncavo como São Francisco do Conde, Cachoeira e São Félix.

Ana Maria Ramos (1996), historiadora local e pesquisadora do Nêgo Fugido, conta que Acupe nasceu, na memória coletiva, da fusão, ou desmembramento, de dois engenhos, Acupe e São Gonçalo do Poço. A comunidade se desenvolveu por pessoas que mantêm a atividade pesqueira, voltada à exploração dos manguezais, centrada na organização familiar. Hoje, porém, muitos habitantes fazem da agricultura e do extrativismo vegetal também o seu sustento. Sem acesso a terra, “o mar era a única possibilidade de viabilizar o sustento” (RAMOS, 1996, p.39). Mesmo com a proximidade da capital, Acupe preserva um ritmo próprio de vida local, em que tempo cronológico e temporalidade atendem às necessidades e contingências (RAMOS, 1996). A historiadora argumenta que a libertação dos escravos encenada na manifestação cultural “Nêgo Fugido”⁷ corresponde a uma maneira particular dos habitantes daquela região conceber a história de seus ancestrais como memória revivida. Sendo assim, o Nêgo Fugido conta performaticamente uma história e uma memória de luta e resistência contra o trabalho forçado e a dominação dos senhores de escravos. O Nêgo Fugido é um importante meio de descobrir como se dá a formação identitária no Recôncavo Baiano e a história de seus moradores, encenada anualmente na manifestação. George Marcus (1991) reflete sobre a dimensão da memória nas narrativas históricas dos indivíduos, e considera que tal conhecimento pode partir das associações entre um espaço, suas manifestações e o auto-reconhecimento das identidades locais. A memória coletiva é fruto das origens, dos sinais, das expressões e do curso das manifestações sociais (MARCUS, 1991; EYERMAN, 2012): “A memória [funciona] como agente vinculador e como processo que relaciona a história com a formação da identidade” (MARCUS, 1991, p.206). Isso possibilita o desvelamento dos processos originados nas tradições, na vida em comunidade, mas também de outras tramas realizadas nas histórias individuais e coletivas dos sujeitos investigados.

⁷ As aspas do termo “Nêgo Fugido” foram colocadas em consideração à palavra coloquial e regionalista “nêgo”, e para não ocorrer tentativas de correção pelos leitores, como acontece quando relato a manifestação oralmente em contextos em que o evento é desconhecido, ou quando revisores profissionais revisam meus textos. Doravante não as usarei mais.

A minha memória funciona como um movimento pendular. Ora eu lembro do dia em que cheguei em Acupe em 2011, com dois amigos sociólogos mais estrangeiros ao lugar do que eu. A câmera a tiracolo. Todos aqueles olhares curiosos sobre nós. Ora eu avanço 4 anos e recordo de meu corpo jogado no chão da sede da associação dos pescadores Z-27, assistindo Tagner, Vitor e Henrique, três crianças entre 8 e 10 anos, repetirem o balanço do barco com as pernas em borboleta e as costas rolando no assoalho, subindo e descendo o tronco, num vai e vem constante e incansável. Kelvinho ao lado rodando em pé, de braços aberto. Girando e girando, parando e reconhecendo a tontura ao mesmo tempo em que ria. “Ó, tia, ó!”, o menininho de 4 anos convocava minha atenção, fazendo eu me sentir muito íntima. Retomo tais lembranças para contar que minha relação com a comunidade de Acupe nasceu durante a pesquisa de campo sobre o Nêgo Fugido no final de 2011, quando comecei a escrever meu projeto de pesquisa para o trabalho de conclusão do bacharelado em Ciências Sociais com concentração em Antropologia na Universidade Federal da Bahia (VILLAS BOAS, 2013). Desde então, o contato com a comunidade e com a manifestação se intensificou. Anualmente me fiz presente durante diversos momentos, principalmente nos finais de semana do mês de julho, período em que ocorre mais manifestações e celebrações dos grupos tradicionais da vila. Depois de ter visto tantas vezes o Nêgo Fugido, de naturalizar alguns traços da manifestação sem ter consciência disso, mesmo admitindo a potência de investigação de questões que dizem respeito ao modo de ser do povo, busquei um novo ponto de partida: as crianças. Para explicar como isso aconteceu, minha memória faz uma elipse temporal até um sábado de julho de 2013, quando fui devolver aos interlocutores as fotografias que capturei no ano anterior. Distribui as impressões entre as crianças e os adultos, que ficaram ávidos por ver suas imagens. Eles passavam as fotos de mão em mão, procurando a si mesmos. Ou melhor, buscando as personagens que estavam sendo nas imagens. Ou ainda, as duas coisas em um mesmo corpo.

Paulinho, jovem que sai de caçador no Nêgo Fugido, entretanto, não se interessou muito pela minha presença. Eu tinha em mãos uma foto dele, e o reconheci ao longe. Ele não se lembrou de mim, mas aceitou a foto. Olhando a imagem do caçador impressa no papel, escondido na mata fechada de um terreno baldio de Acupe, Paulinho expressou estranhamento e disse: “Mas esse

não sou eu!”. Prontamente reagi ao comentário puxando a foto para vê-la melhor. Sim, reconhecia Paulinho na performance do caçador. Eu continuei afirmando minha impressão: “É você, sim”. Ele deu um riso debochado, olhou para a fotografia de novo, segurando o papel com uma mão e disse: “Não sou eu, não”. Eu não compreendi. Tive o disparate de insistir um tanto mais: “É sim, ó! Olha seu olho, sua boca...”. Ele deu uma risada de canto de boca, e se resignou: “Então tá bom. Eu só vou pegar a foto porque você está dizendo que sou eu. Agora eu quero seu autógrafa atrás”. Hoje eu me pergunto se teria sido ingenuidade minha insistir. Foi então que, em conversa com o professor José Jorge de Carvalho, ele chamou a minha atenção novamente para a característica básica e fundante que norteia a prática em antropologia: temos que desnaturalizar nossos termos. Eu insistia que era Paulinho na foto, mas será que a negação dele insinuava que não era ele, ou indicava que era um outro ele que não conversava comigo naquele momento, um ele catártico, intenso, ancestral? Um Paulinho em outro estado físico e psíquico. Não era ele, mas ele e outro ao mesmo tempo. Como será que se dá a construção dessas crianças enquanto pessoas construídas por meio do Nêgo Fugido? Como é que o Nêgo Fugido interfere na construção de si daqueles que o performatizam, e como isso afeta esse ser no mundo?

Voltei a campo em julho de 2014 para assistir às apresentações. Em janeiro de 2015 fiz de Acupe minha morada para que o campo voltasse a estimular uma questão etnográfica sobre a qual me debruçaria. Frequentei o porto diariamente, fiz da Rua Nova Brasília, lugar onde funciona a atual sede do Nêgo Fugido e meu ponto de encontro com crianças, passagem obrigatória. Participei dos treinos de capoeira do grupo Raízes de Acupe e da animada peregrinação da festa de reis promovida pelo grupo de samba de roda com o mesmo nome. Assisti à participação do Nêgo Fugido na programação de outros eventos.⁸ Nesse tempo, observei a crescente importância no discurso de alguns integrantes da diretoria do grupo de ensinar as crianças a “brincar direito”, de

⁸ O Nêgo Fugido comumente é convidado a integrar a programação de eventos locais como a Festa de Nossa Senhora da Purificação, que acontece em janeiro em Santo Amaro, o Carnaval, que acontece em fevereiro/março em Salvador, o Bembé do Mercado, que acontece em maio em Santo Amaro, Festa das Ostras na comunidade quilombola Kaonge, que acontece em outubro em Santiago do Iguape, distrito de Cachoeira, etc. Sua participação quase sempre gera polêmica, como foi o caso de janeiro de 2015 em Santo Amaro, quando o grupo teve que finalizar às pressas e antecipadamente a apresentação por conta da necessidade de testar o som para os shows de bandas nacionais.

cooptar mais crianças a participarem da manifestação, de estenderem o envolvimento das crianças para além dos domingos em julho. Era comum ouvir dos antigos integrantes do Nêgo Fugido que os novos “não fazem certo”, “não fazem direito”. Ao longo dos anos, chamou a atenção o crescente número de crianças na manifestação que, historicamente, não contava com a presença delas. Somente na retomada do Nêgo Fugido na década de 1990 que as crianças foram agregadas ao grupo. Nesse período percebi que a minha presença com a câmera atraía a atenção desses interlocutores. Por fim, percebi que passei mais tempo na presença deles, conversando, fotografando e sendo seu sujeito de investigação deles, que qualquer outra coisa.

Na antropologia, a noção de pessoa e a construção de corpo são elementos cruciais para entender as sociabilidades. A experiência infantil, e em especial a experiência corpórea das crianças, é também relevante para a fabricação do corpo e de pessoa (COHN, 2013). Tenho como referência, inclusive, a recorrência de falas dos interlocutores que dizem conhecer e brincar de Nêgo Fugido desde muito pequenos na comunidade.

Deste modo, tive em mente a seguinte questão etnográfica: como acontece a construção de si das crianças que vivem no contexto em que o Nêgo Fugido se manifesta? Para responder a isso, utilizei como recurso metodológico, além das práticas tradicionais da antropologia, a fotografia, atentando para a construção de si através das performances e das imagens. Também foi preciso identificar, primeiramente, quais eram as práticas que definiam as crianças de Acupe. Qual o lugar das crianças naquela sociedade? Com qual olhar elas vêem o contexto em que vivem e a manifestação do Nêgo Fugido? Como a experiência de atuar no Nêgo Fugido contribui para a formação dessa criança? Como se dá a aprendizagem da tradição? Como aprendiam a fazer o que estão fazendo? Qual a dimensão da autonomia desses interlocutores nesse contexto, e o que isso dizia da existência deles? Por fim, o que eles estavam mostrando de si e da comunidade como um todo? A busca por entendimento dessas questões de pesquisa foi dada por meio, primordialmente, da interlocução com as próprias crianças, para que elas revelassem a sua experiência de vida dentro desse contexto cultural de Acupe. O trabalho foi desenvolvido com a combinação de diferentes estratégias qualitativas de pesquisa, como observação participante,

elaboração de diário de campo escrito e fotográfico, entrevistas semi-estruturadas e captura de imagens *in locu*.

O argumento que apresento indica que as manifestações interferem de forma significativa na construção do corpo e de si das crianças, assim como reconstruem o imaginário do universo encantado e invisível que permeia Acupe na subjetividade delas. Chamo atenção para a ressalva de que as análises dos processos sociais realizadas na dissertação não são generalistas, apesar de assumir falar das crianças de modo coletivo. Em Acupe há uma variação de infâncias bem particular, e as crianças não fazem parte de um único grupo homogêneo, mas compõe diferentes noções da criança local. Por isso, o conceito de criança a partir do qual realizo a etnografia não condiz com um recorte de idade prévio. Os sujeitos foram se apresentando paulatinamente, a medida que o diálogo com a comunidade ia sendo desenvolvido, e eu compreendia melhor os termos locais, e principalmente, o que era ser criança e quem eram esses interlocutores. Percebi, com isso, que há um recorte geracional, e que isso varia muito entre os sujeitos e a família em que estão inseridos.

Adentrando a discussão sobre a opção por este recorte etnográfico e seus desafios, retomo achados de Margareth Mead (1928) em Samoa, bem como Mead e Bateson (1942) em Bali. Ambos realizaram estudos, sob a perspectiva da antropologia cultural, acerca da formação social de meninos e meninas, garantindo a abertura de um campo de pesquisa sobre infância, crianças e adolescência na antropologia. O comportamento das gerações mais jovens foi observado no intuito de compreender a aprendizagem e a educação nos processos de desenvolvimento humano, relações com o ambiente, e efeitos da civilização. Outras investigações que se baseiam no recorte geracional são tradicionais na antropologia, sendo a própria noção de grupos etários um fator fundamental na abordagem das variadas formas de organização social. A título de exemplo, relembro Monica Wilson (1950), que já apresentava resultados de pesquisa sobre parentesco e grupos de idade entre os Nyakyusa, povo de língua bantu habitante de uma região entre Malawi, Tanzânia e Moçambique. Ela evidenciava como a relação de parentesco e afinidade, as relações políticas e a disposição espacial das casas e das pequenas vilas eram pautadas por uma divisão de grupos por idade, interferindo sobremaneira na organização social daquele povo.

Em um contexto mais atual, Clarice Cohn (2013), antropóloga que desenvolve investigações com crianças Xikrin, anuncia que a antropologia que fala de e com crianças, seja qual for a questão etnográfica da investigação, deve ter duas preocupações basilares aqui observadas: qual o lugar da criança no contexto, e o que as crianças pensam e falam sobre ele e sobre si. Para dar conta de uma etnografia que tenta responder como crianças constroem a si mesmas a partir da vivência no Nêgo Fugido, cabe dar alguns esclarecimentos sobre o termo infância, primeiramente. Para Manuel Sarmiento (2005), especialista em sociologia da infância, o estatuto social da infância foi historicamente construído sob bases ideológicas, normativas e referenciais de seu lugar na sociedade. O decurso da noção de infância é bastante contraditório e contínuo, atualizado frequentemente pelas práticas sociais das crianças e suas interações em pares, com os adultos e com o mundo. As mudanças decorrem não só da entrada e saída de atores sociais da geração, mas de variações econômicas, demográficas e políticas, conjugadas com fatores e efeitos simbólicos, ações sociais e estilos de vida que a compõem (SARMENTO, 2005).⁹ Logo, a noção de infância não se resume a um grupo de pessoas nos primeiros anos de vida. Crianças são aquelas submetidas a permissões e interdições bem específicas, com determinado modo de atuação e entendimento do mundo, que não estão à parte, mas inseridos na sociedade.

Cohn, entretanto, argumenta que existem muitas infâncias dentro da “infância” de um mundo a exemplo das muitas infâncias Xikrin, das muitas infâncias brasileiras, ocidentais, etc. Por isso é escorregadio assumir o termo infância no singular. Ciente que gerações, e suas variações internas, são socialmente construídas, o mais adequado é lidar com a categoria “criança” a partir de uma perspectiva cultural que não corresponda a faixa etária

⁹ Para melhor ilustrar, Sarmiento (2005, p. 366) exemplifica: “a alteração das políticas públicas no que respeita ao alargamento da escolaridade tem impactos tanto nos cotidianos das crianças quanto na conceptualização que delas temos, por efeitos correlativos na entrada no mundo do trabalho, na possibilidade de condições autónomas de existência e no peso das responsabilidades sociais [...] a introdução dos jogos vídeos e informáticos alterou parcialmente o tipo de brinquedos e o uso do espaço-tempo lúdico das crianças, gerou novas linguagens e desenvolveu apetências de consumo, que não podem deixar de ser considerados na análise contemporânea das culturas e das relações de pares das crianças, nomeadamente pelos efeitos no aumento da assimetria do poder de compra e nas desigualdades sociais, com impactos na composição de uma ‘infância global’, consumidora dos mesmos produtos, sobretudo os emanados da indústria cultural para a infância, mas com profunda heterogeneidade interna”.

preestabelecida, mas segundo o contexto de trabalho, articulando a noção êmica percebida durante a pesquisa de campo.

Nesse sentido, tratei somente das crianças com quem convivi cotidianamente em Acupe, para dar um panorama sobre onde elas estão, o que estão fazendo, como é a relação com os adultos, com o espaço em que vivem e entre si. O trabalho focou no gerenciamento que as crianças de Acupe, tanto da manifestação do Nêgo Fugido como não participantes do grupo, fazem de suas infâncias. É difícil precisar o número de crianças com quem mantive contato diário. Aproximadamente 50 participaram ativamente da pesquisa, no que diz respeito ao estabelecimento de diálogos, ao compartilhamento de brincadeiras e as entrevistas. Dentre as crianças interlocutoras, 24 concederam entrevistas semi-estruturadas cujos áudios foram registrados. Cohn (2013) afirma que é preciso escutá-las em seus próprios termos, em sua multiplicidade de infâncias, não tentar regê-las. Sendo uma adulta que pesquisa com crianças, surgiu em Cohn uma dúvida relevante: “estamos prontos para ouvir das crianças o que quer que elas queiram nos contar?” (2013, p. 241).

A proximidade com as crianças aconteceu previamente à definição da questão etnográfica trabalhada nesta dissertação. A realização do trabalho de campo com a câmera sempre possibilitou a curiosidade desses interlocutores, e despertou o interesse em mim. Mantive minha atenção nelas e, acompanhei suas participações nas manifestações culturais do Nêgo Fugido, assim como em suas atividades de recreação cotidiana, na realização de algumas tarefas domésticas, nas relações de aprendizagem, nas interações entre pares e intergeracionais, mantendo-me como podia à altura delas, agachando-me para alcançar, pelo menos fisicamente, seus olhares, suas conversas, e ter um ponto de vista próximo ao delas. Tomo como inspiração metodológica o trabalho de Marina Marcondes Machado (2010), pesquisadora com crianças da primeira infância¹⁰ que trabalha a partir do diálogo entre as artes cênicas e a psicologia. Machado usa o agachamento como método performático do adulto pesquisador

¹⁰ Para a autora, a primeira infância corresponderia ao período entre 0 e 6 anos, que consistiria numa “ ‘região da cultura’ que pode suportar novos elementos, novas regras combinatórias, e essa região seria livre e experimental (*“liminal times and places”*). [...] Um momento não-utilitário de nossa vida, sem ‘motivação pelo lucro’, repleto de potencial para atividade desinteressada” (p. 133). Apesar da proposta se contrapor à noção antropológica de que a categoria “criança” é situacional, não definida a priori, o trabalho colaborou sobremaneira para a realização desta dissertação, principalmente ao inspirar experimentações em termos de métodos.

em direção à perspectiva não adulta sobre a vida, um movimento necessário para acessar as culturas das crianças. Em seu site¹¹ ela escreve que:

Agachar-se é ir ao chão, ficar de cócoras, estar muito perto de onde a criança pequena está. AGACHAMENTO propõe ao adulto visitante do sítio agachar-se na direção das crianças, propondo a compreensão de um longo caminho de agachadas. Postura boa para brincar, agachar-se é tentar compreender a criança no seu ponto de vista; é fazer reverência ao modo de ser da criança, gesto de proximidade e de começo de alguma coisa... **um agacho!** (grifos da autora).

Entendendo a criança como performer do cotidiano, as reflexões de Machado (2010) estão aterradas na fenomenologia, na psicanálise e na sociologia da infância aliadas a uma perspectiva antropológica da performance.

A criança é performer de sua vida cotidiana, suas ações presentificam algo de si, dos pais, da cultura ao redor, e também algo por vir – e, se olhada nesta chave, poderá desenvolver-se rumo à assunção de sua responsabilidade e independência, no decorrer dos primeiros anos de sua presença no mundo. Também sua maneira própria de adequar-se ou não às condutas pré-estabelecidas, seus comportamentos adquiridos, seus referenciais iniciais, podem nos dar pistas acerca daquilo que se nomeou as culturas da infância (MACHADO, 2010, p. 123).

Suas conclusões levam a crer que a vida da criança é preenchida de teatralidade, e que o ser e o estar criança envolvem um período de experimentações do mundo, centradas na oralidade e nas vivências do corpo. A construção do mundo, seria portanto, polimorfa, onírica e não-representacional (MACHADO, 2010). Uma criança não representa aquilo que vê, mas o vive com intensidade, com todo o seu potencial de aderência às coisas. No cotidiano, o seu pensamento transita entre a realidade e a imaginação com grande fluidez, como no mundo dos sonhos do adulto. O polimorfismo corresponderia ao pensamento que apresenta características fora da lógica adulta, bastante adaptável.

¹¹ Site de Marina Marcondes Machado: http://www.agachamento.com/?page_id=38

Ampliando esse movimento, percebi em campo que, apesar de lidar com crianças de diversas idades¹², tentar alcançar a altura de seu olhar era uma estratégia favorável a mim na relação com elas. De certa forma, despertava em ambas certa empatia. Ficava mais fácil me relacionar com o que a criança estava fazendo e criava em mim um estado de abertura ao que a criança propusesse: possibilitava a brincadeira e aumentava a sensibilidade ao que estava sendo dito ou ao que estava sendo escondido ou camuflado. Descentrar o meu olhar de adulta pareceu ser uma condição para ampliação da percepção da inteligibilidade das crianças.

Agachar-me e estar na altura das crianças, realizando atividades e conversando com elas, nem sempre gerava o mesmo impacto nos adultos, ou correspondia ao mesmo tipo de identificação. Muitos responsáveis e pais desconfiavam de minha presença e vinham assistir ao que estava sendo feito, descobrir como eu interagia com elas. Outros esperavam que eu regesse a situação, que eu indicasse o caminho da brincadeira ou intervisse em brigas, que me responsabilizasse pela criança em questão.

Na busca por articular o percurso de pesquisa de campo etnográfica com uma escrita pautada em um descolamento da lógica adulta, tentei também elaborar uma dissertação em que o diálogo entre forma e conteúdo fosse viável. Assumi mudanças de linguagens, mas não só isso. Usei outra tipografia, escrita e alinhamento de texto para que proporcionasse uma forma diferente de fazer, suggestionando uma mudança de ponto de referência, dentro do que era possível. Isso também se configura como um modo de questionar as normas de formatação padrão que correspondem ao formato hegemônico (adultocêntrico). A forma sozinha, porém, não garante a transformação do ponto de vista. Vale repetir: tudo dentro do possível. Optei por não corrigir as falas das crianças ou outros interlocutores adultos porque considero que tal procedimento pode desencadear implicações ao longo do trabalho. O modo como as pessoas falam, seus termos próprios, revelam um conhecimento linguístico compartilhado que evidencia a identidade da comunidade. As interações sociais também seguem regras de fala que constroem uma unidade cultural e social daqueles que falam e

¹² As crianças do Nêgo Fugido, principalmente, tinham a idade entre 8 e 12 anos. Em Acupe, de modo geral, interagi com crianças de várias idades.

quando falam. Quando as crianças falam como falam, elas podem expressar o que seu mundo comunica, e também dar vazão a seus sentimentos e sensações.

A abordagem fotoetnográfica das crianças do Nêgo Fugido tornou-se legítima por trazer à tona o que é da dimensão do sensível do fenômeno. Utilizo o termo fotoetnografia a partir das leituras do antropólogo Luis Eduardo Achutti (2004), que a denomina tal procedimento como uma narrativa fotográfica autônoma do texto escrito. O autor situa a fotoetnografia como uma “narração visual” que utiliza das múltiplas possibilidades de leituras e sentidos da articulação de imagens como elemento da reflexão antropológica.

Acrescento que, a relação entre a experiência da emoção e os seus significados oferece resultados interessantes para uma antropologia que busca construir dados etnográficos que expressem também informações sensoriais. Por isso, o intuito é aproveitar ao máximo o potencial narrativo de uma escrita imagética e autônoma. O relato fotoetnográfico que elaboro usa da linguagem fotográfica que descreve e interpreta dados (ACHUTTI, 2004) para pensar sobre a experiência que se expressa através de uma performance artística, como acontece no âmbito da expressividade do Nêgo Fugido, assim como em performances cotidianas, no que diz respeito ao desempenho de si no dia-a-dia. Ciente de que não terei acesso direto aos sentimentos e as sensações experimentadas pelas crianças interlocutoras que vivenciam o Nêgo Fugido ou o contexto em que a manifestação emerge, reflito a partir da observação da performance corporal artística e cotidiana que acontecia em nossos encontros entre mim, com a câmera, e as crianças para construir uma reflexão interpretativa de suas práticas performáticas.

James Clifford (2008) apresenta suas reflexões sobre antropologia interpretativa como uma construção criativa da narrativa etnográfica. O autor foca nas características descritivas e nos significados mais abstratos para fazer compreender o que seria uma alegoria etnográfica, recurso literário dentre os modos de fazer interpretação. O resultado analítico não diz exatamente o que algo simboliza, mas o que uma série de percepções fazem desse algo uma história sobre ele. As interpretações oferecem uma possibilidade de construir, a múltiplas vozes nativas, um discurso não totalizador, recusando status de verdade científica, investindo em um empreendimento ético-pedagógico que inventa representações ficcionais de histórias culturais. Investir em uma

perspectiva etnográfica como tradução cultural implica que a similitude subjacente refute uma noção de verdade cientificista. O discurso científico generalizante pode ser uma barreira na compreensão das intersubjetividades, circunstâncias e significados particulares (CLIFFORD, 2008). A vida não se organiza facilmente em uma narrativa contínua, coerente e exemplar. Sou eu, enquanto mulher pesquisadora e autora da pesquisa e da dissertação, que organizo o conjunto de vidas vividas num encontro etnográfico em um processo ficcional dotado de dados e sentido para a construção de um conhecimento antropológico. Assim, é inevitável reconhecer que a escrita etnográfica nunca é neutra. Um ensaio fotoetnográfico também não. E minhas dimensões políticas, éticas e estéticas ressoam neste trabalho. A dimensão da criatividade perpassa ambas as linguagens performáticas, a verbal e a imagética. Numa perspectiva de trabalho com esmero artístico, assumo uma etnografia com brechas para a poesia e ludicidade, numa tentativa de acompanhar o universo onírico, polimorfo e não-representacional da lógica da criança (MARCONDES, 2010).

O uso da fotografia na dissertação foi dispositivo para despertar interações e posteriores questões de análise, instrumento de descrição etnográfica e recurso para uma relação de contra-dádiva. Meu objetivo também foi refletir metodologicamente sobre como produzir fotografias e textos compatíveis com a imagem de si que o grupo quer apresentar. O método de trabalho com imagens pareceu viável e inviável em grande medida. Apesar do recurso se justificar estética e analiticamente, e de abordagens visuais estarem enraizadas no fazer antropológico desde Mead e Bateson, bem como de Malinowski, as restrições legais sobre o direito ao uso de imagem desencadeiam dilemas práticos e teóricos. Trabalhar com sujeitos que não são responsáveis legais por si trouxe umas preocupações éticas e metodológicas durante e após a pesquisa de campo. Principalmente porque as primeiras abordagens às crianças eram realizadas na rua, sem mediação dos adultos ou a partir de uma instituição em que elas estivessem inseridas. Apesar de serem informadas dos meus propósitos, as crianças não tinham autoridade para consentir. Os acordos feitos informalmente tinham mais a ver com a minha relação diária construída com elas, do que o teor e o conhecimento acerca da minha pesquisa. Tomei como legítimo o contrato informal e continuei a pesquisa, caso contrário haveria uma pesquisa em outros termos. Ao longo do percurso de investigação, elaborei dois

termos de consentimento de uso de imagem destinado a adultos e a crianças por escrito, que foi incorporado em um momento final da pesquisa de campo.

A identidade de pesquisadora do Nêgo Fugido sempre foi compartilhada na comunidade, mesmo que houvesse confusão acerca da área. Fui confundida com jornalista, fotógrafa, fiscal de IBAMA, e comumente interlocutores que não tinham ligação direta com a manifestação atribuíam a mim o papel de colaboradora do grupo. Por isso era preciso frequentemente esclarecer e reexplicar o meu papel naquela localidade. Igualmente tive que contar com a confiança de todos, principalmente dos interlocutores com quem construí um vínculo maior e que me conheciam a mais tempo. É um pressuposto ético acreditar que os sujeitos consentiam sua participação na pesquisa e detinham o conhecimento pleno da origem e possíveis desdobramentos do trabalho em andamento. Manuela Carneiro da Cunha (2009), ao lidar com “anuência prévia informada” em pesquisa envolvendo indígenas, afirma que os contratos entre interlocutores donos de saberes tradicionais e pesquisadores criavam condições possíveis para o trabalho. No caso da pesquisa que dá origem a esta dissertação, o problema reside em transformar o legítimo em legal. Fiz usufruto do termo de consentimento escrito no intuito de obter declarações legais de autorização para a realização da pesquisa e o uso das imagens das crianças. As negociações e seus desdobramentos, às vezes positivos, às vezes não, estão discorridos na dissertação.

Por fim, apresento a estrutura do trabalho, que está dividido em quatro partes. O capítulo 1 apresenta um ensaio fotoetnográfico. Fui guiada pela vontade de fazer uma etnografia imagética que expressasse as reflexões construídas a partir da pesquisa de campo, da construção de diários fotoetnográficos, das leituras de corpus teórico sobre Antropologia Visual e outros trabalhos fotográficos. Busquei transformar em expressão pictórica as impressões sensitivas que o encontro proporcionou em mim e que o Nêgo Fugido desperta nas crianças que dele participam.

O capítulo 2 versa sobre as manifestações culturais que acontecem nos domingos de julho em que as crianças estão envolvidas. Inicialmente apresento um breve repertório de manifestações, adentrando nas descrições sobre as

Caretas de Borracha e as Caretas de Paia¹³ ou de Dodô de Acupe¹⁴ e o Nêgo Fugido. Esta última surge como foco da pesquisa, e eu discorro sobre a manifestação em tom descritivo para contextualizar o modo como o evento toma forma. Finalizo a seção analisando o Nêgo Fugido como fenômeno ritualístico de intensidade e com potencial de formação de identidades raciais e de gênero locais.

O capítulo 3 trata da criança em Acupe, suas relações entre pares e intergeracionais, com foco na perspectiva da aprendizagem realizada através das faculdades sensoriais que acionam o corpo por inteiro. Para finalizar a seção, trato da dimensão da agressividade que perpassa o cotidiano dessas crianças, desde suas atividades lúdicas, de aprendizagem, até a expressão da performance artística no Nêgo Fugido e nas Caretas de Borracha e de Paia. O capítulo 4 apresenta os dados fotoetnográficos que foram construídos em campo, a partir do encontro entre mim, as crianças e a câmera na mão. Pensar em como as crianças constroem a si mesmas no dia-a-dia e em frente a mim com o equipamento fotográfico gerou interpretações acerca da imagem que elas querem apresentar ao mundo.

O mangue é cenário primordial de nascimento e morte, provedor de vida e escoadouro dos dejetos, é berço e fim do caminho de muitas coisas em Acupe. Tendo isso em vista, proponho aqui construir uma narrativa metafórica que indique uma travessia, que convide você, a partir da costa litorânea da imensa Baía de Todos os Santos, a atravessar o mangue e o rio Açu de Acupe, também conhecido como rio do Pavão, até chegar à boca do oceano aberto. Este foi o itinerário feito historicamente pelos pescadores e marisqueiras do local, tanto em sua atividade econômica mais proeminente, como em momentos de lazer. Do cativo colonial que a terra proporcionou historicamente à liberdade transbordante do mar, da fantasia, da imaginação, da brincadeira. O que me proponho é relacionar a minha caminhada e descoberta antropológica à caminhada do texto, em um cenário que, de fato, é cenário da história de vida dos interlocutores.

Nessa caminhada da terra ao mar, saí da posição de mera expectadora que beirava a água. Comecei a andar pelo rio na maré baixa, pisar descalça na

¹³ Paia quer dizer Palha.

¹⁴ Dodô é o artista plástico local que detém o saber da modelagem e confecção das máscaras de papel machê.

terra úmida e molhada para sentir intensificar as relações, a ser afetada e aprofundar a vivência com as pessoas de Acupe. Na maré cheia, mergulhei não só na questão etnográfica da pesquisa, mas principalmente nas relações com as crianças dia após dia. Segui os rastros dessas interlocutoras, buscando compreender os significados e sentidos de suas práticas sociais em seus termos. Janeiro, julho e agosto de 2015 foram meses de imersão densa e profunda no cotidiano acupense. Asseguro que ainda não compreendi tudo o que aconteceu. Senti-me imersa na vida da comunidade da cabeça aos pés, tomada pelas relações construídas naquelas terras enlameadas, naquele solo massapê.

Início a jornada etnográfica de performatizar o que é performático. Em pé, no parapeito do porto de Acupe, vejo o filete de água de uma maré por encher, como estilhaço de um espelho do céu caído no chão. Sobre mim, o sol inclemente. Lá do outro lado do rio, o escuro do mangue faz do ambiente uma extensa caverna úmida de árvores abrandando os raios de sol. Ouço estalos de dedos vindo das profundezas daquela terra irrigada em minha direção. Os miúdos caranguejos avermelhados agitam suas poãs graúdas para cima, como se estivessem pedindo a benção e saudando Nanã¹⁵, a senhora dos pântanos. Do lado de cá, ouço risadas de crianças. Risadas não, gargalhadas e gritos. Pés correntes pisam forte na rua de paralelepípedos, numa rapidez livre e incansável. As crianças cruzam o meu campo de visão e desbravam o chão escuro e lavado. Todas descalças, elas tentam correr umas das outras sobre o tapete movediço e escorregadio, como numa brincadeira de pega-pega. “Tiiiiiaaa, vem também!”, ouço o chamado ao longe. Perco de vista os seus corpos ligeiros, se distanciando de mim mangue adentro. O vento toca as minhas costas em seu sopro leve, e assobia algo em meu ouvido. Como a minha resistência é pouca, ele veio mais forte, e me levou.

¹⁵ Na nação Jejê do candomblé, Nanã é um orixá feminino, mãe responsável pela origem do ser humano, divindade do mangue, dona da vida e da morte de tudo.

Capítulo 1. Longas tardes

As crianças de Acupe em ensaio fotoetnográfico

O ensaio fotoetnográfico realizado em Acupe reúne imagens com crianças experimentando a vida, realizando atividades diversas nas ruas de sua comunidade, brincando entre si e com os adultos e, principalmente, participando direta ou indiretamente, da manifestação da cultura popular local Nêgo Fugido. O trabalho proposto está comprometido com a verossimilhança da realidade, mas não corresponde a uma reprodução tal qual. O intuito é construir um trabalho que mostre diversos tipos de infâncias do lugar. Para isso, contei com a estratégia de não dirigir as crianças nas fotografias, para que exercessem algum controle sobre sua própria imagem. Guiada pela questão etnográfica “como se dá a construção de si de crianças do Nêgo Fugido?”, utilizo o recurso da metáfora “longa tarde” inspirada na leitura de “A longa tarde de um fauno”, de Acácio Piedade (2010). O artigo versa sobre desdobramentos artísticos e históricos do mito grego sobre a paixão entre o deus Pã, metade homem metade bode, pela ninfa Syrinx, ao longo dos séculos em uma narrativa que se tornou poema, imagem, música, dança.

Indico que “Longas tardes” representa, neste trabalho, o presente etnográfico da pesquisa, momento específico e destacado de uma experiência de campo que guarda a intensidade do encontro etnográfico, período em que há o realce das relações e comportamentos sociais com o grupo interlocutor. Busco construir uma linha narrativa que visa contar dos desdobramentos dos momentos de encontros etnográficos entre mim e os interlocutores. A confluência de pessoas e de trocas não se deu somente em um turno do dia, mas ao longo de três meses de vivência conjunta em Acupe. A experiência de campo, entretanto, não se resume aos poucos meses de 2015, mas ao longo de constantes idas e vindas à comunidade desde o final de 2011.

Logo, o ensaio presentifica a natureza etnográfica da pesquisa e o desejo de expressar de forma sensível as minhas experiências nas longas tardes vividas junto às crianças acupenses. Para isso, foi elaborado um diário de campo fotográfico das experiências com o Nêgo Fugido. Nos anos anteriores, mesmo sem propósito bem definido, capturei imagens, as cataloguei com datas,

sistematizando-as e classificando-as com rubricas como “capoeira”, “pesca”, “empinar pipa”, “Fabiano”, etc. Aproximadamente 266 Gb de memória de imagens, fotográficas e videográficas, passaram por uma decupagem¹⁶. As câmeras utilizadas foram uma Cannon EOS 1000D, com uma lente zoom de 18-55 mm, com abertura focal de 4.5, (2011 a 2013, no âmbito da graduação), e uma EFS 7D, com uma lente macro objetiva zoom de 18-135mm, com abertura focal de 3.4 (2014 e 2015, durante o mestrado). As escolhas das lentes foram orientadas pela disponibilidade de recursos, principalmente.

Selecionadas as imagens, experimentei conexões e montagens, analisei possibilidades de narrativas, e as submeti ao tratamento de imagem com o programa Adobe Photoshop Lightroom 3 para a realização desse ensaio. O tratamento posterior contribuiu sobremaneira na adaptação das imagens às escolhas estéticas e construção de diálogo entre forma e conteúdo etnográfico. Chamo atenção para o fato de que nada disso aconteceu de forma fluída e sistemática. Oscilações, opções aleatórias, desvios e retornos sem participação da consciência, planejamentos e mudanças de planejamentos, fotografias indo e vindo no caminho também trilhado pela inconsciência. O andamento de um trabalho é sempre muito difícil de acompanhar porque os acontecimentos e reflexões se deslocam no tempo, se espalham por sobre mesas e pastas, blocos e cadernos de campo.

As próximas páginas contêm 195 fotografias distribuídas em uma composição imagética disposta em múltiplos e pequenos mosaicos sugerindo tópicos. Tal organização foi inspirada pelos trabalhos fotoetnográficos de Mead e Bateson (1942), Copque (2003), Eichenberger (2011) e Marques (2014), assim como nos ensaios fotográficos de Erwitte (1928) e Cravo (2014). As reuniões do grupo de pesquisa sobre Antropologia Sensorial também foram cruciais para a concretização do projeto. O resultado não se configura, entretanto, na reprodução direta do formato exposto por nenhum deles, mas expressa a consequência desse conjunto de influências. A iniciativa consiste na reunião de elementos diferentes de uma cena, fundidos num todo coerente como uma síntese das ideias e percepções etnográficas experimentadas em campo. A fotomontagem tenta oferecer uma noção da multiplicidade de focos e tamanhos

¹⁶ Nas áreas de audiovisual e comunicação, decupagem é uma ação sistemática que visa organizar e listar o material audiovisual capturado para seleção de uso em edição final.

que constroem uma cena harmônica e coerente que, vista na sequência de outras, compõe um sentido, um discurso. Os mosaicos conectam pequenas cenas que contam uma história. Com isso não proponho fazer um inventário das práticas sociais da comunidade, mas apresentar um breve panorama do contexto social e cultural em que o Nêgo Fugido se insere. Para dar conta da multiplicidade, alterei tamanhos e formatos das fotografias, conjugando cortes, quebras de linhas do horizonte e mudança de ângulo.

Entre encadeamentos e lacunas, optei por não legendar e enumerar as fotografias por unidade, mas organizá-las como um todo celular que corresponde ao que todas juntas anunciam. Meu objetivo foi mostrar em que medida imagem (A) unida a escrita (B) pode resultar em interpretações dotadas de significados teóricos, subjetivos e estéticos (C) diferentes aqueles referente a uma ou outra, quando acessadas separadamente. A perspectiva é de que $A + B = C$, e não AB . Nem todos os mosaicos estão legendados, entretanto, mesmo sendo camadas de encontros, reflexões e sentimentos.

Clifford (2008) afirma que forma e conteúdo antropológico são traduzidos através de alegorias etnográficas. A escrita não só relata situações culturais reais do encontro entre pesquisador e pesquisado, mas também cria afirmações analíticas profundas que versam sobre outras ideologias e até mesmo cosmologias. É uma performance com enredo estruturado por histórias. Por conseguinte, etnografar é criar. O ensaio fotográfico é, portanto, um modo de expressar criativamente uma etnografia visual que pretende apresentar as reflexões etnográficas e contar um pouco dessas histórias. A antropologia com viés interpretativo que busco fazer nada mais é que uma descrição e análise criativa e visual da realidade construída nesses encontros etnográficos. Ela tem a potência de desmitificar a tradição da neutralidade axiológica nas ciências sociais e reconhece a dimensão da criação na construção de narrativas, tipos, observações e descrições etnográficas. Esse fazer “contribui para uma crescente visibilidade dos processos criativos pelos quais objetos culturais são inventados e tratados como significativos” (CLIFFORD, 2008, p.39).

A experiência em campo me convocou a construir uma etnografia que ultrapassasse a linguagem escrita, me encorajando a falar de um conteúdo etnográfico em outras formas. Assumo a fotografia como forma de descrição etnográfica justamente por compartilhar da perspectiva de Ingold (2008), que

em seu trabalho sobre a percepção sensorial identifica que os sentidos da visão, audição e tato ocupam uma posição de destaque no apreender dos seres humanos. Os órgãos dos sentidos são veículos fundamentais de construção de saber de si e do mundo, e a mente e a cognição são outras ferramentas do processo. O autor não vê os sentidos como fruto exclusivamente dos órgãos, mas algo que conecta corpo e mente. Não deprecio contudo, outras formas de expressar conhecimento nem intento estabelecer e julgar hierarquicamente a eficiência de cada linguagem. Mas reconheço no trabalho etnográfico que realizei e no dia-a-dia em campo que, “para as pessoas que podem ver, a luz é a experiência de habitar o mundo do visível, e que suas qualidades – de brilho e de sombra, tonalidade e cor, e de saturação – são variações dessas experiências” (INGOLD, 2008, p. 21).

Assim, as fotografias apresentadas aqui foram editadas em cores para despertar sensações muito específicas. Dias ensolarados, calor excessivo, intensidade de outras percepções como som alto, alta umidade, cheiro adocicado da cana de açúcar misturado à maresia, poeira, terra, peixe e esgoto, que tampouco ficam impressos nas fotografias. A percepção indicava interpretações, e as minhas interpretações estão também inscritas no tratamento das imagens. Reconhecia vivacidade nos comportamentos, gestos cheios de intensidade em um dia-a-dia experimentado com força. Força para nadar, puxar um barco ou uma rede de arrasto, segurar um balde cheio de mariscos, espremer roupas molhadas e dependurá-las no varal. Força para arrancar um pé de cipó de caboclo inteiro da terra, dançar energeticamente ao som dos atabaques numa tarde de Nêgo Fugido. Vozes altas, olhares imperativos e de deferência. A intensidade expressa na alta umidade do lugar, no excesso de temperos de dendê e de pimenta das comidas, nos passos céleres. Movimento e velocidade. Velocidade para correr de um “caçador” ou uma “careta”, para disputar com outras crianças uma pipa partida que voa aleatoriamente até cair ao chão ou prender-se numa laje. Cores. A luminosidade realçava e expunha as cores plenas do lugar, das coisas, das pessoas. Diante disso, mais uma vez pareceu ser imprescindível apresentar um ensaio que contivesse fotografias em cores, justamente para alcançar o objetivo de remeter às sensações físicas das experiências. Ou ainda, que as imagens contivessem essas impressões que considero serem necessárias à análise. Fotografar em cor

pareceu ser a opção mais pertinente tendo em vista a dimensão sensitiva da descrição, assim como as temáticas que emergiam do campo, da minha experiência em Acupe, e que acabaram por dar forma à dissertação. Para tanto, o tratamento das imagens prezou por transpassar a alta temperatura do lugar, em todo seu brilho e vibração, saturando cores e aumentando contrastes e claridades. Outros recursos de tratamento de imagem foram acionados, como realce, luminância, alterações em claros e escuros, sombras, pretos e luz de preenchimento.

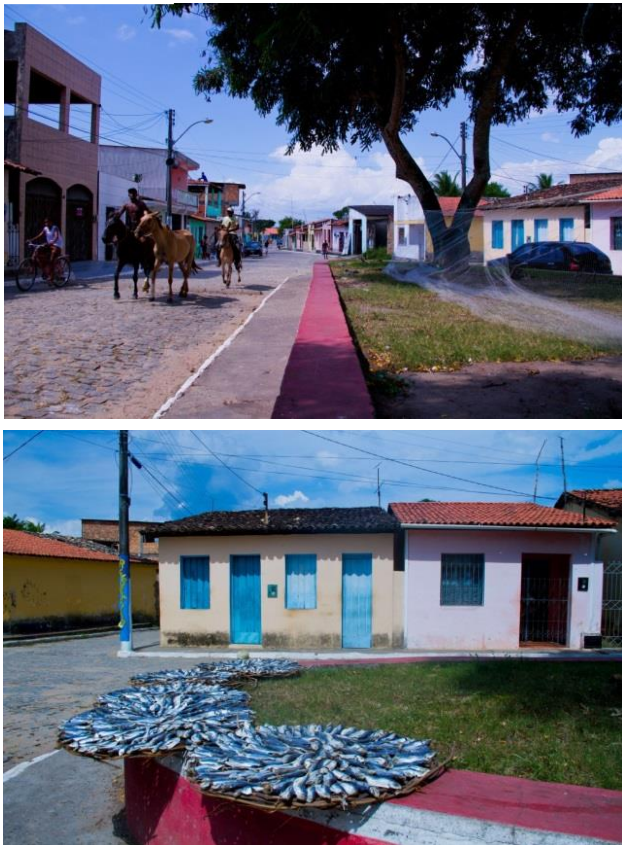
Para ajudar na leitura dos mosaicos, nomeei-os com a etiqueta “Mosaico” seguida da numeração em que ele está exposto. Chamo a atenção para o fato de que novos mosaicos surgirão ao longo das discussões nos próximos capítulos para reforçar e explicar argumentos, ou como forma de expressão da percepção fundamental no percurso fotoetnográfico. Retomarei a discussão sobre o meu empreendimento fotoetnográfico no último capítulo para discutir também a performance das crianças na manifestação e na construção de imagens de si frente a mim e à câmera.

Este ensaio trata, então, das “longas tardes” de captura de imagens e reflexões construídas nesses anos de pesquisa pessoal, íntima e subjetiva, mas também acadêmica e formal. Foram anos de fugas à Acupe, ao mundo dos fantásticos festejos e manifestações populares que acontecem em julho, cheio de expressões culturais artísticas de caráter altamente performático, dotadas da tradição e de resistência negra na Baía de Todos os Santos. Hoje a história não vai ser contada no corpo e no movimento, tampouco em forma de música. Tentarei não alongar a escrita e as concatenações teóricas. Recorro às imagens para descrever uma experiência transformadora para mim. Viver em Acupe junto às crianças e viver o Nêgo Fugido geraram impactos e elaborações subjetivas que afetaram a intimidade de meu ser, despertando em minha imaginação outros modos de contar histórias, outras concepções de beleza e de estética. Indo além, vivenciar o Nêgo Fugido sensibilizou meu modo de ser no mundo. Tudo foi afetado, e o empreendimento etnográfico fez brotar reflexões sobre minha condição racial e social dentro daquele contexto e até mesmo fora dele. Não houve um “tornar-se nativo” como experimentado por Favret-Saada (2005), mas houve um processo de (auto) conhecimento muito intenso.

1.1 Longa tarde em Acupe

Ruas, casas, porto, mangue, mar. Artesanalmente misturo foto-frames de tamanhos e posições diferentes para compor mosaicos celulares que, juntos, descrevem Acupe a partir da percepção antropológica da pesquisadora, mostrando o que a etnografia revelou. A partir de agora, a proposta é seguir o trajeto de movimentos imprevisíveis a partir da terra, atravessar o mangue, o estuário do rio e alcançar a boca de águas calmas da Baía de Todos os Santos, o mar.

Mosaico 1.



Mosaico 1. Engenhos de açúcar, quilombos, samba de roda. Acupe é fruto de um percurso de longa caminhada histórica. Fazem parte do território a sede do distrito, zona rural e outros vilarejos menores, como Itapema e Campinhos. Uma pequena caminhada pelo espaço evidencia que a comunidade vive da pesca artesanal, extrativismo mineral e agricultura.

Mosaico 2.



Mosaico 2. A população negra é predominante, e o cotidiano também é vivido pelas muitas vielas e becos que compõem o colorido cenário da comunidade.

Mosaico 3.



Mosaico 3. O porto de Acupe tem importância na vida dos habitantes. É lugar de encontros marcados por deslocamentos e permanências, compra e venda, chegadas e partidas, presença e ausência.

Mosaico 4.



Mosaico 4. O Porto de Acupe é um todo de partes. Porto de Cima, Porto de Baixo e Porto do Meio. À medida que vai amanhecendo, seja maré cheia ou vazia, as crianças vão circulando pelo espaço. Elas acompanham familiares e amigos na atividade econômica, realizam práticas lúdicas, compartilham o lugar e se apropriam dele.



Mosaico 5.



Mosaico 5. Juntos, adultos e crianças se lançam rio adentro para mariscar. As crianças ajudam realizando algumas outras atividades como tirar água da canoa ou segurar baldes e sacos. Tudo com muitas histórias e brincadeiras, risos e birras, a seguir os passos de seus pais, avôs, tataravôs.

Mosaico 6.



Mosaico 6. O diálogo entre terra, mangue e mar fazem da costa pela qual se estende o rio Açu, que desemboca na Baía de Todos os Santos, cenário de muitas relações. O mangue é importante na produção de cultura material e imaterial. Lá, os moradores de Acupe mantêm interações tão antigas e complexas quanto o ambiente em que vivem.

1.2 Longa tarde da criança

Ao perseguir os rastros das crianças em Acupe, identifiquei que, no interim entre estar na escola e em casa, há um número imenso de atividades e aventura que acontecem em diversos âmbitos. É pelas ruas, ou melhor, nos ambientes externos da comunidade, que as crianças de Acupe passam o maior tempo de seus dias. Esses ambientes também representam uma noção de casa e intimidade. A seguir, imagens de longas tardes de brincadeiras e outras atividades lúdicas, domésticas e econômicas das crianças; assim como suas caminhadas solitárias e silenciosas, e engajamentos coletivos em atividades em grupos.

Mosaico 7.



Mosaico 8.



Mosaico 7 e 8. Uma caminhada por Acupe revela as atividades que envolvem relações intergeracionais. Também é possível perceber os limites e fronteiras do espaço que elas ocupam que desafia a dicotomia entre casa e rua. Preparar o alimento e brincar na calçada fazem com que a cidade torne-se um ambiente tão íntimo quando o interior das casas.

Mosaico 9.



Mosaico 9 e 10. Ao brincar no mangue, as crianças descortinam no lugar uma atmosfera poética e idílica da possibilidade de infância terna.

Mosaico 10.





Mosaico 11. Ajudar nos afazeres domésticos também é um modo das crianças agirem e se colocarem em Acupe. Várias atividades que estimulam a autonomia fazem parte do ser criança local.

Mosaico 12.



Mosaico 12. O movimento da maré, o vento e as águas dançantes sugerem sensibilidades e estilos de vida bem singulares. Um olhar mais generoso percebe a intensidade de afetos.

Mosaico 13.



Mosaico 13. As mulheres de Acupe são conhecidas pelo pulso forte com que encaram as situações desde crianças. Isso também se expressa nas brincadeiras e jogos.

Mosaico 14.



Mosaico 14. Em Acupe, cada brincadeira tem seu tempo. O modo de brincar se aperfeiçoa na repetição e na permanência delicada na memória e corpo das crianças.

Mosaico 15.



Mosaico 16.



Mosaico 16. A escola também é um espaço de compartilhamento de experiências e de relações de aprendizagem, tanto na relação entre pares como entre gerações.

Mosaico 17.



Mosaico 17. A capoeira pode ser percebida como uma preparação para a vida. As crianças aprendem noções de moralidade coletiva, fortalecimento de tradição, hierarquia, autoproteção e liberdade, construindo também ativamente a si mesmas, suas identidades raciais, de gênero e classe.



Mosaico 18.



Mosaico 19.



Mosaico 18 e 19. Malícia e cumplicidade, jogo e arte, aprendizagem da tradição e construção de subjetividades de indivíduos: a capoeira está presente na vida das crianças de Acupe de modo bastante complexo.

1.4 Longa tarde de domingo

Crianças e adultos preparam suas fantasias, máscaras e objetos cênicos. No domingo à tarde, as manifestações fazem das ruas e vielas o palco das performances. Caretas de Paia ou de Dodô de Acupe, Caretas de Borracha, Mandus e Bombachas (os) transformam a atmosfera de Acupe em um mundo paralelo em que seres maravilhosos e aterrorizantes saem da dimensão do invisível e incorporam os atores populares que dançam e cantam samba de roda, brincam a tradição e performatizam personagens, ocupando campos físicos e simbólicos da cultura local.

Mosaico 20.



Mosaico 20. Mandus e Bombachas (os) são personagens que podem representar espíritos de mortos, os Eguns, enriquecendo o imaginário fantástico das manifestações de julho. Crianças e adultos saem em cortejos como falange de entidades invisíveis que compõem o repertório de histórias de Acupe.





Mosaico 21 e 22. Caretas de Paia ou de Dodô de Acupe são um grupo tradicional que mistura crianças e adultos na rua. A performance agrega dança e perseguição ao público. A manifestação conta com o elemento surpresa da máscara confeccionada artesanalmente e da preparação preservada.





Mosaico 23. As figuras monstruosas fazem barulhos, dançam e intimidam a todos. Apesar de a maioria das manifestações despertarem medo, muitas crianças começam a participar atuando as personagens ao mesmo tempo em que lidam com o sentimento. Elas se mantêm próximas aos parentes responsáveis, ou em grupo de pares também como estratégia de enfretamento da perseguição das entidades fantasmagóricas, assim como para aprenderem juntas a manter a tradição.





Mosaico 24 e 25. Arrumar a mortalha colorida, comprar ou alugar a melhor máscara, buscar e preparar a arma artesanal, o cipó de caboclo, são alguns passos caminhados em direção ao domingo de perseguição. Em grupo ou solitários, as caretas de borracha saem às ruas desafiando outros moradores de Acupe a participar da manifestação, seja vestindo suas fantasias também, seja enfrentando o embate entre quem sai de careta e quem corre da careta. Escondidas atrás das máscaras, elas realizam a performance. Circulam pelas ruas a bater o cipó no chão, encurvadas, de passo mais lentos ou mais acelerado, ameaçando as pessoas até mesmo dentro de suas próprias casas. Perambulam pela vila sob o anonimato da fantasia, perseguindo aqueles que se deixam intimidar. Por fim, surram as pernas e braços daqueles que conseguem alcançar.

1.5 Longa tarde de Nêgo Fugido

Por fim, as crianças do Nêgo Fugido, as nêgas¹⁷, caçadoras e o rei da manifestação. Elas chegam aos poucos, em grupo ou sozinhas, aguardam a preparação enquanto brincam e batem papo sendo elas mesmas. Após a espera, circulam pela atual sede atravessando os limites da liberdade e restrições, entre brigas e brincadeiras. As crianças se arrumam entre si e com ajuda dos adultos, se pintam e adentram as personagens. Calor, cheiro de suor e carvão. A efervescência é potencializada pelos som dos tambores. As crianças começam os movimentos, as falas de cada performance. Partem para viver uma tarde de reavivamento da ancestralidade, ressignificação de traumas passados em que há aprendizagem, lazer e acessos a consciência coletiva. É dia de Nêgo Fugido em Acupe.

Mosaico 26.



¹⁷ “Nêga”, no Nêgo Fugido, é o nome dado à personagem do escravo negro fujão que é aprisionado, sofre e agoniza após de capturado pelo caçador, a mando do capitão do mato, e faz a mendicância para a compra de sua alforria nas mãos do rei. Ela sera apresentada logo adiante. As aspas são utilizadas em decorrência do uso coloquial da língua portuguesa. Dada essa explicação, doravante não as repetirei ao longo do texto.

Mosaico 27.



Mosaico 26 e 27. Espalhadas pela rua, as crianças do Nêgo Fugido ocupam os espaços das redondezas. Todas aguardam a liberação do acesso à casa da madrinha, onde hoje funciona a sede do grupo. A espera tem tom de brincadeira, e aumenta as expectativas das crianças.

Mosaico 28.



Mosaico 28. Nos fundos da casa, um depósito guarda o material do grupo. Durante a arrumação, as crianças chupam a azeda biribiri, brincam com as galinhas, disputam os figurinos mais confortáveis e em melhor estado e fazem piadas entre si até que sejam liberadas.

Mosaico 29.



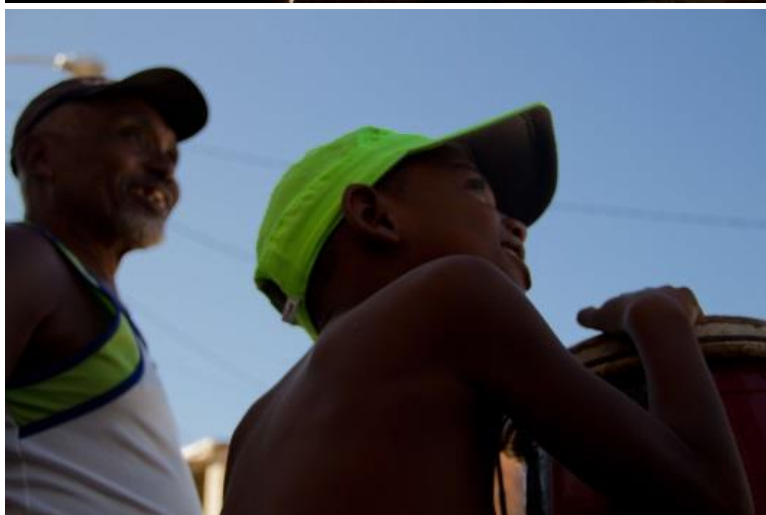
Mosaico 29. Juntos, meninos e meninas se preparam para serem a personagem das nêgas das horas vindouras. A diferença entre os gêneros é demarcada na roupa e “anulada” na pintura do rosto.



Mosaico 30.



Mosaico 30. Vestidas com o figurino, as crianças retornam à rua para continuar o processo de dar forma à nêga.



Mosaico 31. A relação entre as crianças e das crianças com os adultos têm uma dimensão de aprendizado da manifestação, e acontece de diversas formas.

Mosaico 32.



Mosaico 32. O feitiço se inicia. Óleo, anilina vermelho sangue, carvão em pó também são ingredientes da transformação. Tudo para as crianças serem vivamente as nêgas do Nêgo Fugido. Elas se preparam juntas, são pintadas por adultos ou por elas mesmas. Assim como as nêgas, outras personagens também se preparam em algum canto da rua.



Mosaico 33. Prontas, as crianças ficam a experimentar. Brincam com os objetos de cenas de outras personagens, ensaiam passos, movimentos cênicos para posar aos fotógrafos. Também incrementam as pinturas corporais para agregar novas mensagens aos corpos. Elas permanecem juntas aguardando a chamada imperativa dos tambores para a roda.



Mosaico 34.



Mosaico 34. É dado início à manifestação. Os adultos convocam as crianças a formar a roda através de uma convocação direta e o aumento do ritmo dos toques. O capitão do mato e os caçadores se distanciam para que as nêgas possam celebrar a liberdade momentânea. Tal condição, porém, dura pouco.



Mosaico 35.



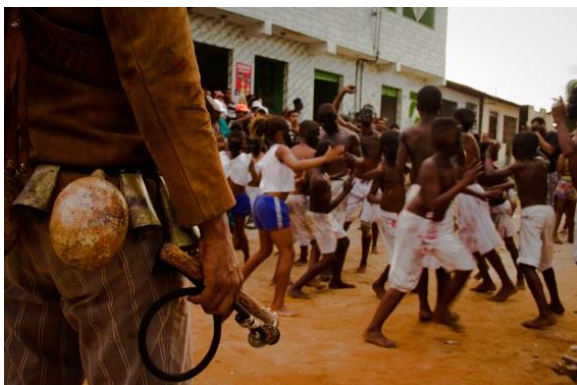
Mosaico 36.



Mosaico 35 e 36. Engajadas na roda, as nêgas cantam, fazem movimentos que intercalam dança, pedidos de clemência aos caçadores, pedidos de ajuda aos deuses, golpes de maculelê, capoeira e evocam o trabalho nas lavouras, na pesca e outras situações cotidianas vividas pelos escravos e guardadas na memória local.

Mosaico 37. O estado intempestivo do capitão do mato vai crescendo progressivamente. Taciturno, ele vagueia entre as nêgas despertando medo até que rompantes de raiva faça com que ele agrida a todos. O ator exerce, ao mesmo tempo, um papel de impulsionar e orientar a performance das crianças.

Mosaico 37.



Mosaico 38.



Mosaico 39.



Mosaico 38 e 39. As nêgas dançam em tensão. A ameaça dos caçadores e capitão do mato espreita a liberdade provisória. Surpreendentemente eles atacam a roda agredindo a todas para concretizar a caça.



Mosaico 40. A personagem do caçador também pode ser feita por crianças, meninos e meninas, desde que elas já saibam como performatizar. Saber como fazer, dentre as crianças, geralmente está relacionado a aprender como fazer ao longo do engajamento na manifestação primeiramente enquanto nêga.

Mosaico 41.



Mosaico 41. O caçador é ao mesmo tempo vítima e algoz. Mata e também sangra tal como as suas vítimas. Rodam as saias, correm trôpegos, jogam-se no chão em tocaia, apontam suas espingardas ameaçadoras. Submetido à autoridade do rei e do capitão, ele caça as nêgas de forma impiedosa. Sua performance remete à loucura. Somente no final da manifestação é que há uma suposta reviravolta em sua condição.

Mosaico 42.

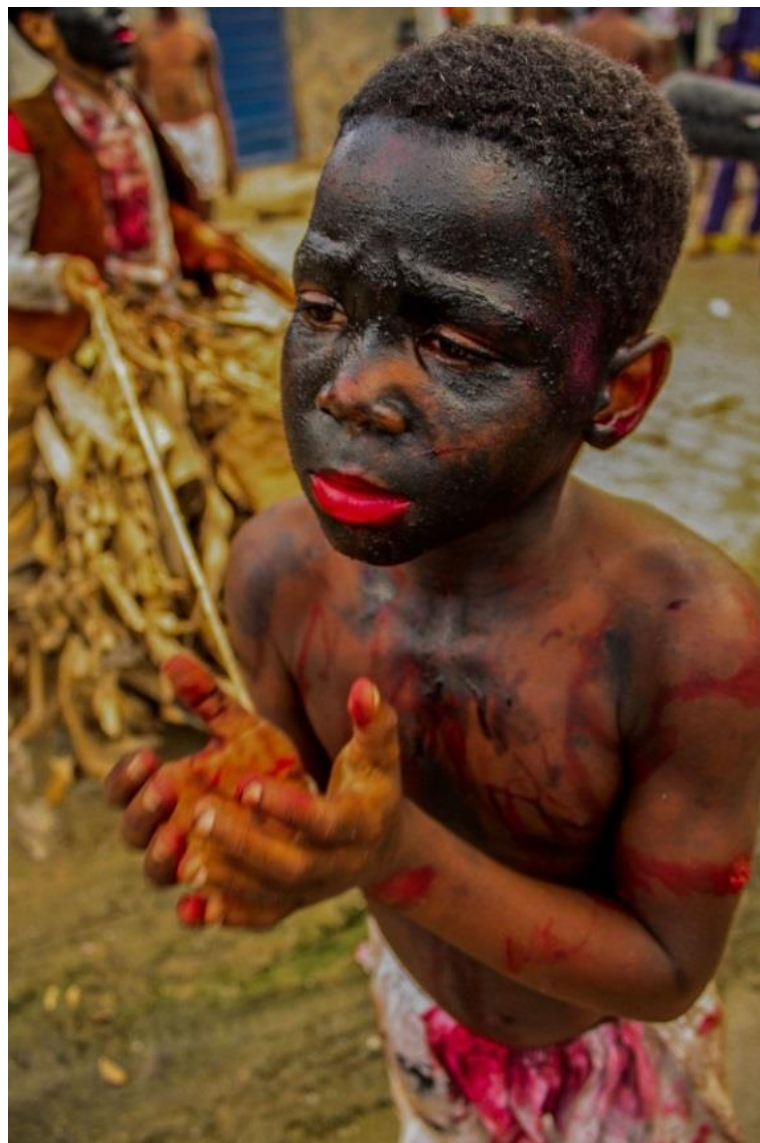


Mosaico 42 e 43. O estourar das espoletas anuncia o sofrimento. Atingidas, as nêgas caem ao chão em agonia, numa performance física de espasmos súbitos e intensos. Os caçadores passeiam por cima dos corpos dos adultos e das crianças, como um espectro da morte. As nêgas tentam resgatar, com grande desespero, aqueles que sobreviveram à matança.

Mosaico 43.



Mosaico 44.



Mosaico 44. Pelas ruas e vielas de Acupe, as nêgas circulam acompanhadas ou não pelos caçadores. É momento de mendigar dinheiro para a compra da alforria, seja despertando piedade, riso ou medo no público.

Mosaico 45.



Mosaico 45. O rei, os guardas e a madrinha participam da encenação distanciados. Eles contracenam com as nêgas em momentos bem específicos da manifestação. Entretanto, a presença deles é sempre lembrada expressivamente na performance das nêgas, tanto incitando o pavor como a deferência .

Mosaico 46.



Mosaico 46. O rei pode ser encenado por uma criança, “desde que ela seja branca”, contam os participantes.

Mosaico 47.



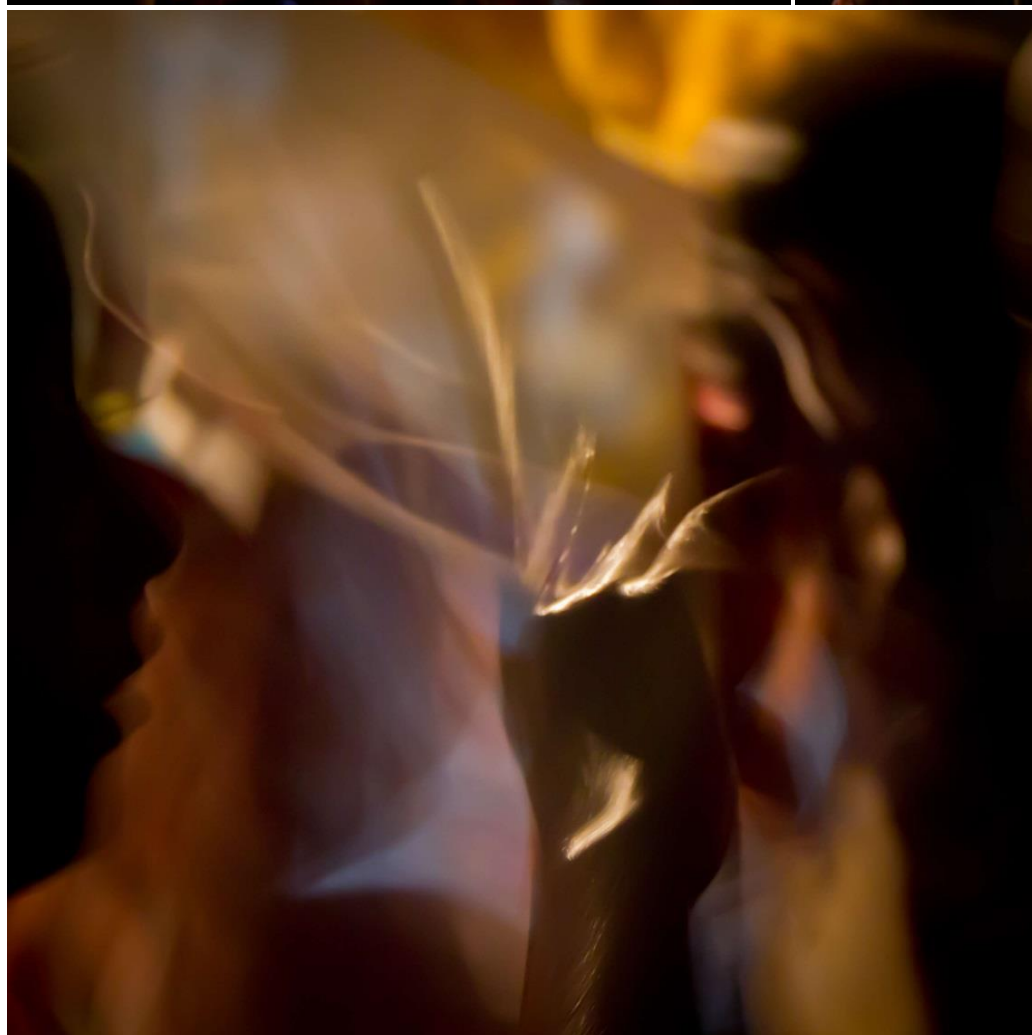
Mosaico 47. A demora na entrega da carta de alforria e o excesso violento de autoridade do capitão do mato suscitam um levante que une nêgas e caçadores. Juntos, eles dançam a luta pela liberdade e contra seus opressores.

Mosaico 48.



Mosaico 48. Mesmo com a intervenção da madrinha para promover a paz, o rei é sequestrado. Aos gritos e em coro, as nêgas e os caçadores exigem a liberdade sob a ameaça de matarem o rei. Ainda com a resistência dos guardas, a carta de alforria é resgatada e lida pelo capitão do mato. Por fim, todos celebram juntos a conquista da libertação com euforia e ao som do samba de roda.

Mosaico 49.



Mosaico 49. A mágica é desfeita. Chega ao fim a tarde de performance intensa e transformadora. O carvão, a anilina, o óleo são diluídos pela água que vai depois lavar o chão de terra. O líquido leva consigo a força de uma nêga ancestral que sobrevive de alguma forma dentre e dentro das crianças.

Capítulo 2. O presente do Nêgo Fugido

Em terras enlameadas, o Nêgo Fugido é substrato por onde carrego a câmera comigo. Nessa vivência, viso o mergulho para que, talvez, na profundidade, haja compreensão sobre a performance das crianças na manifestação da cultura popular. As imagens que se formam sobre a lama negra são agentes do mundo do qual fazem parte, para além dos domingos de julho nos quais a manifestação acontece. A vida experimentada é terrestre, é marinha, doce e salgada. Ela é continuidade que não condiz com a sistematização acadêmica por hora proposta. A vida “obedece e desobedece às leis do caos”, diria Miriam Leite Moreira em seu conto “A Lama e o Pó”. Assim construo margens no enxurro que é a vivência cotidiana, cerrando em minhas mãos um punhado da minha fluída observação-participante-fotografante. Isso pode levar a encher um copo, um balde, formar um rio ou abundar em mar. Líquido e matéria pastosa de vida vazam por entre os dedos.

Cada porção de água conta com um aspecto fundamental. São gotas da percepção de como as performances das crianças se evidenciam. Lembro que, na beira d’água, caminhava pela maré motivada pela festa do Nêgo Fugido. Por isso, primeiramente respiro e volto a caminhar, para sentir para onde devo ir, que passos devo dar. Tento organizar como a performance é vivida pelos interlocutores. Busco compreender como as crianças vivem a manutenção do Nêgo Fugido, e como elas performatizam a manifestação da cultura popular sem data de nascimento e berço bem definido, mas a seu modo.

Ando pelo manguezal, e a substância é cada vez mais viscosa e penetrante. As marcas de meus pés no lodo por onde passei chamam a minha atenção. É possível saber sobre o impacto de minha presença naquele lugar. Meus pés alcançam a fundura do chão movediço. Sinto meus pés pisarem os bebe fumo, os rala-cocos¹⁸, os búzios pequenos, os peguaris e outras carapaças de minúsculos animais marinhos.

Quero saber como crianças performatizam a si mesmas ao se depararem com a pesquisadora carregando uma câmera, no conjunto de manifestações dos

¹⁸ Molusco protegido por uma concha rajada e parda, também muito consumido na região das cidades nas cidades do entorno da Baía de Todos os Santos.

domingos de julho e nas brincadeiras do dia-a-dia que emergem como algo essencial. Meus olhos percorrem todo o cenário, e as raízes aéreas escalam o ar em minha frente. Vejo as ostras incrustadas na madeira escura. Como os meus olhos estão por detrás do visor óptico do equipamento, eis que me deparo surpreendentemente com uma nova relação entre as pessoas e as coisas. Da minha presença com a câmera emergem performances cujos relatos e reflexões serão feitas por mim nesse escrito. Nesse terreno alagadiço, altero-me a mim mesma e, principalmente, constroem-se realidades e eu's.

Adentro a região alagada de performances individuais, coletivas, atuais, ancestrais e sensoriais. E cabe a mim atravessar a lama que adere, e me deixar submergir no mergulho das águas. Da superfície à fundura, ando pelas vagas sentindo a água fluída nos limites de meu corpo. Então me entrego ao mergulho até onde ainda consigo nadar, em busca da Boca do Mar.

2.1 Manifestações populares, brincadeiras cotidianas e atividades lúdicas das crianças na rua

O mês de julho em Acupe é pura efervescência artística de cunho tradicional. Para conhecer melhor o contexto no qual o Nêgo Fugido está situado, discorro em algumas linhas um breve panorama das manifestações tradicionais da cultura popular que acontecem na vila, focando naquelas que têm mais aproximação, e que contam com uma presença significativa de crianças. Recorro à descrição de algumas atividades lúdicas das crianças nas ruas e vielas para refletir sobre a noção de tempo e de espaço construída localmente.

Observar crianças brincando com seus pares tem se revelado uma estratégia de investigação poderosa para descrever suas trocas interpessoais e buscar entender o modo como reproduzem, assimilam, interpretam e produzem cultura (PEDROSA; SANTOS, 2009, p.52).

Em Acupe, as crianças realizam várias atividades cotidianas, seja dentro de casa ou na rua. Durante a pesquisa de campo, a rua era cenário do encontro entre mim e elas. Ali elas estavam perambulando de um lado a outro pelas ruelas e esquinas, desenhando monstros e quadrados para a brincadeira de Amarelinha na areia marrom-clara das ruas e praças. As meninas pulando e cantando musiquinhas em seus elásticos, cozinhando pizzas e bolos de areia em panelinhas e outros recipientes ou improvisando casinhas para as filhas bonecas. Os meninos desbravando os pequenos traçados da pavimentação das ruas como estradas para seus carrinhos industrializados ou não. Havia crianças andando de bicicleta e empurrando carrinhos de mão vazios e muitas vezes quebrados. Outras, conversando sentadas no meio-fio e nos batentes das portas das casas dos outros. Algumas passeando com seus passarinhos domésticos em suas gaiolas feitas de talos de bambu, ou jogando futebol com bolas de borracha ou feitas saco plástico ou bolinhas de gude. Outras empinando papéis rasgados de livros didáticos usados ou catando restos de linhas para amarrar em embalagens de doces encontradas aleatoriamente ou em pedrinhas, para brincarem de Balangandã, de Ablêblêide. Algumas correndo atrás dos cachorros, gatos e cavalos, comprando refrigerante, doces, geladinhos e sacos de salgadinhos industrializados. Havia crianças assistindo outras crianças brincarem ou jogarem joguinhos virtuais em seus aparelhos, brigando entre si ou com adultos, subindo nos muros e lajes para arrancar pipas e plantas emaranhadas, entrando e saindo de bares, casas, mercados e *Lan houses*. Sozinhas ou em grupo, as crianças estavam sempre a explorar o espaço da comunidade e da sociabilidade na rua. Estavam envolvidas em atividades e brincadeiras em que compartilham regras ou recriando e reelaborando experiências cotidianas que desencadeiam emoções, elaborações mentais, e propiciam mais oportunidades de experimentação de ser criança.

Parece pertinente resgatar reflexões propostas por Richard Schechner (2006), artista cênico interessado na perspectiva antropológica da performance, para pontuar que brincar também é performatizar. Para ele, brincar é um tipo de performance. Schechner vê diferença entre as performances de “fazer de conta” e “fazer acreditar”. De acordo com o autor, no dia-a-dia, os sujeitos estão engajados na ação do “fazer acreditar” criativo das realidades sociais em que estão encenando. Cabe fazer a ressalva que encenar e performatizar, nessa

dissertação, não corresponde a uma ação falsa ou fingimento, mas à possibilidade do sujeito entrar em contato com as múltiplas personas do eu. A noção de performance compartilhada nesse trabalho condiz com o que é proposto por Schechner (2006, 2011). Ver ações e eventos como performances, além de estar politicamente intrínseco numa perspectiva de percepção do ser em sua totalidade, dá a chance de compreender, de forma holística, as amplas possibilidades do sujeito se comportar a partir de diversas referências, seja a partir de si mesmo, através da memória, do corpo, e até mesmo como se fosse um outro.

“Sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram por “mim” inventadas. Ou, bastante ao contrário, posso experimentar ser “além do que sou”, “não eu mesmo”, ou “dominado” em transe (SCHECHNER, 2006, p. 36).

Para Schechner (2006), no contexto das brincadeiras das crianças, o “fazer de conta” implicaria distinção entre o que é real e o que é fingimento. A criança sabe dos limites do real e da brincadeira de simulação de papéis sociais. Na vivência cotidiana, “as crianças que brincam de médico ou de se vestir, elas sabem que estão fingindo” (p. 44), exemplifica o autor. Chamo atenção para o fato de que, em algumas brincadeiras e jogos, como considera Gregory Bateson (1972) em discussão que aprofundarei mais adiante, não há evidências claras de que a criança sabe sempre responder a pergunta “Isso é uma brincadeira/jogo?”. A dimensão da fantasia reelabora o real e o imaginário durante o processo, e somente o enquadramento e o contexto dá sentido à mensagem acionada pelos sujeitos quando engajados na brincadeira/jogo.

O corpo da criança que brinca está em constante exercício, desafia e é desafiado, multiplicando-se o repertório de brincadeiras. O próprio corpo transforma-se em brincadeira à qual a imaginação não dá descanso, recriando a essência dos mesmos gestos, em inúmeras

formas e possibilidades. Outras crianças, alguns objetos, a topografia, as estações do ano e as condições climáticas, entre outros fatores, ajudam a compor essa espécie de laboratório na qual a criança experimenta seu próprio crescimento (NUNES, 2002, p. 87).

No contexto das crianças indígenas Auwê-Xavante analisado por Angela Nunes (2002), existe uma ligação estreita entre realizar atividades cotidianas e o brincar. Isso, no entanto, pode não ser consciente e intencional, tendo em vista que, nesse caso, não há grande distanciamento das crianças e dos adultos, e o brincar surge como algo inerente a elas, sem regras predeterminadas e durante qualquer atividade que estejam desempenhando (NUNES, 2002).

Em Acupe, porém, o brincar nem sempre ou não somente se dá dessa forma. Pela experiência de observação das brincadeiras nas ruas, existem horários mais ou menos definidos para os momentos de brincadeira. Ainda assim esses períodos lúdicos não são iguais para todas as crianças, e não estão submetidos às mesmas condições. De um modo geral, a observação apontou para diferenças entre as condições e regras de brincadeiras entre as crianças mais velhas e menores, entre aquelas que moravam na rua principal e outras que viviam nas vielas e porto, assim como algumas distinções entre brincadeiras de meninas e meninos. Comumente era possível ver as crianças brincando na rua depois das 17h, o que geralmente correspondia ao término da banca¹⁹ e/ou das aulas na escola. Coincidência ou não, era o momento em que a luz do sol se fazia mais branda, tornando a caminhada pelas ruas um pouco mais fresca e prazerosa.

As atividades lúdicas estendiam noite adentro, e algumas delas terminavam antes das 21h. Isso dependia muito de haver ou não adultos por perto, ou a proximidade da criança de sua casa. Outras crianças, porém, circulavam por Acupe até mesmo depois das 22h, em grupo ou realizando pequenas vendas em dupla. Arrisco ainda dizer que as brincadeiras noturnas e/ou a circulação pelas ruas até mais tarde, poderiam ser mais permitidas dentre as crianças mais velhas e as mais pobres. Nêgo é um menino de 10 anos que brinca de pipa até o pôr-do-sol. No céu, ele disputa a arraia do adversário

¹⁹ Reforço ou auxílio extra-escolar ou oferecido pela própria escola às crianças com dificuldades em certas disciplinas curriculares.

que está numa outra rua das redondezas, ao mesmo tempo em que também luta para manter o seu brinquedo voador preso pela linha até o seu carretel improvisado de lata de leite em pó. As crianças do morro, as crianças do porto, as crianças do asfalto e as crianças das vielas brincam de pipa até à luz do sol minguante. Depois disso, Nêgo deixa seus apetrechos em casa e volta às ruas com outros materiais. Dessa vez ele carrega consigo um isopor encoberto por papel alumínio rasgado. O recipiente está cheio de milho assado. Cada espiga custa R\$ 2, e ele circula, circula, e circula até vender todos. A avó de Nêgo não gosta muito que ele fique na rua até tarde, mas aprecia o precoce engajamento às atividades econômicas do neto.²⁰

As crianças do morro, as crianças do porto, as crianças do asfalto e as crianças das vielas são termos criados para sistematizar os grupos de crianças que eu conhecia, e que se mantinham próximas ou afastadas de mim, ou realizando atividades juntas. Refiro-me dessa forma espacial a partir da frequência dos lugares dos encontros que tive com elas, mas isso não significava necessariamente que elas morassem nesses locais, apesar de os frequentarem assiduamente devido à residência de algum parente próximo, ou de um estabelecimento comercial da família, da escola, etc. Geralmente elas se conheciam de alguma forma, com ou sem relação de amizade. Há uma tentativa de pensar a noção de espaço concebida por essas crianças, assim como as dimensões da rua e da casa.

Florestan Fernandes (2004), em seu escrito sobre as trocinhas do Bom Retiro em São Paulo, explica que a organização de grupos de crianças pode estar relacionada à vizinhança, mas condiciona as interações à vontade do adulto, que pode estimular ou desfazer o contato entre elas. Era muito comum ver as crianças de todas as regiões brincarem próximas as suas casas, ou as casas de parentes. Entretanto nem sempre havia delimitação rígida das fronteiras onde era permitido brincar, o que estimulava intensa movimentação da maioria das crianças por toda vila. Por isto foi difícil perceber o exercício de controle direto dos pais perante as relações das crianças. Algumas crianças estavam mais

²⁰ A questão do trabalho infantil ou/e do trabalho das crianças faz parte de um debate bastante complexo realizado tanto pelas Ciências Sociais, como pelas áreas da Educação, Psicologia, Direito, etc. Não problematizarei a questão neste escrito devido a necessidade de aprofundamento e cuidado com o tema, que não esteve em foco na pesquisa. Para saber mais, ver Flávia Ferreira Pires e George Ardilles da Silva Jardim sobre educação, trabalho infantil e consumo na Catingueira, na Paraíba (2014).

submetidas à essa supervisão, como algumas meninas e as crianças do asfalto, outras nem tanto, como alguns meninos e as crianças das vielas. As últimas circulavam por vários lugares, e as encontrava nas vielas próximas a sua casa, assim como no porto ou no asfalto.

Fernandes (2004) considera ainda que os jogos, os folguedos e os brinquedos de rodas folclóricos são elementos de uma “cultura tradicional infantil” (termo do autor), e fazem parte do patrimônio do universo da criança. Percebi que o brincar tem papel preponderante na formação e manutenção desses grupos. Nesse aspecto, coaduno com o autor, porque observei que as crianças do asfalto às vezes se misturavam com as crianças das vielas em momento de brincadeira. Meninas e meninos, momentaneamente, interagem numa amizade que durava a brincadeira. Depois voltavam aos amigos mais íntimos de outros lugares, cujas relações cotidianas ultrapassavam a brincadeira fortuita, mas o compartilhamento local de moradia, o pertencimento familiar, etc. Não posso garantir, contudo, que em Acupe existam relações entre crianças e grupos de crianças orientadas “segundo padrões democráticos de conduta, no que diz respeito à nacionalidade, a classe social e à admissão de novos membros” (FERNANDES, 2004, p. 247). O autor explica que a segregação de grupos de classe e raciais diferentes, por exemplo, estaria relacionada ao desvio de conduta que essas crianças impõem, tendo as transgressões e os conflitos como as causas, não a discriminação em si. Algumas vezes ouvi meninas e meninos sofrerem *bulling* por conta da pele mais escura, sendo chamados por nomes perjurativos, causando ridicularizações e risos. Ou crianças sendo repelidas por suas características físicas, como os cabelos crespos. Ou ainda terem as roupas depreciadas publicamente por conta de exibirem, de alguma forma, poder aquisitivo um pouco menos elevado.

Ao longo dos anos de investigação em Acupe, era dado para mim que havia um conjunto muito peculiar de manifestações tradicionais que compunham o cenário das expressões da cultura popular da região. Mas somente no final da pesquisa de campo, uma informação intrigante me foi revelada: Acupe tem um calendário anual de brincadeiras, no qual o Nêgo Fugido se incluía em julho. Os interlocutores de Acupe, contudo, nunca se referiam ao Nêgo Fugido como brincadeira, como acontece com algumas

manifestações populares de outros estados²¹. De acordo com os habitantes de Acupe, existe também uma ordem tácita de brincadeiras a serem realizadas dentro de um ano. A organização destas segue critérios que envolvem aspectos temporais, climáticos, escolhas pessoais, disponibilidade de objetos e brinquedos, etc. Não há, entretanto, uma ordem fixa de brincadeiras a ser cumprida. Foi difícil encontrar consonância sobre quando e qual brincadeira acontece primeiro; e entender qual era a sequência anual de atividades lúdicas realizadas pelas crianças. Estas, tampouco os adultos, sabiam precisar as informações. O que pode expressar o dinamismo do calendário lúdico acupense.

Nunes (2002) classificou as brincadeiras entre os Auwê -Xavante a partir de noções espaciais e/ou temporais, rituais, sazonais, produtivas, educativas, rítmica, orientada tanto pelo dado etnográfico em que a atividade emerge, como pela teoria enfatizada pela antropóloga. As crianças de Acupe anualmente vivenciam um repertório de brincadeiras que mantém estreita relação com as condições ambientais resultantes do ciclo e do ritmo sazonal. Em tempo de grandes ventanias, geralmente em agosto, as pipas, as arraias, os morcegos saem das caixas e dos armários para fazerem cenas de dança no céu. Há quem confeccione o brinquedo voador exclusivamente durante esse período para vender às crianças. Logo em seguida, pelo que ouvi falar entre os acupenses, o tempo é propício para o jogo de gude. Especulo que há uma relação com o período de estiagem, em que a terra torna-se seca novamente para que as bolinhas de vidro possam voltar a rolar pelo chão. Nos meses de verão, entre dezembro e março, as crianças passam mais tempo no Porto, tanto por conta do recesso do período letivo, como pelo aumento da temperatura, pelo fim das chuvas e pelo alongamento dos dias, quando o sol nasce em torno das 5h da manhã e se põe depois das 19h. No porto, elas brincam nas águas, nadam, tomam banho, brincam de pique-esconde, etc. Apesar disso, algumas crianças disseram que os pais não as deixam brincar no porto devido à poluição do lugar.

Sobre a periodicidade de brincadeiras, Nunes acrescenta ainda que a repetição anual é uma chance que as crianças têm de fazer e refazer brincadeiras e jogos no intuito de aprimorar suas técnicas e alcançar ao máximo o conhecimento das brincadeiras. Assim, há a oportunidade de aprimorar as

²¹ Como é o caso das manifestações populares do Cavalo Marinho e do Bumba-meu-boi, em Pernambuco e no Maranhão, respectivamente.

habilidades, estabelecer novas relações entre os objetos, o ambiente, as outras crianças e consigo mesma, dando espaço à reinvenção por sobre aquilo que já é de domínio delas: “A insistência na repetição cria, portanto, oportunidades para melhorar a performance, permite a tranquilidade de sair de uma base segura e ser audacioso [...]” (NUNES, 2002, p. 83). Indo pelo mesmo caminho, Schechner (2011) afirma que, em ensaios e treinamentos físicos de performances, é a repetição que assegura aperfeiçoamento da técnica que dá margem para experimentações. Nesse contexto cênico, o ato de repetir configura-se como modo de domínio da atuação. É uma chance de construir e inventar a partir dos elementos que já estão bem estabelecidos.

Quanto às adaptações às variante climáticas, Nunes acrescenta ainda algo de relevante para refletirmos sobre o brincar das crianças. Ela considera que as condições climáticas oferecem oportunidades cruciais para aumentar as experiências sensitivas, “na experimentação de gestos, destreza motora, de exploração de sensibilidades a texturas, formas, densidades, percepção de espaços e de aventura criativa” (2002, p. 84). Isso pode estimular alterações diversas, desde comportamentos, como ritmo de realização de atividades e postura perante às necessidades de improvisar.

Para Ramos (1996), até o final do século XX, o Nêgo Fugido acontecia somente nos períodos de maré baixa, em julho, tempo de diminuição da principal atividade econômica dos habitantes da região, a pesca. Entretanto, percebi atualmente que isso interfere muito pouco na manifestação. Certo domingo, pescadores de Acupe que costuravam suas redes no porto, informaram que muitos deles pescam em alto mar, ou às margens da costa de outras cidades, até mesmo Salvador. Quer dizer que, uma vez que a maré torna a baixar, isso nem sempre afasta os pescadores do trabalho, tendo em vista que alguns já estão em alto mar ou também exercem a atividade de marisqueiros, atividade que geralmente prevê maré baixa. Justamente pela necessidade de garantir o sustento, alguns marisqueiros e pescadores que saem de Nêgo Fugido veem sua participação comprometida por sua atividade econômica. Aos domingos muitos participantes trabalham normalmente. Assim alguns decidem trabalhar somente pela manhã, para que à tarde possam participar da performance. Um integrante do grupo relatou que não poderia participar em dois domingos por conta de seu emprego de gari em outro município. De acordo

com Ramos (1996) e Paulo Dourado, professor da Escola de Teatro da UFBA, diretor de teatro e colaborador do *Nêgo Fugido* em anos anteriores, a manifestação acontece em julho por ser o mês de comemoração, em todo o estado, da Independência da Bahia. Eu, contudo, suspeito que pode haver uma relação imbricada entre a história oficial do processo pelo qual a abolição da escravatura aconteceu no Brasil e o enredo no *Nêgo Fugido*. Digo isso pois a performance da manifestação acontece num crescente engajamento durante cada domingo do mês para alcançar um desfecho específico no último dia. Em campo, entretanto, poucas cenas fazem indicações diretas à cronologia dos fatos históricos oficiais, como a sequência de leis prévias a Áurea que paulatinamente foram abolindo a escravidão, indicando um paralelismo entre as cenas da performance e a sequência de fatos históricos que desencadearam a abolição da escravatura. A leitura da carta de alforria seria uma delas, a existência de personagens como capitão do mato também. O grupo reivindica a origem de *Nêgo Fugido* a Acupe, mas não revela preocupações acerca de esclarecer a historicidade e a origem temporal da manifestação.

A partir desses dados, questiono qual seria configuração especial de tempo entre as crianças de Acupe. É possível entender a noção de tempo através das delimitações de períodos de atividades e, principalmente, das atividades lúdicas? Qual seria lógica temporal estabelecida na definição do calendário de brincadeiras e de manifestações da cultura popular? Como um fenômeno se relaciona com o outro na existência social desse grupo?

Os conceitos de espaço e tempo vividos pelos Nuer são determinados pelo ambiente físico, e Evans-Pritchard (2011) dedica todo um capítulo de seu livro cujo título leva o nome do grupo estudado para desenhar todos os traçados pormenores e nuances de ambas as categorias de pensamento. Deve ser dito que a noção de tempo para os Nuer se subdivide em dois tipos: o ecológico – reflexo de suas relações com o meio ambiente, de caráter cíclico; e o tempo estrutural – reflexo de suas relações entre os grupos dentro da estrutura social, com períodos maiores de duração (EVANS-PRITCHARD, 2011).

Antes de destrinchar melhor o conceito de tempo e suas unidades nesse contexto, é preciso saber que os Nuer não compartilham de uma expressão de “tempo” igual à nossa. Logo, não o concebem como algo concreto - que passa, pode ser perdido, pode ser economizado (EVANS-PRITCHARD, 2011). Seus

pontos de referência são principalmente as suas atividades encaradas como lazer.

Os acontecimentos seguem uma ordem lógica, mas não são controlados por um sistema abstrato, não havendo pontos de referência autônomos aos quais as atividades devem se conformar com precisão. [...] Eles pensam com muita facilidade em função da estrutura social e das diferenças estruturais do que em unidades puras de tempo (EVANS- PRITCHARD, 2011, p. 116).

Destarte, o calendário é uma relação entre ciclos: o de atividades e o conceitual. Um depende do outro, numa relação de atribuição de sentido e função. Os pontos de referência são as relações estabelecidas entre pessoas e grupos em momentos do passado: “Ele [o tempo] não é tanto um meio de coordenar acontecimentos, quanto de coordenar relacionamentos e consiste, portanto, notadamente em olhar-se para trás, já que os relacionamentos têm de ser explicados em termos de passado” (EVANS- PRITCHARD, 2011, p.121).

Neste sentido, retomo que sempre que conversava com as crianças sobre o tempo de participação no Nêgo Fugido e, na capoeira, ou sobre os anos de vida, muitas delas não precisavam ou quantificavam o tempo passado, como se houvesse outro parâmetro de medição. Às vezes eles não sabiam dizer a temporalidade dos acontecimentos, e minha pergunta parecia ser irrelevante. Compreendo, assim como Evans-Pritchard (2011), que os grupos sociais compartilham entre seus membros a categoria “tempo” como um traço do sistema de classificações e entendimento do mundo. Pensar a noção de tempo é um modo de entender como o grupo pesquisado constrói a si mesmo e concebe o mundo em que vive.

O Nêgo Fugido faz parte de um repertório de brincadeiras anuais de manifestações da cultura popular vivenciadas pelas crianças em Acupe no mês de julho. Além dele, no mesmo mês existem a Careta de Borracha, a Careta de Paia ou, como é conhecida atualmente, a Careta de Dodô de Acupe, o Mandu, a (o) Bombacha (o) e a Burrinha. Em campo, observei que existe competição tácita entre os grupos populares de julho, como a disputa entre os mascarados de borracha e de paia, e destes com o Nêgo Fugido. Relatos indicam que o que é posto em jogo geralmente é que grupo será mais procurado pelos visitantes, qual atrai e impacta mais o público, e qual é a sua relação de envolvimento com

os habitantes de Acupe. As crianças unem-se aos adultos em todas as manifestações, e tornam-se sujeitos que compõem os grupos, constroem e reelaboram a performance popular. Irei me ater descritivamente aos grupos de caretas de borracha e caretas de paia, posto que foram as duas manifestações que mais pude observar e nas quais as crianças no Nêgo Fugido também se engajavam.

A Careta de Borracha é configurada por um conjunto de pessoas não formalizado e sem identidade de grupo oficial, diferente do modo como as outras manifestações são regidas, com postos de organização, de sede, etc. Os participantes de fantasiam com mortalhas de pano e máscaras diversas, escondendo o rosto humano sob rostos de monstros e animais. Os participantes, crianças e adultos, aproveitam o anonimato para pregar peças, fazer brincadeiras e bater nos transeuntes distraídos, nos amigos e nos conhecidos. Por esse motivo último, elas levam má fama em Acupe. Elas carregam consigo um cipó longo e flexível, de casca raspada e base maior para facilitar o manuseio. Na realidade, o cipó nada mais é que o caule longo e fino de uma planta nativa encontrada nos quintais e terrenos baldios da região, muito difícil de quebrar no impacto com outras superfícies ou quando dobrado. O chamado cipó de caboclo é o instrumento de ameaça e agressão física. Caso não haja o cipó, galhos de árvores substituem a arma. Algumas crianças preferem sair com papelão e com chicote feito de material mais leve, para não causar dor na vítima das chicotadas. As máscaras, mortalhas e cipós são objetos de negociação entre as crianças e jovens adultos: eles emprestam, alugam e revendem, estabelecendo uma rede de relações.

“Correr de careta” é diferente de “sair de careta”. Entre os brincantes da manifestação existem normas implícitas que direcionam o modo de performatizar e o comportamento esperado. Correr de careta significa não sair às ruas vestido de fantasia para poder ser alvo daqueles brincantes que estão fantasiados. Sair de careta é sair fantasiado, escondendo o rosto com a máscara. Há expectativa de que quem sai de careta durante um turno do domingo, corra da careta no outro turno. Um grupo de meninos me explicou que, assim, todos têm a oportunidade de bater e de ser vítima da agressão²², tudo dentro da brincadeira.

²² A dimensão da agressividade das manifestações será melhor trabalhada mais adiante.

Careta de Paia é um grupo formalizado majoritariamente masculino, composto por crianças e adultos, mascarados de monstros fantásticos e coloridos, de grande apelo imagético, feitos de papel e papelão. O corpo dos participantes é escondido por mortalhas de chita e, por cima de imensas saias de folhas de bananeira secas, presa ao redor da cintura. Eles saem em cortejo acompanhados por uma banda tocando, geralmente, sambas de roda e de partido alto. É comum vermos os Mandus, as (os) Bombachas (os) e as Burrinhas acompanhando as Caretas de Paia num mesmo cortejo de fantasiados, parecendo um grande carnaval de rua.

Os habitantes de Acupe relatam que as caretas de borracha e as caretas de paia compartilham de uma mesma história/ conto de origem. A questão da origem das manifestações, entretanto, não é pauta nos debates cotidianos em Acupe. Quando perguntados, os moradores não sabem precisar o tempo de existência e a história de origem dos eventos tradicionais. Alguns contam que antigamente os escravos fugidos dos engenhos e fazendas da região se escondiam nas florestas de mata atlântica e caatinga do Recôncavo Baiano por dias. Os negros trabalhadores da terra eram grandes conhecedores dos segredos da mata, sobrevivendo aos animais peçonhentos e se alimentando das plantas e outras caças. Quando os capitães do mato ou os próprios coronéis partiam em busca de seus escravos, encontravam seres encantados e monstros aterrorizantes escondidos nas profundezas da mata. Dizem que eram os negros que construíam máscaras com as folhas, raízes e galhos das árvores, forjando seres desconhecidos e amaldiçoados, espantando os homens brancos e seus capatazes. As máscaras e as folhagens camuflavam os corpos dos escravos para que eles se aproximassem de seus caçadores sem serem vistos, fazendo a tocaia. Eles se ocultavam para esperar o momento de surpreender o inimigo, obtendo certa vantagem no confronto físico em defesa de sua liberdade. Talvez seja esse o berço da história da performance cultural das caretas.

A performance daquele que sai de careta de paia é repetida ao longo de toda a tarde pelas ruas. Todos devem balançar a saia para trás e para cima, como se estivessem empinando o quadril ritmado ao som da música. Concomitante, devem emitir um barulho conhecido pelo acupense como “bruar”. A sonoridade é semelhante àquela emitida ao soprar o ar para fora da boca ao mesmo tempo em que pressionamos os lábios superior e inferior um

contra o outro. Simultaneamente a esse movimento labial, a vibração das cordas vocais deve criar o som de “brruuurrrr”.

As manifestações de julho de Acupe compartilham semelhanças entre si, no modo de expressividade artística e performance na rua. Todas elas têm como recurso cênico evocar entidades, os seres invisíveis da mata ou os espíritos de ancestrais através das fantasias, das pinturas e performances corporais, das danças, em certos casos, das músicas e cantigas. Além disso, tradicionalmente, na composição da expressividade de todas elas, há a intenção de despertar medo no público, principalmente nas crianças. Faz parte das manifestações, além da dimensão da diversão regada pela dança e música, instigar medo e aterrorizar, seja sob ameaça de emprego de força física contra o público, seja remetendo a seres de um plano desconhecido e metafísico. “Quando eu vejo o careta de Dôdo, o coração gela”, revelou um menino quando me contava sobre os sustos que já teve com as caretas num domingo de julho qualquer. Não foram poucas as vezes que vi Eliseu, que também não sai de careta de paia, mas sempre sai de nêga do Nêgo Fugido, anunciar choro ao ser perseguido por um monstro de palha gigante.

O Nêgo Fugido, por sua vez, também articula agenciamento criativo individual com a execução de performances culturais tradicionais. Os participantes realizam suas performances segundo convenções e técnicas, conscientemente definidas ou não pela comunidade, no intuito de produzir determinados efeitos sobre o espectador que o assiste. A sequência dramática converge para momentos esfuziantes, em que o efeito almejado é a surpresa, o medo, a repulsão. O que há é uma convergência entre arte popular, a memória coletiva e o ritual, como será desenvolvida na próxima sessão.

O argumento que busco construir indica que as manifestações interferem de forma significativa na construção dos corpos e de si das crianças, assim como reconstroem o imaginário do universo encantado e invisível que permeia Acupe, através da subjetividade dessas crianças. As palavras de Nunes (2002) sobre o impacto das atividades lúdicas na formação individual das crianças bem expressam reflexões que os dados de campo proporcionaram realizar.

[As crianças] realizam um alargamento da experiência e do saber, num dinâmico processo de ordenação, integração e identificação do indivíduo, tanto em relação a

si mesmo como em relação aos vários agrupamentos de que faz parte (p. 70).

Nesse sentido, compreendo que acionar o sentimento do medo na criança, no alargamento da experiência, pode ter um significado e impacto social que está diretamente relacionado ao tipo de identidade em que está sendo formada no sujeito em Acupe. Talvez o propósito seja despertar na criança a iniciativa de enfrentamento ao sujeito/ objeto provocador de medo, para que ela sozinha desenvolva uma superação. Não posso dizer que há, deliberadamente, na comunidade como um todo, o intuito de construir sujeitos mais valentes e violentos. O que pode haver é uma maneira alternativa de estabelecer uma relação de aprendizagem e formação de identidade do indivíduo daquela comunidade nos termos de aprendizagem situada na prática social de Jean Lave (1991, 1992), que será trabalhada no próximo capítulo sobre aprendizagem situada em comunidades de prática. Assim, a manifestação transita entre o lúdico e o tradicional na formação de indivíduos mais autônomos e capazes de encarar situações de constrangimento, também de violência simbólica e física, que ameaçam ou podem vir a ameaçar a sua existência plena.

2.2 O Nêgo Fugido

A descrição das manifestações tradicionais sazonais de Acupe funciona como terreno basilar para contextualizar em que tempo e local emerge o Nêgo Fugido. Todas elas subsistem sob condições parecidas durante todo o mês de julho. O Nêgo Fugido manifesta-se como expressão da cultura popular de caráter polissêmico. Tomo como base para algumas reflexões da minha monografia de graduação (VILLAS BOAS, 2013) em que analisei as configurações e dimensões múltiplas do Nêgo Fugido enquanto festa. Os habitantes de Acupe o descrevem como folclore, cultura popular, etc. O Nêgo Fugido mantém enredo e características que perduram semelhantes às

apresentações de 4 anos atrás. Consta aqui uma adaptação daquilo que foi construído sob outro escopo.

Hoje é muito difícil precisar a quantidade de pessoas que participam do grupo. Em um dia de apresentação na rua, é possível tomar com um número aproximado de integrantes 60 pessoas, contando organizadores, ajudantes e atores. Isso varia muito. Há alta rotatividade, e novos participantes ingressam de um dia para o outro, ou se retiram da apresentação até mesmo durante a execução da performance. Não há obrigatoriedade de participação em todos os domingos, o que garante muitas vezes a renovação dos participantes. Sendo majoritariamente negras e homens, fazem parte do coletivo pessoas nativas de Acupe, moradoras ou não do distrito santo-amarense. Dentre as crianças, só há acupenses residentes.

De modo geral, mesmo distanciados de Acupe por conta da formação de família, da busca por trabalho ou dos estudos em outra cidade, muitos participantes adultos retornam ao vilarejo em julho para sair no Nêgo Fugido. É importante dizer também que o afastamento de algumas crianças é explicado de diversas maneiras. Dentre elas, o envolvimento e a adesão religiosa às congregações evangélicas é uma das razões que têm garantido o distanciamento de pessoas do Nêgo Fugido, mas também à diminuição de contingente em outras manifestações da cultura popular local, como as Caretas de Paia, o Mandu e a Burrinha.

É possível perceber que há relação de consanguinidade entre alguns participantes. Existem muitos pais, sobrinhos, tios, filhos e netos, ou irmãos que se engajam no Nêgo Fugido juntos. Muitas vezes eles encenam a mesma personagem, como é o caso das crianças primas Marcus e Octávio, que saem de nêga, dos adultos primos Paulinho e Ney, que são caçadores. Outras vezes eles exercem funções diferentes na mesma manifestação, como é o caso de Paulinho, caçador, e o seu tio Dó, que toca e canta. Dó, por sua vez, leva os filhos Cauã e Alisson para a cena, entregando o agogô e o atabaque para que eles brinquem e toquem no início da roda. É forte a prevalência de integrantes moradores de uma mesma região da vila, compondo uma rede de vizinhos e parentes. Entretanto, nenhuma dessas características identificadas no grupo surge como critério explícito de seleção de participantes.

O Nêgo Fugido leva às ruas de Acupe a encenação de alguns elementos integrantes da vida do escravo do Recôncavo Baiano que detinha um comportamento muito específico: fugia de seu senhor para divertir-se²³. De rostos pintados de óleo e carvão²⁴, boca ensanguentada de anilina vermelho sangue, espingardas, charutos e vários outros elementos de cena, personagens dos escravos fugidos, conhecidos como nêgas, os caçadores, o capitão do mato, os policiais, a madrinha e o rei compartilha o palco na rua. Há alternância de personagens de acordo com a faixa etária, tempo de participação, cor da pele e sexo. Isso vai ser explicado mais adiante. Para fins explicativos, com resultado da observação da performance ao longo dos anos de 2012, 2013, 2014 e 2015, segue uma tabela de personagens, quem encena e o número aproximado de atores por apresentação dominical.

²³ Ana Maria Ramos explica que, no contexto histórico registrado sobre a resistência negra no Brasil escravista, no primeiro momento, a conquista pela liberdade é dada pela fuga sem rompimento com o sistema, não radical e transitória. O escravo fugia para batucar, namorar, beber, em suma, divertir-se. Ao ser capturado, ele passa a angariar fundos para a compra de sua alforria, sugerindo que o escravo tomou consciência do seu estado de objetificação, e da perspectiva de mudança. A partir daí surge, no enredo do Nêgo Fugido, a negociação, a busca por transformação da sua condição de propriedade. Outro tipo de fuga, a de rompimento total, acontece concomitantemente ao processo de negociação do conflito (RAMOS, 1996).

²⁴ Comunidades negras adotam a pintura preta do rosto ou do corpo inteiro como parte expressiva de algumas manifestações da cultura popular, tanto no Brasil, com o Lambe Sujo de Sergipe (SANTOS, 2009), como em outros países, com o Son de Negro da Colômbia, e o Mandinga de Cabo Verde. Os seus sentidos são diversos. Cada significado condiz com o contexto local em que é expresso, e não há, no momento, dados suficientes para estabelecer aproximações e distanciamentos do uso da pintura corporal nessas manifestações à pintura no Nêgo Fugido.

Quadro 1. Resumo simplificado de personagens, quem encena e número aproximado de atores no Nêgo Fugido por apresentação.

Personagens	Encenada por	Quantidade de pessoas por apresentação (aproximadamente)
Nêga	Meninas (os) e Homens	10 a 30 (cerca de 5 a 7 meninas)
Caçador	Meninos, Homens e Mulheres	5 a 20 (cerca de 5 mulheres)
Capitão do mato	Homem	1
Rei	Menino e Homem	1
Guarda	Homens	2 a 4
Madrinha	Mulher	1

A despeito de exceções²⁵, é possível pensar numa relação hierárquica entre as gerações e os personagens. Dentre as crianças, só é possível encenar o caçador quando a criança ou o adolescente tem mantido uma vivência mais aprofundada como nêga ao longo dos anos. Constatei que o Nêgo Fugido é uma manifestação que está presente na vida dos participantes desde muito pequenos, mesmo que eles tenham integrado oficialmente ao grupo numa idade mais avançada. As crianças participam assistindo quando ainda estão nos colos de pais, avós e irmãos, numa relação de público performer que será melhor destrinchada no último capítulo. Os músicos são majoritariamente homens mais velhos²⁶, dotados de certa influência perante outros. Observei que são eles, principalmente, os grandes conhecedores do repertório das músicas, das cenas e movimentos; eles guardam a memória do enredo e da história do Nêgo Fugido

²⁵ Como dito anteriormente, há crianças que encenam nêga e caçador, assim como há jovens homens de 20 a 25 anos que têm preferência em atuar como nêga, personagem encenada majoritariamente por crianças.

²⁶ O participante assíduo mais velho toca e canta.

com certa propriedade. Eles direcionam itinerário do cortejo, o tempo de permanência em cada local, a ordem das músicas, assim como, no dia-a-dia da comunidade, são divulgadores da manifestação e formadores de opinião sobre o grupo.

O batuque, a dança em roda, a fuga, a caça, a captura, o sofrimento do escravo punido, a negociação da liberdade, a mendicância e a compra da alforria são cenas que se repetem, em movimentos efervescentes.²⁷ O início da apresentação acontece na frente e no quintal da casa da madrinha Santa, mantenedora da indumentária e instrumentos musicais do grupo. A madrinha é um título carregado de simbolismo e, no caso do Nêgo Fugido, apesar de não presidir formalmente o coletivo, o cargo estabelece um status de prestígio e considerável poder de decisão para aquela que o assume. Em outras manifestações populares, como o Congado, o Bumba-meu-Boi, o Reisado, há uma pessoa que representa a madrinha e/ou padrinho. Muitas madrinhas são patrocinadoras da manifestação, assegurando certa proteção financeira ou política ao grupo amparado, mantendo uma relação de favorecimento aos afilhados. Em alguns grupos, a madrinha pode ser uma liderança religiosa que oferece orientação espiritual ao grupo.

No Nêgo Fugido, entretanto, a madrinha não é representante de outro estrato social, mas uma acupense com a mesma condição socioeconômica de outros participantes. Atualmente o cargo de madrinha está por conta de Dona Santa, que o detém desde muitos anos. Durante a retomada do Nêgo Fugido, na década de 1990, um membro idealizador do movimento delegou a ela a responsabilidade de guardar e manter os apetrechos da performance, assim como de tomar decisões em nome do grupo. Hoje ela exerce o poder de diversas maneiras, desde a autorização do uso da indumentária e dos instrumentos, de quem participa ou não da performance, ainda que haja reconsiderações e desobediência por parte dos integrantes. A sua casa é lugar de convergência, lugar de reuniões do grupo, que não tem sede própria.

Antes da apresentação da manifestação começar no quintal da casa, há disputa pelo figurino mais novo, mais bonito e/ou mais paramentado. O figurino do grupo foi confeccionado com o dinheiro arrecadado de diversas

²⁷ Recomendo, caso necessário, rever os mosaicos da seção 1,5 do ensaio fotoetnográfico do cap. 1, a medida que for avançando na leitura da descrição da performance.

maneiras ²⁸ ao longo dos anos de manifestação, e é sempre o mesmo. Contingências levam à reposição de peças como um sapato, um chapéu, um gibão, etc., em caso de perdas ou usos indevidos que causam danificações nos materiais. Poucos integrantes fazem o próprio figurino, trazendo-o de casa, pegando um objeto ou outro na casa a madrinha. Os meninos ameaçam uns aos outros, fazem piada com a madrinha, satirizam as cantigas da festa, relembram a algazarra das festas anteriores e planejam as estratégias das horas vindouras. Os batuques e as músicas podem ou não acompanhar a preparação das personagens. Assim que os tocadores e ajudantes chegam e organizam os atabaques, é preciso afinar os instrumentos e esquentar o couro tocando. Neste momento, na rua em frente à casa da madrinha, as crianças que participam encenando a manifestação se interessam pelos instrumentos. Elas experimentam fazer os primeiros toques ou mostrar o que já sabem. Não há ensaios oficiais e é no tempo da preparação e de performance do *Nêgo Fugido* que elas experimentam anualmente o fazer.

Estando a maioria do grupo pronta, aos poucos começam entoar as cantigas, formando uma roda. Fazem parte do repertório atual do grupo músicas que tratam de temas como trabalho, relações entre os donos de escravos, os coronéis, e os escravos, relações entre os escravos e o ambiente, etc. As crianças, entretanto, não sabem todas as músicas nem têm domínio da pronúncia correta do Yorubá. Apesar de reconhecer que toda fala, ou palavra cantada, tem uma dimensão performática, o campo mostrou que, para as crianças, isso deve ser relativizado. No âmbito de como a performance é vivida pelas crianças do *Nêgo Fugido*, a fala e o significado verbal do que é cantado tem menos poder de concretização da experiência sensorial que a performatividade física, que ganha força na demonstração de conhecimento e no modo de aprendizagem corporal. Nesse sentido, o que é falado no ato de cantar não desperta, necessariamente, a concretização de ações, e isso será mais bem dissertado no próximo capítulo.

Não irei retomar nessa descrição todas as cantigas e movimentos do enredo da manifestação. Faço a ressalva de que as cenas da manifestação que serão explicadas a seguir são executadas várias vezes numa organização muito

²⁸ Doações de amigos do grupo ou de integrantes, premiações em eventos, pagamento por contratações do grupo em eventos de cultura popular esporádicos financiados por editais, etc.

dinâmica que pode variar, dependendo de quem está cantando ou direcionando a apresentação do grupo ao longo de toda a tarde, em diferentes lugares da comunidade.

Pergunta: Cativoiro²⁹ de iaiá

Dá licença aê ô maioke³⁰

Cativoiro de iaiá

Dá licença aê maioke

Resposta em coro: Cativoiro de iaiá

Dá licença aê maioke

Cativoiro de iaiá

Dá licença aê maioke

(Cantiga tradicional do Nêgo Fugido)³¹

Seguida de

pergunta: Cativoiro, ô cativoiro

Cativoiro, ô cativoiro

Ôh cativo, cativerá

Ôh cativo, cativerá

Resposta em coro: Cativoiro, ô cativoiro

Cativoiro, ô cativoiro

Ôh cativo, cativerá

Ôh cativo, cativerá

Os caçadores se afastam propositalmente, deixando a dança e a música tomar força em si. O tempo inteiro eles dançam em uma espécie de transe,

²⁹ Recorro a Finnegan (2008), pesquisadora das artes sob a perspectiva sociológica no âmbito da literatura e oralidade, para explicar que o canto é um marcador da performance. Especificamente no caso do termo “cativoiro”, Oliveira (1996), em resenha da obra de Velho (1995), explica que “[a oposição cativoiro/liberdade remete, de um lado, a] situação de sujeição acompanhada pelo processo de proletarização no engenho (e fora dele), de outro, é rearticulada por intermédio da ambivalência autonomia-servidão da noção de cativoiro sugerida na utilização nativa, tanto para caracterizar a situação de sujeição ao senhor, como para indicar a subordinação ao domínio das leis.” (p. 206). Para saber mais ver Otávio Velho (1995).

³⁰ Existem palavras em yorubá que, ao longo desses anos, não consegui reconstituir a pronúncia e os significados precisos. Por isso, escrevo tais termos como os ouvi em campo, tomando como referência a sonoridade das palavras.

³¹ Tendo em vista que todas as músicas descritas na dissertação fazem parte do repertório de cantigas tradicionais da manifestação estudada, não recorrerei mais a tal adendo explicativo.

sacudindo o corpo de forma acelerada. Seus olhos ficam arregalados, charuto à boca, babando e mostrando os dentes com um sorriso exagerado que beira o cômico e o horrendo. Mesmo depois de iniciada a apresentação, os mais atrasados vão chegando e se agregando ao grupo, sejam as nêgas, sejam os caçadores. Geralmente os caçadores trazem seus figurinos de casa, pegando um objeto cênico ou outro na casa da Madrinha.

Trabalha nêgo, nêgo trabalhou
Trabalha nêgo, nêgo trabalhou
Escravizado na senzala do senhor
Escravizado na senzala do senhor

Durante o tempo em que estão em roda, cujo tempo pode variar entre 15 minutos a meia hora, as nêgas encenam o trabalho. As crianças se ajoelham e se agacham batendo as mãos no chão, mexendo na terra, fazendo referência ao trabalho rural, nas lavouras de cacau, de café, de cana ou nos bambuzais. As cenas são intercaladas por um momento ápice da diversão das nêgas, quando elas giram em roda pulando e gritando, ao som do cantador:

Tava dormindo, Santa me chamou
Tava dormindo, Santa me chamou
Ôh se levanta, nêgo
Cativeiro começou
Ôh se levanta, nêgo
Cataveiro começou.
Ô ialá, ialá, ialá ê
Ô ialá, ialá, ialá ê

Pergunta: Vá dizer ao meu senhor que a manteiga derramou
Resposta em coro: A manteiga não é minha
A manteiga é de ioiô

Outras cantigas compõe o repertório da ópera popular do Nêgo Fugido, e introduzem cenas dramáticas. Geralmente as músicas funcionam como roteiro

para a sucessão de acontecimentos que se repetem, e da performance encenada pelos participantes. Músicas e personagens misturam frases em português e yorubá. Dentre elas, é possível lembrar:

Pergunta: Nêgo nagô, que vende aí?

Resposta: Jacurimã, Jacurimã

Pergunta: Oy orobi, Oy orobo

Resposta: Jacurimã, Jacurimã

A pergunta dos cânticos é realizada pelo grupo de cantadores e tocadores que acompanham musicalmente a performance. A base musical do Nêgo Fugido é regida por três atabaques fundamentais no candomblé da Bahia, Rum Rumpi e Lez, e um agogô. Há a confluência de elementos das culturas jeje-nagô originária da Nigéria e Benin, junto às práticas da cultura banto Congo-Angola, como vemos no Samba de Roda que é tocado sempre ao final das apresentações dominicais.

As respostas são entoadas em coro pelas nêgas que estão atuando no centro da apresentação. Algumas músicas do repertório do Nêgo Fugido atravessam outras manifestações afro-brasileiras, como o Candomblé, o Jongo e a Capoeira (nos dois últimos casos, os exemplos listados acima, respectivamente). As letras têm sentido em seus vários contextos, de modo muito próprio e específico. Há uma interligação de circunstâncias que conectam a expressão dessas músicas em cada um de seus sentidos, em cada expressão da cultura afro-brasileira. Reconheço que uma pesquisa sobre músicas tradicionais requer uma abordagem e uma análise musicológica comprometida. Apesar de não deter instrumental analítico para uma análise da forma musical e de ela não ser foco desta pesquisa, recorro a Nina Graeff (2008), estudiosa do samba-de-roda no âmbito da etnomusicologia, para falar do formato do canto responsorial³². A autora afirma que o formato de pergunta e respostas em coro nos cantos é um aspecto comum entre expressões populares afro-brasileiras, como o samba-de-roda e o candomblé. O elemento performático pode ser um símbolo transmitido pela tradição secularmente, que permite a identificação de

³² “No conceito do ‘*call-and-response*’ há um ‘puxador’ - cantor - que ‘puxa’, isto é, canta primeiro o texto e melodia a serem repetidos por um coro” (GRAEFF, 2008).

alguns significados. No samba de roda, esse e outros elementos musicais não se distanciam de outras formas de comunicação, e expressam valores, símbolos da identidade e costumes que garantem a continuidade do grupo. Tal formato de pergunta e resposta também é performatizado no Nêgo Fugido, apresentando forte tendência a colaborar com a coesão do grupo e fortalecimento do espírito de coletividade. Os padrões rítmicos, a movimentação do torso e dos braços na dança, as melodias pentatônicas também são compartilhados com outras expressões da cultura afro-brasileiras, com o maculelê e o candomblé.

Os caçadores estão sempre à espreita, preparando armadilha para aprisionar seus alvos. A personagem anda como se estivesse mancando, de lado a coxear, numa dança mais lenta quando distantes de seus alvos, as nêgas, como se estivessem à espreita aguardando o momento da cilada. A audiência também é alvo dos caçadores, a quem eles devem aterrorizar, perseguir e pedir dinheiro. O andar caricaturado dá comicidade à personagem do caçador, construindo um “feio-engraçado” (RAMOS, 1996), despertando ao mesmo tempo pavor e riso.

Mesmo na roda, eventualmente as fugas das nêgas são acionadas pelas palavras cantadas:

Pega esse nêgo, esse nêgo correu

Pega esse nêgo, esse nêgo correu

Eles encenam para si mesmos e para o público, que se aglomera ao redor do grupo. A audiência é composta, em maioria, por moradores da comunidade, crianças e adultos, assim como visitantes das cidades próximas, fotógrafos e pesquisadores.³³ Os caçadores contraem o rosto o tempo inteiro, aproximando-se sorratamente para dar susto, por vezes derrubando o espectador, como aconteceu em diversos momentos comigo. Eles enfrentam ameaçadoramente o olhar da plateia mais corajosa. O cantador evoca a aproximação dos caçadores entoando:

³³ O Nêgo Fugido não é uma manifestação extensivamente conhecida na Bahia. Em minha monografia de graduação (VILLAS BOAS, 2013), o levantamento documental realizado em dois jornais de grande circulação no Estado durante o período entre 1990 e 2012 aponta para a invisibilidade da manifestação popular frente a outros eventos tradicionais de rua na região do Recôncavo Baiano. Entretanto, o Nêgo Fugido desperta o interesse de grupos de fotógrafos, artistas plásticos e cênicos, dançarinos, e pesquisadores de brincadeiras e cultura popular de todo o Brasil.

É vem o nêgo, bacuri

É vem o nêgo, bacuri

O convite é prontamente aceito. Então, os caçadores se aproximam das nêgas, surpreendentemente frenéticos invadem a roda com movimentos intensos de braços e pernas, céleres e violentos. As nêgas se ajoelham, se protegem, tentam manter a dança em meio ao ataque violento. É quando cantam:

Pergunta: Carneirinho morreu na lagoa cheia

Que bichinho pequeno

Que tamanho de orelha

Resposta em coro: Carneirinho morreu na lagoa cheia

Que bichinho pequeno

Que tamanho de orelha

Ouvem-se os estalos das espingardas queimando espoletas, e os corpos das nêgas são tomados por paroxismos. Elas se jogam no chão sacudindo seus corpos como se estivessem em convulsão e em agonia, atingidas pelo projétil fatal de seus opressores. Após isso, os atabaques ressoam progressivamente o final daquelas cenas. Numa síncope, anunciam o fechamento da apresentação naquele local, para que possam levar os atabaques para outro lugar da comunidade e retomar o mesmo percurso cênico. A importância social em realizar a apresentação em diversos locais será explicada no capítulo seguinte. O tempo entre uma roda e outra varia bastante, desde 10 minutos até meia hora de deslocamento até o próximo local onde será retomada a música. Os atores não retornam para a roda simultaneamente. Nêgas e caçadores vão chegando aos poucos novamente após o repique dos atabaques.

Os tocadores cessam os toques. O silêncio irrompe e ouvem-se os gritos encharcados de dor, revolta e desespero propagados na paisagem sonora. As crianças e jovens adultos encenam suas mortes, gemem a dor dos corpos feridos, clamam pela “sinhá”, para que a sua senhora venha ajudar. As nêgas tentam ressuscitar umas às outras, resgatam aquela que estão feridas, choram a perda de seus companheiros escravos, buscam por ajuda entre si e entre a

audiência, imploram por liberdade e por dinheiro aos passantes. Tensão e angústia se instalam na atmosfera de Acupe. Dilaceradas, com a anilina vermelho sangue derramada da boca manchando o resto do corpo, as nêgas sobreviventes são feitas prisioneiras pelos caçadores, amarradas e arrastadas pelos punhos e pescoço para que arrecadem dinheiro pelas ruas.

Nêgas e caçadores se dispersam pelas esquinas e vielas de Acupe, em uma contínua negociação com o público visitante e morador do lugar. As personagens invadem as casas e os bares, pedem água, bebida, comida e dinheiro por toda a comunidade, reapropriando-se do espaço. Enquanto isso, o caçador ameaça seus prisioneiros e a audiência, ao mesmo tempo em que buscam convencer os outros de que suas nêgas são escravos obedientes e sabem trabalhar. A direção da mendicância geralmente segue os atabaques até onde será retomada a apresentação, que recomeça e continua em outro lugar. Entretanto, isso não acontece necessariamente. De acordo com os participantes mais velhos, o grupo percorre a vila de Acupe em um roteiro que busca satisfazer os moradores amigos, os visitantes e o próprio grupo, que arrecada dinheiro nesses momentos. A mendicância é uma cena que compõe o enredo da apresentação, tendo em vista que, na história, os escravos querem comprar a sua alforria (VILLAS BOAS, 2013). O dinheiro arrecadado na mendicância é usado, principalmente, para o Cozinhado, parte da manifestação que será explicada longo adiante.

Os guardas, também chamados de militares, mantêm-se sempre ao lado do rei. Há quem diga que as personagens representam, atualmente, o papel do Estado. São eles que protegem a nobreza dos ataques agressivos das nêgas e dos caçadores, assim como garantem que o dinheiro seja entregue ao soberano. Fortuitamente, eles também avançam de forma violenta contra os caçadores e nêgas ao longo da encenação. O rei, que carrega consigo uma bolsa de couro e uma espada feita de madeira, guarda a quantia arrecadada pelos escravos para a compra da carta de alforria, liberdade que ainda não foi alcançada.

Só há um capitão-do-mato. A ação cênica da personagem na encenação é esporádica, como se estivesse no comando dos caçadores e ao mesmo tempo protegendo o rei. Tudo acontece simultaneamente. Sua representação simbólica, entretanto, é dúbia, por se confundir por vezes com a personagem do caçador. Ele leva consigo instrumentos de opressão às nêgas e aos caçadores, e

de proteção do rei e de si, física e simbolicamente. São eles: o chicote, a espada de madeira, a espingarda e as cartucheiras cruzadas no peitoral, que podem representar uma referência ao seu corpo fechado³⁴. No último dia, o capitão-do-mato entra na brincadeira de forma mais expressiva. Simulando chicotadas nas nêgas e nos caçadores, os estalos do couro batendo no chão e na saia dos caçadores surpreende e assusta qualquer público pela veracidade da violência simulada ali. No Nêgo Fugido há a encenação da violência, não a violência propriamente dita, como ocorre na performance experimentada pelas caretas de borracha. Lutando e dançando, o capitão-do-mato impõe sua autoridade, grita e exige obediência de seus subalternos, além de demandar proteção ao rei.

Seu estado intempestivo vai crescendo progressivamente, assim como a manifestação. Há uma única história sendo reencenada domingo após domingo, através de uma continuidade narrativa cujo desfecho só acontece no último dia. O capitão-do-mato transita por entre as outras personagens como um fantasma, ameaçando o momento de liberdade provisória das nêgas, a baforar a fumaça de seu charuto pelo ar. Os rompantes de raiva e investidas contra as nêgas levam a personagem a atacar violentamente a roda de escravos fugidos, concretizando sua caçada. Evoca-se a sua presença no entoar da música:

Pergunta: Que homem é aquele de chapéu quebrado

De roupa rasgada?

É o capitão-do-mato

Resposta em coro: Que homem é aquele de chapéu quebrado

De roupa rasgada?

É o capitão-do-mato

No último domingo de julho, caçadores e nêgas se unem depois que o capitão-do-mato excede a sua autoridade e passa a agredir a todos indiscriminadamente, parecendo estar possesso de raiva pela desobediência dos caçadores e por não conseguir resgatar todos os escravos fugidos. Existem semelhanças na disposição dos corpos do capitão-do-mato e dos caçadores durante a encenação. Essas personagens se confundem, apresentando

³⁴ “Corpo fechado” é uma expressão que designa um corpo encantando que está protegido por forças sobrenaturais e entidades invisíveis.

características híbridas e semelhantes. Ambos, caçador e capitão-do-mato, portam espingardas e têm indumentárias semelhantes, como o gibão de couro, o chapéu, o uso do charuto, os cintos de cabaças, etc., assim como suas personagens compartilham de expressões corporais análogas.

É nesse domingo que a madrinha deixa de ser a guardiã da sede e da manutenção da tradição do Nêgo Fugido e vai às ruas amenizar a dor dos negros fugidos com o seu abençoado pano branco. Dona Santa acompanha toda a brincadeira ao lado do rei e dos guardas. É ela quem tem a função apaziguadora na luta entre as vítimas e os algozes da história encenada, quando a luta entre as personagens torna-se mais acirrada. A sua ação cênica é evocada quando cantam:

Pergunta: Que mulher é aquela

Que eu não conheço?

É a Dona Santa

Madrinha dos nêgo

Resposta em coro: Que mulher é aquela

Que eu não conheço?

É a Dona Santa

Madrinha dos nêgo

Comumente, a madrinha se mantém séria durante toda a tarde de encenação do Nêgo Fugido, repreendendo asperamente as descomposturas das crianças e dos adultos quando se engajavam pouco na performance, ou quando adentravam na encenação excessivamente, ultrapassando os limites e regras do espaço.

A prisão do rei só é encenada nesse dia, como uma cena de fechamento das apresentações de julho. Caçadores e nêgas se unem na luta pela liberdade. É quando cantam para as entidades guerreiras do Candomblé, Ogum e Oxóssi, como explicado por Givanilsson, secretário do grupo e ogã de um terreiro local:

Ya ka ka ibo, ê

ya ka ka ibo,

Pelo sinal da Santa Cruz

Traços da religiosidade de matriz africana são deflagrados em vários momentos da manifestação. Elementos religiosos são utilizados e resignificados. Os padrões rítmicos, os toques dos atabaques e melodias pentatônicas³⁵ de alguns cânticos, as gestos cênicos, as danças e outros movimentos de braços e tronco, as músicas entoadas em yorubá, são apenas as marcas mais evidentes (VILLAS BOAS, 2013). Descobri que muitos participantes, principalmente os músicos, são frequentadores de terreiros de candomblé, alguns iniciados e outros Ogãs de toque. Algumas nêgas fazem reverências ao chão como se fossem *iaôs*³⁶ vivenciando um ritual de homenagem ao orixá ou a uma liderança importante na hierarquia da religião. Jim, nêga que será apresentada na próxima sessão, relatou gostar de assistir à festa de caboclo em terreiros do distrito para compor movimentos novos à performance da personagem.

A roda de crianças, adolescentes e jovens adultos que encenam as nêgas, disposta em frente aos tocadores e instrumentos, também se configura como um espaço sagrado em que há comunhão, materialização do estar junto em compartilhamento de experiências. Ela pode ser uma alusão ao *xirê*³⁷, palavra de origem Banto que significa brincadeira, festa. No candomblé,

é na festa que os orixás vêm à terra, no corpo de seus filhos, com a finalidade de dançar, de brincar, de *xirê*, termo que em Yorubá significa exatamente isto. É através dos gestos, sutis ou nervosos, dos ritmos efervescentes ou cadenciados, das cantigas que "falam" das ações e atributos dos orixás, que o mito é revivido [...] como a soma das cores, brilhos, ritmos, cheiros, movimentos, gostos. (AMARAL, 2000, p. 13).

Na roda do Nêgo Fugido, acontece a materialização espacial da comemoração coletiva dos escravos da recuperação de liberdades momentâneas explicado por RAMOS (ver nota de rodapé 7), e por conseguinte, de suas próprias identidades. Ali, as nêgas podem expressar um momento de liberdade,

³⁵ Melodia que utiliza cinco tons.

³⁶ Adeptos neófitos, iniciantes na religião que passaram ou estão passando pelo ritual iniciatório.

³⁷ Termo em yorubá que designa o movimento circular, em roda, realizado em cultos de religiões afro-brasileiras em que os adeptos dançam e cantam com a finalidade de evocar os orixás à Terra e ao corpo de seus filhos através do reavivamento do mito.

reinventando as relações sociais nas quais a escravidão não está presente. Configura-se um instante de comunhão importante, tanto do ponto de vista da encenação, do resgate mítico, como do simbolismo das relações sociais ali estabelecidas entre os participantes.

Posteriormente à revolta dos escravos, prende-se o rei. Sob a ameaça de morte pelos revoltosos, o rei é obrigado a dar a liberdade aos negros. Os escravos reivindicam a carta libertadora. O rei, então, declara que não detém a carta, posto que essa foi dada aos militares. Após muita disputa regada a fugas e golpes de maculelê, entre as espingardas dos caçadores e as espadas de madeira dos guardas, a carta de alforria é entregue ao capitão do mato. A personagem torna-se responsável pela leitura do documento. É quando todas as personagens cantam com força, dançando em círculo:

Todos cantam: Iaiá me soltou, Bé

Iaiá me soltou, Bé

O último dia de Nêgo Fugido é muito importante. Conhecido pelos moradores de Acupe como “Prisão do Rei”, o dia agrega o maior número de participantes do Nêgo Fugido. Todos querem ver o Nêgo Fugido sair para ver a prisão do rei. É o momento em que os acupenses de fora retornam para a performance. A energia pulsa de forma diferente, muito intensa e inebriante, numa mistura de cheiros de fumaça de charuto, suor e carvão. A terra treme e faz a poeira subir com o dançar e a fuga rompante das nêgas, perseguidas pelos caçadores.

Ao assistir tal apresentação, tive impressão que a pele úmida retumbava aos toques dos atabaques, e os corpos negros das crianças e adultos suados brilhavam ainda mais. Via o que ouvia, e “participando através dos ouvidos” (INGOLD, 2008, p.4), visualizando os movimentos da performance ficarem mais destacados, tomando maiores proporções à medida que os tambores aceleravam a batida do *ijexá*³⁸. A luz do sol esquentava tudo, e a estrela maior se aproximava ainda mais da Terra para fazer luz cênica à última performance do Nêgo Fugido do mês de julho de 2015.

³⁸ Ritmo específico para evocar alguns orixás, como Oxum, resignificado em músicas populares. Sobre reflexões acerca da relação entre a religiosidade de matriz africana e o Nêgo Fugido, ver Ramos (1996), Villas Boas (2013) e Pinto (2014).

Por fim, o rei é solto e os escravos partem para a celebração da liberdade alcançada com muito samba de roda. As apresentações dos domingos anteriores parecem uma preparação que, paulatinamente, desemboca no grande feito: a conquista da liberdade com a entrega da carta de alforria. Assim termina a manifestação que fala do protagonismo dos escravizados na conquista da abolição.

Voltando a manifestação, por fim, há o momento do Cozinhado, o almoço de confraternização oferecido pelo grupo à comunidade. Antigamente, ele acontecia no Dia dos Pais, mas hoje é oferecido quando o grupo acha uma data que contemple a todos, mesmo que isso aconteça meses após o final das apresentações. O momento é definido quando os participantes conseguem organizar a confraternização e arrecadar dinheiro suficiente para comprar o necessário e garantir a fartura da festa. Ao longo dos anos, a arrecadação durante a encenação tem sido cada vez menor. Isso impede ou faz adiar a realização do almoço, justamente por isso é preciso procurar apoio, outras contribuições e doações. O evento celebra o sucesso da apresentação anual e parece ser uma forma de agradecimento às doações e à boa recepção à manifestação. O Cozinhado também é uma tradição, é o que dizem muitos participantes mais velhos. Ao longo desses anos de pesquisa com o Nêgo Fugido, eu só estive presente em um Cozinhado. O festejo acontecia em data aleatória, ou tampouco sequer foi concretizado, como aconteceu em 2014.

Até setembro de 2015, o grupo não havia definido uma data para a realização do evento no corrente ano. O almoço normalmente gera contendas entre os participantes. Quase sempre há conflito entre a comissão organizadora e aqueles que esperam usufruir, nessa confraternização, do dinheiro arrecadado na encenação. Há acusações de mau emprego do montante angariado. Poucos, contudo, se comprometem com a realização do trabalho (fazer compras, cozinhar, limpar, etc.), ainda que acabem por executar as tarefas, quando acionados.

Atenta a performance das crianças, retomo a observação de que, no dia da prisão do rei, as crianças vivem as nêgas de modo mais intenso, ficando mais juntas do que nunca, respondendo às músicas com muita vontade e determinação, fortalecidas e empoderadas por sua história. Os gritos altos de desespero e choro impressionam e aterrorizam vivamente, afetando os corações

mais distraídos. As nêgas expressam grande força em seus olhos, tensas, como se estivessem vivendo o medo, a ameaça da morte. A dimensão do transe da/na manifestação é acionada a partir da abertura dos corpos ao surpreendente e mágico, de suas disposições a viver o que vier, ainda que dentro de certos limites. Quase todos se engajam inteira e completamente na encenação, vivenciando-a de modo visceral, “como se” fosse verdade (SCHECHNER, 2006, 2011), “como se” fossem Nêgo Fugido cotidianamente.

Schechner (2013) submete o termo performance aos contextos culturais específicos, e considera que qualquer coisa (termo do autor) pode ser vista sob a égide da performance. Em seus escritos, performance é um comportamento restaurado porque faz parte de um repertório de referências construído na experiência do sujeito, e acionado em cada situação através de movimentos e ações. “É um amplo espectro de formas de entretenimento, artes, rituais, política, economia e interações de pessoa a pessoa” (p.41). Numa dessas aproximações reside o conceito de incorporação. O conhecimento incorporado é construído a partir da noção de introjeção mental e física da experiência do conhecimento nativo. O autor parte do pressuposto de que a epistemologia nativa não é apenas mais um ponto de vista, mas um conjunto de saberes, de práticas, de ações performáticas compartilhadas que caracterizam a expressão das identidades. A sabedoria não é compartilhada por meio dos livros, mas da performance, experimentada de modo direto. Há uma noção de experiência em que a construção de conhecimento é sustentada pela ideia de que conhecer é incorporar, conjugar como cognição (SCHECHNER, 2013).

Assim, Schechner (2006) pensa performance como um comportamento restaurado em que o sujeito pode acionar movimentos e referências da memória e reutiliza-las na ação para fazer o “como se fosse outra pessoa” além dele mesmo, em suas diversas ações performáticas. Tal comportamento implicaria em uma experimentação do “eu” com algo que estaria além dele, ou um modo do “eu” expressar a sua interpretação do que foi dito e aprendido ao longa da vida. O autor afirma que as unidades de comportamento que contém o “eu” não foram completamente inventadas pelos indivíduos.

O fato de que existem múltiplos “eu’s” em cada pessoa não é um sinal de distúrbio, mas simplesmente o jeito como as coisas são. As maneiras como uma pessoa desenvolve sua

própria vida estão conectadas com as maneiras como as pessoas vivenciam outras em dramas, danças e rituais. Na verdade, se as pessoas normalmente não entrassem em contato com suas múltiplas personas, a arte de atuar e a experiência de dominação pelo transe não seria possível. A maior parte das performances da vida cotidiana não possui um autor apenas. Os rituais, os jogos, e as performances da vida do dia a dia são de autoria de um “anônimo” coletivo, ou pela “tradição”. Os indivíduos que receberam os créditos por inventar os rituais ou os jogos normalmente acabam sendo os sintetizadores, os recombinadores, os compiladores ou os editores de ações que já foram praticadas (SCHECHNER, 2006, p. 36).

Jeffrey C. Alexander (2004), sociólogo preocupado em refletir sobre o conceito de trauma cultural a partir do processo de escravidão africano, sugere que o fenômeno conecta eventos, estruturas e ações diferentes, que geralmente não estão relacionadas num nexo causal, para refletir sobre novos significados e percepções dessa condição. O autor explica que o trauma cultural acontece quando membros de uma coletividade sentem que foram profundamente afetados e submetidos a um evento nefasto, que deixou marcas permanentes na consciência coletiva do grupo, alterando de forma irremediável e de muitas maneiras o futuro das próximas gerações (ALEXANDER, 2004). Cabe aqui dizer que, para um trauma tomar a coletividade, e ser perpetrado no tempo e no espaço, é preciso que uma crise social desencadeie uma crise cultural. Muitas sociedades podem passar por uma experiência de crise coletiva sem, com isso, haver transformação de tal vivência em um trauma coletivo. É preciso que o evento afete a identidade coletiva de modo irreversível. Para o autor, um trauma cultural é experimentado hoje através de diferentes manifestações, comemorações, símbolos etc. que interpretam, na contemporaneidade, o que foi o evento no passado. Os eventos coletivos de rememoração servem como experiências compartilhadas de reelaboração da identidade do grupo social. Do mesmo modo, o “como se” fosse verdade performático e artístico vivenciado por descendentes de escravos do Nêgo Fugido pode ser expressão do trauma cultural da escravidão, que as crianças não experimentaram.

Em outro contexto, nos estudos em cultura popular no Zaire³⁹, realizado pelo antropólogo alemão Johannes Fabian (1998), percebo que a noção de cultura popular implica que dimensões políticas e relações de poder não devem ser consideradas somente impostas pelo imperialismo colonial, mas são também uma herança “inerente ao processo cultural que pode se desenrolar com confronto e liberdade tanto quanto com normas e integrações” (FABIAN, 1998, p. 33). Ele indica que a criação cultural demanda certa liberdade. A existência de um espaço de criatividade em situação de opressão, ainda que muito pequeno, é a brecha de liberdade que faz emergir as expressões da cultura popular (FABIAN, 1998). Por liberdade, Fabian se refere a

uma capacidade em potencial de modificar pensamentos, emoções e criações que podem ser transformadas e compartilhadas. Não existe liberdade contínua e permanente. Ela se trata de um momento do processo humano de realização pessoal, descontínua e contestatória (1998, p.21) (tradução da autora).

Num contexto de colonização e opressão, sentir medo e ainda assim expressar coletivamente o jeito de ser e os traços de reivindicação identitária pode significar justamente a brecha de liberdade que Fabian busca tratar nas linhas acima. O *Nêgo Fugido* pode ser visto também como uma luta por uma libertação atualizada. Enquanto os atores encenam a luta pela transformação de suas identidades de cativos para homens livres, também expressam a luta por uma sociedade mais igualitária, entre os sujeitos, a concretização da equidade de direitos e de oportunidades. O sentimento de liberdade que busco compreender também diz respeito a uma projeção ideal de uma sociedade mais simétrica para mulheres e homens, negros e brancos. Nesse sentido, a manifestação configura-se não somente como expressão da memória do grupo do qual os sujeitos são descendentes, como uma apresentação cênica de um contexto histórico em que a abolição da escravidão instituiu nos sujeitos um novo estado de dependência perante regras de uma autoridade colonial. No *Nêgo Fugido*, as crianças e os adultos não viveram a escravidão, mas vivem cotidianamente a negação de uma promessa de liberdade e integração social

³⁹ Atual República Democrática do Congo.

plena. A narração de uma história coletiva acionada através de uma memória tem potencial formativo de identidades (EYERMAN, 2004). Assim, a manifestação intensifica o sentimento latente de resistência dos meus interlocutores e de sua luta por uma condição social diferente da vivida por eles nos dias de hoje. Ser mais livre seria diretamente proporcional à diminuição da desigualdade de direitos entre brancos e negros em decorrência da assimetria de poder entre esses indivíduos e grupos. Significaria ser constituídos de legitimidade social para viver plenamente a sua existência física, cultural e simbólica.

Observando o Nêgo Fugido, muitas vezes tive a impressão de que o medo era um sentimento que eles tentavam evocar na audiência e nas crianças que também estavam encenando. Intimidar, “dar medo” no outro pode ter sido um subterfúgio utilizado pelos ancestrais como estratégia de defesa face aos colonizadores, tal como relatado na história da possível origem das caretas em Acupe. Hoje, pode ser uma evocação metafórica e altamente expressiva, para lidar com novas formas de opressão. Ao mesmo tempo, o medo é o que sentiam aquelas crianças que ainda não tinham sido formalmente introduzidas na manifestação. A performance do medo, no Nêgo Fugido, é resignificada. Os atores populares nos desafiam a sentir medo como público, e brincam com os limites ao fazer despertar no outro o medo. Depois de ingressas no grupo, a performance de quase todas as pessoas em suas personagens, arrisco dizer, evidencia que há várias dimensões do medo. A expressividade do medo é gutural, tirada com força física pelas crianças e adultos de dentro de si.

O medo perpassa a manifestação como um todo, desde a prévia, o ingresso até a sua eficácia como performance que contagia, impacta e transforma. É comum ver crianças com medo, até mesmo das outras crianças que performatizam as nêgas no Nêgo Fugido. O menino do prólogo desse trabalho não brinca (ainda) de Nêgo Fugido porque ele sente medo, como contou sua mãe. Algumas crianças me contaram que têm medo do caçador porque ele tem uma arma engatilhada com um caroço de feijão, algo não comprovado pelos participantes ou observado por mim. O que há é um cabo de vassoura no lugar no cano da espingarda, e somente ouvimos o estourar da espoleta. No Nêgo Fugido é posto para fora aquilo que está na profundidade da alma, exposto em forma de sons e movimentos, misturado com a fumaça, o suor

e o carvão sobre a escuridão da pele. Ainda que, em uma dissertação antropológica, tratar de alma pareça piegas, tomo como parâmetro a sensível reflexão de Tim Ingold (2008) sobre a construção de mundo através do som e da imagem. Ele diz que “falar e cantar são ações que, do mesmo modo que caçar ou entalhar, ‘externam’ ou liberam aspectos do ser na plenitude do espaço acústico que envolve a pessoa” (p.7).

Neto encena nêga e não tem muitos medos: nem de Nêgo Fugido, tampouco das caretas, mandus e bombachas. Aos 10 anos, o que ele mais gosta em Acupe é o avô, sua mãe e seu pai, apesar de adorar empinar pipa para poder fazer joguinho, disputar, no confronto físico, a pipa de outras crianças e brincar de “cobrar mole” por causa das pancadas que é autorizado dar nas outras pessoas. Ao mesmo tempo, esta criança que se diverte testando os limites físicos próprios e das outras crianças, é muito afetuosa com o seu pai e a sua mãe, ajuda o avô no mercadinho da vila. Mas seu jeito manso de falar não esconde a apreensão quando o tema é a morte. Ele diz que, se ele estiver vivo quando adulto, gostaria de sair de caçador. O adendo despertou minha curiosidade e espanto. Neto tem medo de morrer, medo da violência social que cresce vertiginosamente em Acupe, atribuída pelos habitantes à inserção do tráfico de drogas e da chegada de “forasteiros”⁴⁰. “Se eu não morrer antes! Esse Acupe tá retado⁴¹. Mataram um bocado de gente já. [Se eu] tiver aí brincando, [se] rola um tiroteio, vai que eu morro lá!”, disse a criança, me deixando um tanto triste com a conversa. Ele se referia a um assassinato que havia ocorrido dias antes da conversa, supostamente relacionado ao tráfico. Penso que o medo que permeia a vida dessas crianças existe além das evocações das manifestações tradicionais, ou da violência que, em alguma medida, está presente na maioria das cidades da Bahia. O medo que Neto sente pode expressar também, na dimensão individual, o que Alexander (2004) chamou de mecanismos de defesa psicológica de um grupo que vivencia, em algum nível, os impactos de um trauma cultural. Para o autor, representações posteriores de um evento traumático podem desencadear um repertório de comportamentos particulares de defesa, frente a situações de perigo ou que sugestionem alguma ameaça à existência plena do indivíduo. Negações, projeções de culpa, supressões de afetos, isolamentos, são alguns

⁴⁰ Termo local para designar aos habitantes não conterrâneos, de outro local de origem.

⁴¹ Retado é uma expressão que pode indicar “sem controle”.

desses mecanismos. Desconfio que o medo que Neto sente de morrer também pode estar relacionado com a força com que o trauma coletivo da escravidão é revivido permanentemente e performaticamente.

2.3 A perspectiva ritualística e formativa

Atenta à perspectiva de que o Nêgo Fugido é uma expressão de uma visão de mundo, analiso-o como fenômeno ritualístico de transformação de pessoas e preparação para uma vida de adversidades, vidas secularmente sujeitas a iniquidades pautadas pela diversidade racial e de gênero. A manifestação é um canal aberto da expressividade artística local, de um grupo que foi oprimido pela colonização no Brasil, os negros escravos, cujos descendentes ainda hoje vivem outras formas de opressão perpetradas desde a escravidão. Em um lugar onde o racismo e o machismo imperam, formar pessoas que reivindiquem legitimamente seus modos de ser e o direito de exercer plenamente a sua existência, deliberadamente ou não, é uma maneira de se posicionar artística e politicamente.

Gregory Bateson (1972), em seus estudos sobre brincadeiras, jogos, fantasias e imitações, reconhece a dimensão ritual das brincadeiras de luta e de trote recíproco. Em sua análise sobre o brincar/jogar⁴², ele afirma que há uma forma mais complexa de brincadeira/jogo que envolve a imitação do combate para se alcançar a paz, como é o caso das cerimônias de liberdade realizadas nas Ilhas Andaman estudadas por ele. Em brincadeiras de luta, segundo Bateson, pode haver um desenquadramento da ação em que os sujeitos envolvidos questionam se o que fazem é, de fato, uma brincadeira, ou se estão lutando propriamente. Durante a ação, a pergunta “Isso é uma brincadeira?” emerge com duas possibilidades de resposta. Uma negativa, em que a brincadeira assume o status de realidade que não mais denota uma luta, mas conota uma briga. Outra positiva, em que a brincadeira permanece com status de brincadeira de luta. Nesse interim, há uma intersecção entre arte, magia e

⁴² “Play” no original. Tradução livre. As múltiplas dimensões do brincar/jogar a partir do autor serão exploradas mais adiante, noutro momento mais oportuno da escrita.

religião. Brincar e imitar a ameaça e a luta é a realização metafórica da ação, em que há materialização de um fenômeno propriamente dito. Não há uma representação de algo, mas algo sendo vivido concretamente através da imitação (BATESON, 1972).

Partindo de um universo mais amplo, entendo que a arte é um canal de comunicação de grande valor, uma maneira de formar e mostrar identidades, de a construir um modo de ser. É uma condensação de experiências que tomam forma como expressão criativa da consciência que está se articulando e comunicando (BARBER, 1987). Por conseguinte, proponho aqui a tradução do Nêgo Fugido como arte popular em sua expressão performática, material, social e ideológica, atenta aos significados produzidos localmente. Ao falar de arte popular, Fabian (1998) considera que essa é uma práxis que dá conta das condições históricas e dos significados em cada contexto (FABIAN, 1998).

Karin Barber (1987) e Johannes Fabian (1998) são teóricos da cultura popular que muito contribuíram para as reflexões a seguir. Comprometidos em pesquisas diferentes, ambos convergem suas reflexões sobre o tema para o deslocamento da dicotomia entre o que é tradicional e o que é moderno. Para eles, a noção de cultura popular reivindica uma estratégia discursiva que problematiza relações de poder. Ao invés de ser tratada como um inventário de atributos e características, Fabian (1998) identifica que o termo designa uma forma de práxis. Não é uma entidade concreta, mas se manifesta como um discurso do produtor de cultura e dos estudiosos da área, como os antropólogos. Na antropologia, trabalhar com cultura popular também é uma atividade contra-hegemônica, um ato de militância por contestar concepções integradoras e normativas do mundo. Nela, está presente o pressuposto da diferença de poder e seu conflito (FABIAN, 1998), pois é uma práxis de desconstrução da cultura hegemônica, e a manifestação dinâmica em perene elaboração e mudança, sempre passível de questionamentos.

Tratando de contextos urbanos africanos, Barber (1987) descreve que o que é popular é aquilo que fica entre o que é tradicional e o que é moderno. A autora acrescenta que a noção de liberdade reside no ser diferente, no contra-hegemônico, na dimensão do “nem uma coisa nem outra”, tratando-se de algo que não se encaixa em instituições. Não se trata somente de mostrar o poder instituído, a opressão e resistência à dominação colonial e pós-colonial, mas

transformar essa experiência em expressão de arte, em comunicação de algo (BARBER, 1987; FABIAN, 1998). Barber (1987) assegura que, a depender do contexto de opressão, a arte tem importância vital como único canal catártico, por onde as dimensões políticas, econômicas e religiosas se interpenetram de modo imprevisível.

Entretanto são mais do que isso, são principalmente atos expressivos. O seu poder está na capacidade de comunicação que detêm. Toda arte comunica algo, e suas mensagens nem sempre são ditas de forma verbal, mas oblíquas, parciais e de modo fragmentado. Muitas manifestações populares em África se comunicam utilizando uma combinação de elementos como música, dança, figurino, mímica, canções e discurso (BARBER, 1987, p. 2) (tradução livre da autora).

Indo nesse sentido, percebo que no Nêgo Fugido, o corpo é matéria-prima da forma artística, por expressar-se por inteiro e coletivamente, construindo uma manifestação que pode ser entendida como um fenômeno ritualístico. Vale enfatizar que, nesse contexto, expressão também é criação. É um fenômeno de fortalecimento de identidades locais e de construção de personas (VILLAS BOAS, 2013). Justamente por desencadear várias transformações profundas nas pessoas que a vivenciam, a manifestação pode ser um meio de reivindicar identidades em Acupe. Não proponho, contudo, fixar essas identidades específicas. No meu ponto de vista, o Nêgo Fugido promove modificações ainda mais relevantes nas crianças, afetando significativamente a construção de si.

“A nêga sabe cozinhar, a nêga sabe lavar, a nêga sabe passar”, choramingam as nêgas durante as tentativas de arrecadação de dinheiro. Amarradas à corda curta, ajoelham e falam de si em terceira pessoa, como a nêga que precisa convencer a sinhá que é escrava prendada, digna da compra. Elas se vendem para angariar fundos para a compra da liberdade, dinheiro utilizado posteriormente na feitura do Cozinhado. A expressão nêga é usada para todas e todos: meninas, meninos e homens que encenam a personagem do negro que foge. Não há mulheres mais velhas performando nêga. As mulheres geralmente atuam como caçadoras, e existe o papel da madrinha. Apenas um

pequeno grupo de meninas encenam as nêgas, cujo número varia em cada apresentação de acordo com a disponibilidade de cada uma. É possível observar, geralmente, a presença de cerca de 5 a 6 meninas por domingo de apresentação, e aproximadamente 10 a 15 meninos. De todo modo, o termo é sempre dito no gênero feminino. A princípio não há explicação de fácil delimitação sobre o porquê da personagem ser chamada de nêga. Apesar da questão não ter sido muito explorada em campo, foi possível perceber que isso não é objeto de conversação entre os meninos e homens. Todos parecem muito familiarizados e confortáveis com o termo no gênero feminino. E a expressão não parece contestar as masculinidades dos meninos e homens.

Apesar do Nêgo Fugido não se configurar como um rito de passagem formal nos termos da teoria clássica antropológica da qual o autor Victor Turner (2013) é representante, aciono sua discussão sobre liminaridade e *communitas* em tais eventos. Sucessor de reflexões propostas por Van Gennep, Turner diz que os ritos de passagem contam com três fases. A separação, em que o indivíduo ou o grupo é afastado do estágio da estrutura social ou de condições culturais das quais participa por meio de um comportamento simbólico; a liminaridade, em que o sujeito assume características do estado anterior e da futura identidade; a reagregação, que condiz com a reincorporação do indivíduo com o novo status na estrutura, em que direitos e deveres são definidos pela sua nova posição social. Na fase mais ambígua da identidade dos iniciados, a limiaridade, Turner (2013) dá relevância a uma característica que a qualifica, a saber, o estado de invisibilidade das diferenças entre os sujeitos. Os indivíduos devem viver em uma condição de uniformidade que demonstre que eles não têm distinção no que diz respeito ao seu papel social, propriedade, posição de parentesco, etc. Isso irá possibilitar que eles sejam formados de acordo com os padrões da sociedade em que serão reinseridos. O período de relativa indiferenciação oferece à comunidade que o vivencia uma possibilidade de subversão de posições, sem segmentação de funções sociais, em que existe a *communitas*: “uma comunhão de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral [...] ou área de vida comum” (TURNER, 2013, p. 99).

A performance do Nêgo Fugido, através da pintura corporal das crianças que encenam as nêgas, pode ser um símbolo liminar. Há brecha para pensá-la

como um modo liminar em que todas as crianças assumem uma mesma identidade. Ou seja, uma tentativa de homogeneizar as identidades de gênero, configurando-as como uniformes, sem diferenças no evento. O fato de todas as crianças que performatizam as nêgas serem pintadas de carvão indiscriminadamente, que pode significar a diminuição dos marcadores de gênero, enquanto os marcadores de raça são ressaltados. Ou seja, para acentuar a negritude através do carvão e óleo, como um demarcador da raça, demarcadores de gênero são “anulados” momentaneamente. Entretanto é preciso fazer uma ponderação. Pergunto-me se a formação de identidades de gênero e seus dilemas na comunidade, e no *Nêgo Fugido* pareçam relevantes somente para mim ou se são um construto relevante para os interlocutores. A suposta anulação da diferença de gênero a fim de ressaltar uma identidade racial na manifestação parece ser permitida pelas meninas e mulheres para que elas também possam estar em espaços majoritariamente ocupados por meninos e homens, e ocupar os espaços que também são delas.

Nesse sentido, Adriana Piscitelli, antropóloga do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, afirma, em entrevista que, embora o “gênero” seja uma maneira de forjar e expressar diferenças, quando as diferenças de raça, classe e idade são acionadas, nem sempre é realçada a diferença entre os gêneros (VALE DE ALMEIDA, PISCITELLI, CÔRREA, 1998). No intercruzamento de categorias de gênero e raça, Vale de Almeida, antropólogo açoriano pesquisador sobre masculinidades, diz que a

semelhança que existe entre raça e gênero deve-se ao fato de ambas serem processos de naturalização do poder, uma com base no dimorfismo sexual – na ideia de sexo –, outra com base na ideia de fenótipo, cor, sangue, etc (VALE DE ALMEIDA, PISCITELLI, CÔRREA, 1998, p. 213).

Considero que esse é um dado muito interessante para pensar também a desconstrução de uma masculinidade tida enquanto hegemônica quando meninas e mulheres expressam tal comportamento, ao mesmo tempo em que também meninos e homens acionam elementos hegemônicos da identidade masculina no *Nêgo Fugido*. A encenação das nêgas leva a crer que há uma reafirmação de alguns elementos da masculinidade hegemônica, com ultrapassagem dos limites da força física e do excesso de agressividade na

performance pública e corporalidade. Importante levar em consideração que muitos caçadores, militares e o capitão do mato já foram nêgas um dia, logo a discussão pode se estender para as outras personagens também. Dentre tais personagens, somente o caçador pode ser encenado por uma mulher. Existe uma performance compartilhada da masculinidade hegemônica entre todos. José Jorge de Carvalho (1990) faz uma etnografia sobre o jogo de bolinha de gude em Ipanema, Minas Gerais, para entender o simbolismo social e cultural do jogo. Em suas reflexões, ele afirma que, dentre outras características, o jogo de bolinhas de gude é um espaço de expressão de masculinidades de crianças e adolescentes. Os aspectos do modelo de homem valorizados e reafirmados no espaço e tempo da atividade correspondem ao masculino autônomo, dono de sua própria vida e de seus dependentes, detentor de controle, dominante das relações, que não é facilmente enganado, que tem capacidade de defesa de si e de seus companheiros e, acima de tudo, que não é passivo frente às contingências (CARVALHO, 1990). No Nêgo Fugido, e em Acupe como um todo, o desafio analítico é dado quando meninas também expressam isso, como se houvesse um tipo de masculinidade produzida nas meninas e mulheres.

Há ainda o desacordo entre os participantes sobre o engajamento de meninas e mulheres na encenação. Em minha monografia discuti um pouco mais sobre isso (VILLAS BOAS, 2013). De modo geral, não há consenso com relação à participação das mulheres na performance, tanto como nêga quanto como caçadora. É um dos conflitos que operam no campo estabelecendo tensão entre as relações de gênero, assim como entre o que é novo e o que é tradicional. É como se as mulheres estivessem fora do lugar, ocupando um espaço e tendo um comportamento que foi, durante muitos anos, atribuído aos homens. O Nêgo Fugido historicamente se constituiu como uma manifestação masculina. Ana Maria Ramos (1996) conta que as mulheres participavam somente do Cozinhado. Além do acesso livre para a dança e o canto dos samba-de-roda durante a confraternização, elas participavam da feitura do alimento. Há relatos de mulheres engajadas em outras funções, como a já falecida mãe do cantador e tocador Dó, que introduziu o filho às músicas e aos toques do atabaque. Ou Dona Santa, que é madrinha há cerca de 20 anos, cargo dotado de poder e prestígio. Mas estas seriam exceções. Alguns estudos contemporâneos sobre gênero (GROSSI, 2004; CONNEL e MESSERSCHMIDT, 2013) levam a

questionar a construção de masculinidade, assim como provocam reflexões interessantes quando me penso nos dados de campo. A dicotomia homem x mulher vem sendo desconstruída em Acupe. Lá, é corriqueiro ver meninas expressarem comportamentos que, de um modo geral, são atribuídos às performance que demarcam o gênero masculino hegemônico, como o excesso de agressividade nas negociações e brincadeiras, a realização de atividades que demandam força física, o exercício de liderança, etc. E esses são comportamentos esperados das mulheres e meninas da localidade, que forma meninas e mulheres negras fortes e empoderadas, capazes de expressar grande firmeza frente a adversidades. Se, por um lado, tal comportamento pode ser uma insígnia de poder feminino na comunidade, o perigo de tal afirmação reside em sua apropriação essencialista. Tais características atribuídas a elas podem estigmatizá-las, atendendo a um imaginário racista que deposita sobre a mulher negra uma expectativa de que sejam mais resistentes que outras, dando brecha para uma violência simbólica e física contra elas. As meninas, então, estariam incorporando tantos os significados impostos por instâncias hegemônicas do qual não fazem parte, como os auto-atribuídos na construção da performatividade de si.

Certa feita, anos atrás, eu estava num impasse: tentava dormir em algum lugar em Acupe ou voltava para Salvador? Estava anoitecendo e eu ainda não tinha decidido o que fazer. Conversando sobre isso com um acupense, eu disse que sentia um pouco de desconforto em situações nas quais, realizando pesquisa entre uma maioria composta por homens, tive que lidar com olhares indiscretos, ouvir cantadas e até mesmo controlar investidas mais ousadas. E que, por isso, evitava deslocamentos noturnos em estradas e lugares mais ermos. O interlocutor interpelou minha fala dizendo que eu não precisava ter medo de sofrer assédio, e que deveria agir como as meninas e mulheres de Acupe. Ele contou que qualquer homem teria receio de assediar ou ameaçar de agressão uma mulher ou menina da localidade. Sem titubear, ele explicou que, no mínimo, o agressor seria humilhado publicamente pelo confronto, que poderia ser verbal ou físico.

Afinal, por que só homens seriam masculinos e mulheres seriam femininas? Arrisco dizer que, em certos casos, há uma construção de mulheres masculinas e homens femininos também. A construção simbólica do gênero é

algo constitutivo de identidade. Ancoradas na relação processual das relações sociais e das identidades, as masculinidades e as feminilidades podem se descolar de homens e mulheres (VALE DE ALMEIDA, PISCITELLI, CÔRREA, 1998). Logo, há masculinidades em mulheres e feminilidades em homens.

Não identifiquei, na vivência cotidiana, a existência de qualquer comportamento do grupo que indicasse que Thâmara, Luiza, Alana, Thália e Kailane, meninas⁴³ com cerca de 10 e 12 anos que encenam a personagem nêga, eram menos “femininas” que outras meninas que não participavam do Nêgo Fugido. No momento de preparação para a apresentação, em que ocorria a distribuição de vestimentas, inclusive, somente as meninas recebiam um colete branco de algodão para esconder os seios nascentes. Os meninos recebiam um short branco ou azul, sem colete, e tinham a liberdade de ficar de cueca no quintal da casa de Dona Santa. Anos atrás, a elas também era concedida a mesma permissão tácita. Por debaixo dos coletes não havia qualquer vestimenta que escondesse os peitos infantis. Hoje, elas se vestem separadamente dos meninos, vão ao banheiro, ou se despem quando já estão com um sutiã ou bustiê por debaixo da roupa com a qual vieram de casa. A situação parece indicar que seus corpos já constituem corpos de jovens mulheres que, em Acupe, em certa medida, demandam pudor e reserva. Acrescento ainda que elas têm o hábito de saírem juntas na performance da manifestação, mantendo-se como um grupo não fixo de meninas, acompanhadas de perto pela caçadora Verinha, avó de Thâmara. O Nêgo Fugido, então poderia ser uma via de identificação de meninas com um modelo de feminilidade valorizado e exercido na comunidade.

O antropólogo Osmundo Pinho (2006) fez um estudo sobre a figura reafrikanizada do homem negro “brau” como máquina de guerra discursiva e social na cidade de Salvador/BA. Ele diz que o corpo negro, suas interdições, manipulações e performances, é lugar da reinvenção de si do(a) negro (a). O autor pensou esse corpo negro como uma espécie de reduto no qual a mulher negra e o homem negro foram confinados a partir da discursividade raciológica do século XIX. Assim, o corpo reinventa-se como um ponto de conexão entre formas de identificação abertas e constantes (PINHO, 2006; 2008). O corpo das crianças do Nêgo Fugido é vivo, dinâmico e combativo, embebido da história

⁴³ Algumas delas serão melhor apresentadas nos próximos capítulos.

coletiva e engrandecido pelo seu agenciamento e criatividade. A partir da leitura dos escritos de Pinho (2006; 2008), compreendi que, na disputa hegemônica pelo controle da significação dos corpos, o Nêgo Fugido existe como um fenômeno que intensifica a performance social e cultural do corpo negro socialmente significado. As crianças que performatizam as nêgas estão nesse ambiente conflitivo e simbólico de negociação da identidade, e a performance delas evoca hiperbolicamente a disputa concreta e materializada no cotidiano. Por um lado, as cenas que sucedem no Nêgo Fugido espetacularizam intensamente o corpo negro em sua condição de dominação e revelam o peso do passado sobre a trajetória de vida das crianças muito antes delas nascerem. Por outro, a performance reinventa a identidade negra, feminina e masculina, a partir de uma concepção de força, autonomia, empoderamento, justiça e liberdade. Na manifestação, tanto os adultos como as crianças, mulheres e homens, mostram na intensidade e na performatividade artística que, no campo de batalha pelo controle das significações de seus corpos, eles são os construtores e donos de si.

Pinho (2006) fala que a globalização fez surgir novas formas de pertencimento e associações que expressam à emersão de movimentos agenciados de representação para o negro e para a “cultura negra” como forças contra a folclorização, mercadificação e mumificação das tradições afro-brasileiras. Indo por esse caminho, Julio Naranjo (2014) trata da criação de um teatro negro em países latino-americanos, numa perspectiva de que à arte negra é uma criação de presentificação em que a identidade de si é apresentada. Para o autor, tratar o teatro negro no âmbito da performance negra é dar relevância à dimensão da comunicação poética dos valores identitários e da expressão de uma memória da cultura negra a partir de construção de identidades próprias re-presentificadas. Assim, a performance e a dramaturgia negra expressam através da teatralidade a identidade, a cidadania e atos ritualísticos do homem e da mulher negra, (re)atualizados historicamente pelas lutas e pelos embates políticos e culturais vivenciados por esses atores sociais.

[A performance negra] está relacionada à identidade cultural do homem negro, este pode ser compreendido a partir de uma visão cronológica, de análise e de performances, como um movimento constituído por

representações espetaculares, obras e encenações dramáticas negro-africanas da origem e da diáspora (NARANJO, 2014, p. 93).

Naranjo (2014) afirma que países latino-americanos como o Brasil tiveram o sistema escravocrata como estruturante das relações sociais travadas pelo e com o homem negro ao longo de séculos. A performance negra surge como ponto de vista artístico que une expressão de uma memória de negritude africana e afro-brasileira, atualizada pelas condições de discriminação racial, desigualdade de oportunidades, reprodução de estereótipos preconceituosos pelos veículos de comunicação, e, no limite, relações de opressão e violência crescente contra a população.⁴⁴

O Nêgo Fugido é uma manifestação popular que re-presentifica (o que não quer dizer representar, mas apresentar de novo, no sentido de comportamento restaurado) identidades negras na luta pela autoafirmação do povo negro em uma sociedade racializada que expressa a desigualdade em suas estruturas, contra o risco de ser subjugado, seja cultural, social, política e economicamente, tanto quanto psicologicamente, pela supremacia branca e pela ideologia de mestiçagem embranquecida. Compreender o Nêgo Fugido é construir novos saberes acerca dos significados e sentidos da colonização nos dias atuais e na memória, buscando entender como isso interfere na construção de si das crianças. Principalmente porque ainda vivemos numa sociedade que proeminentemente discrimina pessoas por causa da sua fenotipia e ancestralidade. Dados do trabalho de campo levam a propor que participar da manifestação Nêgo Fugido propicia a formação de novos modos de ser no mundo que assumem uma posição perante esse fato. Naranjo (2014) afirma que, além da performance negra ser um modo de construir estratégias de defesa da cultura dentro do campo da patrimonialização imaterial, do que é intangível, ela também

⁴⁴ Dentre os sujeitos que sofreram morte violenta no país entre 1996 e 2010, as características socioeconômicas como escolaridade, gênero, idade e estado civil não são o bastante para delimitar a mostra. As vítimas de cor da pele preta ou parda tiveram maior probabilidade de ter sofrido homicídio. “Segundo nossos cálculos, mais de 39 mil pessoas negras são assassinadas todos os anos no Brasil, contra 16 mil indivíduos de todas as outras ‘raças’. Para além da extinção física, há milhares de mortes simbólicas por trás das perdas de oportunidades e de crescimento pessoal que muitos indivíduos sofrem, apenas pela sua cor de pele. São vidas perdidas em face do racismo no Brasil”, revelam os dados da pesquisa feita pelo Ipea/FGV apresentados em nota técnica por Cerqueira e Moura (2013, p. 15).

passa pela transmissão de valores que perpetuam continuidade entre os diversos âmbitos morais e existenciais da comunidade negra, uma vez que seus membros articulam as próprias responsabilidades sociais com suas vidas pessoal, cidadã, profissional e artística (2014, p 104).

Já ouvi em Acupe que o Nêgo Fugido afasta a juventude do tráfico, do uso de drogas e da criminalidade que cresce vertiginosamente. Uma das nêgas mais velhas, Jim, participa da manifestação assiduamente há mais de 10 anos. Jim tem aproximadamente 25 anos, é um homem muito simpático e cheio de disposição para falar do Nêgo Fugido quando algum grupo chega a Acupe em busca de informações sobre as manifestações culturais locais, ou um visitante assiste a manifestação pela primeira vez. Ele tem três irmãos e um deles também encena nêga. Atualmente está terminando o ensino supletivo e participa das oficinas de Teatro das Aparições⁴⁵, além de realizar trabalhos como auxiliar de construção. De acordo com ele, antes de se engajar no Nêgo Fugido, ele mantinha um comportamento “bagunceiro” em Acupe, incomodando muita gente. “Eu roubava, eu fumava, eu fazia de tudo antes do Nêgo Fugido”, explicou Jim sobre o seu passado.

Anos atrás, o mesmo interlocutor despertou desentendimento entre os organizadores e outros membros em certa ocasião. Durante a apresentação do Nêgo Fugido em Santo Amaro, numa festa de rua chamada Bembé do Mercado, foi descoberto que ele guardava o dinheiro arrecadado durante a festa na cueca, escondendo a quantia para si, ao invés de doar ao grupo posteriormente. Hoje Jim é reconhecidamente um Nêgo Fugido exemplar, um participante engajado na manifestação e nas atividades culturais de Acupe. Vez ou outra era comum saber de jovens que foram repreendidos ou foram proibidos de sair de Nêgo Fugido por tempo indeterminado ou não. A desvalorização da ancestralidade e das atividades culturais compartilhadas, a desobediência aos familiares, o abandono da escola, o envolvimento com drogas, o uso excessivo de bebida alcoólica, ou assunção de comportamento que supostamente desviasse da boa

⁴⁵ Oficina ministrada pelo integrante do grupo Monilson Rastelli Pinto originada de sua vivência no Nêgo Fugido e pesquisa no âmbito do mestrado em Artes Cênicas (PINTO, 2014), tratada no próximo capítulo.

conduta moral compartilhada pela comunidade são algumas razões para a expulsão que posso listar.

Nêgo Fugido pode ser pensado como fenômeno de transformação por tratar-se de um evento que consegue ser ainda mais visceral que a manifestação propriamente dita. A manifestação aponta para a direção de um fenômeno ritualístico de preparação para uma vida de adversidades enquanto sociedade pós-colonial cujas máculas configuram-se concretamente como constrangimentos sociais à existência plena dos grupos que foram e continuam no lugar de oprimidos e de minorias. Conjecturo que os membros elaboram a si mesmos de modo particular através da manifestação. Mesmo não sendo uma iniciação tradicional, engessada, o Nêgo Fugido apresenta uma forma da comunidade reinventar as identidades de seus membros, atualizando-as.

Para concluir, afirmo que há uma formação de identidades local, principalmente étnica e de gênero, delineadas. Justamente por ser uma manifestação que tem amplos significados, pensar o Nêgo Fugido sob uma perspectiva mais analítica leva a crer que a manifestação assenta uma posição mediadora entre o ritual de reinvenção e de intensidade. Há um reforço da história no âmbito da oralidade e da memória. Configura-se também como expressão de enfrentamento da sociedade pós-colonial, e todas as suas implicações e práticas ideológicas, além de ser uma prática de formar vidas de um povo que compartilha padrões éticos e uma identidade negra e de gênero muito própria à comunidade.

Capítulo 3. O momento da criança

De pés descalços, com o corpo concentrado e à escuta, caminho com mais dificuldade pelo Rio Açu. Reconheço até mesmo certo despreparo. A resistência da água da maré enchente demanda de mim mais esforço, um direcionamento da energia física e vital. É preciso enfrentar o estranhamento. Vejo raízes das árvores altas e baixas do mangue emergindo na água. Vejo a boca do mar de Açupe distante abrindo-se à minha frente, a imensa baía a engolir o rio. Apesar da lonjura, vislumbrar a garganta aquosa me faz querer permanecer naquele ambiente salobro. Mais mistério há de vir. Sinto que começo a desejar com força atravessar aquele terreno escorregadio porque, enfim, me familiarizo com as paisagens: com a brisa marítima vinda de longe, com o calor do sol inclemente, com a umidade pegajosa do lugar, com o bafo de maresia e esgoto expelido pelas profundezas do mangue, com o galo cantando às 4h, com as muriçocas e os borrachudos, com a rádio comunitária chamando todos de “camarada e irmão” às 6h da manhã.

Ao meu lado, as crianças nadam na maré como peixes em seu habitat natural. Enquanto eu me empenho em sair da cabeceira do rio, e atravessar o mangue em busca do mar, da fundura da baía encantada, elas vêm e vão com facilidade. Será que minhas preocupações antropológicas não lhes atingem? São as crianças que me mostram, com proeza, qual o espaço a ser percorrido. Elas sabem onde pisar e nadar, como desviar dos obstáculos, quando parar ou quando seguir a correnteza, e por que continuar. São elas que motivam a viagem etnográfica, que fazem com que eu não me perca nos meus sentimentos desordenados. Essas interlocutoras reavivam em mim o porquê da escolha pela jornada antropológica. Ao mesmo tempo, eu e as crianças aprendemos a aventura da vida. Eu que sou introduzida ao contexto e às experiências que, em certa medida, elas já são mestras. Sinto-me tão pequena. E elas são tão grandiosas. Pequenina, eu ainda aprendo a pisar com cuidado naquele labirinto lamacento e molhado; as crianças já brincam com sensibilidade na lama escura e barro, pegam todos os mariscos com a habilidade das próprias mãos, já sabem como mergulhar e emergir com perspicácia sem causar graves injúrias, nelas ou

no meio. É com lama e água que elas modelam o seu mundo. O Rio e sua cabeceira lodosa são a escola, a adulta pesquisadora é a aprendiz.

3.1 Crianças em Acupe

O porto de Acupe é dividido em três partes. Os 300 metros de extensão comportam o Porto de Cima, o Porto de Baixo e o Porto do Meio. Nas três faixas há circulação e atracagem de pequenas embarcações de pesca e mariscagem durante qualquer hora do dia, só depende da maré estar cheia. No Porto de Baixo, homens partem e chegam em seus barcos empurrando as águas rasas e as terras lamacentas com as pernas mergulhadas a poucos centímetros de profundidade. Diariamente, as mulheres disputam os pescados que chegam nas canoas e noutras pequenas embarcações. O mangue verde e marrom escuro, quase preto, é sobrevoado pelas garças brancas que buscam seus alimentos na água, entre uma canoa e outra, entre um pescador e uma marisqueira. Nesse contexto, aparentemente, um não se incomoda com o outro.

Os homens que chegaram da pescaria enrolam suas redes em pares, com movimentos repetitivos de girar o trançado da rede em torno dela mesma, o que exige muita força dos braços. O processo é longo e árduo. Durante o movimento, a água do rio irrompe para o alto translúcida, refletindo a luz do sol, fazendo brilhar as gotas. Parece que algo mágico está sendo feito. Eles esticam a rede, enrolam e a tiram da água.

Enquanto isso, outras mulheres transitam com seus apetrechos para pescar mariscos e crustáceos. Colheres, pequenas facas, pás, machadinhas e cuias. Algumas das marisqueiras já antecipam o tratamento do alimento. Na beira do mangue, enquanto bebem cerveja e conversam entre si, elas cortam o peixe, raspam as escamas e tiram barbatanas, cabeça e tripas, devolvendo às águas o resto dos animais.

Em terra, na rampa que liga a rua ao mangue, feita da mistura de cimento, brita e conchinhas, pescadores negociam a venda de seu pescado com outros homens e mulheres. Há um vai-e-vem de pessoas da água para a rampa, onde baldes vazios esperam outros baldes cheios. Outras pessoas chegam com suas cordas de caranguejos vivos e enlameados a se embolar. Cachorros e gatos

circulam pelas pessoas: cheiram, fazem xixi nas quinas das paredes, caçam restos de comida e descansam encostados nos pneus das motos que estão estacionadas esperando o alimento que vem mar. As motos puxam carrinhos com baldes e caixas de isopor, bicicletas carregadas de caixas chegam e saem do lugar. Carrinhos de mão carregam baldes, botas de borracha e outros cestos. Engradados de cerveja são utilizados de improviso para carregar peixes médios e maiores. Do outro lado da rua há um poço artesanal onde os pescadores e crianças tiram água doce para se lavar. Vê-los se banharem com seus baldes cheios d'água fria causa frescor até em mim.

Pessoas sentam em cadeiras em frente a uma espécie de armazém, peixaria e bar. Baldes são esvaziados e preenchidos de peixes e mariscos. Todos falam alto, negociam através dos números, seja o preço, seja o peso ou o volume dos recipientes cheios de mariscos e peixes. Outros homens jogam dominó à sombra de telhas de *eternite* improvisadas entre uma casa e outra. Sentados próximo a mim, dois senhores conversam sobre a própria prática da pesca, relembrando de episódios passados, como quando venderam e compraram pescados por bons preços, ou comeram camarão estragado, etc.

Próximas a uma embarcação pintada com a frase “Deus é as águas”⁴⁶, crianças brincam de pescar, e outras mais velhas iniciam o seu ofício de pescador com seriedade. Meninos tomam banho no rio enquanto os mais velhos organizam o trabalho. Duas crianças embarcam numa canoa junto com outros adultos. Pai, filhos e noras partem para mariscar numa região que eles chamam de Alagados, uma parte do mangue mais distante da costa que quase sempre está encoberta de água. A menina, neta, carrega um pote de plástico e uma colher. Dentro do recipiente já há minúsculos siris tentando sobreviver à brincadeira de fazer comidinha. O menino, um pouco mais velho, não faz parte da família. É um vizinho que costuma acompanhar o grupo na mariscagem. Ele tem medo de siri, por isso fica incumbido de tirar uma água da embarcação com a concha- garrafa improvisada, feita de garrafa de plástico verde de água sanitária, cuja alça facilita o manuseio. Ainda assim, ele tem que lidar com os

⁴⁶ Todas as embarcações, pequenas e grandes, têm nome. A prática de colocar nomes e apelidos em objetos, lugares, pessoas, deuses e entidades, na Bahia, foi registrada na literatura por Jorge Amado em suas obras, a exemplo de “Mar Morto”. Nesse livro ele conta também que, na Bahia, ninguém tem um nome só.

pequenos crustáceos vivos que a menina joga nele, numa brincadeira sem piedade: nem do siri, nem do menino.

Em terra, com os braços entrelaçados nas costas, outro menino observa o trabalho de um senhor que lava o seu barco com a água corrente do rio, recolhida com o mesmo tipo de concha-garrafa improvisada. O homem parece nada interessado na presença da criança, que se mantém calada ao lado do barco, olhando. Eles mal conversam. Quando o senhor puxa a embarcação para estacionar na água, a criança se afasta e entra no bar-mercearia. O menino é Victor, mais conhecido como Gaioba, morador de uma das vielas sem pavimentação entranhada na comunidade. Vive no mesmo lugar onde joga futebol, empina arraia e, nos domingos de julho, sai de careta e de Nêgo Fugido. Neste dia, ele acompanha a tia, que veio ao Porto comprar mariscos. Não pude deixar de reconhecê-lo. Lembro de sua encenação como nêga, numa performance que mesclava medo e coragem. Fotografias usadas em minha monografia de graduação (VILLAS BOAS, 2013) e meus antigos diários de campo resgatam em minha memória a feição de Victor alguns anos antes, ainda muito pequeno, no Nêgo Fugido: a expressão do enfrentamento do mundo através da dramatização, junto com um estampado medo dos caçadores e da manifestação como um todo.

Continuei observando Vitor de longe. Ele é uma criança negra, muito baixinha e musculosa, cabelos raspados, com semblante de observador silencioso, apesar de interagir com as outras crianças e de brincar também. Na terra, algumas crianças quebram coco no chão, entre uma conversa e outra, junto com os adultos. Ele se engaja na atividade. Arranca a carne do coco com os dentes, se deliciando. Depois todas voltam a correr descalças pelo mangue, mesmo com os dejetos, restos de espinhas de peixe, pedras, conchas e lixo jogados no lugar. Elas catam esses restos e jogam novamente na água. As crianças brincam também dentro das embarcações, mexendo nos instrumentos de pesca e de navegação deixados nos veículos flutuantes. Aos poucos as pessoas começam a se dispersar e ir embora. As crianças também. O tempo do dia vai passando, a maré vai secando. O movimento de chegadas e partidas diminui, e as negociações começam a cessar.

As crianças de Acupe estão em quase todo lugar, interagindo com atores sociais de várias gerações e participando das mais diversas maneiras em uma

miríade ainda maior de atividades cotidianas. Observei o protagonismo das crianças nos mais variados espaços, para além da manifestação do Nêgo Fugido. Uma reflexão sobre como são as infâncias nessa comunidade emergiu como algo necessário para a realização do trabalho. Comecei a perceber que a maioria das crianças gostava da rua, e que muitas de suas brincadeiras estavam associadas ao ambiente externo ao de suas casas, ainda que, em algumas situações, principalmente entre as meninas menores, nunca se distanciassem muito delas. Algumas vezes elas estavam inseridas no mundo adulto, acompanhando e ajudando os pais na pescaria e na mariscagem, contribuindo com a limpeza da casa ou do estabelecimento comercial da família, cuidando dos irmãos mais novos, limpando os mariscos junto aos pais e/ou avós nas calçadas. Em outros momentos, elas constituíam suas próprias realidades, conhecendo e apreendendo o mundo de um modo particular: brincavam no atracadouro das canoas, nadavam no rio do Pavão, iam à praia de Itapema⁴⁷, brincavam com suas bonecas e de comidinhas de areia, empinavam pipa, jogavam futebol e bolinhas de gude, brigavam na rua, etc.

Frente às constatações em campo, era preciso romper com determinados “ismos”, como problematizado por Sarmiento (2005), que correspondem aos equívocos na pesquisa com crianças. A saber, o adultocentrismo, centrado na impossibilidade de ver as crianças no presente, remetendo as experiências destas às nossas memórias e lembranças da infância; infantocentrismo, que faz com que não percebamos que as crianças interagem com outras gerações; e por fim, o uniformismo, que iguala a diversidade de grupos infantis dentro de uma mesma sociedade. Nesse sentido, Sarmiento (2005) convida os pesquisadores a verem a criança como um ator social pleno. Em seus escritos sobre geração e alteridade, ele propõe pensar a criança sob uma perspectiva sociológica, para que:

Resgatando-a das perspectivas biologistas, que a reduzem a um estado intermédio de maturação e desenvolvimento humano, e psicologizantes, que tendem a interpretar as crianças como indivíduos que se desenvolvem independentemente da construção social das suas

⁴⁷ Vila de pescadores pouco conhecida que abriga sazonalmente visitantes de veraneio da região. É a paisagem onde o mangue encontra com uma praia da Baía de Todos os Santos. O lugar está a aproximadamente 6 km de Acupe.

condições de existência e das representações e imagens historicamente construídas sobre e para eles (SARMENTO, 2005, p. 363).

Uma pesquisa que parta de uma percepção menos adultocêntrica, psicologizante e biologista do universo das crianças pode levar, no ponto de vista de Sarmiento (2005), à construção de um conhecimento sobre a sociedade como um todo, e sobre a condição existencial do ser humano na contemporaneidade. Relembro o meu convívio com uma interlocutora de cinco anos. Estefane adorava ser fotografada e fotografar. Ela é irmã de duas crianças que encenam a nêga na manifestação do Nêgo Fugido. Algumas vezes a vi indo ao mercado na esquina de sua rua comprar caldo de carne. Sair para comprar o tempero é uma das coisas que ela mais gosta de fazer em Acupe, confidenciou-me quando conversávamos sentadas na beira da porta de sua casa. Ela explicou todo o processo em envolve a compra e a posterior alimentação. A sua mãe lhe dá o dinheiro, ela compra o material no mercadinho, e depois sua mãe cozinha feijão, arroz, mortadela e salsicha para ela. Tudo com o tempero. Vi algumas vezes Estefane transitando entre o bar e o mercado, acompanhada de sua irmã mais nova, Bia. Com algumas moedinhas na mão, elas realizavam pequenos favores domésticos para ajudar a mãe, recém-parida do caçula. A família conta também com a ajuda e os cuidados de uma vizinha da rua. A amiga costuma pentear as meninas após o banho dado pela mãe. Elas saem de casa com elásticos coloridos e escova na mão. Os cabelos cacheados ainda muito molhados e embaraçados do banho. Depois de adentrar a casa da amiga “cabeleireira”, saem risonhas e bem penteadas, com os cabelos cheios de tranças ou amarrados em várias porções com elásticos coloridos.

Não só Bia e Estefane realizam pequenas atividades domésticas, ou levam recados dos pais para familiares e amigos. O mesmo acontece com Henrique e Gabriel, dois irmãos de uma participante do Nêgo Fugido, Luiza. Henrique e Gabriel são dois meninos negros de oito e seis anos, respectivamente. Eles fazem quase tudo juntos. Em momento de ausência de irmãos ou familiares mais velhos, Henrique cuida de Gabriel como o responsável pelo irmão mais novo, mesmo que isso signifique somente brincar dentro de casa, não na rua. Henrique circula por Acupe sem a preocupação dos pais e irmãos. Gabriel não.

Nos momentos em que saí com Gabriel para algum lugar, ele atentava para o meu cuidado para com ele, pedindo a minha mão, além de respeitar o meu direcionamento das coisas. Henrique, por outro lado, conversava comigo e assumia uma postura de responsabilidade para consigo mesmo, como no atravessar da rua, na venda de batata doce para ajudar a família, ou no fazer cimento para o reboco da casa do vizinho. Mesmo assim, vez ou outra a criança esquecia de ir ao treino de capoeira, ou demandava atenção de um mais velho perante atividades que ele não conseguia concretizar, ou que não correspondia a sua responsabilidade dentro de casa⁴⁸.

Observei que as crianças em Acupe contribuem com a organização do dia-a-dia, participam do cotidiano dentro e fora de casa de maneira ativa, definindo seus protagonismos. Apesar de ouvir os gritos da mãe regendo as filhas na rua quando elas demoravam para realizar as atividades demandadas, eu observava que Estefane e Bia possuíam certa liberdade no circular pela rua. Além do mercadinho, elas iam ao bar da esquina comprar doces, entravam na *Lan-House*⁴⁹ para assistir a outras crianças jogando jogos virtuais diversos, etc. Tudo isso era realizado, tanto na presença de seus irmãos e amigos, como também sozinhas. Com isso não quero dizer que exista autonomia plena dessas crianças nos processos de aprendizagem, vivência e organização do cotidiano de Acupe. O modo de lidar com essas infâncias e a noção de cuidado, que é bem peculiar e coletivo. Uma rede de familiares, vizinhos, amigos e conhecidos acupenses compartilha, de certo modo, a responsabilidade de assegurar a integridade física e moral de uma criança no dia-a-dia, permitindo que ela realize as atividades de uma forma bastante livre. Todos parecem se conhecer. Adultos costumam interagir com crianças, reclamando quando estão fazendo alguma traquinagem na ausência dos pais, ou adotando alguma postura não condizente com a ordem local, como xingar os outros, bater em uma criança menor ou andar pelado pela rua.

⁴⁸ Como a lavagem de suas roupas, cumprimento de horários, etc.

⁴⁹ Estabelecimento comercial em que o usuário paga para usar o computador e a internet.



Mosaico 50. Em diferentes contextos, as crianças de Acupe assumem protagonismos e realizam atividades de várias ordens com significativa autonomia. Desde as experiências de aprendizagem até as brincadeiras e relações com outros espaços, seres e coisas, elas se expressam com certa liberdade e alguma independência.

Uma vez terminada a fase de investigação em campo, refleti sobre como o processo demandou adaptações, e como tentei fomentar em mim rupturas dos “ismos” tratados por Sarmiento (2005). A identificação das crianças de Acupe em grupos (do morro, do asfalto, do porto etc.) como tratado no capítulo anterior, pareceu ser um modo possível de romper com a uniformidade que uma análise das práticas sociais das crianças pode desencadear. Estive atenta a não homogeneizar a diversidade do comportamento social das crianças como uma expressão monolítica que anulassem as diferenças sociais evidentes. Ainda assim, a pesquisa, de certa forma, pode parecer estimular tal uniformismo desde seu princípio, quando tenta entender a construção de si das crianças de Acupe como um todo. Reconheço, entretanto, que a análise dos dados buscou dar conta de compreender somente uma pequena parcela do contexto estudado, devidamente situado no tempo e reconhecendo algumas variantes.

Mesmo admitindo que as crianças não são seres associativos e em estado de maturação prévia à inserção plena na sociedade, percebo que, de um modo

geral, as crianças de Acupe não têm autonomia total de seus atos e práticas sociais. Elas fazem parte da sociedade e estão submetidas também às regras, valores e ética compartilhados. O contexto histórico e social em fluxo exerce influência permanente sobre a construção de si desses sujeitos. A comunidade de Acupe compartilha saberes, práticas e traços de uma identidade local que são também reproduzidos ativamente por essas crianças nas suas vivências cotidianas. A fuga da perspectiva infantocêntrica permitiu, não só interpretar que as crianças são indivíduos que têm suas condições de existência historicamente desenvolvidas e inseridas em uma construção social, mas também enxergar como as relações intergeracionais são basilares nessa construção, além de constitutivas desse ser no mundo. As relações cotidianas de intimidade entre netos e avós, que muitas vezes se tornavam as “mainhas”, eram prova disso.

Desconstruir a lógica adultocêntrica foi o maior e mais constante desafio. O lugar de adulta era cotidianamente demandado a mim. Eu era o sujeito dotado de responsabilidade que poderia cuidar de uma criança em determinadas situações. Era o indivíduo com potencial autoridade para responder por ela, em certa medida. Certa vez, quando chamei Henrique, oito anos, para ir à capoeira comigo, o seu vizinho Kelvinho, quatro, pediu incansavelmente para vir junto. A mãe do mais novo ouviu a solicitação do filho, e simplesmente perguntou: “Leva ele pra mim?”. Tomada pela preocupação em não manter uma posição de responsável direta pelas crianças interlocutoras, aceitei a proposta mesmo assim, e aguardei o menino. Evitar a regulação e o controle do comportamento das crianças era um procedimento que tentava realizar, mas os interlocutores por vezes exigiam isso de mim. Meu lugar de adulta era cotidianamente lembrado, tanto por outros adultos como pelas crianças. Fomos caminhando pela rua. Henrique e Kelvinho andavam aos pulinhos de excitação, e eu guardava dentro de mim a tensão pela posição em que me encontrava, olhando os meninos de soslaio. Quando chegamos perto da rodoviária, os três sem dar as mãos, Kelvinho, para a minha surpresa, chamou a minha atenção: “Tia, me dá a mão por causa do carro”. Suspirei de alívio, e meu estado de preocupação foi desfeito pelo menino. Kelvinho soube me dizer exatamente o que eu deveria fazer, indicando que, naquela ocasião, era ele quem tinha a cautela sobre como proceder ao sair à rua, e exerceu o controle de como

deveria ser o cuidado para com dele. A criança de quatro anos sabia de sua responsabilidade sobre si e de suas limitações. Eu era a sua aprendiz. Prontamente atendi ao pedido da criança, e perguntei a Henrique se ele queria dar a mão também. Henrique não hesitou em me informar: “Não, tia, eu sei atravessar a rua”.

Eram frequentes os momentos em que me via tentando não antecipar resultados durante uma brincadeira que, por vezes, parecia poder causar alguma injúria. Assumi que deixaria as coisas acontecerem, e quase sempre nenhum acidente era realmente concretizado porque as crianças, geralmente, conheciam bem suas práticas lúdicas ou afazeres, e como usar o espaço em benefício próprio bem melhor que eu. Quando as crianças acionavam minha posição de adulta, eu insistia em sair do lugar de “tia”, cujo papel geralmente esteve relacionado à instrução sobre um conhecimento que, no mínimo, elas achavam que eu não tinham. Tudo isso no intuito de deixá-las mais à vontade em minha presença. Ao conversar com elas, buscava ouvir as discussões que elas queriam ter para continuar falando sobre o mesmo tema a fim de saber que reflexão sobre a existência aquilo poderia indicar. Tinha o cuidado, na medida do possível, de não direcionar os diálogos para não adequá-las à minha lógica de pensamento, mas o inverso. Mesmo sem entender algumas conversas, mantinha a discussão para não fazer com que minha a lógica imperasse. Assisti a desenhos animados assistidos por eles, como *A Hora da Aventura*⁵⁰, para estimular em mim a percepção de uma coerência que descentralizasse a ordem adulta na qual estou inserida. Em contraposição, via-me também tendo que assumir a postura de adulta e impor limites na interação. As crianças, por vezes, acabavam por desrespeitar o meu espaço. Isso acontecia principalmente em relação ao meu corpo, quando queriam ficar no colo, ou como em ocasiões em que as brincadeiras de luta resvalavam em mim. Ou quando eu era perseguida quando elas queriam que eu realizasse alguma tarefa, doasse dinheiro, comprasse refrigerante ou emprestasse a câmera.

A noção de tempo e espaço das crianças pode variar significativamente a partir de cada experiência de infância. Nunes (2002) escreve que, apesar da

⁵⁰ *A Hora da Aventura* é uma série que conta a história de Finn e seu cachorro mutante e melhor amigo Jake em um universo pós-apocalítico em que eles devem enfrentar problemas de diversas ordens e solucionar questões sobre si, sobre as outras personagens e os mundos que existem além do deles.

pouca informação e da dificuldade de interpretar as noções de liberdade e de restrição da vivência de crianças indígenas brasileiras, ela tem observado que a liberdade experimentada por seus interlocutores pode ser um modo de melhor compreender e partilhar o social. Por exemplo:

Em nome da tranquilidade da ordem social, da educação que a preparará para entrar no mundo adulto, da insegurança doméstica ou urbana, a criança das sociedades urbanas acaba por ser isolada em espaços e tempos definidos pelos adultos como os mais adequados para suas várias idades. A cidade, a escola e a própria casa são contextos cheios de regras ou sofisticados esquemas que constroem a relação das crianças com o que está para além dessas fronteiras (NUNES, 2002, p. 65).

Nunes (2002) tenta fugir do padrão epistemológico etnocêntrico norteado pelas análises europeias, em que a referência para o estudo antropológico são as crianças urbanas⁵¹, inseridas em um substrato globalizado e hegemônico. Existe uma estreita ligação entre tempo e espaço na organização das sociedades. Condições geográficas e ambientais definem as relações entre os indivíduos, o meio e a vida social. O compartilhamento da ideia de tempo e espaço entre as crianças, para Nunes (2002), é essencial em todos os grupos sociais. Isso se deve ao aprendizado implícito, insciente e consciente, em que o ser precisa viver para a sua formação enquanto indivíduo.

Nunes (2002) fala da liberdade que as crianças de sociedades não urbanas vivenciam em seu cotidiano. O exemplo das crianças indígenas mostra que a liberdade pode residir no acesso aos diferentes lugares e a uma diversidade de pessoas, compartilhando a realização de exercícios de quase tudo o que acontece no grupo em questão. O que há, para Nunes, é uma permissividade que faz parte de um processo educacional muito específico em que acontece na construção e na transmissão dos saberes da comunidade. As

⁵¹ Não intento, contudo, estabelecer uma relação dicotômica entre a cidade e o campo. É possível propor um debate crítico e profícuo sobre os limites e as potencialidades de abolir a oposição e as demarcações rígidas desses espaços. Até porque o campo de pesquisa em que me inseri não se trata, de modo essencialista, em uma coisa nem outra, mas talvez um lugar fronteiro em que há dimensões do campo e rural, assim como relações urbanas bem estabelecidas. Há um número significativo de antropólogos e sociólogos clássicos (Benedict, Mead, White, Kroeber, Boas, etc.) e contemporâneos (Magnani, Velho, Augê, etc.) que pensam esse escopo, tanto na Antropologia como na Sociologia Urbana. Entretanto, receio não me debruçar sobre esse aspecto por não tê-lo como o foco da dissertação.

crianças se apropriam dos limites e regras do grupo em que estão inseridas experimentando-os plenamente, dentro de casa e na rua. É na ação e reação direta com o mundo que as crianças o interpretam e se situam, apreendendo noções de controle, limite, autonomia, liberdade, dimensões espaciais e temporais (NUNES, 2002).

O lugar é também o que dá sentido às interações sociais. Trajano Filho (2010) discute as noções subjetivas que relacionam os lugares às pessoas e grupos. Ele faz um breve panorama sobre o desenvolvimento analítico das noções de espaço, lugar, território e paisagem na antropologia, concluindo que é preciso desnaturalizar o território físico e desterritorializar a cultura. Existe uma interdependência entre o lugar concreto ou imaginado e o sentimento de pertencimento em que versões sobre passado, presente e futuro são construídas juntamente com identidades sociais. Assim, o lugar assume a configuração de uma “rede imaginada sob a forma de campos comunicativos cujo alcance é limitado pelas tecnologias de comunicação disponíveis, pelos valores da cultura e por constrangimentos da estrutura social” (TRAJANO FILHO, 2010, p. 17). Os lugares têm o potencial de denotar objetos físicos no espaço, mas também estão diretamente relacionados ao tempo, e por isso, são dispositivos de evocação criativa de lembranças de eventos. As crianças não estão necessariamente limitadas pelo que está circunscrito às fronteiras espaciais de Acupe. Elas mantêm vínculos com o lugar, reproduzem laços de pertencimento, estabelecem relações de solidariedade e reciprocidade em seus deslocamentos, e constroem uma memória de um passado, a imaginação de um futuro e o presente de si. O vínculo primordial entre o lugar e a identidade é reafirmado cotidianamente em sua presença ativa e espalhada em Acupe, usando e valorizando o local, importante traço de mobilização e ressurgência da etnicidade.

Apesar do espaço não ser uma ferramenta analítica neste trabalho, Nunes (2002) e Trajano Filho (2010) são acionados em um diálogo com os dados observados no sentido de reconhecer que a intensa circulação pelo espaço, em Acupe, não se restringe a um movimento de crianças, mas de adultos também. As crianças vivem a circulação como uma característica constitutiva de uma identidade local, em que os habitantes usam os espaços associando-os às suas atividades e às relações entre si e com o ambiente, e construindo um sentido para ele e para si mesmos no presente, no passado e no futuro.

De modo geral, uma criança acupense em um momento está em casa, em outro na casa de parentes ou vizinhos, indo ou voltando de mercadinhos ou do porto, sentada na calçada de uma casa e de um bar conversando, ou ainda realizando diversas atividades. Também é muito frequente vermos as mulheres fazendo a comida, ou as crianças realizando tarefas escolares, na calçada em frente ao lar. Os dados de campo evidenciam, assim, que práticas sociais são condicionadas também pelo sentido dado aos lugares, pondo à prova, por exemplo, a dicotomia entre a noção de casa e de rua. Isto me fez questionar os limites estabelecidos entre os espaços privado e o público.

Em Acupe, quando se trata de crianças e adultos em circulação e uso do espaço, algumas atividades e práticas ultrapassam as barreiras que delimitam o privado e o público. Atividades adotadas em casa são estendidas à rua. Algumas regras valem para ambos lugares: da porta para dentro e da porta para fora. Costurar, fazer tarefas escolares, catar mariscos em grupo⁵² e preparar parte da alimentação são atividades que podem ser facilmente realizados na rua, sem comprometimento da qualidade, como se estivessem acontecendo em um ambiente caseiro. Percebi, entretanto, que esse aspecto não pode ser generalizado. Não havia uma projeção direta da casa na rua por todos e de modo sistemático. Às vezes observava que catar mariscos na rua facilitava o descarte dos restos dos animais nos lixos aberto das redondezas, ou diretamente no esgoto a céu aberto. Apesar de haver certa ampliação do ambiente familiar às proximidades da casa, ainda havia limites sutis que definiam onde era e não era possível circular e executar determinadas tarefas, e quando a rua não era casa. Para as crianças, o horário era um balizador mais importante que o espaço propriamente dito. Estar no porto, na rodagem⁵³ ou na mata que circunda a comunidade, ou principalmente, na região do cemitério, poderia ser um problema para algumas crianças, e até mesmo adultos. Mesmo sendo um comportamento característico da população como um todo, havia uma diferença entre classes sociais na assunção dessa conduta. As atividades que ultrapassavam as barreiras da intimidade do lar variavam, e as grades das casas com infraestrutura mais sofisticada preservavam mais a intimidade ou

⁵² Catar marisco corresponde ao processo de retirada da carne do animal recém-cozido para a feitura dos alimentos que levam tal ingrediente. Mariscar significa pegar o marisco no mangue e na praia.

⁵³ Rodagem, para os habitantes de Acupe, é o mesmo que a Rodovia BA-878, aquela que atravessa Acupe, conectando Santo Amaro ao município de Saubara.

sugestionavam preocupação com a segurança, garantindo outras impressões sobre as formas de recriação dos limites da casa e da rua.

Foi também possível observar em muitas casas que entrei, a partir da porta da sala havia uma visão de toda organização interior da casa. Ou seja, em certa medida, a intimidade era exposta ao transeunte sem muita restrição, visto que algumas pessoas tinham o costume de manter as portas abertas. Muitas vezes, ainda na rua, via-se os cômodos sem porta e sem reboco de cimento nas paredes, separados por lençóis e toalhas coloridas dependuradas no teto. Existia um cuidado perceptível em preservar, através de estratégias criadas para substituir a ausência de uma infraestrutura básica, a intimidade familiar e garantir a segurança da vida dentro de casa. Outras vezes, contudo, não havia nem mesmo tal preservação da intimidade, e era possível ver de um mesmo lugar, a cozinha, os quartos, o banheiro, etc.

Era comum também ver adultos sentados à porta, assistindo a vida pública de Acupe desde a sua própria casa, ao mesmo tempo em que ofereciam aos passantes informações sobre seus afazeres domésticos, através das portas e janelas abertas. Levando em consideração as impressões que tive da vida das crianças, percebo que suas vidas pública e privada seguiam certa continuidade, e que participar do dia-a-dia da comunidade era também das famílias. As crianças comumente falavam do funcionamento da vida doméstica, dividindo com as pessoas suas particularidades familiares. Um dia Estefane me contou que ela dormia com Eliseu, Bia e Thalia numa mesma cama, e que Kleber, o seu irmão mais velho, dormia sozinho em outra. Parece que isso era algo importante a ser contado, porque não houve iniciativa minha para saber como funcionava a intimidade da família, naquele momento.

Janet Carsten (2000), antropóloga que estuda configurações familiares e relações de parentesco na contemporaneidade, aponta para a importância das crianças na formação e no entendimento do conceito *relatedness*. São elas que vivem o processo de crescimento, regeneração e transformação dos vínculos de parentesco. “As crianças não são meros recipientes passivos desse processo, mas são elas mesmas responsáveis pelo seu início” (CARSTEN, 2000, p. 16). Carsten (2000) afirma ainda que as emoções e as pequenas interações envolvendo as pessoas, principalmente mulheres, são essenciais para que elas experimentem viver em uma família dentro dos termos de *relatedness*. O contato íntimo

afetivo e aos arranjos domésticos se dão numa convivência diária e contínua, constituindo uma noção que ultrapassa os laços familiares tidos como naturais.

Mulheres e casas têm papel central no processo de criação de *relatedness* dentro dos lares e no ambiente doméstico, assim como também ambas são essenciais para o processo político mais amplo de integração de novos membros, estabelecimento e reprodução dessas comunidades (CARSTEN, 2000, p. 18).

Relatedness é um conceito que propõe distância da dicotomia arbitrária entre biológico e social das teorias antropológicas tradicionais. Os laços entre as relações biológicas e sociais atualmente se confundem, e os primeiros passam a ter importância relativizada em determinados contextos culturais. A atenção deve estar voltada aos arranjos e significados de cada cultura, em um processo que une diversos elementos, envolvendo desde o compartilhamento de substâncias, até relação de afeto e de cuidado construída. Em Acupe, compartilhar o cuidado dos filhos, revelar aspectos da intimidade para o ambiente público, além de estabelecer relações de proximidade entre pessoas sem laços sanguíneos, constrói afetividade baseada na reciprocidade de favores, afetos, troca de objetos e segredos. Nas vizinhanças de Acupe é possível encontrar relações fortemente baseadas na consanguinidade, em que todos são tios e tias, primos e primas em algum grau. Porém observei também que as famílias contam com aqueles com quem se pode contar, sem laços genealógicos necessariamente, mas construídos por proximidade e aliança. Compartilhar a intimidade cria uma rede de solidariedade fundamental para a construção dessa proximidade entre pessoas em que os laços genealógicos não existem ou são distantes. As relações de afeto estimulam a formação de relações de amizade e familiares como instituições fluídas em constante transformação, em que pais se mudam para fora da vila, deixando suas crianças aos cuidados de outros familiares, geralmente avós e irmãs, e amigos. A convivência diária é um aspecto importante para a compreensão da noção de *relatedness* presente nos arranjos familiares e de proximidade em Acupe.

Com isso percebo que o movimento de crianças pela comunidade é mais intenso que o movimento das marés, e com os adultos não é tão diferente. Algo interessante para pensar traços da identidade local como um todo. Ainda que a

intensa e livre circulação por Acupe também seja expressa no comportamento do adulto, as crianças pareciam usufruir de modo mais dinâmico e recorrente dessa condição. Farias, Wiggers e Viana (2014) ao analisar as brincadeiras de luta e as lutas de brincar de crianças em escolas públicas de São Luís do Maranhão, trabalham com o conceito de Elenor Kunz, “se-movimentar” para explicar que o movimento é próprio da vivência corpórea, “em que a criança (re)define, (re)constrói valores e compõe sua relação com o mundo” (p. 100). Nesse sentido, “se-movimentar” é garantia de experimentação de si e do espaço, em um contexto de contínua aprendizagem sobre suas potencialidades físicas, a execução de atividades e a apropriação do lugar. Em Acupe, as crianças fazem de ruas, becos, praças, lixão, terrenos baldios, telhado e lajes das casas, quintais e mangue um imenso pátio de brincadeiras. Eu via meninos catando restos de latas de alumínio no lixo para fazer de carretel de linha, ou pulando muros e subindo em lajes para buscar suas arraias e pipas, logo em seguida desbravando o mangue e matagais brincando de polícia e ladrão ou ainda caçando pequenos animais. Elas circulavam com certa liberdade e sem a tutela constante de adultos, apropriando-se do espaço com muita desenvoltura e coragem. No instante seguinte, estavam sentados conversando na calçada, caminhavam até a outra rua para chamar um amiguinho, iam buscar a careta e/ou o brinquedo de outra pessoa numa esquina, entravam na casa dos vizinhos, assistiam outras crianças disputarem uma vitória em um jogo de assassinato virtual na *Lan-House*, passavam na mercearia para comprar doces e refrigerante, ameaçavam e fugiam correndo umas das outras. Toda brincante peregrinação podia acabar num mesmo lugar ou não. Quando voltavam para a mesma praça, onde tudo começou, resgatavam as sandálias que escapuliram dos seus pés na itinerância lúdica.

Os pés das crianças de Acupe estão quase sempre descalços. Aliás, não só das crianças, mas dos jovens adultos também. O ambiente parece não interferir muito no hábito. Era recorrente encontrá-los descalços em casa, no bar, na rua, no mangue ou pelos campos de areia e vegetação local. Para os principais interlocutores da pesquisa, as crianças, estar descalço proporcionava mais rapidez e agilidade na corrida. Entretanto, via crianças descalças mesmo quando não estavam correndo a brincar. Muitas vezes meninas e meninos saíam

de casa descalços para ir à esquina comprar algo na mercearia de outra rua, ou chamar um vizinho para realizar atividades conjuntas.

Durante a realização de fotografias das crianças, inclusive, o estado de movimentações das brincadeiras e do ir e vir das crianças pelas ruas proporcionou um efeito estético interessante nas imagens, expressando tecnicamente um estado de ser que elas compartilham. Durante a semana elas costumam brincar do entardecer até à noite. Ao fotografar nesses momentos, foi preciso assumir os borrões das linhas e contornos dos corpos em movimento durante uma corrida, numa brincadeira de luta, num manusear frenético de objetos, ou situações de agitação e deslocamentos. Em certo momento cogitei até mesmo utilizar o recurso dos borrões para preservar o anonimato de alguns sujeitos fotografados, caso não conseguisse, seja por falta de tempo ou por falta de acesso aos responsáveis, recolher os termos de consentimento para o uso das imagens na pesquisa. Isso, entretanto, não queria dizer que eu não tinha o consentimento informal do responsável para a captura da imagem, mas apontava para a dificuldade no processo de obtenção formal do termo.

Mosaico 51.



Mosaico 51. O montinho de areia era base segura para a brincadeira de empurra-empurra e sobreposição de corpos das crianças no final da tarde. Enquanto gritavam “Doctor Who”, elas se distanciavam para pegar impulso e voltavam correndo projetando seus corpos uns contra os outros em direção ao chão. Amontoados, eles embolavam pernas e braços, rolavam na areia, e retomavam os movimentos de levantar, correr, pular, empurrar e se jogar no chão aos gritos.

O bailado dos corpos em movimento formavam manchas dançantes e coloridas. Além de assegurar a expressão do movimento das pessoas e dos objetos no momento em que a fotografia foi tirada, isso garantia também o desconhecimento daqueles que estão na situação construída e registrada. Não considero, contudo, que o recurso seja de uso adequado por conta da necessidade de esconder as identidades dos interlocutores da pesquisa, como explico no capítulo sobre a performance e as imagens de si das crianças.

Mosaico 52.



Mosaico 52. Uma série de condições influencia a composição de uma imagem e agrega elementos que compõe estética e textualmente a mesma. Uma criança em movimento numa noite escura, fotografada com o obturador com o limite de 3.4 de abertura focal, me obrigada a diminuir a velocidade de abertura para captação de maior luminosidade, produzindo borrados que podem ajudar a reforçar o argumento da aproximação entre forma, técnica e conteúdo (conceitos e reflexões etnográficas), mas o resultado pode comprometer o discurso ideológico da narrativa que versa sobre construção de si de crianças negras e equivocadamente esconde a identidade das mesmas.

O “se-movimentar” das crianças de Acupe é expresso também, de forma significativa, na manifestação do Nêgo Fugido. Não só como expressão dos corpos dos sujeitos, mas também enquanto grupo. Os momentos em que existe maior circulação pelas ruas da comunidade são as cenas da mendicância das nêgas e caçadores, e quando mudam de pontos da apresentação. O grupo percorre as ruas mostrando sua própria tradição, ou seja, mostrando-se a si próprios, como em uma conexão dentre sujeitos reavivando na memória

coletiva a história que é construída também através dessas lembranças do passado. O sentimento de pertencimento à cultura e à organização social se fortalece, e se recriam vínculos no espaço físico da cidade. Toda a vila participa, direta ou indiretamente, na rua ou em suas casas, num espetáculo popular que aproxima e empodera crianças e adultos, fortalecendo a identidade local.

3.2 As múltiplas aprendizagens

Através do processo de agachamento (MACHADO, 2010), busquei também entender como é o ingresso de crianças na manifestação do Nêgo Fugido e como é a transmissão de conhecimento sobre esta prática.

Para isso, recorri às reflexões de Tim Ingold (2008) sobre a percepção. O autor argumenta que a “atenção sensitiva se encontra no ápice do movimento do vir a ser no mundo” (p.4). A partir disso, ele indica que a visão e a audição são processos de percepção conjunta que forjam o conhecimento sobre mundo, fundado pela experiência sensorial. De modo sucinto, o antropólogo repensa, a partir de outros autores, o lugar do olhar e do escutar nas práticas e nos sistemas sensoriais de sociedades ocidentais e não ocidentais, principalmente no que tange à luz e ao som na experimentação do mundo. Sabemos que aquilo que vemos e ouvimos são nossas traduções, percepções das coisas e seres que estão e se manifestam no mundo. Ingold considera que os sistemas perceptuais funcionam de modo relacional entre o cérebro, o corpo e o mundo. Não haveria uma operação interna, ou mental, da qual as sensações seriam material bruto. O que há é a incorporação do conhecimento através de todas as faculdades sensitivas e percebidas, indissociáveis na percepção.

Seu escrito se desdobra na análise de outros sentidos humanos, como o tato. Recorro às conclusões de Ingold para embasar o argumento de que o conhecimento sobre o Nêgo Fugido perpassa várias formas de aprendizagem que envolvem os sentidos e o engajamento total do corpo na construção de uma percepção de mundo.

[Ingold afirma preponderantemente que] os sistemas perceptuais não apenas se imbricam em suas funções, mas também se submetem a um sistema total de orientação corporal. Olhar, ouvir e tocar, portanto, não são atividades separadas; elas são apenas facetas diferentes da mesma atividade: a do organismo todo em seu ambiente (INGOLD, 2008, p. 17).

Hoje, no Nêgo Fugido não existe ensaio, aula de dança ou performance destinada às crianças ou iniciantes na manifestação. Ao longo dos anos, o saber atuar no Nêgo Fugido é desenvolvido através da mistura perceptiva entre ouvir, observar, tocar; e posterior engajamento direto na manifestação durante o mês de julho. “A escola deles só é o mês de julho”, explicou Givanilsson, secretário do grupo. Os mais velhos relatam que o Nêgo Fugido esteve inativo por alguns anos na década de 1980 e 1990 por falta de interesse público em investir na manutenção da tradição. No momento de retomada do grupo na década de 1990, a própria comunidade assumiu poucas iniciativas pontuais de aulas de dança e canto do Nêgo Fugido para fortalecer a manifestação⁵⁴ e despertar o interesse em novos participantes. Ainda hoje existem integrantes jovens adultos que fizeram parte dessa preparação e do ressurgimento do grupo. Eles eram crianças naquela época. Atualmente, entretanto, observei a predominância de formas múltiplas de aprendizagem dentre as crianças. Há forte relação entre o mostrar e o aprender: mostra-se como se faz, fazendo (SCHECHNER, 2006), aprende-se a fazer, fazendo junto e olhando e repetindo (PINTO, 2014)⁵⁵. Ingold (2008) acrescenta que o movimento, que corresponde ao sentido do tato, é também uma faculdade sensitiva da percepção e do conhecimento sobre o mundo ao redor. Ao refletir sobre as habilidades e capacidade sensitivas do mundo de um cego, Ingold retoma Descartes para reconhecer que a consciência dos objetos e do mundo em que estamos em contato (relação entre distância, formatos, etc.), seja através da visão, da audição ou do tato, em primeiro lugar, depende do movimento: “Se não houvesse nenhum movimento do corpo e de

⁵⁴ Em 2001, o grupo cultural ganhou estatuto social como Associação Cultural Nêgo Fugido. No documento aprovado em Assembléia Geral de Constituição, o grupo é definido com “sociedade civil sem fins lucrativos” com a finalidade de realizar serviços que possam contribuir para o fomento, racionalização e a defesa das atividades econômicas, sociais e culturais, que promovam e divulgam o desenvolvimento e preservam as atividades artísticas folclóricas tradicionais do Recôncavo da Bahia e de seus associados (SANTO AMARO, 2003, s/p).

⁵⁵ Monilson dos Santos Pinto (2014) é, ao mesmo tempo, o autor com quem por vezes dialogo e interlocutor-chave desta pesquisa.

seus órgãos sensoriais em relação ao ambiente, nada seria percebido” (p. 12), ou, complemento, aprendido.

Jean Lave (1991, 1992), antropóloga estadunidense, em seus estudos indica que os modos de aprendizagem situada são expressão da existência social de um grupo. As bases da teoria formulada pela autora definem que os grupos sociais aprendem somente quando vivem os saberes na e em prática. Desse modo, a aprendizagem é um processo de transformação e formação de identidade contínua. Lave considera que pesquisas preocupadas em compreender a aprendizagem realizadas em escolas podem restringir bastante uma experiência tão múltipla e fundamentalmente social a um único modo de aprender. Nas escolas, o fundamento da aprendizagem está na relação de ensino, em que a forma de aprender ensinada exige que um mediador ensine algo a quem não sabe, os estudantes.

Na experiência cotidiana, argumenta Lave (1991, 1992), a aprendizagem é um fenômeno extremamente complexo que acontece de várias maneiras durante as vivências práticas de um grupo social. A conexão entre o aprendiz e o que é aprendido está na relação entre eles, no modo como socialmente a comunidade se estabelece em sua prática social. A perspectiva analítica marxista proposta por Lave (1992) não identifica a aprendizagem como um fenômeno individual de internalização cognitiva de um conhecimento social. Ao invés disso, a autora afirma que aprender é torna-se membro de uma comunidade de prática, ao mesmo tempo em que é desenvolver uma habilidade e um conhecimento prático da comunidade.

A condição de alienação de saberes e práticas sobre si e sobre o mundo foi imprescindível para a manutenção do capitalismo nos últimos anos. Assim, Lave acredita que “aprender identidades” passou por um perverso percurso de “desfiguração” e “mercantilização” (termos da autora). A aprendizagem virou uma *commodity*, um produto específico e singular, transformado em um conhecimento de poucos, destinado ao comércio. Entretanto, no dia-a-dia, aprender abarca uma multiplicidade de formas, e é contextualizado na história do grupo social em que se situa. A aprendizagem não é uma habilidade especial que requer uma especialização institucional.

Viver o Nêgo Fugido a partir da experiência das crianças e investigar como elas aprendem a fazer parte da manifestação fez com que eu percebesse

que, naquele contexto, as crianças aprendem a aprender de inúmeras formas, utilizando o corpo inteiro. A visão, a audição, o paladar, o olfato, o tato, a mente, tudo é acionado durante performance e a performance aciona todo o corpo para se concretizar, num ciclo permanente de aprendizagem e prática, e de prática social e aprendizagem. Isto revela algo sobre suas identidades, de como as crianças constroem a si mesmas. Desse modo, a dissertação dialoga com as reflexões de Lave por indicar que a compreensão do processo de aprendizagem situada socialmente revela uma ontologia social. O sujeito que aprende não está simplesmente envolvido em uma relação de aquisição de conhecimento, mas é um ser em relação com mundo, formando a si mesmo e o que existe ao seu redor. O seu jeito de aprender evidencia como sua identidade está engajada histórica e culturalmente em seu contexto particular. No caso das crianças do Nêgo Fugido, aprender com o corpo inteiro fala sobre a capacidade de interação e integração das pessoas entre si e com o mundo. Ou ainda, sobre a reprodução de uma tradição através da formação de identidades que a transforma e a eterniza.

Além da interação entre gerações, a relação entre as crianças também direciona o aprendizado sobremaneira. Entre elas mesmas, os mais velhos ensinam para os mais novos a encenação, indicando também fisicamente como proceder em cada situação-cena instalada pela música. Os movimentos de dança do *ijexá* são apreendidos durante a própria apresentação, em que saber fazer é fazer junto errando até acertar. Meu argumento acerca da aprendizagem das crianças indica que existe um aprendizado que ocorre em diversas dimensões do ser, de múltiplas maneiras. É, principalmente, um modo ativo das crianças explorarem as situações e aprenderem através do corpo.

Nenhuma das crianças indica à outra como dançar, mas cada uma, mostrando e fazendo, ouvindo e fazendo, olhando e fazendo, fazendo e aprendendo, constrói o seu modo de dançar do jeito tradicional, apontando para a produção ressignificada através da repetição, da semelhança. Walter Benjamin (1992), em seus escritos sobre arte, técnica, linguagem e política, propõe uma teoria das semelhanças. Ele afirma que a natureza produz semelhanças, e o homem é quem possui a mais elevada capacidade de produzi-las. No contexto da modernidade, Benjamin diz que a aparente diluição da faculdade mimética pode ser um modo de fazer acreditar que, em tempos remotos, ela era mais

utilizada pelos homens. O filósofo explica, porém, tratar-se muito mais de uma transformação da habilidade do que a sua extinção. Ele credita à linguagem a forma superior da faculdade mimética, pois nela é possível conter “o mais perfeito arquivo de semelhanças não físicas” (BENJAMIN, 1992, p. 64).

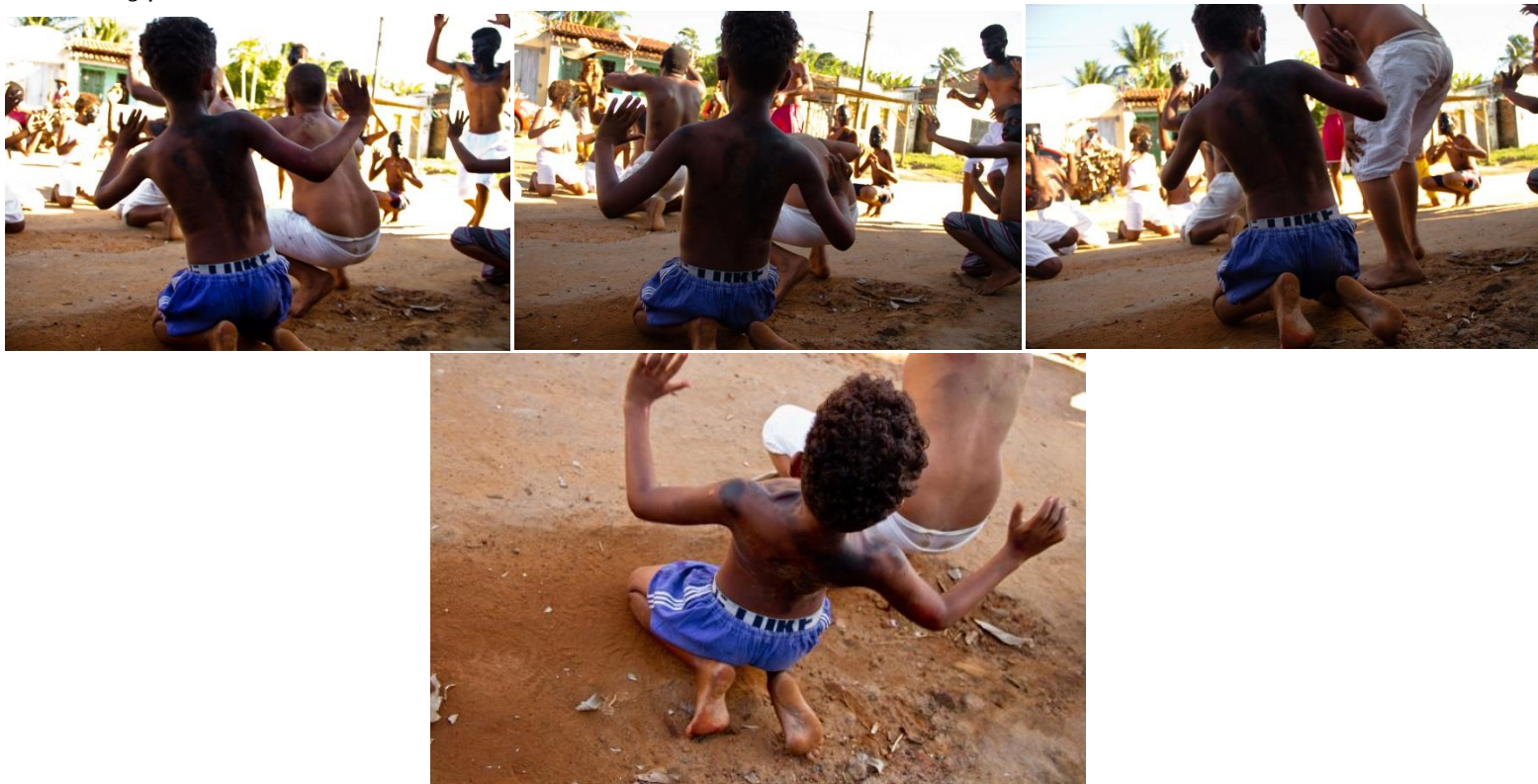
Não há uma criança que perca o ritmo, que não mantenha o gingado específico para a dança. Elas guardam em seus corpos um saber dançar aquele ritmo que é ativado também pelo som dos atabaques. É impressionante ver como todas sabem seguir o ritmo, sem mexer o corpo de qualquer jeito, mas acompanhando a batucada. A especificidade coreográfica da dança do Nêgo Fugido é semelhante aos movimentos característicos dos filhos de santo, quando cultuam os orixás e outras entidades no *xirê*: um modo próprio de se movimentar movendo pernas e braços para trás e para os lados, em resposta à música.

A aprendizagem da dança e do gingado pode se dar fora da apresentação do Nêgo Fugido, durante a experiência de vida das crianças nesta comunidade, que expressa em sua identidade local um legado bem específico da descendência africana e afro-brasileira ancestral. O Recôncavo Baiano apresenta aspectos e nuances culturais complexos que envolvem culinária, linguagem, estética, religiosidade, música e movimentos de corpos diacríticos de tradições ancestrais de comunidades africanas que viveram a diáspora. Acupe é exemplo disso. A vila é repleta de terreiros de candomblé, festas tradicionais de rua e grupos de capoeira que invadem a grade curricular do ensino educacional formal. Para além da técnica corporal elaborada através de múltiplas fontes, há ali um conhecimento cultural de uma tradição afro-brasileira que, de um modo ou de outro, permanece nas práticas sociais e nos corpos.

Mosaico 53.



Mosaico 54.



Mosaico 53 e 54. Os movimentos de dança realizados pelas nêgas demonstram, em sua maioria, influências da religião de matriz africana, o Candomblé. O Aguerê, por exemplo, é uma dança que homenageia o orixá Oxóssi. Os movimentos se desdobram durante a manifestação do Nêgo Fugido na variação da cadência, aceleração e agilidade dos corpos. As crianças se apropriam dele e os transformam a seu modo, mesmo sem saber exatamente o que signifiquem em seu contexto original.

Mauss (1974), no clássico escrito *Sociologia e Antropologia* dedica parte do volume às técnicas do corpo. Ele recorre a Platão para falar das técnicas da dança, afirmando que o termo corresponde a um “ato tradicional eficaz”, seja ele de origem mágica, religiosa ou simbólica. Platão diria que só há técnica e transmissão se houver tradição. Para Mauss, a transmissão se dá pela oralidade, e não há um objetivo mecânico na sua realização. A criança, assim como o adulto, tem o potencial de imitar um ato bem-sucedido realizado por pessoas de confiança, e geralmente, com certa autoridade sobre ela. Assim, “o indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros” (MAUSS, 1974, p. 405). A educação das técnicas do corpo é iniciatória, preenchida de nuances, de pequenos detalhes que compõem o acervo educativo das idades e sexos (MAUSS, 1974). Nesse sentido, as crianças de Acupe que participam do Nêgo Fugido são donas de um corpo que é também instrumento da manutenção da tradição cultural na qual estão imersos. Elas passam por um processo de educação pelas circunstâncias da vida em comum, não de direta imitação, em maior ou menor grau.

Geralmente as crianças sabem dançar, mas nem todas as crianças sabem cantar e responder às músicas. A fala, ou melhor, a palavra cantada, nesse contexto de aprendizagem e performance, não têm tanta força ou poder de concretização de atos. A performance das crianças, em sua dimensão de prática social, é realizada através do corpo. Eu não saberia dizer se a experiência dos adultos, com relação à performatividade da palavra cantada, acontece sob a mesma lógica. Propor que a performance das crianças estaria sujeito ao dispositivo da fala e da palavra cantada impediria a reflexão sobre a contradição que existe no fato de viverem o Nêgo Fugido, mas não “saberem” falar sobre ele. Inúmeras vezes me vi frente a uma criança que não sabia dizer sobre o que entendia do Nêgo Fugido, e resumiam suas impressões às palavras “folclore” e “cultura”. Quando Luiza foi solicitada pela escola a fazer um trabalho sobre o Nêgo Fugido, manifestação na qual atua há 4 anos, ela não hesitou em conectar à internet para pesquisar sobre o tema. Surpresa com a iniciativa da criança, perguntei por que ela pesquisaria sobre o Nêgo Fugido na internet, e ela disse: “Eu não sei nada sobre o Nêgo Fugido não, tia”. Para mim era evidente que ela sabia, mas o seu saber se expressava de outra forma. De certa forma este evento possibilita pensar sobre as diferentes epistemologias e saberes compartilhados

pela comunidade de prática através da aprendizagem pelo corpo, que não é necessariamente o saber valorizado pelos padrões hegemônicos, como o saber letrado e mediado pela escolarização.

O saber das crianças sobre o Nêgo Fugido pode estar relacionado à experimentação contínua da corporalidade e do uso do espaço nas atividades lúdicas, tal como apontado por Nunes (2002). Isso colabora com a hipótese de que a aprendizagem das crianças se dá, em grande medida, através do corpo e da sensorialidade. Isso também pode estar vinculado ao intenso fluxo de entrada e saída de crianças na manifestação. Apesar de assistirem ao Nêgo Fugido desde muito pequenos, e de conhecerem os refrãos e parte de cantigas, quando se engajam diretamente na performance, algumas crianças não permanecem muito tempo nela, o que pode impossibilitar a apropriação das letras das músicas. É comum encontrar meninos e meninas que só conhecem parte das cantigas, ou apenas as respostas que devem ser dadas a uma chamada do cantador. Algumas cantigas também são, em parte, cantadas em yorubá. As crianças não as entendem ou as pronunciam como o cantador, necessariamente. O que existe é uma repetição da fonética semelhante ao que é ouvido em meio ao barulho efervescente da manifestação. A partir daí, cria-se palavras que se parecem, onomatopeias que se aproximam do que os cantadores mais velhos cantam. Isso, entretanto, não aparece como uma preocupação para as crianças.

Em alguns casos, são as próprias crianças, entre si, que regem o comportamento adequado durante a apresentação, repetindo, a seu modo, a obediência às demandas e ordens dos adultos. Certa vez, de roda formada, o Nêgo Fugido dançava ao som dos atabaques. Poucas nêgas crianças compunham a cena, que ainda estava num crescente de efervescência. De repente, o cenário foi atravessado por outro personagem mágico dominical: uma criança fantasiada de careta andava taciturna, aproximando-se das nêgas de modo lento e ameaçador, corpo arqueado para frente e cipó de caboclo preso à mão. Quando a careta parou para assistir, a nêga não conteve a curiosidade e se aproximou. Outro menino de 10 anos, que sai de nêga há mais tempo, do outro lado da roda, prontamente foi em direção aos dois. Puxou a nêga menor pelo braço e arrastou o pequeno de volta para a roda, indicando, com sua postura, que o menino menor deveria permanecer dançando na roda enquanto esta estivesse formada.

Mosaico 55.



Mosaico 55. Uma nêga de sete anos com o sorriso banguelo, avistou a careta de longe e manteve sua atenção no amigo escondido atrás da máscara.

É comum ver amigos do grupo, ou até mesmo pessoas incumbidas de ajudar a organizar as crianças que saem no Nêgo Fugido, estimulá-las quando chega o cansaço, dar ordens quando estão traquinando fora da manifestação, reclamar quando estão brigando entre si. Isso também pode ser observado como um comportamento entre elas mesmas. Há um cuidado entre si, entre pares, em que os mais experientes vigiam o que deve ou não ser feito pelos iniciantes, mesmo quando estes são mais velhos. Não há uma expectativa de que o ensino do Nêgo Fugido seja feito através das mediações diretas de veteranos adultos, apesar disso também acontecer. O que existe é modo um complexo de aprendizagem que acontece, de forma fluída, de múltiplas maneiras.

No último domingo de apresentação em 2015, um participante veterano jovem adulto convocou todas as nêgas para um momento de concentração e conversa, evento incomum na manifestação. Os participantes se preparam e se concentram normalmente apenas durante a pintura e a arrumação do figurino. Ele falava em nome do Nêgo Fugido, um tanto desconcertado por ser o foco das atenções e estar exercendo um papel de liderança implícita no conteúdo da fala. Em alguns momentos, ele permanecia olhando para o chão. Em seu discurso, entretanto, havia muito orgulho em fazer parte do Nêgo Fugido. A convocação da fala parecia ser na intenção de despertar o mesmo sentimento nos outros.

Rodeado de crianças negras com bustos de fora e rostos pintados de preto, ele disse que, ali, ninguém nascia sabendo. Ele fez questão de enfatizar que todos estavam aprendendo a brincar juntos, e que era importante a valorização desse processo. Sua convocação clamava aos participantes mais engajamento na aprendizagem, para que todos fizessem a manifestação do Nêgo Fugido ainda mais bonita do que já é. Senti que a sua voz fraquejava em alguns momentos, bastante comovido. Emoções também vieram à tona nos outros participantes e em mim. Houve silêncio perante o discurso. Todas as crianças ouviram quietas as palavras do interlocutor, bastante atentas ao que ele dizia seriamente. Foi perceptível a alteração dos humores e vontades. Elas começaram a demonstrar mais motivação e disposição para enfrentar o que viesse, a partir das palavras daquela nêga. Naquele momento senti uma forte unidade entre as nêgas, que têm um comportamento disperso com frequência e facilidade. O que aconteceu ali foi uma convocatória explícita ao engajamento, de um participante um pouco mais velho do que a maioria das crianças que brincavam de nêga. Ele pedia que elas brincassem com vontade e força.

Retomo algumas expressões utilizadas pelo interlocutor, no sentido de ilustrar melhor o que foi dito. Ele disse que aquilo que eles faziam era genuinamente deles, era bonito e deveria ser valorizado por eles mesmo brincando. Aquele era o dia da prisão do rei, um momento importante, em que muitas pessoas estavam esperando para assistir. As nêgas tinham o compromisso com o Nêgo Fugido e com o público de brincar para valer - cantar junto, dançar forte, pedir, correr e “dar o sangue”. O termo “dar o sangue” foi uma espécie de palavra de ordem. Isso me remeteu mais uma vez a história dos nossos ancestrais que eles reproduzem na encenação mesmo assumindo o risco de resvalar em hiperinterpretativismo. Afirmo que, apesar de decorridos mais de 100 anos da maior revolução social da história do Brasil, a abolição da escravidão, a condição de subalternidade e a discriminação, explícita e velada, vividas pelo negro em nossa sociedade são perpetradas. Até os dias de hoje, os seus descendentes têm uma trajetória de luta por reconhecimento perante uma sociedade marcadamente racista, que os marginaliza. Eles enfrentam a discriminação institucionalizada, a pobreza, a violência, a baixa escolaridade e o

analfabetismo, além outras condições desfavoráveis oriundas da colonização⁵⁶. É dramático ver uma manifestação como o Nêgo Fugido, em que a tragédia e o genocídio histórico do povo negro são (re)memorados através dos corpos e transformados em expressão artística, atividade lúdica e catártica, gerando efetivamente um processo de descolonização do imaginário, como previsto por Michael Taussig (1993).⁵⁷ Na mesma linha de pensamento, Paul Stoller (1995), antropólogo cujos escritos versam sobre incorporação da memória social e mimese na cerimônia Hauka realizada pelos Songhay no Oeste do Níger, identifica que a mimese corresponde a um processo de empoderamento daqueles que copiam. No contexto da colonização francesa do país africano, copiar e reproduzir a hierarquia colonial significava apropriar-se corporalmente do que estava sendo mimetizado, para alcançar a compreensão e superação (STOLLER, 1995). Nesse sentido, o caso da encenação do Nêgo Fugido talvez possa ser compreendido como uma manifestação da incorporação da memória da vida de nossos ancestrais para opor-se a tal e futuras opressões.

Trazendo a experiência de um neófito no Nêgo Fugido ao texto, conto a história de Leleu. Atualmente ele é um dos mais novos participantes assíduos na manifestação, e tem sete anos. Em 2015, pude assisti-lo todos os domingos de julho. É possível vê-lo em situações de deslocamento e confronto com o modo de fazer e ser Nêgo Fugido. Um dia ele sentou no meio da roda, enquanto a dança acontecia a todo vapor. De repente, ele começou a fazer uma expressão corporal que não correspondia ao movimento do canto puxado pelo tocador. Ao invés de simular o trabalhador da terra, ele começou a coçar seu corpo na coreografia de outra cantiga. Uma nêga mais velha o levantou e brigou com ele, corrigindo a criança. Leleu prontamente obedeceu, sem resmungar ou propor outro movimento. A contenda, entretanto, não acabou por aí. Logo depois os

⁵⁶ A Bahia é o segundo estado com maior porcentagem da população negra no país, registrando 79,3% (IBGE, 2010), sendo o Maranhão o estado com maior número de habitantes autodeclarados negros. Dados do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD, 2014) revelam que o estado está dentre os dez que apresentam piores índices de desenvolvimento humano (IDH) no Brasil. A região concentra uma população com menor renda, menor grau de escolaridade, menor nível de saúde, exposta aos múltiplos riscos, violência e vulnerabilidade social. O Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada e a Secretaria de Políticas de Promoção a Igualdade Racial (IPEA; SEPPPIR, 2014) lançaram um relatório que concebe que a questão racial não é um mero subproduto da desigualdade socioeconômica. Dar “visibilidade às desigualdades raciais evidencia suas dimensões, suas particularidades e oferece pistas sobre os mecanismos a partir dos quais estas desigualdades se reproduzem e se reconfiguram” (p. 15).

⁵⁷ Desenvolverei este ponto mais adiante.

mesmos meninos começaram a brigar na roda, ameaçando retaliações que estariam por vir por conta de uma pisada de pé acidental.

Tendo em vista que não há um contexto formal de ensino e aprendizagem da manifestação do Nêgo Fugido, busquei acompanhar outras situações de aprendizagem das crianças fora da escola formal, onde ocorresse certa rotina de atividades de ensino com regularidade⁵⁸. Assim, também estaria mais perto das crianças em Acupe em suas atividades no dia-a-dia, e não apenas na rua. Decidi frequentar as aulas de capoeira do grupo Raízes de Acupe, ministrada pelo contra-mestre Caiçara.⁵⁹ Todas as terças, quintas e sábados, das 17h às 19h, eu ia para a sede da Colônia de Pescadores Z – 27 devidamente vestida de branco com o meu abadá⁶⁰ para encontrar com crianças, adolescentes e jovens adultos entre sete e 20 anos para fazermos os treinos.⁶¹ Durante a minha estadia em Acupe, tanto em janeiro como em julho e agosto, não havia criança ou adolescente que participasse do Nêgo Fugido fazendo capoeira nesse grupo, somente o professor. Apesar disso, compreendo haver convergência entre a manifestação do Nêgo Fugido e a capoeira. A performance do Nêgo Fugido, em determinados momentos, aproxima-se dos movimentos de golpes de capoeira e maculelê; um ouvir e um olhar mais atento percebem que há noções de moral e ética local da comunidade de Acupe que perpassem tanto o discurso do contra-mestre durante as aulas, como os critérios informais de permanência no Nêgo Fugido. A experiência de praticante e observadora das aulas em que outras crianças de Acupe também estavam envolvidas possibilitou aumentar as chances de entender como se dá o aprendizado dentro e fora do Nêgo Fugido, assim como ofereceu mais oportunidades de estar em contato direto com as crianças. Isso tudo levou ao reconhecimento de que o Nêgo Fugido está inserido em um “sistema” maior de aprendizagem e de formação de sujeitos bem particular na comunidade, que expressa um movimento próprio e abarca

⁵⁸ Vale a pena mencionar que a escola e o ensino formal são relevantes na investigação sobre aprendizagem dessas crianças. Trata-se de mais uma opção de ambiente em que a aprendizagem se estabelece, tendo em vista que as crianças do Nêgo Fugido frequentam a escolar regularmente.

⁵⁹ Contra-mestre é uma posição da hierarquia do conhecimento sobre a capoeira que corresponde a um nível abaixo do mestre, topo da pirâmide. Entretanto, o ocupante exerce a função de professor tal qual.

⁶⁰ Nome dado ao uniforme utilizado pelos grupos de capoeira. O vestuário consistia em blusa ou bata folgada, de manga curta, e calça larga.

⁶¹ Termo dado pelos interlocutores que designa a aula de capoeira.

diversas formas de aprendizagem que o ensino formal padrão não dá conta, envolvendo a capoeira, em certa medida, o candomblé.

Caiçara é Paulinho, integrante do Nêgo Fugido desde muito pequeno. Ouvi diversas vezes as suas histórias de resistência e afirmação identitária, quando criança, contra os boicotes da mãe, que não queria que ele virasse capoeirista.

Minha mãe disse, quando eu tinha 10 anos, que não ia mais sustentar vagabundo. Aí eu tive que trabalhar! Tinha dias que eu dormia na rua. Mas eu agradeço a minha mãe, porque se eu valorizo hoje o que sou e o que eu faço, é porque ela fez isso comigo (trecho de conversa com Paulinho, 17.01.2015).

Ele contou muitos outros casos da época em que era menino peralta e fazia estripulias e perversidades com desafetos, ou mesmo com parentes mais velhos, assim como relatos de traquinagens de quando encenava nêga. Paulinho começou a participar da manifestação popular na adolescência. Conversando sobre a sua iniciação e o processo de aprendizagem, Paulinho contou que, quando “se entendeu”⁶² no Nêgo Fugido, tinha 13 anos. Ele tem vínculos de parentesco com vários participantes: é sobrinho do cantador e tocador, primo de caçadores, irmão de um ex-caçador, etc. Apesar de sua família participar da manifestação durante toda a sua vida, ele conta que ninguém o levou para ingressar no grupo, especificamente. O seu desejo e a sua admiração nasceu ao ver seu irmão mais velho encenar o caçador. Foi por causa dessa personagem que ele se interessou pela performance.

Paulinho conta que, antigamente, as regras às quais eram submetidos os iniciantes eram mais rígidas. Quem começava a sair de Nêgo Fugido deveria fazer a nêga primeiro, no intuito de ir aprendendo, como performatizar a personagem, ao mesmo tempo em que observava o caçador, e se descobria o enredo e as nuances da encenação como um todo. Resignado, Paulinho começou encenando nêga, e apenas anos depois saiu de caçador, personagem que apresenta até hoje.

⁶² Expressão usada para designar o momento em que a pessoa tem consciência da existência de algo (de si e do evento).

Durante os treinos de capoeira, Paulinho não parecia preocupado em ensinar os golpes, mas em incitar um estilo de vida em que valores e comportamentos muito específicos eram estimulados, ou constrangidos. Era possível observar a necessidade de ultrapassar os limites físicos delimitados pelas dores no corpo. Principalmente os mais jovens, eram estimulados que aguentar a dor física em prol do alcance de um estado maior de resistência; eram proibidos de procrastinar, deixar o movimento pela metade, descansar entre um movimento e outro, beber água durante o treino, etc.

Em suas conversas durante a aula, Paulinho falava sobre moralidade, família, ancestralidade, escola, etc. Sempre tentando instalar nos estudantes a malícia tão imprescindível para a capoeira, colocando maiores obstáculos no treinamento físico, ensinando como insinuar movimentos e surpreender o adversário com golpes imediatamente sequentes, exigindo vigilância e defesa constante. O modo de proceder dentro do grupo parecia condizer mais com o convite ao desafio, ao confronto na rua e na vida, do que ao acolhimento do outro. Era comum ouvir algo como: “Você nunca sabe quem está do outro lado quando você dobra a esquina”, indicando que é preciso construir estratégias de cuidado de si que preveem uma defensiva cotidiana, para além do jogo de capoeira. Muitas vezes ouvi Paulinho dizer que capoeira “é malícia, é maldade, não é dança”. Havia breves orientações sobre os movimentos, mas o modo de fazer os golpes e o gingado, em geral, ficava sob responsabilidade dos estudantes entre si.

Como passei o pouco tempo de três meses frequentando os treinos, imagino que, em algum momento antes de minha chegada, pode ter havido algum direcionamento sobre o como fazer capoeira nos trâmites de um ensino regido por alguém. Entretanto é patente que havia uma rigidez declarada com relação ao que era feito errado, sem exatamente haver indicação de como era o certo. Havia uma diferença no ensino com relação a mim: eu costumava ser preservada tanto no modo de proceder do professor e quanto dos estudantes em relação aos meus erros. Mesmo assim, não estive imune aos rechaços quando errava ou não resistia às dores corporais frente aos movimentos mais fortes.

Nesse contexto, o modo de ensino e aprendizagem parecia ser compartilhado entre o contramestre e os pupilos. Era perceptivo que as crianças do treino guardavam sentimentos de respeito e de admiração pelo contramestre

que, de sua maneira, demarcava cotidianamente a superioridade de seu saber, tanto com relação à capoeira, como em relação à vida em geral.

Pude também assistir, e em certa medida participar, das oficinas de teatro mediadas por Monilson, mestre em Artes Cênicas. pesquisador do Nêgo Fugido, e integrante do grupo desde pequeno. Monilson é acupense, tem 30 e poucos anos. Na manifestação, ele atualmente encena a personagem do capitão do mato, mas já encenou nêga e caçador. Chamarei as oficinas de Teatro das Aparições, mesmo termo dado por ele à sua dissertação de mestrado que versa sobre a manifestação, que ele considera ser, de fato, um teatro de aparições. Todas as terças e sextas à noite compartilhei da experiência da oficina com aproximadamente dez jovens, dentre eles três crianças, numa das salas da Escola Municipal Coronel José Antônio Torres. Uma das crianças era Luiza, também integrante do Nêgo Fugido.

Nem sempre pude participar dos jogos e atividades propostas por Monilson em decorrência de outras situações concomitantes em campo. Em algumas ocasiões participei do jogo cênico dançando, cantando, tocando e encenando. Outras vezes fiquei assistindo o desenrolar da prática. As oficinas contaram com exercícios de improvisação que estimulavam a realização das partituras cênicas⁶³, falas e movimentos do Nêgo Fugido, além de outros direcionamentos. Em muitos momentos tive a sensação de que vivia uma preparação corporal de atores bem específica. Era sugestionado aos participantes, de diversas maneiras, que desafiassem um poder mais forte que eles e enfrentassem uns aos outros nos jogos, e em outros momentos que colaborassem entre si. Parecia ser um processo arte-educativo de “empoderamento”, direcionando os atores, todos negros, a criar modos de sobreposição a essa força impositiva amorfa e sem nome, que desconfio ser a história da colonização na forma da escravidão, e o processo de racismo crônico, contra o qual eles deveriam saber lutar e resistir. Respirações e inspirações,

⁶³ A expressão partitura cênica, corporal ou artística é cunhada por diversos estudiosos das artes cênicas como Constatin Stanislavski, Jerzy Grotowski, etc. Não há consenso acerca das fronteiras e potencialidades do termo. Aqui, refiro-me a partitura para dizer de uma composição de signos visíveis componentes das ações físicas do ator. São expressões que designem uma marca escrita no corpo da artista que a discrimina e identifica a personagem. É um comportamento, gesto ou forma corporal construída criativamente para dizer algo com o corpo. É um movimento de uso contínuo pela artista que, quando acionado, é relacionado abstratamente a expressão de algo. O termo será reutilizado por mim nesse mesmo sentido ao longo da dissertação.

vazios e preenchimentos, vozes e silêncios dos corpos eram acionados de diversas formas pelos integrantes da oficina, de modo que estimulasse algumas respostas dos jovens. Experimentei a sensação de ser desafiada por outros, dos sons invadirem e reverberarem em meu corpo, estimulando respostas que, comumente, eu não cogitaria acionar se estivesse somente como observadora da situação. Respostas que não emanavam tão somente através da oralidade, mas corporalmente, como uma nova postura, um braço ou um movimento que colaborasse na construção do que eu queria “dizer”. Como participei diretamente de algumas proposições e atividades, pude acessar algumas impressões e reflexões que não vieram somente com a observação, mas com o comportamento restaurado através da incorporação da performance (SCHECHNER, 2006), na perspectiva de construção de conhecimento no mundo (INGOLD, 2008). Não pude ver o desenrolar das oficinas posteriormente porque saí do campo antes do final do cronograma definido pelo proponente Monilson.

Certo dia fui abordada por uma das participantes crianças, Keli. A menina de aproximadamente 10 anos, negra, apareceu em minha frente quando eu passeava alheia pela rua, e me contou por vontade própria como os exercícios da oficina geraram impacto nela. O jogo de oposição entre os dois grupos de jovens que diziam “Zambelê Zam”⁶⁴ e “Jamu Jagê”⁶⁵ direcionava os movimentos e as intenções dos participantes dentro da atividade – era parte do jogo impor à outra pessoa as palavras do seu grupo, forçando-a a abandonar as palavras do grupo do qual fazia parte no início da atividade. Ela contou muito energicamente que ambas as palavras não saíam da sua cabeça, e que, em dado momento, os nomes adentraram seus sonhos. Vários autores relacionam o jogo como o processo de aprendizagem da criança. Walter Benjamin (1992), por exemplo, afirma que os jogos infantis são repletos de comportamentos miméticos, o que não quer dizer necessariamente, que signifiquem a imitação dos adultos, tendo em vista que as crianças não só brincam de casinha, papai e mamãe, mas de ser vampiro, etc.

⁶⁴ Zambelê é o nome de uma espécie de ave comum em regiões da Amazônia e Brasil Central. No site <http://www.recantodasletras.com.br/cronicas/650894> existe uma história de resistência de um escravo chamado Zambelê que se transforma em uma entidade referência de justiça e conhecimento. Depois descobri que tal cantiga tem origem nagô, e os termos originais seriam “Jan pelejã arixexê”.

⁶⁵ A expressão está escrita como foi ouvida por mim durante a atividade. Não foi possível identificar o significado do termo.

Philippe Airès (2012) historiador francês, escreveu em 1960 suas hipóteses sobre a formação social da criança em sociedades tradicionais na Idade Média, o seu lugar, e da família em sociedades industriais cristãs. Ele afirma que a família não controlava a socialização das crianças, tendo em vista que a educação era garantida no afastamento precoce dos pais. A transmissão de conhecimentos e valores realizava-se através da convivência entre crianças e adultos fora do núcleo familiar. O aprendizado das coisas era garantido pelo fazer junto aos adultos (AIRÈS, 2012). Com o passar do tempo, a escola tornou-se responsável pela educação das crianças, como uma espécie de reduto obrigatório em que a pessoa deveria ser enclausurada.⁶⁶ Regida principalmente pela Igreja e pelo Estado, a escolarização transformou-se num processo de moralização de pessoas que eram separadas durante parte da vida. No primeiro momento, a família tinha uma função de protetora da honra e das vidas, no sentido de garantir a conservação dos bens e dos ofícios, pouco envolvida sentimentalmente com afetos entre cônjuges e filhos. Assim, a criança vivia certo anonimato, tendo em vista que a duração da infância se resumia a um curto período de tempo. Depois, com a institucionalização da escola, a família passou por uma revolução sentimental em que era preciso dar afeição e importância à criança. A partir de estudos etnográficos realizados por outros pesquisadores, Airès (2012) acrescenta que as civilizações rurais e orais que existiram antes da Idade Média foram organizadas por classe de idade, em que as funções eram garantidas e transmitidas pelos rituais de iniciação e pela inserção dentro desses grupos.

Há o cuidado e relações de aprendizagem da família no seio familiar, assim como também há o cuidado e a aprendizagem no ensino escolar e na vivência coletiva, com transmissão de conhecimento garantida entre pessoas em grau de parentesco mais distante, amigos e vizinhos. Dona Santa, madrinha do Nêgo Fugido, nasceu na vila e disse que “viveu e vai morrer em Acupe”. Filha mais velha de uma família de oito crianças, ela contou que, apesar de sua mãe ter sido marisqueira, não foi com ela que Dona Santa aprendeu o ofício do qual tirou o sustento por muitos anos. Ela aprendeu a atividade sendo levada pelos

⁶⁶ Philippe Ariès (2012) compara o processo do confinamento para a escolarização com o isolamento dos loucos, dos pobres e das prostitutas.

vizinhos para mariscar na maré. Dona Santa relembra ter ajudado a mãe a criar os irmãos, mas ela nunca quis levar os filhos para ajudá-la em seu ofício.

Ainda assim, é possível perceber autonomia das crianças no circular na cidade, e no fazer coisas entre elas desde muito cedo. Com quatro anos, Thalisson sabe quando pode atravessar a rua e ir de uma casa a outra. Enquanto usava a rua de areia e pedras retangulares como tela para seus desenhos, com um galinho na mão, ele vislumbrava as formas no chão, e logo em seguida começava a fazer os traços que delineavam o imenso “rampiro”⁶⁷ vilão de muitas cabeças. Ele desenhava o vampiro porque “é coisa de menino”. Mateus, alguns meses mais novo, acompanhava o primo em todas as iniciativas aventureiras, anunciando alto a história que o desenho apresentava. Sempre que um carro se aproximava, Thalisson parava o que fazia e ia correndo para a calçada se proteger do veículo e esperar a sua vez de voltar para o meio da rua. Mateus fazia o mesmo. Motos, cavalos e carroças passavam tranquilamente, sem que os meninos não tivessem o cuidado de se afastar dos veículos, cuidando de si mesmos. O desenho, entretanto, era desfeito pelo trânsito.

O sociólogo William Corsaro (2012) considera que, apesar das crianças estarem circunscritas por uma cultura da qual reproduzem valores e comportamentos, elas também se apropriam do universo dos adultos através da criação em suas “culturas de pares”. Os termos “reprodução interpretativa” e “culturas de pares” são caros ao autor. Para ele, não há internalização da cultura propriamente dita, mas ação produtiva de mudança cultural, o que ele designa ser a reprodução interpretativa. Por “culturas de pares”, Corsaro entende um “conjunto estável de atividades ou rotinas, artefatos, valores e interesses que as crianças produzem e compartilham na interação com seus pares” (2009, p. 32). Nesse caso, tratar de reprodução parece destoar da ideia de produção autônoma da cultura de pares descrita no conceito acima. Corsaro, então, tem o cuidado acrescentar a noção de interpretação tentando dar conta da participação criativa das crianças no processo de internalização interessada da cultura. Logo, ele reconhece que as crianças são afetadas pela cultura da qual são membros, mas também contribuem ativamente, através da brincadeira, na manutenção da ordem cultural.

⁶⁷ Rampiro é igual a vampiro.

Quase toda a população de Acupe se conhece. Vez ou outra observei que passantes reclamavam com uma criança na rua porque estava xingando alguém, ou realizando alguma atividade a ser censurada, como andar pelado. Quando encontrava um grupo de irmãos no Porto de Cima, mesmo sem a presença dos pais ou de familiares mais velhos, sempre ouvia os moradores das redondezas regerem suas ações. O grupo era composto por seis crianças, e elas quase sempre eram vistas brincando juntas. Uma delas era uma menina muito pequena, recém-saída do colo, andando desengonçada com os joelhos esticados. Ela dava continuidade a toda travessura que os irmãos faziam, e desafiava o cuidado dos outros pequenos quando fugia de seu campo de visão ou de seus braços. Todas elas ficavam à vontade na praça em frente ao porto, seminuas,⁶⁸ descalças, sujas de terra e doce, dirigindo bicicleta sem freio e pedal, colocando na boca restos de doces encontrados na rua, tudo com muito bom humor e leveza. Elas brincavam entre si. A mais velha era Cauã. Com mais ou menos 9 anos, o menino parecia ser a mais cuidadosa das crianças, zelando pelas outras ao tempo que participava das brincadeiras de modo descontraído e livre. Certo dia estávamos perto do parapeito que separa o rio da rua calçada. Conversávamos sobre a vida: o que eles gostavam de brincar, quais atividades faziam no dia-a-dia, além da escola, o que queriam ser quando crescer, etc. No meio da conversa, o irmão mais velho saiu correndo para pegar a irmãzinha que corria com as pernas ainda aprendizas do andar, em direção à margem alta do muro, e ao rio. Puxando ela pelo braço cheio de dobrinhas, ele reclamava do movimento perigoso, enquanto ela ensaiava um choro manhoso de criança que foi contrariada. Perguntei se o rio era fundo, e ele prontamente respondeu: “Para ela é!”

Nesse sentido, o fato é ilustrativo de que muitas crianças mais velhas ajudam os pais em atividades domésticas, principalmente cuidar de irmãos, assumindo para si a responsabilidade de cuidado para com o outro, mesmo que o outro seja tão criança quanto. Tanto as meninas quanto os meninos eram convocados para a atividade de cuidar, ainda que, na prática, isso correspondesse a continuar brincando e fazendo trivialidades dentro de casa junto com a criança menor. É implícito, entretanto, que exista uma noção de

⁶⁸ De calcinha ou cueca, ou com roupas folgadas caindo no corpo, ou vestidas somente com uma blusa, ou com uma calça.

responsabilidade maior à criança em que é depositada a confiança do cuidar. Apesar disso, não saberia reconhecer quais os critérios de avaliação do adulto para depositar responsabilidade sobre uma criança e outra não. As crianças tampouco contestam o seu papel, muito pelo contrário. Assumem o cuidado da criança mais nova, adotando um comportamento mais precavido e até mesmo uma atenção mais rigorosa e imperativa em que pode ser necessária a aplicação de punições, como presenciei muitas vezes na relação entre Thalisson e Thâmara. A prima mais velha submetia o parente mais novo a chineladas nas pernas em caso de desobediência de suas ordens ou de parentes mais velhos, ou de comportamento do menino apreciado como duvidoso por ela.

Parece, por vezes, que o tratar dos adultos para com as crianças é muito parecido com o tratar dos adultos entre si, guardada algumas proporções. Verbalmente, inclusive, observei pouco melindre em xingar crianças, ameaçar punições, como “vou quebrar sua cara”, ou “vai tomar uma surra”; ordenar atividades com gritos e apelidos depreciativos como “neném vagabundo”, “idiota”, etc. As crianças, entretanto, parecem não se ofenderem ou sentirem desprezo pelo adulto que briga e reclama sua obediência dessa forma. Além disso, há tapas, empurrões puxões de orelha, desqualificação das atividades realizadas por elas, etc.

No caso de Acupe, as relações de hostilidade e conflito aparente, ao invés de criar propriamente uma disjunção social, criam uma aproximação e uma convergência de interesses que, quando combinadas, resulta na estabilidade das relações, na construção de laços afetivos entre vizinhos, parentes distantes ou amigos que participam juntos de uma mesma manifestação popular. O resultado pode ser a continuidade da relação, construção de noção de solidariedade e ajuda mútua em coletividade, e possivelmente o estabelecimento de amizade e alianças sociais para toda a vida.

A partir dessas impressões sobre o lugar da criança em Acupe, aprendizagem e dimensão de agressividade das relações na organização social, considero pertinente partir para a discussão sobre a aparente hostilidade que, dentro de uma situação jocosa, de um jogo ou uma brincadeira, é autorizada e até estimulada a se empreender.

3.3 Perspectiva da agressividade no dia-a-dia, na aprendizagem e nas manifestações populares

“Muitos adultos não sabem distinguir agressividade de brincadeira” (JONES apud FARIA, WIGGERS e VIANA, 2014, p. 109). Ao término da escrita desse capítulo, descobri que eu era um deles. Ainda assim insisti em dar continuidade às discussões que acredito serem relevantes para responder como as crianças constroem a si mesmas através do Nêgo Fugido. Assumo, entretanto, que foi necessário mais um deslocamento da lógica adulta para não reduzir a complexidade das situações aos pressupostos de minha vivência e valores, definidos por noções de classe, de gênero, de raça, e, principalmente nesse contexto, por minha diferença geracional. Além da necessidade de situar o meu lugar de fala como pesquisadora ao leitor, sou eu quem está tentando compreender melhor esse lugar para, a partir daí, elaborar interpretações sobre as práticas sociais do grupo de crianças com que trabalhei.

De um modo geral, na observação das manifestações dos domingos de julho, das brincadeiras do dia-a-dia das crianças, e das relações entre elas e os adultos, chamaram minha atenção alguns importantes elementos. Dentre eles, o modo como se dá a educação moral das crianças, a dimensão da “agressividade” física e simbólica que as manifestações tradicionais evidenciam, assim como e o interesse das crianças por brincadeiras de agressão corpórea entre pares. Era comum ver palmadas, chineladas, empurrões, beliscões, ameaças de confronto e provocações, xingamentos, murros e pontapés em algumas brincadeiras específicas do dia-a-dia, como garrafão e mole, e nas brincadeiras de luta entre personagens como mocinhos e vilões de desenhos animados, seriados e filmes, etc.

Certo domingo, enquanto observava a chegada das crianças sentada na calçada em frente à casa de Dona Santa, percebi que os meninos conversavam e, vez ou outra, respondiam com cascudos nas cabeças uns dos outros, ou com uma severa palmada. Tentei acompanhar o que ocorria, e por fim, decidi perguntar o que significava os cascudos, tentando entender também quando eles eram acionados. Percebi que os meninos ficaram animadíssimos com a pergunta, desviando o que faziam para explicar a brincadeira. Todos começaram

falar ao mesmo tempo. Nessa roda de conversa estavam cinco meninos. As crianças explicaram como funciona o jogo de “cascudos” e punições, e descreveram os seus termos: “dar o mole” ou “cobrar mole” significa dar cascudo em quem xinga, diz um palavrão, desrespeita os pais, mente, dá falso testemunho ou fala ousadia; “mão para bolo”, corresponderia a dar chineladas na mão do outro; “caixão”, dar murro nas costas do menino que está em pé, esperando as pancadas; “timbalada”, seria fazer batuque com a mão na cabeça de outro menino; “colar” designa ficar imune de punição de outra criança específica por um dia, diante de uma promessa feita com os dedos mindinhos de ambos; e por fim, outros termos como “tapa de polícia” e “ziriguidum”, cujos os significados perderam-se nos recônditos vácuos da minha memória.

Mosaico 56.



Mosaico 56. A brincadeira de cobrar mole que, num claro exemplo de desencontro de enquadramento, muitas vezes termina em briga.

Farias, Wiggers e Viana (2014) tentam criar uma reflexão que relaciona o brincar com o brigar entre crianças a partir da experiência do corpo, do universo lúdico e, das noções e valores morais. Para as autoras, o lúdico coexiste, na vivência das crianças, com atos agressivos dotados de intenção ou não. A brincadeira de brigar, que envolve tapas, chutes, empurrões e outros tipos de

ações que remetem à luta, pode amenizar ansiedades e medos, atualizar os limites e as potencialidades do corpo e sociais, e atribuir fronteiras entre a realidade e a fantasia na brincadeira. Há ainda a construção de espaços de sociabilidade em que as crianças interagem e redefinem o mundo à sua maneira (FARIAS; WIGGERS; VIANA, 2014). O termo “brincar de lutar” revela o jogo em que as crianças reconstroem experiências e expressões de tristeza e felicidade, do imaginário e do gestual, do prazer e da dor. Nesse interim, fica evidente o colapso entre o que é lúdico e o que é violento, na concepção adulta dos termos.

As caretas de borracha mantêm práticas de brincadeira ainda mais violentas, e geram opiniões contrárias entre os habitantes de Acupe. Nos domingos de julho, e eventualmente, em alguns feriados do ano, muitas crianças e adultos partem para as ruas fantasiadas com máscaras e roupas totalmente brancas, pretas ou que camuflem e dificultem a descoberta da identidade da pessoa que está na manifestação. As vítimas das caretas, geralmente, são outras pessoas conhecidas, ou possíveis desafetos. Elas saem correndo atrás das pessoas para amedrontar e bater, assumindo para si uma performance ameaçadora, caminhando em diferentes ritmos, com corpos encurvados, ou assumiu uma posição destemida de confronto, prontos para a briga. Podem estar em grupo ou caminhando sozinhos, instalando uma atmosfera fantasmagórica pelas ruas. Elas parecem entidades vagando na terra.

As pessoas que não estão fantasiadas brincam também, ficando a provocar e chamar atenção das caretas, tanto crianças como adultos. Assim, todos pregam peças uns nos outros. Quando as caretas atendem aos chamados, passam a correr em direção àqueles que despertaram a atenção, ameaçando bater em suas pernas e costas. Eles invadem as casas, os bares, derrubam pessoas no chão, ameaçam a todos, jovens e velhos. Assisti muitas brigas geradas por esse movimento, pela manifestação. Nem sempre a brincadeira acaba bem para ambas as partes.

Gregory Bateson (1972), em seu escrito sobre o jogo de fantasiar e imitar, busca entender a relação entre o brincar de combate, em que lutar é uma atividade lúdica, e o combate em si, em que existe uma luta “real”. Para o autor, a diferenciação das práticas nem sempre está evidente. Trata-se de uma relação de metacomunicação. Na metacomunicação, o objeto do discurso é definido no

relacionamento entre os falantes. O modo de categorizar a circunstância em que há uma briga *stricto sensu* ou uma briga lúdica, depende da percepção dos sinais emitidos na relação entre os interlocutores, em vários sentidos. Os indivíduos devem reconhecer os sinais do outro, implícita e explicitamente, para responder em seu devido enquadramento (BATESON, 1972).

A afirmação “isso é uma brincadeira” no brincar de bater e lutar designa, necessariamente, que os sujeitos envolvidos na relação compartilham mutuamente a ideia de que “a ação na qual estamos engajados não denota o que nossas ações de fato podem corresponder” (BATESON, 1972, p. 317; tradução livre da autora). Bateson (1972) reconhece, entretanto, que quando a afirmação sofre alteração e passa a exercer um questionamento, nem sempre é fácil responder à pergunta “isso é uma brincadeira?” em interações de combate. O sentido e as fronteiras denotativas da brincadeira de luta são porosas, e estão diretamente relacionadas com o processo, o desenrolar da ação.

Bateson (1972) constrói ainda um sistema complexo em sua análise sobre as travessuras recíprocas, brincadeiras de combate, que relacionam crueldade com comicidade, ou trotes ou aborrecimentos ao outro como atos criativos que correspondem a um mesmo fenômeno. O autor considera que a combinação dessas atividades lúdicas pode estar relacionada com os jogos de azar e de risco realizados por adultos.

Parte da população não concorda com a violência que está atrelada à manifestação das caretas de borracha, tendo em vista que quem sofre às chicotadas, às vezes, é surpreendido pela surra ou não gostaria de participar do evento. Apesar disso, Neto e Tavinho, crianças que saem de careta de borracha pela manhã e de nêga à tarde, têm preferência em sair de careta para poder bater em outras crianças. Ter a liberdade de bater em outras pessoas sob a licença de estar brincando é um atrativo para algumas crianças.

Algumas pessoas indicam também que o uso da máscara pode ser um subterfúgio para esconder aqueles que querem realizar agressões em pessoas específicas. A fantasia resguarda a identidade desses participantes que querem cometer atos ilícitos, como roubar, acertar contas de celeumas anteriores, concretizar vinganças, etc. Por outro lado, parte dos interlocutores com quem conversei conta que as caretas fazem parte de uma manifestação tradicional de Acupe, tão antiga quanto o Nêgo Fugido, e, portanto, a defendem. Como dito

anteriormente, a manifestação é um desdobramento de outra careta, hoje conhecida como Caretas de Paia, ou de Dodô.

Assim, muitos meninos e meninas acordam cedo aos domingos para brincar de careta, batendo nas pernas uns dos outros com o cipó de caboclo. Os mascarados estão protegidos de retaliações imediatas ou posteriores, em certa medida, pelo anonimato da fantasia.⁶⁹ Outros vão às ruas sem máscara para atizar a perseguição dos mascarados, e fugir em seguida, como a uma forma mais complexa da brincadeira analisada por Corsaro (2009). Corsaro descreve que esse jogo de aproximação-evitação tem sido documentado em diferentes épocas e culturas, fazendo parte da rotina de brincadeiras de perseguição e fuga de muitas crianças de grupos diversos.

Eventualmente há enfrentamento entre as crianças do Nêgo Fugido e as caretas. O grupo do Nêgo Fugido, entretanto, tenta não estimular a rixa, que se dá no encontro fortuito na rua, durante as apresentações. Apesar disso, é perceptível que os participantes do Nêgo Fugido têm livre circulação autorizada enquanto o grupo está na rua encenando, enquanto seus rostos estão pintados de óleo e carvão. A madrinha Santa, certo dia, predisse que nenhuma careta bateria em uma criança que estivesse brincando de Nêgo Fugido. Apesar de não sair na rua durante todas as apresentações, ela garantiu, com dedo em riste: “Eu não deixo!”. Presenciei várias vezes ela comprar a brigar das crianças que saem de nêga, e arrancar, com a própria mão, a máscara de uma careta mais destemida. Ainda assim, o conflito é de difícil controle.

Também no Nêgo Fugido, é comum ver tapas, beliscões ou um sermão mais agressivo, com xingamentos e palavras chulas, como modo de corrigir o comportamento considerado desviante ou inadequado. Dona Santa é famosa pelo pulso forte com o qual cuidava e regia o grupo antigamente. Ainda na atualidade pude assistir a discursos severos de repressão a comportamentos desordeiros. As crianças normalmente não respondem à madrinha com desrespeito, mas também nem sempre atendem às suas ordens e indicações. Há casos, inclusive, em que as crianças fazem chacotas e imitações satíricas da madrinha, quando esta não está presente.

⁶⁹ É comum que as crianças reconheçam quem está por detrás das máscaras, pelo reconhecimento da fantasia daqueles que saem às ruas para brincar.

Contam os mais velhos que Dona Santa costumava bater nos meninos com cipó de caboclo, aquele mesmo que as caretas de borracha usam para surrar os transeuntes. Quando as crianças faziam algo errado, ela batia nos participantes, crianças ou jovens adultos, para que eles brincassem direito. A “surra educativa” era autorizada porque, “[eles] tavam fazendo coisa errada mesmo”, explicou um dos caçadores, entre uma risada e outra. Ele disse que era preciso bater porque ele aprontava muito mesmo. O modo de punir e educar através da agressividade não é um comportamento individual e singular de Dona Santa. Em Acupe pude perceber que é recorrente, no dia-a-dia, lidar com esse tipo de educação e no “contexto doméstico”. A prática, entretanto, não é vista com anormalidade ou repúdio. Muito pelo contrário. Em certa medida, educar através de punição física é expressão de atenção e ensino da moralidade para com as crianças e os mais jovens. Muitas vezes quer dizer que a família está comprometida e se importa com a educação do outro. Frequentemente ouvia a minha senhoria recomendar a seu filho e sua nora que dessem uma educação doméstica mais rígida ao seu neto Fábio, menino de 10 anos. A criança, depois da escola, gostava de jogar bola na frente de sua casa e empinar pipa com outras crianças vizinhas. A avó alegava que Fábio deveria passar mais tempo ajudando a mãe em casa, realizando as atividades domésticas como lavar louças, varrer e limpar. Seu receio era de que, mantendo-se realizando brincadeiras diversas na rua, ele “desse pra ruim”⁷⁰.

No Nêgo Fugido, além do comportamento mais impetuoso e agressivo gerado no modo de brincar e na performance da manifestação, foi possível observar, ao longo desses quatro anos de conhecimento do grupo, que as relações internas são bastante controversas, com episódios de intrigas e conflito. Durante as apresentações e até mesmo em encontros eventuais e esporádicos em dias de semana para planejamento do grupo, havia uma atmosfera de diversão misturada com tensão. Inúmeras foram as vezes em que vi episódios de briga verbal entre os integrantes, incluindo os adultos. Houve outras situações de querelas, motivadas pelo desencontro de ideias, divergências no como fazer, intrigas por questões de dinheiro e de disputa de influência e poder. Relatos de

⁷⁰ “Dar para ruim” é uma expressão muito comum em algumas regiões da Bahia. Ela significa que a pessoa não está tendo um comportamento condizente com a moralidade e ética do lugar, e não corresponde com as expectativas de contribuição com o bem-estar de todos e de si mesmo - não é trabalhadora, educada, caridosa, etc. É recorrente estar relacionado com o desemprego prolongado, o uso de drogas e a realização de trabalhos ilegais e criminosos.

integrantes do grupo indicam que muitas vezes as discussões acabam em violência física, e que o confronto ultrapassa o diálogo, desembocando em socos e pancadas para resolver as questões. Soube de conflitos políticos internos que estão ainda em processo. Presenciei reuniões em que algumas dessas questões eram levantadas e outros momentos em que eclodiam, mas não disponho de dados suficientes para analisar como as crianças os percebem. As situações de agressividade que observei entre as crianças condizem com o cotidiano delas, de brincadeira e das relações na comunidade. As situações não tangenciavam a organização do grupo, e eram acionadas e ajustadas quase sempre no momento dos encontros.

Importante chamar atenção para o fato de que não há uma tentativa de igualar os comportamentos agressivos de crianças e adultos de Acupe. Proponho que a agressividade que permeia o comportamento lúdico das crianças, seja cotidianamente ou nos momentos da manifestação tradicional, não têm mesma origem e não é passível dos mesmos desdobramentos. Ainda que eu acredite que os adultos acionem um estado de criança quando se engajam no Nêgo Fugido e compõem uma performance agressiva na encenação, as disputas dotadas de agressão física e verbal dos adultos podem envolver outras questões nas quais não dispensei atenção.

Para finalizar, indago-me sobre qual seria significado da agressividade nas relações das crianças entre si e entre elas e os adultos, no âmbito do cotidiano regular e das manifestações tradicionais, nas interações jocosas, lúdicas e de aprendizagem? Os dados construídos no encontro etnográfico levam a crer que a agressividade é acionada de duas maneiras, primordialmente. Por um lado, ela é um importante meio de ensino de valores e ética local, noções morais, técnicas corporais e conhecimento tradicional na comunidade. A agressividade é uma estratégia pedagógica no tratamento e educação de crianças e de adultos, mais um método de concretizar a aprendizagem e a continuação de saberes em Acupe. Por outro, a agressividade se apresenta como o resultado final de um percurso de formação de sujeitos. Ela é o objetivo final de construção de indivíduos “raçudos”. Meninos e meninas, homens e mulheres, devem apresentar tais características no modo de lidar com a vida que, historicamente, tem sido de resistência perante a sociedade pós-colonial racista e de reivindicação de uma identidade racial. Tal assertiva reforça

o argumento da dissertação de que o Nêgo Fugido é um fenômeno por meio do qual crianças de Acupe são formadas e constroem a si mesmas.

Capítulo 4. O momento da performance

Construção de si das crianças do Nêgo Fugido

Por fim, o mar. Mergulho de corpo e alma na Baía de Todos os Santos. Já não toco mais os pés no chão de lama. A profundidade permite que vire e revire meu corpo dentro da água. De repente, o mundo ao redor fica de cabeça para baixo. Há liberdade na vertigem, no deslocamento. Por vezes sinto os espasmos e contrações musculares de meu esforço contínuo até aqui, numa inteireza constante. Doutra momento deixo o meu corpo conduzir pelo balanço das marolas da bacia gestante de culturas. Sei que não há como parar e descansar, ou corro o risco de morrer ao fim da jornada. As canoas não estão mais atracadas, mas dançam a deslizar por sobre a superfície oscilante. Uma ou outra passa por mim ao movimento dos remos. Redes de arrasto são jogadas ao longe, e garças indiferentes sobrevoam a linha do horizonte silenciosamente. Arrisco olhar para trás, e vejo a lonjura da terra distante. A terra estável, cheia de certezas e preconceções. Agora tento me desprender de todos esses restos: a roupa, os essencialismos e os modelos deslocados de análise. Ingenuamente acredito ser possível evitar as contaminações para poder pensar nas redes de relações sociais em Acupe, nas crianças, no Nêgo Fugido. Talvez as águas turvas cor de chumbo façam correnteza, carregando-me em fluxo, desaguando em alguma direção.

4.1 O agenciamento das crianças na performance do Nêgo Fugido

“Habitar um tal mundo não é se deparar com um espaço de objetos prontos, mas participar de dentro no movimento perpétuo de sua geração” (INGOLD, 2008, p. 7). As crianças de Acupe desde muito pequenas já participam do Nêgo Fugido durante os domingos de julho. Ainda no colo de mais velhos, elas assistem às apresentações na porta de casa, pela janela, ou em trânsito pelas ruas e vielas. Assistir à apresentação é participar também, em

certa medida. Ao longo das tardes de domingo, as crianças, principalmente, são foco das investidas aterrorizantes dos caçadores, que avançam sobre elas com suas expressões faciais grotescas, recurso dramático bem característico do *Nêgo Fugido*. As crianças veem acontecer nas ruas de sua pacata cidade a brincadeira que encena uma ameaçadora caça e posterior venda de pessoas negras em agonia e estado de objetificação, amarradas e conduzidas à corda curta. Algumas delas também crianças. Crianças assistem são crianças. É comum que algumas fiquem com medo de outras, é visível em suas reações. Muitas choram, gritam, escondem-se por detrás de adultos, correm apavoradas para dentro de casa, fazem cara de asco e ficam em estado evidente de apreensão, tensas. Adultos também passam por isso, vale fazer a ressalva.

Richard Schechner (2011), ao tentar definir pontos de contatos entre a antropologia e o teatro, explica que o exercício de performatizar altera, permanentemente ou temporariamente, aqueles envolvidos no evento. Isso cabe ao ator que performatiza no âmbito de um teatro, e também para quem participa de rituais em larga escala, com ou sem transe. Mais tarde, em outro escrito que atualiza suas reflexões sobre a conexão entre ambas as áreas, ele reitera seu argumento dizendo que o cérebro é o lugar de performance (SCHECHNER, 2011). Para ele, as emoções são físicas, incorporadas e contagiantes. O órgão responsável pelo vínculo entre aquele que expressa corporalmente e aquele que assiste é o cérebro, por ser situado cultural, biológica e socialmente. De modo poético, ele diz que “nosso corpo não acaba em nossa pele. Ele vai além, chegando até o cérebro dos outros” (p.58) traduzindo que, tanto expectadores quanto atores experimentam a ação. Os atores sociais performatizam em sua imaginação juntamente com quem observa. O evento não acontece só visualmente, mas é uma experiência tentacular que atinge todos os sentidos e desencadeia transformações múltiplas em todos os seres envolvidos (SCHECHNER, 2011). Tentando ampliar essa discussão, Schechner (2011) indica haver certa autonomia entre cada experiência. Cada performance é conectada ao espectador que as ouve e a elas assiste de modo muito específico. Essa relação é particularmente definida entre os atores e para “aqueles-para-quem-a-performance-existe” (termo do autor).

No *Nêgo Fugido* existem muitas maneiras de assistir participando. Geralmente em coro, crianças de todas as idades, gritam para um grupo que

passa encenando: “Sortá a nêga, iaiá!”; “Pega essa nêga, iaiá!”. Elas estão querendo chamar a atenção daqueles que estão se apresentando, num misto de expressão de coragem e de medo, por estar na rua desafiando verbalmente a personagem em sua presença física. Em respostas, nêgas e caçadores correm, ameaçam pegar as crianças, sujar todos de carvão e anilina, ou incitar medos que moram no imaginário infantil. Contam algumas delas que os caçadores atiram feijão de suas espingardas adaptadas, ou assustam com tanta feiura. Isso acrescenta ainda mais fluidez e dinâmica à encenação, que passa pelas ruas com direcionamento dramático (quase) definido. A manifestação evidencia abertura às improvisações que vão surgindo à medida que eles encenam entre si e com a audiência. Nesse sentido, a audiência é participante, e as crianças mais notavelmente.

Corsaro (2009), analisa uma brincadeira que ele chama de “aproximação-evitação” possível de ser comparada com o jogo do Nêgo Fugido relatado acima. Nesse contexto, existe a fase de identificação, que consiste em criar ou descobrir a personagem ameaçadora; a fase de aproximação, em que as crianças provocam a personagem ameaçadora através de gestos, vocalização, ou tentando aproximar-se cuidadosamente; a fase de evitação, em que a personagem ameaçadora descobre a presença das crianças e, em contrapartida, estas depositam sobre a primeira um poder perante o grupo, fingindo medo e fugindo para um lugar seguro; e, por fim, as crianças ficam livres do personagem ameaçador, uma vez que alcançam o lugar seguro. Corsaro (2009, p.34) interpreta o jogo da seguinte forma:

As crianças produzem coletivamente uma rotina na qual compartilham a acumulação de tensão, a excitação da ameaça, e o alívio e a alegria da fuga. As representações sociais de perigo, mal, desconhecido e outras ambiguidades, que estão se desenvolvendo nas crianças, são mais firmemente apreendidas e controladas.

No Nêgo Fugido, as crianças decidem entrar no grupo, por conta própria, levadas pelo responsável legal ou influenciadas por amigos e/ou parentes. Como tido antes, o grupo é majoritariamente masculino, contendo jovens homens e meninos, contando com a participação minoritária de meninas e mulheres. Luiza e Thâmara são algumas delas. Muito amigas, juntas, passam a parte de

suas tardes a brincar. Elas fazem o dever de casa, chupam geladinho, ajudam os mais velhos a catar marisco, pirraçam⁷¹ os transeuntes com insultos e piadinhas depreciando seus comportamentos ou características físicas, brigam entre si e ameaçam bater e fazer perversidades em outras crianças ou adultos quando contrariadas: tudo isso na rua em frente à casa de Thâmara. Ela é negra, tem dez anos, e mora com a avó Verinha, a quem ela chama de mainha, e suas irmãs. Verinha também participa do Nêgo Fugido como caçadora. Luiza também é negra e tem dez anos. Ela mora com os pais, tem cinco irmãos, e é a única da família a sair de nêga. Ambas brincam de Nêgo Fugido há cerca de quatro anos. Durante a cena da mendicância, elas quase sempre acompanham a personagem da avó de Thâmara, pois são por ela aprisionadas. Juntas, elas têm que pedir dinheiro pelas ruas para a carta de alforria. Apesar de passar muitas tardes com ambas, pouco conversávamos sobre o Nêgo Fugido. Elas fugiam de minhas perguntas com brincadeiras, mudando de assunto, ou se deslocando no espaço de modo que eu não as acompanhasse. Observei a participação delas desde 2012 e, durante a manifestação, percebi que um bustiê ou sutiã começou a ser parte de seus figurinos de nêga, escondendo os seios não maduros. Em 2015, observei que elas começaram a ter mais cuidado com a pintura no rosto, tanto para não sujar o cabelo e o resto do corpo, como para não cair no olho. Os cabelos também passam por cuidados durante as cenas de queda no chão. Em um momento de confiança entre nós, Luiza revelou que ambas não gostavam muito das cenas de corrida justamente porque elas também teriam que correr. Nesse sentido, as percepções pessoais do que é apreciado ou feito a contragosto na performance da manifestação varia entre os interlocutores.

Enquanto nêgas, as crianças fazem a sua brincadeira dando continuidade à manifestação cultural. Há imitação, repetição e criação de movimentos, de partituras corporais e improvisação de cenas. É como nêga que as crianças aprendem como é o Nêgo Fugido, desde as regras explícitas (quase sempre não seguidas), os hábitos, até as normas tácitas e o respeito aos cargos na hierarquia. Como explicado no capítulo anterior, é ouvindo e fazendo (INGOLD, 2008), vendo e fazendo (PINTO, 2014), sentindo e fazendo que as crianças se apropriam da tradição, concretizando a aprendizagem situada na prática social

⁷¹ Na localidade, pirraçar é o mesmo que aborrecer intencionalmente no tom de brincadeira.

(LAVE, 1991; 1992). Michael Taussig (1993) argumenta que a habilidade de copiar e mimetizar o outro é uma forma de adquirir, de uma maneira subversiva, o poder que este detém. A mágica da transferência do poder daquele que é reproduzido para aquele que reproduz deriva da faculdade peculiar e visceral mimética de desfazer uma alteridade, transformando sujeitos muito diferentes em semelhantes, ou o inverso (TAUSSIG, 1993). Richard Schechner (2006; 2011) comunica que, no âmbito da performance teatral, a reprodução dada pela repetição em ensaios permite que a apropriação e domínio da técnica se transforme em liberdade criativa, construindo uma base para a mudança experimental e transgressora. O que observei em campo é que cada criança faz a cópia do seu jeito, em um modo próprio de transformar criativamente uma performance que está circunscrita pela tradição. A ordem cultural é ambivalente, e implica nas regras e na transgressão (CLIFFORD, 2008). Por isso indico que, no *Nêgo Fugido*, transgredir pode significar transcender e completar a uma interdição tácita, e muitas vezes evidente.

A mimese é um conceito complexo, e demorei um pouco para compreender as possibilidades de uso do termo em uma reflexão antropológica. Sob a perspectiva da apreensão de um conhecimento a partir das percepções sensoriais envolvendo a audição, visão, tato, paladar, e imitação corporal do comportamento do outro, arrisco explicar seus desdobramentos a partir leitura de Michael Taussig (1993). A preocupação da dissertação está na ordem da construção de saber sensorial e da constituição de eu. Tomando isso como guia, recorro às reflexões de Taussig no contexto colonial de populações indígenas na Colômbia e de outras etnografias que discorrem, em alguma medida, sobre a reprodução como prática social em relações assimétricas de poder. Ele fala que a constituição da alteridade pode ser construída através de um saber sensorial em que, nesse contexto, a mimese é a brecha para a resistência e transgressão à colonização. O ato de copiar o colonizador oferece aos colonizados um modo de se apropriar de sua força, desencadeando um movimento de descolonização do imaginário, de sua história e de seus corpos. Configura-se como um ato de produzir uma memória inscrita no corpo, que gera uma resistência política e cognitiva que proporciona flexibilidade naquele que performatiza o outro (TAUSSIG, 1993). Por isso, a apropriação mágica do outro é considerada pelo autor como um poder. Para ele, as pessoas que replicam produzem semelhanças

e diferenças ao objeto replicado através de uma relação sensorial entre as partes. Esse poder de incorporar a alteridade é expresso pela performatividade do corpo por inteiro. A descolonização que Taussig (1993) fala é concretizada quando a imitação dá a possibilidade àquele que a executa de adquirir as habilidades, qualidades e poder daquele que é copiado, expressando-se como espelho reconfigurado poderoso e efetivo. Penso que, no *Nêgo Fugido*, existem vários tipos de mimeses. As crianças não só copiam os adultos ou elas próprias na encenação dos escravos e caçadores, mas se apropriam e constroem no corpo, de forma exagerada, concomitantemente, imagens de valores e habilidades de um outro que as intimida, objetiva e subjetivamente. Por outro lado, elas expressam também elementos performativos hiperbolizados que surgem da negociação identitária que elas vivem e experimentam no dia-a-dia. No processo de descolonização proporcionado pela manifestação do *Nêgo Fugido*, as crianças se constituem como sujeitos que reivindicam real liberdade de existência e igualdade racial, em uma sociedade que historicamente tem subjugado a sua identidade racial à condição de vulnerabilidade, invisibilidade e subalternidade, e tem desvalorizado, no âmbito ideológico, político e epistemológico, o legado cultural afro-brasileiro.

Geralmente, elas antecipam sua ida à casa que funciona como sede, antes das apresentações. São as primeiras a chegar: os meninos sem camisa e descalços, as meninas somente com a roupa do corpo. Suas roupas ficam amontoadas no quintal da casa, num cantinho onde todas as crianças possam ter acesso ao final do dia. Do outro lado da rua, onde a sombra tem vez, os meninos se apoiam nas paredes das casas de vizinhos de Dona Santa, sentando nos muros em construção, e ficam lá. Somente mais tarde chegam os adultos – a comissão organizadora da manifestação (figurinos, instrumentos, etc.), os tocadores e cantadores, e os brincantes de caçador, capitão do mato, rei e policial. Durante a performance, as crianças ficam atentas umas às outras, mais velhas e mais novas. Elas se imitam e se reinventam.

A dimensão do fazer próprio, ou seja, de mudar a performance, personalizar os movimentos e encenações, muitas vezes é encarada por alguns adultos como desobediência. Não há a mera imitação, mas um processo de aprendizagem-observante-atuante, um modo autônomo de aprender e compor a manifestação a partir do que já existe e já é tradicional no fazer. Eles se engajam

na dança, mantendo a atmosfera sombria e catártica do Nêgo Fugido com comprometimento. Muitos zelam pelo espaço de apresentação, retirando as pedras, garrafas, restos de vidro do lugar, para que não haja acidentes e machucados na cena em que todos se jogarão no chão. Eles se desafiam e ao mesmo tempo mantêm um comportamento cuidadoso com as crianças menores, respondem alto ao coro, criam suas intervenções próprias sobre a estrutura performática do Nêgo Fugido, etc.

Curiosamente, ouço também frequentes reclamações sobre aqueles que participam do Nêgo Fugido. Presenciei brigas homéricas, tapas, chineladas, acusações de mau comportamento por parte de adultos e organizadores da manifestação. A minha percepção, entretanto, indicava outra coisa. O que observei foram crianças muito comprometidas com a tradição; e pessoas dispostas a aguentar as quatro ou cinco horas de dança, corrida, empurrões, embates corporais da performance com força e entusiasmo. Algumas crianças cansavam e se sentavam à beira das calçadas, outras esmoreciam pela rua, deitando seus corpos esgotados. Algumas retomavam à encenação, sejam motivadas por adultos ou pelo contexto das ruas no domingo, como um todo. Havia espontaneidade, irreverência e muita autonomia no modo de encenar o Nêgo Fugido.

À medida em que passam mais tempo no grupo, ou ficam mais velhas, as crianças podem galgar encenar outras personagens. Em campo, sempre que conversava sobre a possibilidade de sair como outra personagem, algumas crianças diziam que gostavam de fazer nêga, e que não tinham vontade de ser caçador, capitão do mato ou guarda. Quase nenhuma se referia ao rei, posto que é dado a elas que o rei tem que ser branco, ainda que fenotipicamente isso não se dê dessa forma. Todos os reis que vi na encenação eram negros de pele clara, talvez por isso fossem brancos para aqueles que explicavam o critério de encenação da personagem. Ser branco é hoje um fator de distinção do rei. Ramos (1996), no tempo de sua pesquisa, reconstituiu a história de vida de alguns participantes mais velhos, hoje falecidos. A autora conta que o rei chegou a ser performatizado por Seu Esmeraldo, importante colaborador e organizador da manifestação, cuja casa funcionava como sede permanente do grupo, tal como acontece com a casa da atual madrinha, Dona Santa. Hoje Rafael é um dos meninos que sai de rei. Ele confessou não gostar de fazer a personagem. No

momento em que estava se vestindo, presenciei o seu desconforto em calçar sapatos, e vestir todo o figurino que demanda a fantasia do rei. Demanda oposta à caracterização da nêga, que veste somente um short e pintura corporal.

Rafael tem dez anos e é um menino magro e um pouco mais alto que os outros de sua idade. Ele é negro, de pele menos retinta que todos os outros. Seus cabelos crespos estão sempre cortados rente à cabeça, e sempre o via em cima da bicicleta. Ele me contou que não é fã de brincadeiras, que prefere assistir às novelas “Chiquititas” e “Carrossel”. Apesar disso, reconheceu que ele gosta mais de ser nêga. As nêgas vestem somente um short branco ou azul, muito despojado, quando não estão descosturados e/ou rasgados. Intuo que ele gosta da liberdade que a personagem da nêga proporciona, que perpassa o figurino, a performance como um todo. A vestimenta é a primeira fase do encarnar a nêga para a festa das horas vindouras. O busto e o seus pés ficam livres, e seus corpos negros parcialmente desnudos que compõem a cena tornam-se matéria-prima da manifestação cultural.

Em 2015, Rafael encenou o caçador pela primeira vez após quatro anos de participação. Ficamos a conversar sentados na calçada em frente à porta da casa dele, um de frente para o outro. Enquanto mexia no celular com os dedos céleres de baixo para cima, ele contou sobre quando pediu ao tio Jajai para levá-lo para entrar no Nêgo Fugido. Ele teria seis anos. Desde 2014 ele substitui o tio encenando o rei em um dos domingos de julho. Nos outros dias, ele faz a nêga. No último domingo de apresentação em 2015, Rafa experimentou performatizar o caçador pela primeira vez. Com um sorriso no rosto, ele contou que gostou de poder ameaçar as pessoas com a espingarda carregada de espoleta, na cena da mendicância, além de ter gostado bastante das cenas que demandavam corridas. Ele gosta de correr. Normalmente as nêgas mendigam acompanhadas pelo caçador, que pode correr ou não. O modo de pedir dinheiro das nêgas é despertando a piedade da audiência, com simulacros de choro, de desespero e de angústia para que, padecidos pela condição do sofrimento do escravo, as pessoas contribuam com algumas moedas que intencionam a compra da carta de alforria. Mas as pessoas dão dinheiro menos por compadecimento. Os expectadores riem da performance do ator, ou porque os conhecem, assegurando que a performance catártica é encenação, ou porque a performance mistura expressividades ambíguas como comicidade e medo do grotesco, numa

mistura irônica de riso e repulsa. Sztutman (2009) entende ser a ironia e o exagero marcas primordiais que revelam a aproximação da antropologia feita por Jean Rouch à estética surrealista. Partindo da análise de Sztutman (2009) e Gonçalves (2009) sobre *Os Mestres Loucos*⁷², arrisco afirmar que a performance do Nêgo Fugido têm também aproximação com a expressividade surrealista.

A manifestação sobre a qual pesquiso transpõe barreiras da consciência e da linearidade do cotidiano, configurando-se como um evento de intensidade, não de rupturas. A performance do Nêgo Fugido dá grande importância às emoções na construção da manifestação, e recorre à ironia para alcançar críticas. Os participantes vivem o transe em certa medida, e investem no descontrole do corpo e no exagero como maximização dos sentimentos e das sensações. Compartilhando destas características surrealista, a manifestação tem apelo estético, e justapõe o belo e o feio, o normal e o repugnante, transbordando a realidade e a verossimilhança, com extraordinária dimensão de improvisação, causando transformações nos participantes e arrebatção súbita no encontro com a audiência e com a alteridade.

No dia em que Rafael brincou de caçador pela primeira vez, ele comemorou duplamente: era a data em que completava dez anos de idade. Posteriormente a esse episódio, conversei com o tio de Rafael, Jajai. Ele contou que não pôde brincar nesses dias em que Rafael o substituiu, mas acrescentou algumas informações adicionais além da casualidade: “Ele fez o rei porque é o único pé, além do meu, que cabe no sapato do figurino. Mas é bom que ele vai se preparando”. Como dito, é muito comum descobrir relações de parentesco entre os participantes, mesmo entre os mais velhos.

Em julho e agosto de 2015 tive a oportunidade de conversar melhor com as crianças que saem de nêgas sobre o seu fazer, suas preferências e seus desgostos em relação à performance e à participação no Nêgo Fugido. Algumas delas apontaram para a apreciação da dança, principalmente os meninos. Rafael foi um deles. Ele contou apreciar “brincar, ficar pintado também, tocar atabaque⁷³ e se jogar no chão”. Eu observei que muitos se engajam de

⁷² Produção de Jean Rouch de 1954 sobre a cerimônia Hauka, vivenciada pelos Songhay, do Níger. Tal filme etnográfico é referência na etnografia audiovisual, e trata de temas caros à Antropologia, como possessão, colonialismo e vida pós-colonial, através da exibição do ritual em que homens e mulheres são possuídos por espíritos de administradores coloniais.

⁷³ Vale lembrar o que foi dito no capítulo 2: As nêgas não tocam atabaque durante a encenação, mas experimentam toques nos instrumentos durante a preparação e aquecimento do

sobremaneira na performance, nos movimentos, na dança, com muita força física, seriedade e fé cênica. Eles parecem encarnar a personagem ininterruptamente, mesmo quando não estão dançando em roda ou pedindo dinheiro pela rua. Há um estado de prontidão acionado durante a apresentação que se faz e se desfaz com muita fluidez e instantaneamente.

Em algumas oportunidades, as crianças também revelaram não gostar de alguns momentos da performance. A exemplo de quando são empurradas umas pelas outras ou pelos caçadores durante a dança na roda, o que Rafael chama de “empurra-empurra”. Octávio, uma criança negra de 10 anos que mora com a avó e a irmã bebê fez bico de aborrecimento ao contar sobre sua experiência. Ele não gosta quando: “os caçador chega correndo e tomba⁷⁴ [em mim]. Outro dia eu caí ali, e eu nem vi quem foi. Um me dá tombo aqui, outro me dá tombo nas costas”. Octávio é integrante do Nêgo Fugido desde os oito anos, mas é de careta que ele gosta mais de brincar. Sua avó e seu primo contaram que ele dorme com a máscara ao lado da cama e que muitas noites de sábado não consegue dormir de ansiedade, na espera da brincadeira do dia seguinte. Ele negou tudo que ambos falaram, um tanto envergonhado pela direção que a conversa estava tomando. Todos os anos ele brinca de nêga junto com os primos Marcus e Alisson. Só tive a chance de conversar com o primeiro, que tem 12 anos e brinca desde os 10 anos. É bem verdade que as versões sobre as relações internas do grupo Nêgo Fugido não se esgotam por aí, mas é notável que as crianças não gostam de tudo que vivenciam na performance do grupo.

O rosto e o peito das nêgas são tela para os desenhos e pintura corporal que compõem o cenário plástico do Nêgo Fugido. O desenho e a pintura formam o corpo dos atores, e as personagens. Todos os escravos fujões, as nêgas, têm seus rostos pintados de preto. O carvão moído e o óleo de cozinha são as tintas que demarcam a segunda fase da transformação das crianças em nêgas. Retomando algumas anotações do diário de campo de 2012, tive acesso a uma conversa com uma criança cujo nome e dados não registrei. Eu assistia a ela tirar o excesso de óleo e carvão do rosto para desenhar linhas pretas no abdômen e no braço, na região do bíceps. Perguntei a ela o porquê de desenhar esses traços naquela parte do corpo, além do próprio rosto. O menino disse que

grupo, momento em que eles podem treinar e tocar o que aprendem ao longo do ouvir, fazer, ver, aprender no Nêgo Fugido.

⁷⁴ Tombo pode significar esbarrar em algo ou alguém, empurrar, e/ou cair no chão.

era para ficar mais “catigoria”. Fiz uma pergunta parecida à outra criança com quem tinha estabelecido um diálogo mais frequente, já em 2015. Quando me aproximei, Nêgo desenhava no abdômen uma seta entrecruzada por traços que apontava para cima, talvez para o rosto dele. Perguntei o que significava aquele desenho, e ele respondeu: “É o Nêgo Fugido”.

Mosaico 57.



É depois de terem seus rostos e corpos pintados que as crianças começam a expressar os primeiros movimentos de sua personagem. Elas começam a fazer os movimentos, ensaiando trechos de danças, e mostrando a língua para os fotógrafos, audiência e entre si. Os meninos experimentam pintar o pescoço, e parte do tórax com setas, cruzes, xis e outras formas que criam na hora. Fabiano, um menino pequeno e de corpo franzino de nove anos, pede a uma amiga/ajudante do grupo: “Pinta mais, pinta tudo. Hoje quero pintar o corpo de todo”.

Schechner (2011) recorre ao teatro nô para explorar o significado do uso da máscara e sua relação com o ator por debaixo dela para problematizar a habilidade de ator de transitar entre ser eu e outro. Ele tenta compreender o

porquê do uso, nesse teatro, de uma máscara feminina pequena que deixa evidente o que há por detrás da máscara ilusória: o rosto largo de um ator homem. A máscara exhibe o processo de transformação que a fantasia cria. O escrito de Schechner indica que mostrar um pedaço do rosto por baixo chama a atenção para o fato de que o que vemos em cena é a personagem e o ator ao mesmo tempo. Ou seja, as fronteiras entre o eu e o outro são transbordadas, ampliando o impacto da performance. No *Nêgo Fugido*, parece que acontece o movimento inverso. Para as crianças que desejam pintar todo o corpo, expandir o alcance do carvão para além do rosto e fazer outros desenhos talvez seja, potencialmente, assumir mais o outro que irão performatizar, ser a nêga que todos compartilham no imaginário coletivo da manifestação por inteiro. O ator social que performatiza uma personagem alcança outro lugar do ser que não é aquele em que ele vive (o ser eles mesmo), e não é completamente a outra personagem (o não ser ele), mas um espaço entre personas (SCHECHNER, 2011). Neste sentido, Fabiano, no *Nêgo Fugido*, também vive uma condição de ser e não ser ele mesmo, ser Fabiano e ao mesmo tempo ser a personagem ancestral, a nêga. É se coloca em um outro lugar de existência da persona.

Ao refletir sobre *Os mestres loucos* de Jean Rouch, Stztuman (2009, p. 116) afirma que a “equação entre loucura e civilização é justamente o que indica o lugar reflexivo do ritual”. Recorro à citação de Sztutman (2009) sobre o filme por ver, nela, uma possível analogia com a manifestação do *Nêgo Fugido*:

Esses rituais se revelam por sua imensa capacidade criativa, criação antes de tudo como transformação e reapropriação de elementos inscritos na experiência. Os rituais de possessão ensinavam a Rouch que para viver nesse mundo e compreendê-lo era preciso evocar outro, povoado de deuses, espíritos e forças que não cansam de se transformar e que têm de ser constantemente reinventados (p. 117).

No *Nêgo Fugido* podemos observar a expressão de uma memória inscrita no corpo, em que crianças negras performatizam dores e flagelos que nunca vivenciaram, mas que estão na performance criativa e triunfante da memória da manifestação. Além de ter um papel de descolonizar o imaginário (TAUSSIG, 1993), a manifestação é uma construção estética em que os participantes

transformam em catarse todo o sofrimento ancestral perpetrado pelo trauma cultural da escravidão (EYERMAN, 2004).

De rosto, pescoço e tórax pintados, Fabiano surpreende em sua performance de nêga, é impávido. Talvez o seu miúdo tamanho engradeça a sua performance, arrisco dizer. Dentro de casa, ele e seu irmão caçula gostam de assistir *A Hora da Aventura* na televisão, deitados compartilhando o sofá. Em posição invertida, um coça a perna do outro, num ato carinhoso de ninar mútuo. Fora de casa, ele gosta de jogar futebol, brincar de careta, empinar arraia. No *Nêgo Fugido*, ele dança sem cansar, simula a dor da agonia do escravo punido com grande “fé cênica”. Seu olhar perdido nos momentos de ápice do sofrimento do escravo, ou os olhos a tremelicar dentro da cavidade ocular, sua capacidade de “ficar morto” sem sair do estado estático e visceral, a força com que seu corpo magro mantém as cenas e a sequência de movimentos, o jogo de cena que faz com outros brincantes mais velhos, a capacidade criativa de improvisar sem vergonha ou medo: tudo constrói uma atmosfera que nos transporta para outro plano.

Por outro lado, ensimesmado, Fabiano performatiza de modo excêntrico o *Nêgo Fugido*, como se estivesse em transe, sem conexão com o grupo, à parte do que os outros estão fazendo ao redor. Isso, entretanto, não parece um alheamento, mas um engajamento profundo e hermético. Ele sabe como e o que fazer; o que parece é que nesses momentos Fabiano sente corporalmente o que está expressando artisticamente, muito além da encenação tradicional do *Nêgo Fugido*. Fabiano, enquanto ator, tem dentro de si aquele estado no qual o ritual se intensifica, em condição latente, como em um imaginário coletivo, e uma memória compartilhada pela comunidade. Ron Eyerman (2004) trabalha o conceito de trauma cultural na sociologia a partir da construção da noção de identidade coletiva afroamericana derivada da rejeição que a população negra vivenciou na sociedade após a promessa de reintegração promovida pela Guerra Civil de 1861 nos Estados Unidos. A escravidão, no contexto posterior, foi crucial ao processo de formação de identidade coletiva, muito mais como uma memória do que aconteceu do que como uma experiência em si. O termo trauma cultural carrega consigo uma dupla conotação, individual e coletiva. Enquanto uma resposta emocional à situação que afeta profundamente o ser, o trauma cultural conecta membros que compartilham da memória de uma

tragédia para mobilizar indivíduos à coesão. O autor fala que o processo de aceitação do trauma que requer tempo, mediação e representação. Justamente por isso o momento de crise não precisa ser vivenciado por todos os sujeitos, mas reverbera na identidade e no imaginário das gerações futuras, deixando marcas indeléveis, efeitos negativos na consciência do grupo, violando sua existência cultural (EYERMAN, 2004). A memória coletiva é fundamental para a construção da personalidade e formação social, pois “orienta o grupo promovendo um mapa cognitivo e temporal” (p. 161) e reconecta pessoas distantes no tempo e no espaço.

Todos os grupos acham mitos, histórias que contam quem somos nós através da narração de onde viemos. Tal narrativa forma ‘marcos de referência’ que são passados de geração a geração pela tradição. Rituais e cerimônias, performances públicas reconectam grupos e confirmam a identidade que os compõem (EYERMAN, 2004, p.162) (tradução livre da autora).

O Nêgo Fugido transforma a tragédia histórica do processo de escravidão em um enredo de triunfo em que os descendentes são empoderados pela narrativa. Na dramatização, seus ancestrais cativos alcançam a liberdade depois de muita resistência e luta contra o colonizador. O trauma cultural é vivido na atualidade, e tal memória coletiva é comunicada pelas crianças em sua performance emotiva, na dança, na música, na pintura, no grito.

Os olhos de Fabiano, como mostra o mosaico 43 do ensaio, são expressivos de modo que assusta mesmo quem já assistiu o Nêgo Fugido inúmeras vezes. A dramatização do menino impressiona particularmente porque parece não haver momentos de apatia. O coletivo de crianças têm uma atitude propositiva na performance, e certa autonomia na improvisação. Mas Fabiano sensibiliza de um modo peculiar. Afetada, muitas vezes me vi tentada a intervir na apresentação e acudi-lo. Houve momentos em que chorei ao assistir sua performance, assim como sou afetada pelo tema ao qual a manifestação se remete.

Fabiano é também grande apreciador das outras manifestações que acontecem no mesmo mês de julho, como as caretas de borracha e de paia. Assim, os domingos são preenchidos com atividades que comprometem sua participação no Nêgo Fugido. A sua mãe me contou que, vez ou outra, ele não

conseguia chegar a tempo para sair de nêga porque tinha perdido a hora brincando de outra coisa, principalmente careta. Após ver a performance de Fabiano, perguntei-me o que seria acionado nele para que o menino tímido, que ainda chupa dedo, se transformasse em um ator/performer de nêga tão convincente e preenchido de fé cênica. Schechner (2011) aciona dois universos da experiência do ator para tentar explicar o que acontece com o ator no ato performático. Acompanho uma longa citação que dá conta de sua reflexão.

[Há] o mundo da existência contingente como objetos e pessoas comuns e o mundo da existência transcendental como implementos mágicos, deuses, demônios, personagens. Não é que um performer deixa de ser ela ou ele mesmo quando ela ou ele se tornam outros – eus múltiplos coexistindo em uma tensão dialética não resolvida. Assim como uma marionete não deixa de ser “morto” quando é animado, o performer não deixa de ser, em algum nível, seu eu comum quando ele é possuído por um deus ou interpreta o papel [...] (SCHECHNER, 2011, p. 216).

O que Schechner parece dizer é que existe uma transformação múltipla acontecendo. Fabiano aparenta ser uma nêga reencarnada em estado de catarse, que imagina a memória do sofrimento e do dia-a-dia de um tempo passado em que ele, enquanto criança, não viveu, mas seus ancestrais sim.

Gonçalves, Marques e Cardoso (2012) explicam que criar duplos de si ajuda a perscrutar o que seria o “eu”. Seria um misto complexo de representações, apresentações e movimentos. A junção entre ficção e realidade potencializa ao máximo a construção da identidade e da alteridade entre os atores sociais. Personagem e ator social dialogam supreendentemente. É aí que, provavelmente, emerge o complexo jogo de reconhecimento de si através de múltiplos pontos de vista.

Todos os domingos, antes da apresentação, ficava conversando com as crianças. Anderson, mais conhecido como Nêgo, gosta de fazer poses sérias para a foto. Ele contava que “quem brinca melhor é quem dança melhor, mas não tem um modo de dançar único”. Octávio também reiterou isso ao afirmar que outros dois amigos que saem de nêga não sabem fazer porque “não sabem dançar direito”. Isso pode indicar o que eles dão mais importância, e em que eles investem sua energia na performance da manifestação. Como explicado no

capítulo 3, o conhecimento de Nêgo, Rafael, Octávio, Fabiano, e de outras crianças sobre o Nêgo Fugido é adquirido através do corpo e da performance; ele é dançado.

É no movimento rítmico que também ocorre a construção básica da cena da performance do Nêgo Fugido. Antes de começar a festa, ouvi Rafael conversando com outras crianças, demonstrando grande alegria ao ver o retorno de um caçador antigo. Voltei minha atenção ao enérgico diálogo entre as crianças para entender o que estavam falando. Rafael dizia que “aquele sabe brincar direito”. Logo ele emendou: “Ele chama atenção pra porra!”. Talvez o conhecimento performático seja elaborado nesse potencial de chamar a atenção da audiência com a encenação, com as distorções faciais, com todos os recursos cênicos, movimentos, etc.

Quando perguntadas sobre a manifestação, as crianças não verbalizam o que sabem, fogem da pergunta. Elas performatizam. Usam o corpo para descrever o que entendem (PINTO, 2010), fazendo caretas, revirando os olhos ou dançando trechos da manifestação no dia-a-dia, na rua. No Nêgo Fugido, a história da escravidão está engendrada na performance. O conhecimento não é falado, nem rememorado verbalmente, sem a performance. Ele é aprendido e ensinado através dela. A história da escravidão é recriada e recontada através de uma performance de resistência e de caráter polissêmico. O Nêgo Fugido é, em seus diversos planos, é um evento altamente complexo e enigmático.

4.2 A performance das crianças no encontro com a alteridade

Sentada na varanda da casa onde fiquei hospedada em janeiro de 2015, ainda sem questão etnográfica definida, observava o ir e vir das crianças na rua enquanto aguardava meus olhos fecharem para a sesta. Fazia muito calor como quase todos os dias. Ainda assim, meninos corriam descalços com um carrinho de mão vazio, outros disputavam uma bicicleta. Eram férias da escola. Os mais solitários dirigiam carrinhos e caminhões de brinquedos na calçada. Nesse momento, pela primeira vez durante minha estadia em campo, percebi Gabriel.

Ele brincava com seu corpo muito pequeno e forte, quase truncado, numa maneira muito desenvolta de se deslocar pela rua, sempre descalço correndo, com um olhar pueril, porém penetrante. A sua brincadeira era livre, preenchida de quedas e levantamentos, xingamentos, gritos e silêncios, longe de regimentos dos adultos. Ele do lado de fora, eu do lado de dentro. O menino parou o que estava fazendo ao me ver do outro lado da grade de ferro, com a câmera na mão apontando em sua direção e apertando o botão do obturador. Meu foco repousava sobre ele. Seu olhar imediatamente mudou, estranhou a minha presença, mas se aproximou sem medo. Primeiro chegou na calçada, depois recostou por completo o corpinho no muro da casa onde eu estava. Com o rosto grudadinho na grade, ele falou sem rodeios:

- Você é gringa, é?

Não contive a risada. Houve certo constrangimento por eu ser baiana e estar suscitando no outro grande estranhamento/ afastamento. Ele desafiava a minha identidade perguntando aquilo. Eu compreendi que o contexto não oferecia uma pergunta muito diferente, e que talvez, ali, eu era sim gringa.

- Não! – reinvidiquei minha identidade baiana. - E por que você acha que eu sou gringa? – respondi perguntando, na intenção de dar continuidade a um diálogo.

Logo ele desfez o arquejo das sobrancelhas e retomou sua feição descontraída e, de um jeito muito espontâneo, continuou:

- Por que você está com a câmera? – pousando para foto com um riso faceiro, olhando-me profundamente por detrás da lente.

A situação descrita serve para mostrar o dia em que tomei consciência de que era gringa, e percebi a importância de refletir sobre essa experiência da alteridade para além das questões etnográficas. Após retornar a campo em julho, fui abordada inúmeras vezes por pessoas, crianças e adultos que atribuíam minha imagem a de uma estrangeira, seja com perguntas ou com assertivas. Eu insistia em fazer da câmera um membro de meu corpo, e qualquer saída para comprar pão ou procurar rede de celular era pretexto para carregá-la comigo. Assim, também percebi que a câmera também proporcionava afastamentos. Alguns adultos ficavam à vontade para perguntar o que eu fazia, se era fotógrafa, quanto eu cobrava para fotografar e revelar suas fotos, etc.

Outros não gostavam da presença da câmera, faziam perguntas mais desconfiadas que curiosas, e suspeitavam de meus propósitos⁷⁵.

Por outro lado, estar com a câmera em mãos sempre despertava o interesse das crianças em mim, ou nas imagens que fazíamos, elas e eu. As crianças, geralmente, queriam ser fotografadas, fotografar e participar daquilo que eu estava fazendo ali, mesmo sem saber direito do que se tratava. Tanto na festa como em momentos cotidianos, meninas e meninos pediam para mexer na câmera, demandavam que eu as fotografasse em certas poses durante a performance, etc. Houve poucas crianças intimidadas com a aparato. Atenta a esse encontro, comecei a perceber que elas têm agência sobre a imagem que constroem de si, muito além do meu olhar através do visor óptico do equipamento. E o próprio equipamento faz fazer performances (no sentido latouriano de agenciamento). A agência dos não-humanos, para Latour (1996) está na medida em que eles produzem diferenças e fazem fazer. O autor argumenta que a forma de fazer pesquisa de campo em ciências sociais deve fustigar o fazer compartilhado, reconhecendo a agência dos humanos e não-humanos nas associações sociais e nos resultados das relações entre eles.

As crianças, principalmente, relacionavam a minha presença com a câmera a outros fotógrafos, dentre eles muitos estrangeiros de outros países que iam fotografar as festas tradicionais do mês de julho ou oriundos dos clubes de fotografia da capital, visitantes assíduos da comunidade em dias de manifestação artística da cultura popular. Era como se todos “nós”, os gringos, tivéssemos a mesma origem, falássemos uma mesma língua, representássemos um mesmo grupo. Muitas vezes fui confundida com o grupo realizador do projeto Território do Brincar⁷⁶, que estive em Acupe durante o festim de 2012 (enquanto fazia minha monografia) e retornaram em 2015 (enquanto construía dados etnográficos para a dissertação). Havia ocasiões em que desconhecidos me abordavam na rua perguntando por outras pessoas, pesquisadores e principalmente profissionais do audiovisual que passaram por lá. Curiosamente, vez ou outra eu ouvia meninos conversando embolado, travando língua e criando palavras para conversar comigo, ou até mesmo falando inglês. Eu

⁷⁵ Arrisco dizer que a desconfiança esteja relacionada com ao desconhecimento da população sobre o destino da maioria dos registros feitos pelos fotógrafos visitantes.

⁷⁶ Projeto sobre brincadeiras brasileiras realizado pela parceria entre os documentaristas Renata Meirelles, David Reeks e o Instituto Alana. Para conhecer melhor: <http://territoriodobrincar.com.br/o-projeto/>

entrava na brincadeira, falando embolado também. Entrar na brincadeira despertou muitas aproximações, gerou muitas conversas e construiu uma relação de maior confiança em mim em algumas crianças e pais ou avós mais desconfiados.

A câmera foi responsável para que outras estratégias etnográficas fossem bem sucedidas ou viessem a falhar. Indo além das possibilidades de relações estabelecidas em campo, as fotografias posteriormente foram visitadas e revisitadas durante todas as fases de feitura e escrita da dissertação. Estou me referindo à capacidade delas de agir como extensão da minha própria memória, como mecanismo desencadeador de questões ou reflexões e como recurso para a descrição etnográfica, como foto-atos da narrativa fotoetnográfica. Um determinado tipo reflexão só se tornou possível neste trabalho graças à presença da câmera antes, durante e depois, e seus desdobramentos.

A assunção de um ponto de vista através da câmera fotográfica demarca em mim, a pesquisadora, a autoria do que está sendo construído como imagem. É sabido que, enquanto pesquisadora com a câmera em mãos, o ponto de vista adotado na construção da imagem e o posterior relato sobre a experiência desse encontro são filtrados pelo meu olhar. Entretanto, Rouch reflete sobre o agenciamento da câmera tomando como referência a noção da câmera como órgão humano, extensão do ser que filma/fotografa, o “cine-olho” preconizado por Dziga Vertov⁷⁷. Na pesquisa, a câmera mostrou ser um equipamento que proporciona a captação de uma realidade diferente da percepção humana. A partir de *Os Mestres Loucos*, Rouch desenvolve o conceito de cine-transe que situa ele próprio com a câmera no mesmo plano dos filmados possuídos. Assim sendo, o ato de filmar é da ordem da performance em que todos são personagens: os que filmam e os que são filmados. Para ele:

Conhecimento não é mais um segredo roubado para ser mais tarde consumido nos templos ocidentais de conhecimento. É resultado de uma busca interminável onde etnógrafos e etnografados se encontram num

⁷⁷ Dziga Vertov era documentarista russo dos anos 1920, autor do filme *Um Homem com uma câmera*, marco na história do cinema, conhecido por ser precursor do cinema-verdade. O termo tem como princípio o agenciamento da câmera. Ele associava o olho humano ao da câmera, aludindo à capacidade desta de apreender o real. Rouch desdobra a noção de cine-olho de Vertov e cria a de cine-transe, associando o fazer antropologia aos modelos de posseção dos interlocutores. Ver Gonçalves, 2009.

caminho que alguns de nós já chamam de ‘antropologia compartilhada’ (ROUCH, 2003, p. 185 apud GONÇALVES, 2008, epígrafe).

Do encontro com as crianças emergia, muitas vezes, uma construção performática de si que unia subjetividade e objetividade, no sentido em que Gonçalves (2012) propõe em seus escritos sobre etnobiografia, subjetividade e etnografia. A câmera é um objeto que tem agência, mostra coisas que o olho não vê, e sua fetichização confere a ela o estatuto de objeto que produz uma relação. A realidade apresentada fotograficamente, assim, é uma criação que surge a partir do encontro etnográfico, não a realização de um ensaio de imagens da realidade dada a priori. Nos registros não existe uma coisa em si, mas imagens das coisas. O que surgiu na relação com as crianças é que a questão central não era mais o modo como elas se apresentariam diante da câmera, mas o modo como apresentam o seu mundo com a câmera. Nesse sentido, é compreendido que a fotografia apresenta-se como objeto ambíguo em que é possível ser denotativo e conotativo. Ela é, ao mesmo tempo, uma realidade construída com pessoas, equipamentos fotográficos, condições ambientes, impressão, etc., no sentido literal, em forma de papel; e a expressão que identifica uma realidade construída, que conota aspectos implícitos a ela (MITCHELL, 2002).

Em campo, atentei para outra possibilidade de construção de imagem. Muito além de definir o que vai ser evidenciado e como a imagem vai ser criada, enquanto pesquisadora sou vulnerável ao comando do outro na construção de sua imagem e ao agenciamento da câmera na performance desse outro; ao que o outro queria mostrar no encontro comigo com o equipamento. Aquele que está sendo foco na fotografia é responsável pela construção do que vai ser visto. Sua imagem era construída nesse encontro, não era algo dado. O choque da alteridade é potencializado com a câmera, e pareceu suscitar um ser que está em permanente formulação e que quer estar vinculado a determinado tipo de identidade e imagem de si. Há noções próprias do que deve ser mostrado e escondido da câmera, e como eles querem ver suas imagens, quais gestos devem se realçados, que objetos, em quais cenários, etc.

Caminhava quase todos os dias pela Rua Nova Brasília, mesmo que eu fosse na direção oposta. Atravessava os filetes de esgoto a céu aberto que percorriam por entre os paralelepípedos amontoados, escondendo os olhos dos

pesados raios de sol derrubados por sobre minha cabeça. Antes de chegar ao final da rua, ao passar em frente a uma casa de grade verde escura contorcida e porta recuada, frequentemente ouvia os gritinhos de duas meninas. Eram Bia e Estefane que me chamavam: “Tiiiiia, tiiiiiiiiiiiiia!”. Olhava para a escuridão funda da casa, e malmente enxergava a silhueta das meninas correndo em direção à porta. Quando alcançavam o clarão da rua, a menorzinha sorria, exibindo seu olhar de candura e seus dentes de leite dos recém quatro anos, Estefane, a mais velha (seis anos) e mais ousada, já dizia o que queria: “Tira uma foto minha?!”. Colocava uma mão na cintura, arqueava a perninha esquerda aproximando um joelho do outro. Fazia pose. Construía sua performance no momento de encontro comigo e com a câmera.

Um sorriso, uma piscadela de olho, um sinal das mãos e dos dedos, o esconder das mãos por debaixo dos braços, nas axilas, ou coladas na cintura, a inclinação da cabeça, cintura, pernas ou por inteiro, contrações na boca formando um beijo, ou uma expressão de desafio: tudo isso faz parte da composição da imagem, desse corpo que se constrói para a fotografia. Havia a tentativa e o exercício de certo controle sobre a sua própria imagem.

Mosaico 58.



Mosaico 58. Na interação entre mim, as crianças e a câmera, a negociação de como a imagem seria construída fica evidente na tentativa de Anderson em mostrar seriedade e não sustentar diante da relação.

É preciso, entretanto, falar dos dispositivos performáticos e não simplificar o processo da construção de imagem. A minha interpelação como pesquisadora do Nêgo Fugido e, na época, moradora de Acupe, de certa forma, causou a ativação de uma performance nas crianças. A câmera possibilitou a apresentação de uma performance que diz respeito também à minha inserção no espaço, à conexão de minha presença à presença da câmera em campo, à relação que mantive com os interlocutores, etc. Mesmo sem dirigir as crianças, as fotografias que fiz em Acupe indicavam qual a performance de si elas deveriam apresentar para mim naquele momento. A impressão de espontaneidade da performance diante da lente dependia de minha abordagem, do equipamento e de outros diversos fatores. Apesar de tentar retirar de mim o controle do processo de capturar imagens, isso não significou necessariamente que controle foi dado à criança. O que pode ser dito é que a imagem esteve sempre em negociação entre mim, o equipamento e as crianças. Talvez o percurso tenha desencadeado uma distribuição no controle da feitura de imagens.

Mitchell (2002), em seu texto sobre a relação entre linguagem e a fotografia, faz quatro estudos de caso de ensaios fotográficos que estabelecem 3 maneiras de articulação entre o texto e a imagem. São elas a igualdade de importância, independência e colaboração entre linguagens. O trabalho de Walkers Evans e James Agee intitulado “Let us now praise famous men” sobre sem-terras estadunidenses após a Grande Depressão, serviu de inspiração para a primeira versão do ensaio desta dissertação. Entretanto, a proposta de fazer dois volumes ou cadernos em que um contemplasse o ensaio e o outro a escrita da dissertação apresenta limitações, como é refletido por Mitchell (2002). A elaboração do capítulo do ensaio fotoetnográfico neste trabalho esteve preocupada também em preservar estas características importantes. Evans e Agee viam como possibilidade a mútua independência e colaboração entre texto e imagens, propondo um uso da fotografia diferente da simples ilustração, tomando como suposto do fazer a “ética da espionagem”⁷⁸. Esta é caracterizada por deixar que as pessoas posem por conta própria, “exibam suas próprias imagens em toda sua dignidade e vulnerabilidade, ao invés de tratá-los como

⁷⁸ Por mais problemático que seja o uso do termo “espionagem”, o que não condiz de forma alguma com a estratégia de pesquisa do trabalho em antropologia social, a explicação sequente do texto esclarece o sentido utilizado aqui.

material para uma auto-expressão pictórica” (MITCHELL, 2002, p. 114). Apesar disso, o uso das imagens como estratégia de descrição não reside aqui na necessidade purista de construir algo tal qual a realidade.

De gringa à tia, a minha identidade enquanto adulta pesquisadora com crianças foi alterada localmente. Corsaro (2005) em seu trabalho indica acontecer durante a pesquisa transformações e sedimentações no investigador. Além de gringa e tia, pude perceber que, à medida em que eu me aproximava mais das crianças, tentando não reger seus comportamentos, mas compartilhar suas práticas e brincadeiras, mais eu agia como uma “adulta não-típica” (CORSARO, 2003). Brinquei com elas, e ainda levei algumas palmadas quando engajada em seus jogos de competição e disputa. Ouvi muitos “eu te amo”, fui adorada e odiada, vista e ignorada em momentos diferentes das relações.

O “adulto não-típico” é um termo designado por Corsaro para descrever a atitude de um adulto que não tenta transformar a interação com a criança em um processo de aprendizagem, não está preocupado em controlar e reger o comportamento ou ser a autoridade da relação. Algumas vezes tentei desfazer o papel de “tia”, explicando às crianças que não era professora ou cuidadora delas. Em outras, o ideal do adulto atípico fracassou, posto que era demandada pelos adultos para “cuidar”, ser a responsável da situação, acompanhar uma criança muito pequena de um lugar a outro, etc. Foi difícil o deslocamento da posição de adulta, e me desfazer da condição de sujeito responsável da relação.

Quando requisitada pelas crianças, eu abria mão de ser a pesquisadora que fotografava. Estimulei o interesse das crianças pelo equipamento fotográfico. Muitas vezes cedi o equipamento (câmera e gravador) às mãos dos pequenos, entrando na brincadeira de deixá-los fotografar e usar o gravador como microfone, deixando-os manuseá-los. Isso foi mais recorrente com a câmera, e todos queriam se tornar os fotógrafos, entrar em ação atrás do visor óptico. Nem sempre isso era harmonioso, porque a vontade de brincar de fotografar era inesgotável, e a câmera passava de mão em mão ininterruptamente, por vezes gerando conflitos entre as crianças, manuseios inadequados, “dedadas” na lente, etc. Apesar de assegurar que eles apertassem o botão certo e segurassem a câmera de modo estável, indicando onde era o zoom e onde não era indicado tocar, eles assumiam o controle do que queriam fotografar. Apesar do método de dar a câmera às crianças não ser central na

pesquisa, ele demonstrou a importância do deslocamento da lógica adulta para abertura à percepção do mundo na lógica da criança, condição necessária para a compreensão das práticas desses atores sociais, como proposto por Sarmiento (2005).

As crianças fotografaram também. Em primeira instância, o resultado evidenciou a alteração do ponto de vista, do olhar de quem fotografava. As imagens ficavam “tortas”, algumas vezes pareciam não focar nada ou lugar algum, criando imagens frontais, de ângulo aberto, planos panorâmicos e genéricas de partes da cidade em que estávamos: céu, ruas e casas.

Mosaico. 59



Mosaico 59. As crianças brincavam de disputar quem ficava mais tempo com a câmera na mão experimentando enquadramentos e numerosos cliques. Ficava mais tempo quem tinha maior número de coisas a fotografar. A rua em frente ao lar oferecia muitas opções. Fotografias de Acupe tiradas por Estefane.

Havia a recorrência do enquadramento na altura dos olhos e em *contra-plongée*⁷⁹, justamente por elas serem crianças de baixa estatura, ou ainda com foco doce⁸⁰. Algumas fotografias ficaram com a iluminação estourada⁸¹, superexpostas à luz. Outras imagens revelavam curta distância focal de si ou dos sujeitos bem próximos a elas, em plano detalhe.

⁷⁹ *Contra-plongée*, é uma palavra de origem francesa que significa “contra-mergulho”. Ela define um enquadramento fotográfico que assume a câmera abaixo do nível dos olhos dos personagens, uma posição voltada para cima. A imagem situa a pessoa ou o objeto acima do espectador, engrandecendo o personagem e sugerindo a sua superioridade. Para conhecer melhor, acesse: <https://www.agambarra.com/plongee-e-contra-plongee-a-arte-de-medir-com-a-camera/>

⁸⁰ Trata-se de construção de imagens desfocadas.

⁸¹ Desequilíbrio de luz em que há superexposição da fotografia à luz ambiente, suscitando efeito de alta temperatura e de distorção das cores de pessoas e objetos da cena registrada.

Mosaico 60.



Mosaico 60. Mesmo sem domínio das técnicas de manuseio de uma câmera, as crianças interagem com o equipamento como um velho conhecido brinquedo, num misto de curiosidade e intimidade. Imagens capturadas por Eliseu.

O fazer imagem das crianças, contando com a multiplicidade de improvisações de si suscitadas junto a mim e à câmera, remete-me à noção de antropologia compartilhada, reviravolta estética e epistemológica criada por Jean Rouch (SZTUTMAN, 2009). Apesar de não assumir propriamente a realização de uma antropologia compartilhada, inspiro-me no método que busca construir um conhecimento antropológico a partir de certa paridade epistemológica entre fotógrafos (geralmente pesquisadores ocidentais) e fotografados. O pesquisador, para Rouch, é alguém que participa, provoca, interage. Configura-se um etnodiálogo, em que as coisas são “etno-mostradas”, “etno-pensadas”, “etno-ditas”. Trata-se da tentativa de vislumbrar a transformação pela qual passa o observador, que se modifica a partir do trabalho de “cine-etno-olhar” (GONÇALVES, 2009). Na perspectiva do cine-transe, Rouch valoriza o encontro entre a pessoa que pesquisa e seus interlocutores na construção do conhecimento as ciências humanas, especialmente se a pesquisadora produz um material audiovisual. Nesse caso, a

câmera é o objeto que estimula uma relação entre quem está atrás e quem está à frente dela.

Guran (2000) diz ser eficaz a utilização da fotografia em pesquisa, quando os interlocutores se definem, principalmente, pela linguagem gestual. Para esse autor, a fotografia pode colaborar no relato antropológico em que as imagens tanto contribuem na reflexão sobre o que está sendo contado nas situações, quanto na construção da questão etnográfica. Neste trabalho, o foco foi uma manifestação popular que acontece somente em determinado período do ano, em que o escopo etnográfico permeado pela performance e pelos interlocutores que estão vivenciando frenética e continuamente uma dramatização. Eles estão, geralmente, no estado de efervescência que o evento proporciona. Assim, fez-se plausível usar fotografias também para possibilitar “parar as coisas para que se veja o que só tinha sido entrevistado e imediatamente esquecido” (GURAN, 2000, p. 159). Além disso, quando as crianças, cientes de minha pesquisa, me viam ou eram indagadas sobre o Nêgo Fugido, elas performatizavam. Usavam o corpo para descrever o que entendiam sobre a manifestação (PINTO, 2014), distorcendo o rosto colocando a língua para fora, revirando os olhos ou dançando.

Dentro do complexo mosaico de movimentos, formas, texturas e cores que o Nêgo Fugido oferece ao nosso campo de visão, fotografar parecia destacar aspectos particulares do evento, singularidades e pessoas-personagens (GONÇALVES, 2012) que transcendiam à cena e proporcionavam outras reflexões sobre a construção daquela realidade. Neste caso, as crianças suscitavam questões em suas performances. Como aprendiam a fazer o que estavam fazendo? O que aquilo dizia sobre a existência delas? O que elas estavam mostrando de si e da comunidade como um todo através de suas performances?

Como todo campo proporciona adequação das questões *etics*, a experiência etnográfica de fotografar com crianças a partir das suas performances na manifestação de domingo se desdobrou em outras coisas. Macdougall diria que “imagens corporais não são apenas imagens de nossos corpos, elas são também imagens do corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo” (2009, p. 63). Nessa relação com o mundo, vi meninas querendo fotografias bonitas, soltando os cabelos, olhando para a câmera e sorrindo,

inclinando cabeças e quadris para fazer pose, aproximando ou distanciando de outras para compor a imagem. Vi meninos sorridentes querendo construir uma imagem de seriedade e de respeito, mostrando seus dedos sinalizando legal, *hang loose*, ou paz e amor. Em outros momentos, os comportamentos também eram invertidos, e as meninas e os meninos acionavam posturas inversas: meninas fazendo pose de firmeza e confronto, e os meninos mostrando sorrisos, afetuosidades e companheirismo em grupo. Meninas que performatizam feminilidade como expressão de elementos que correspondem a um perfil hegemônico de masculinidade e desafiam socialmente o papel da mulher na comunidade. Algo apontava para a dimensão da construção das identidades de gênero que perpassava, tanto o Nêgo Fugido, como a sociedade de Acupe como um todo, como trabalhado no capítulo 2.

Mosaico 61.



Demorei um pouco para refletir e entender o que as crianças queriam dizer com suas imagens. Sei que expressavam dimensões de sua existência social, que não só mostravam somente algo de si, mas da comunidade como um todo. Sei também que era da relação entre eu, a criança e a câmera que surgiam essas performances e esses dados etnográficos. Em certa medida, a minha presença com a câmera era um dispositivo para que elas acionassem uma performatividade de si frente à situação. Foi muito difícil, entretanto, analisar o que elas queriam me dizer.

Percebi o quanto as imagens revelavam que as crianças estavam mostrando estar integradas em um grupo no qual fazem parte, ou no qual gostariam de participar, compartilhando elementos que acreditam caracterizá-las enquanto coletivo, seja geracional, racial, local e de gênero. Assim como havia indícios de que elas tinham singularidades que as destacavam do grupo, e que também era preciso mostrar para a câmera. Penso que a performance cotidiana e a performance das crianças no *Nêgo Fugido* são, de certo modo, da mesma natureza. Ou melhor, no *Nêgo Fugido* há uma intensificação momentânea de uma construção social vivida diariamente, em que crianças precisam acionar em si características que as qualifiquem como capazes de se adaptar, de exercer sua existência plena sem medo de opressões, de coragem, expressando resistência e abertura para confrontos, caso fosse necessário. Dentre as crianças, observei a necessidade de mostrar que havia apropriação de um comportamento, e de todos os valores relacionados àquele modo de ser, em ambos momentos performáticos. Nesse contexto, arrisco dizer que não havia diferença na relação comigo durante o *Nêgo Fugido* e fora dele, no que diz respeito à performance que a câmera suscitava. Em certa medida, o comportamento que elas performavam para a câmera dizia que elas eram crianças autônomas, ativas, destemidas, fortalecidas, e que estavam preparadas para uma vida de adversidades. Elas intimidam para que não sejam intimidadas, adotam subjetivamente e de forma ressignificada, a atitude de quem as oprime. As crianças acionam performaticamente determinadas imagens si como estratégia de defesa construída por seu grupo racial para garantir a sobrevivência ao longo de séculos. Neste caso, o grupo é uma população negra que luta na atualidade, contra o racismo latente em uma sociedade erigida por relações raciais desiguais.

Estarem sendo fotografada fazia com que muitas crianças assumissem posturas, gestos e apresentações de si, incitando um de seus modos de atuar no mundo, e no *Nêgo Fugido*. Por isso, proponho que as crianças estivessem empenhadas em construir uma narrativa visual sobre si mesmas acionada também por mim e pela câmera. Há consonâncias no que foi proposto por Gonçalves (2012) ao considerar que pessoas-personagens são frutos da relação entre sujeito pesquisado e antropóloga. O autor recusa a existência de binarismos entre pessoal e geral, indivíduo e cultura, explorando ao máximo a

tensão entre racionalidade e subjetividade. Gonçalves, Marques e Cardoso (2012, p. 13) esclarecem que “a experiência do corpo em movimento na circulação opera como uma ‘escrita de si’ – a criação de uma imagem de si negociada em ato”. Isso leva a pensar que a circulação do sujeito é a forma poética de uma ‘gestão de si’ que expressa as possibilidades da “cultura”. A performance criativa do sujeito vai além da clássica oposição entre agência individual e estrutura social (GONÇALVES; MARQUES; CARDOSO, 2012, p. 13 - 14).

Ao longo de minha estadia em Acupe, muitas pessoas me abordavam solicitando uma contra-dádiva: a devolução das fotografias. Depois de algum tempo, quando a minha presença parecia não mais despertar interesse no cenário acupense, as crianças, principalmente, passaram a pedir suas fotos. Elas queriam as imagens do Nêgo Fugido, da careta, do empinar arraia e outras brincadeiras, ou do dia-a-dia em que as fotografei. Diante da demanda, resolvi escolher algumas fotografias para devolução. A maioria das fotos era de crianças que brincaram de Nêgo Fugido durante todos esses anos em que frequentei Acupe. Ou seja, eram fotos do ano de 2015 e de anos anteriores. Houve a impressão de 40 fotografias selecionadas por mim, sob o meu parâmetro estético e a ingenuidade de que meu gosto contemplaria a preferência de quem foi fotografado. Pueril equívoco, e logo mais explicarei o porquê. Dei preferência às fotos de crianças que mais observava durante a manifestação, aquelas com quem mais me relacionei no dia-a-dia. Orientei a escolha também pela disponibilidade das pessoas em conversar comigo, e pelo conseqüente envolvimento que tinha com determinados interlocutores.

Duas delas foram de interlocutores adultos com quem tive aproximação e se tornaram informantes-chave. Houve muitos adultos que contribuíram de forma significativa na pesquisa, mas escolhi somente dois frente à restrição orçamentária. Havia imagens de 25 crianças do Nêgo Fugido. Em alguns casos imprimi mais de uma foto da mesma criança, seja porque compartilhavam a cena com outras, ou porque algumas delas encenaram mais de um personagem ao longo dos domingos. O critério de escolha também perpassou a minha afinidade com o interlocutor, baseada na relação de encontros diários com alguns deles. A família de Luiza, por exemplo, foi contemplada com seis fotografias. Não só devolvi fotografias de Luiza, com quem mantive conversas

aleatórias, brincadeiras e desafios. Também entreguei fotos de sua mãe com seus irmãos, e de seus dois irmãos mais novos, Gabriel, de seis anos, e Henrique de oito, interlocutores-chave indispensáveis e inesquecíveis, meus mestres no que diz respeito a ser criança em Acupe.

Duas semanas e meia antes de minha partida, comecei a itinerância de distribuição de fotografias e de termos de consentimento. Minha intenção era dialogar com os pais e com as crianças sobre o Nêgo Fugido, sobre as imagens e sobre o cotidiano de suas vidas. Não concretizei a devolução de todas as fotos, como também não consegui ter todos os termos de consentimentos assinados. Logo, não tenho o termo de autorização do uso de imagem de todas as crianças com as quais pesquisei e que estão neste trabalho. Isso me provocou algumas reflexões e confirmações de impressões que serão esclarecidas a seguir.

Uma estadia mais prolongada em Acupe revela ao estrangeiro um distrito de intensa vida na rua, principalmente para as crianças. Como já foi dito, as crianças passam muito tempo circulando pelas ruas, entre casas de amigos, entre uma brincadeira e outra, no trânsito alongado da escola para a casa e da casa para a escola, ou entre atividades extra-escolares, como a capoeira, a banca, a escolinha de futebol ou o Programa + Educação das escolas públicas. Nessas ocasiões, raramente havia o acompanhamento dos pais. Era frequente a ausência dos pais em casa, no momento em que a criança também estava. Eles estavam realizando suas ocupações: trabalhando no porto, no mangue ou no mar, fazendo compras mais baratas nas cidades vizinhas, etc. O inverso era também recorrente. As crianças não permaneciam em casa por muito tempo. Tudo isso demandava que eu voltasse mais de uma vez em cada casa. Mesmo marcando a visita, nada assegurava que haveria o encontro com as pessoas. Um, duas, três, quatro idas e vindas, e eu desista. Algumas entrevistas com as crianças, quando mediadas pelo pai ou responsável, acabavam por ser somente respostas dos adultos ou norteadas por eles, o que me fez lembrar o porquê de não querer fazer entrevistas no início da pesquisa de campo.

No cotidiano, as crianças assumiam outra postura, eram mais desenvoltas, mais autônomas e proativas no bate-papo, expressavam emoções mais genuinamente, aceitavam e rejeitavam temas com certa espontaneidade. Ainda assim, nas entrevistas semi-estruturadas realizadas em 2015 com as 24 crianças, pude ouvir um pouco mais sobre o que elas pensavam sobre o

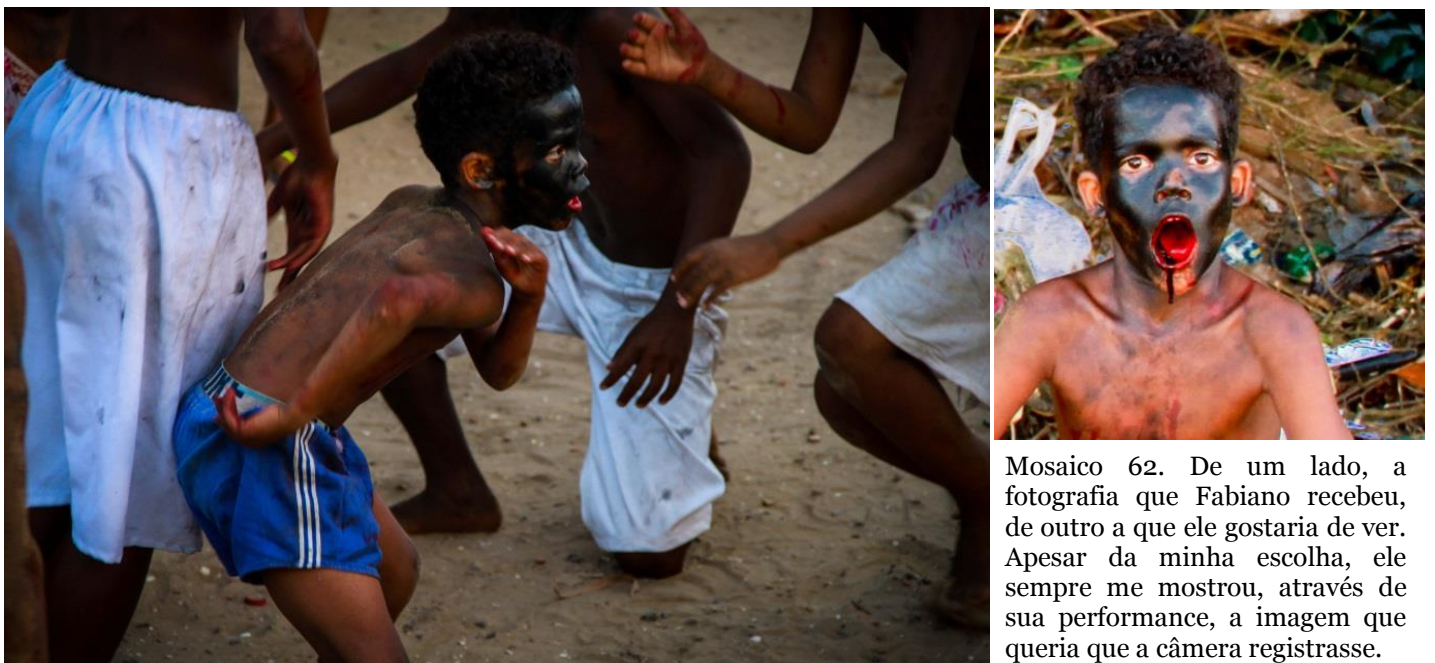
cotidiano de Acupe, sobre a escola, sobre seus sonhos e medos, sobre as relações domésticas, etc. Ao mostrar a fotografia, algumas crianças demonstraram alegria em se ver, e colocavam a imagem por cima de outras fotografias dependuradas na parede. Outras não. Octávio demonstrou muita insatisfação ao ver seu retrato. Para ele, seus olhos estavam muito feios, “um menor que o outro”, expressou com certa tristeza. Ele preferia se ver fazendo contrações no rosto, com a língua para fora, mostrando a expressão performática do Nêgo Fugido, aquela que causa repulsa, desperta medo e desafia a audiência. Ele não foi o único a dizer isso.

Quando devolvi uma fotografia para Fabiano, ele fez questão de demonstrar insatisfação. Ainda chupando dedo, com a dicção um tanto atrapalhada, ele revelou preferir uma foto com a língua para fora com o vermelho da anilina misturado à saliva, mostrando justamente o exagero estético e caricatural da performance. Ingenuamente entreguei uma fotografia em que Fabiano estava em movimento, uma cena da dança justamente porque muitas crianças indicavam gostar de dançar. A fotografia, entretanto, não era a que ele queria. Eu tinha muitas imagens de Fabiano com a língua para fora, assim como fotografias da preparação, de momentos antes da pintura do rosto, momentos de fila antes da distribuição do figurino, ou sentados conversando com outras crianças, etc. Somente na devolução da fotografia foi que eu percebi que, no encontro, não estava conseguindo identificar a imagem que eles queriam construir, que imagem era importante para eles.

Interpreto que o evento revela indícios acerca das imagens de si que as crianças do Nêgo Fugido querem apresentar. Ver-se mostrando a língua, contorcendo o rosto na construção da expressão grotesca que incita medo, demonstrar olhares desafiadores, gestos e posturas de confronto à audiência pode ser, de certa forma, uma maneira de identificar em si uma personalidade que condiz com a manifestação e que os constitui socialmente enquanto grupo. Diz também de um modo de ser com o qual essas crianças querem estar relacionadas, e como elas querem ser vistas pelos outros. É dizer algo sobre suas identidades e personalidades. As crianças pareciam indicar que elas queriam estar relacionadas às qualidades que valorizam, como braveza, coragem, seriedade, dignidade e respeito, mesmo que seja através do medo e da repulsa que o grotesco pode provocar. Apresentar uma certa autoridade fantástica a

quem o interlocutor deveria certa deferência, e de quem é preciso se defender. Elas indicam que se apropriam corporalmente do comportamento estereotipado que expressa tais valores e modos de ação. Elas indicam ao observador que gostariam de se ver retratadas com o que há de melhor na performance do Nêgo Fugido: as expressões corporais que compõem e potencializam, no imaginário, o espírito de luta contra a colonização, o protagonismo negro no confronto histórico contra o poder hegemônico e supremacia branca, da força e da resistência da cultura afro-brasileira, a não resignação ou aceitação do *status quo* e da ordem racista atual. A expressão do grotesco, do exagero, do desafio, de excesso de sofrimento, de luta e de superação, pode ter o intuito de maximizar tais sentimentos na identidade dos participantes, expressando um momento de intensificação de valores da comunidade, de aspectos que os qualificam e os identificam, necessários para sua existência cultural e social.

Mosaico 62.



Mosaico 62. De um lado, a fotografia que Fabiano recebeu, de outro a que ele gostaria de ver. Apesar da minha escolha, ele sempre me mostrou, através de sua performance, a imagem que queria que a câmera registrasse.

Luiza e Jeane também apontaram para o desejo de se verem na brincadeira, no momento em que estavam performatizando, de rostos pintados de preto, língua avermelhada, maximizando a sua negritude e a expressão do sofrimento do povo negro na escravidão. Percebi que, em um primeiro momento, não fiquei atenta o suficiente para entender o que exatamente as crianças estavam pedindo quando demandavam a devolução das fotografias.

Muitas crianças queriam se ver na manifestação de determinado modo, realizando uma performance específica. Arrisco dizer que, para as crianças, ver-se performatizando no movimento estético que compõe o Nêgo Fugido seria o seu modo de construir sua identidade e uma imagem de si como parte integrada do grupo. É também um modo de vivê-la, experimentá-la, e talvez, introjetá-las.

Alguns encontros se deram com mais facilidade que outros. Eu conhecia melhor a rotina de alguns interlocutores, porque suas atividades permitiam que a conversa se desse concomitante ao seu trabalho. Este foi o caso das conversas com Verinha, avó de três das crianças fotografadas, Thalisson, Mateus e Thâmara. Marisqueira e dona de peixaria, Verinha trabalhava na calçada de sua casa ou de seu estabelecimento comercial, catando marisco escaldado ou limpando peixe. Também foi tranquilo encontrar as crianças e os pais que moravam na Rua Nova Brasília, endereço da atual sede do Nêgo Fugido, a casa de Dona Santa. O local apresentou-se, desde as primeiras idas a Acupe, como um lugar importante e estratégico para a pesquisa. Algumas crianças do grupo moram ou têm avós e tias lá residindo. A rua também atraía outras crianças por ter uma *Lan house*, uma escola com ensino infantil e fundamental, um dos maiores mercados do distrito, além de lojinhas de roupa, material de construção e bares, etc.

As entrevistas não eram eficientes porque as crianças ficavam retraídas. A maioria delas se mantinha monossilábica diante do gravador e das perguntas; diferente dos encontros e conversas descompromissadas na rua, durante as brincadeiras ou com o intermédio da câmera. Geralmente, quando perguntava sobre o Nêgo Fugido, havia sínteses como “legal”, “muito bom”, etc. Vale pontuar que não me interessa aqui julgar o quão precisa é a narrativa das crianças em relação às narrativas oficiais ou dos adultos, mas gostaria de chamar a atenção para o fato de que as crianças respondiam às perguntas de outra forma: através do corpo, da dança, da língua para fora, do revirar dos olhos. No dia-a-dia, elas falavam do Nêgo Fugido cantando, brincando de ser Nêgo Fugido, simulando o transe e tremendo o corpo quando me viam. Aliás, em campo, eu me tornei um dispositivo interessante. Ver-me as instigava a dançar, cantar alto o “ialá ialá ialá ê”⁸² e chamar pelo Nêgo Fugido. Ao mesmo

⁸² Trecho de música que faz parte do repertório tradicional da manifestação, como apresentado no capítulo 2.

tempo em que, quando perguntadas diretamente, as crianças eram evasivas, fugiam de mim. As informações sobre o que elas pensavam, sobre o que faziam não vinha através da verbalização, mas através da performance.

Certo dia, em um dos passeios pelas ruas, fiquei sentada na esquina perto de uma escola, lugar onde muitas crianças passavam as tardes brincando. Todas vinham, em algum momento, falar comigo, convocar à brincadeira, perguntar coisas pessoais e mostrar suas proezas e peripécias. Nesse dia, havia dois integrantes da manifestação, Patrícia e Eliseu. Dentre as coisas que lembro ter dito, contei onde eu morava, de onde eu era, o que fazia em Acupe, mais uma vez, e que ficaria ali por algum tempo. Sabendo que eu estava interessada no Nêgo Fugido, Patrícia convocou as outras crianças para brincarem um modo subversivo da manifestação no beco transversal à rua, próximo à esquina. As crianças ficaram pavorosas quando Patrícia, com seu corpinho de menina de oito anos e cabelos escuros e cheios, bem amarrados em tranças, começou a gritar com sua voz aguda e infantil a música: “Ô ialá, ialá, ialá ê”. Todos começaram a correr, a se tremer, a se jogar no chão se debatendo, como se espasmos intensos e agudos subitamente acometessem os corpos. Patrícia, tomada por um impulso repentino, subiu no portão que fechava o beco e, lá de cima, entoava o canto em alto volume repetidas vezes. Ela balançava o portão freneticamente, empurrando com braços e pernas a estrutura de metal corroído pelo tempo. Naquela noite, as crianças subverteram a manifestação enquanto brincavam. Fora do contexto dos domingos de julho, elas acionaram um estado corporal de frenesi intenso por alguns instantes para mostrar para mim o que era o Nêgo Fugido. Ou, no limite, o que elas entendiam que era a manifestação. Em minha frente, o saber das crianças era expressado fisicamente: na força e na flexibilidade dos movimentos, na intensidade e excessos de gritos, na superação dos limites e barreiras instituídas pelas estruturas, na efervescência grupal, na disposição para o que viesse e na potencial resistência física. O saber das crianças era apropriado corporalmente, e demonstrado em sua performatividade na brincadeira.

O impasse acerca do uso de imagem de crianças na pesquisa suscitou algumas noites insones de preocupação. Como contar com a autorização dos pais, tendo em vista que muitos deles não demonstravam muito interesse pelo trabalho que eu estava fazendo? Ou sequer compartilhavam a moradia com os

filhos?⁸³ Inicialmente houve tentativas de realizar fotografias que tomassem a questão etnográfica “Como as crianças constroem a si mesmas através do Nêgo Fugido” como foco principal de modo ainda mais criativo. Cogitei fazer fotografias que não evidenciassem o rosto delas, que não expusessem suas identidades. Sob coorientação de Fabiene Gama, recorri a outros ensaios fotoetnográficos que lidam com questões éticas relacionadas aos registros fotográficos de crianças e adolescentes. Houve momentos em que fotografei influenciada pelo trabalho de Cristina Pedroza cujo ensaio *Em nome do sagrado* revela práticas e assistências religiosas entre adolescentes de unidades socioeducativas de cidades do Brasil. Nas imagens feitas pela antropóloga, não vemos o rosto dos personagens sociais, nem mesmo dos líderes religiosos. O que vemos são as situações performatizadas, as cenas emergidas no encontro. Experimentei isso no campo. Realizei fotos contra a luz, ou em plano detalhe para compor imagens que não mostrassem o rosto das crianças. Algumas vezes alcançava resultados satisfatórios, outras não. O experimento, grosso modo, desencadeou um desconforto e gerou algumas questões sobre a estratégia. Eu queria fotografar como Cláudia Andujar faz em seus trabalhos etnopoéticos com o povo Yanomami (1979, 1998, 2005). Minha proposta não diálogo diretamente com o trabalho dela, mas reconheço a fotógrafa pesquisadora como referência inicial, principalmente na mesclagem de características como engajamento social e expressão pessoal. Por que eu esconderia o rosto dessas crianças? Elas não eram menores infratores, não são crianças em situação de abandono e de risco iminente, não estão exercendo práticas ilegais ou que desqualifiquem sua imagem.

⁸³ Os arranjos familiares de Acupe são complexos e cabe a realização de outra investigação mais aprofundada. Muitas crianças compartilham casa com avós, tios e tias; ou somente com as mães e irmãos; em outros casos, elas moram parte da semana com avó, e finais de semana com os pais, que retornam das outras localidades onde trabalham, etc.

Mosaico 63.



Mosaico 63. Usar estratégias como contra luz e planos detalhes, de modo contextualizado, era uma tentativa de dar conta de escolhas estéticas que dialogavam com a relação particular que estabeleci diariamente com as crianças, principalmente os meninos, durante a brincadeira de pipa. Liberdade, apropriação do espaço, empoderamento na brincadeira, informações minuciosas, eram coisas que eu percebia em campo e que eu queria dizer. Descontextualizadas, entretanto, as fotografias expressam um anonimato que não condiz com o lugar ocupado por essas crianças em Acupe.

O intuito nunca foi o de espetacularizar a imagem delas, entretanto. Se a questão era obter a autorização do uso da imagem na pesquisa, e na conseqüente divulgação dos resultados, não era necessário esconder as identidades, mas submeter a pesquisa à autorização oficial de seus responsáveis.

Isso demandou um esforço e trabalho maior, um jogo de cintura. Alguns termos não foram assinados, muito mais porque eu não tive condições de estar presente na negociação, ou pelas condições de (semi) analfabetismo dos responsáveis legais, do que por uma recusa. Houve pais que eu não conheci porque trabalhavam em outra cidade ou só estavam presentes em momentos específicos e fortuitos, durante um feriado ou na madrugada, no retorno da pescaria. Por isso, alguns avós e outros responsáveis (tias, irmãos, etc.) não queriam se comprometer, delegando a criança a pedir a autorização aos pais. As crianças conheciam meu trabalho, tinham uma relação estabelecida comigo,

mas os pais não. Sugerir que uma pesquisadora “gringa”, desconhecida, teria o direito de usar imagem de suas crianças era, no mínimo, suspeito.

A pesquisa nasceu do encontro de vários interesses e necessidades pessoais. Apresentar a manifestação da cultura negra popular baiana, o Nêgo Fugido, de forma digna sempre foi condição para a realização do trabalho. A proposta é engradecer os atores sociais com quem trabalhei, reconhecer a importância das suas práticas culturais em Acupe.⁸⁴ Logo, esconder o rosto deixou de ser um método para, de vez em quando, aparecer como um recurso e experimentação estética. A pesquisa contou com a fotografia para mostrar, não para esconder. Reconheço, porém, que mostrar rostos em imagens não é sinônimo de dignificar. Contar com a colaboração das crianças e respeitar a agência dessas interlocutoras na elaboração de fotografias que as apresente, entretanto, mostrou-se como uma tentativa ética de diálogo e produção fotoetnográfica.

Um dos meus objetivos foi também refletir sobre produzir imagens e textos compatíveis com a versão que o grupo gostaria de apresentar, de se ver representado. Nesse sentido, existe uma relação entre o processo de fazer as imagens e o mostrar o rosto como resultado desse percurso que tenta dar conta do que os interlocutores querem dizer sobre si mesmos. Assim, mostrar o rosto é revelar as pessoas-personagens que frequentemente são destituídas de autonomia sobre a sua própria imagem, como é o caso das crianças, e como tem sido historicamente da comunidade negra. É tentar dizer o inverso. Elas são protagonistas no cotidiano em que vivem e têm certa agência sobre o que apresentam e querem mostrar sobre si. Numa palestra sobre negritude e autoafirmação identitária negra que aconteceu no Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO/UFBA) há muitos anos atrás, a socióloga Vilma Reis falou da importância dos afrodescendentes acionarem seus nomes e sobrenomes nas apresentações de si. A estratégia colaboraria com a luta contra o círculo vicioso do racismo e da discriminação, que conta com o desfacelamento da identidade negra, a destituição de sua história e de seus vínculos culturais. Logo, mostrar o rosto é revelar os donos da história de vida que está sendo contada, é não destituir os atores de sua experiência, de sua

⁸⁴ Com isso, não quero dizer que o Nêgo Fugido não se valha em si mesmo. Seria um discurso muito paternalista e colonizador, muito distante de meus propósitos.

história. Mostrar o rosto é empoderar, é identificar os sujeitos no que diz respeito a como eles vivem, local onde eles vivem e as ancestralidades que vivenciam, mostrando as suas influências culturais e atual modo de vida.

Por fim, reflito que o campo mostrou, na maior parte do tempo, crianças constituindo suas realidades e afetos, protagonistas no cotidiano e da imagem de si que construía performaticamente junto a mim e a câmera, apreendendo o mundo de um modo particular. É possível dizer que, no encontro, as crianças também constituía suas imagens do Nêgo Fugido. Tais impressões só foram possíveis de serem construídas dentro da relação entre nós. Assim, propus problematizar a performance desses interlocutores no contexto com a câmera, demonstrando que essa etnografia nasce da relação estabelecida entre as partes humanas e não-humanas: e tudo isso cria uma realidade própria a nós. Tendo isso em vista, considero razoável afirmar que o trabalho foi resultado da presença da câmera antes, durante e depois do processo etnográfico. Partindo desse pensamento, finalizo o capítulo fazendo das palavras de Sztutmam as minhas: “o visual não é mera metáfora, ele é condição que subjaz à produção de conhecimento” (2009, p. 125).

O final da jornada etnográfica

“Eu brinco assim”, disse o menino do prólogo que queria sair de Nêgo Fugido. Chego ao final da vereda etnográfica com essas palavras e essa experiência ecoando na minha caixa cerebral como ondas que espriam pelo mar do corpo inteiro. Para refletir, em uma perspectiva antropológica, sobre a construção de si de crianças no contexto em que surge o Nêgo Fugido, foi preciso ir e voltar nas questões, atravessar vielas e ladeiras da pesquisa de campo, encruzilhadas teóricas, pontes e dilemas metodológicos, tempestades de crises existenciais. Cada palavra, cada linha formulada até aqui visaram concatenar ideias às práticas sociais na construção do conhecimento etnográfico sobre as performances das crianças em sua rede de relações que envolvem também a performance artística do/no Nêgo Fugido.

Considero que as discussões podem desencadear inúmeras possibilidades de afirmações. É bem verdade que as análises e assertivas que a pesquisa construiu têm prazo de validade instituído desde seu início. Haja vista que o presente etnográfico só existe como recurso literário, e a vida segue o curso dos rios e dos mares: transborda em dinamicidade, em marés e correntezas de difícil sistematização e estabilização. Tudo pode e vai mudar na próxima ida a campo. Cabe a mim, somente e neste momento, apresentar as considerações finais do que foi exposto ao longo do trabalho.

As descobertas que vivi desde que conheci e comecei a pesquisar o Nêgo Fugido me levaram ao meu argumento central: as crianças, no ato de {per[for(mar)]}, formam a si mesmas através da performance e expressam essa formação de si, contínua e ciclicamente. Os corpos dos sujeitos da pesquisa são matéria-prima que constroem e são construídos pela performance. A expressividade artística das nêgas do Nêgo Fugido e a apresentação performática de si das crianças no encontro com a câmera mostra performatividades que são profundamente enraizadas em construções sociais. Nesse interim, agenciam a sua performance na manifestação, mas também o dia-a-dia, vivem suas identidades em performance.

Importante dizer que, por fim, percebo que as crianças vivem as suas infâncias localmente com considerável autonomia. Isso parece estar relacionado também às aprendizagens fora da escola: de uma forma situada e prática, o

percurso de aprender o mundo e a si mesmo envolve uma multiplicidade de formas de aprender, que demanda um engajamento do corpo inteiro. A experiência da criança é também construída culturalmente, e só pode ser compreendida inserida nesse ambiente, consolidando a aprendizagem situada na prática social. O modo como elas aprenderam a aprender aciona todos os sentidos, garantindo que, mesmo na ausência de um facilitador ou mediador adulto ou criança, todas as relações com o mundo material, imaterial, visível e invisível, na natureza e nas estruturas, têm potencial de ensino. Comumente elas agenciam isso no espaço e no tempo que constroem e dos quais apropriam socialmente.

Perseguindo seus rastros pelas ruas, descobri que a relação intergeracional garante que essas crianças sejam atrizes chave na manutenção da cultura afro-brasileira. Elas são sujeitos de enfrentamento no mundo da disputa por controle de seus corpos, de suas expressões e de sua significação. Valores como autonomia, liberdade e enfrentamento são valorizados não só entre os adultos, mas também estimulados entre as crianças. A noção de liberdade é acionada cotidianamente com a apropriação do espaço da vila, e expressada quando crianças e adultos se colocam em movimento constante. Na inércia do movimento, as barreiras erguidas entre o ambiente doméstico e o mundo público fundantes da dicotomia entre casa e rua são desconstruídas. Os limites da rua são negociados pelas relações das pessoas entre si e com o ambiente, muitas vezes estendidos para fora da comunidade, ultrapassando ambiente familiar configurado por Acupe e seus arredores.

O medo parece se configurar como sentimento irremediável que deve ser enfrentado bravamente. O invisível, as entidades fantásticas das manifestações tradicionais, a violência urbana, a surra lúdica, a expressão de um trauma coletivo, as contingências da vida em uma sociedade estruturada sob uma hegemonia branca e uma identidade nacional embasada em um ideal de mestiçagem (MUNANGA, 2006) são elementos com que as crianças têm que aprender a lidar desde muito pequenas. Elas podem, em certa medida, formular estratégias sozinhas, acionando sua astúcia, força física, habilidades diversas e inteligência emocional, ou acionar a coletividade da qual fazem parte. A dimensão da agressividade evocada nas manifestações populares aqui examinadas, bem como em algumas relações de ensino-aprendizagem e nas

relações e atividades lúdicas, leva a crer tal comportamento atende a um modo de vida no contexto atual. O modo de viver das pessoas de Acupe e das crianças em particular, constrói gente dotada de espírito de luta em defesa de si, de seus corpos e de sua cultura.

As relações entre pares que essas pessoas constroem são também uma expressão do agenciamento que elas têm. As atividades e práticas realizadas pelas crianças não são reproduções do universo adulto. Elas são atores sociais que recriam a sociedade em que vivem a todo o momento. Interpretam e agem ativamente, a seu modo, nas relações e interações. As crianças têm participação ativa na definição de seu papel em diferentes contextos. Além do Nêgo Fugido, outras atividades lúdicas cotidianas, como o empinar pipa, o ablebleide, o balangandã, a capoeira, e manifestações tradicionais como as caretas, o mandu, etc., formam a subjetividade e a identidade das crianças de Acupe, expressando as culturas das infâncias do lugar.

Existe uma relação de intensidade entre a performance de reinvenção de um evento desencadeado por um trauma coletivo e a vida que as pessoas experimentam cotidianamente. O Nêgo Fugido é uma hipérbole da vida da criança, da mulher e do homem negro em Acupe, quiça no Brasil. Tencionar o confronto em diversos contextos parece ser um encaminhamento consciente ou não para a luta antirracista, como uma espécie de pedagogia da insurgência. Para saber melhor sobre esse processo, talvez fosse pertinente dialogar com autores como Paulo Freire e Augusto Boal, que oferecem instrumental analítico para uma análise pedagógica teatral. Mesmo que não haja a imitação do outro dominante entre as nêgas, interpreto que encenar nêgas, para as crianças, é uma etapa de mobilização coletiva rumo à descolonização do imaginário. Assumir a posição do escravo fujão que sofre e é oprimido permite uma reflexividade identitária nas crianças e na comunidade que as assiste, na busca coletiva por uma nova consciência sobre quem são, de onde vieram, qual a nossa posição na sociedade e para onde vamos. A promoção de justiça social numa sociedade racializada e hierarquizada como a brasileira talvez demande encaminhamentos políticos artísticos alternativos como modo de ruptura de obstáculos ideológicos.

Nesse sentido, as relações na comunidade não se resumem a comportamentos dóceis regados de sorrisos e canduras. Não é particularidade

dos indivíduos de Acupe expressar suas idiossincrasias. Entretanto existe o desenvolvimento contínuo de uma estratégia de sobrevivência que demanda a apresentação de uma imagem de seriedade, de respeito, de firmeza de caráter, de resistência às adversidades, de defesa pelo ataque e de confronto. Arrisco indicar, inclusive, que isso possa dizer algo sobre uma noção de baianidade que identifica as pessoas da região do Recôncavo Baiano, partilhada cotidianamente no local. Mas seria preciso investigar a questão com mais escrutínio. A relação entre a vila de Acupe e a sede de Santo Amaro, por exemplo, não é amistosa. A sede é, em grande medida, assistida pela administração do município. O distrito, entretanto, vive a ausência de infraestrutura básica e a invisibilidade frente ao Estado na manutenção de sua cultura imaterial e material. Isso desperta indignação na população de Acupe e incita a disposição ao conflito entre os habitantes das duas comunidades. Há, inclusive, a vontade dos acupenses de lutar por sua emancipação.⁸⁵ Não só os corpos das nêgas encenam a luta e a agonia do sofrimento por sua condição e por sua morte, mas a comunidade de Acupe como um todo sofre e tenta lidar com a desigualdade racial e social. O esgoto a céu aberto, o escasso abastecimento de água tratada, o crescente cerceamento das áreas de terra e mar dos territórios de pesca artesanal, fomentado pelos órgãos gestores da economia em benefício de empreendimentos industriais e das empresas de petróleo e terceirizadas na Baía de Todos os Santos, são algumas condições que ameaçam a manutenção dos costumes vividos em seus becos e vielas.⁸⁶

Importante lembrar mais uma vez que as imagens e as reflexões resultaram do encontro etnográfico, assim como as questões sistematizadas nesta dissertação, não estavam previamente dadas. A vida em Acupe seguia seu curso quando eu comecei minhas incursões ao campo. Ao longo desses anos pude aprender um pouco mais sobre a comunidade onde o Nêgo Fugido emergia como manifestação da cultura popular. A performance frente a mim e à câmera, entretanto, apresentou-se como fruto das negociações desses encontros.

⁸⁵ Ao longo desses anos, observei que movimento emancipatório em Acupe sofre oscilações. O distrito busca se tornar cidade independente recorrendo a Proposta de Ementa Constitucional 18 e 52/2003 que prevê que, na criação, fusão ou desmembramento de Municípios, deverão ser preservados a continuidade e a unidade histórico-cultural do ambiente urbano.

⁸⁶ Ver Rios e Germani (2012).

Ciente de que sempre há mais reflexões a fazer, apresento algumas questões que revelaram relativa insuficiência neste trabalho. Seria ingenuidade não expor outros caminhos possíveis de análise e também reflexões que demandam mais maturidade. A dissertação mostrou, por exemplo, que pode ser pertinente descobrir qual a dimensão do transe vivido pelas crianças na manifestação abordada. Talvez assumir a categoria analítica do transe aponte para outros caminhos de investigação, assim como um diálogo aprofundado sobre antropologia da experiência, da sensorialidade e das emoções. Desenvolver a pesquisa sobre a inserção das crianças na manifestação pode oferecer novas pistas para a compreensão da manutenção e da reprodução do Nêgo Fugido. Para entender mais sobre as sociabilidades afro-brasileiras, contudo, seria preciso avançar em uma investigação sobre a questão racial e a corporalidade compartilhada pelos sujeitos particularmente em um esforço ampliado de intercruzamento entre vários atos de sociabilidade. Investir em uma reflexão a partir dos sentidos e significados acionados pelas letras das músicas, em uma perspectiva de análise de discurso, poderia também ampliar o conceito de performance trabalhado aqui, assim como revelar novas informações sobre a participação dos adultos no Nêgo Fugido, e sobre a historicidade da manifestação. Desfiar a rede de manifestações tradicionais e elementos comuns da qual o Nêgo Fugido é um dos nós fundamentais pode também oferecer informações relevantes sobre como a cultura de origem afro-brasileira se estabelece e se transforma nos dias atuais.

Mas termino minha jornada fantástica banhada de céu terra mangue rio e mar, reconhecendo que existe uma multiplicidade de saberes tradicionais e do campo das ciências sociais que eu não incorporei em minha performance etnográfica. Muito aprendi nesse percurso formativo, e espero ter contribuído com a comunidade com qual trabalhei, assim como colaborar com futuros trabalhos na antropologia e áreas afins. Levo para a vida algo de inominável e inenarrável da experiência com as crianças. E um saber sobre as águas: elas correm calmas nos lugares próximos e rápidas nos lugares profundos. São elas que abrem seus cursos flutuantes na terra, não o contrário. Nesta vereda de fazer antropologias, até o pôr-do-sol às vezes tem que fazer de conta que é sombra.

Manifestações Populares

Bembé do Mercado: Festa de candomblé de rua que acontece anualmente em Santo Amaro, geralmente durante os dias 9 a 13 de maio, em celebração à abolição da escravidão. Vários terreiros da região “batem candomblé” na rua do mercado aberto municipal, preparando oferenda à Iemanjá. Hoje, o evento agrega movimentos políticos e sociais, grupos culturais, além dos terreiros.

Bombacha(o): Grupo de crianças e adultos mascarados que usam tecidos coloridos e estampados cobrindo o corpo, inclusive a cabeça, deixando um orifício para facilitar a visão. Ramos (1996) apresenta-o historicamente como um bando composto por mulheres que tradicionalmente anunciava o período de manifestações de julho.

Burrinha: Grupo de mascarados que carrega na cintura um balaio simulando um homem cavalgando. De acordo com os mais velhos da comunidade, a vila tinha dois grupos que brincavam de Burrinha: Burrinha de Ouro e Burrinha da Saudade. Hoje, somente o segundo sai às ruas. Eles brincam em cortejo, acompanhados por uma fanfarra. A Burrinha é uma manifestação popular também encontrada em outras regiões do Brasil, assim como em países africanos que vivenciaram o refluxo da diáspora. A manifestação tem origem brasileira, e sua versão no Benin vem a ser semelhante à nossa, guarda parentesco com o Bumba-meu-boi e o Boi-de-mamão.

Mandu: Hoje crianças e adultos desfilam pelas ruas de Acupe em maior número, vestidos com paletó e calça comprida preta, braços amarrados substituídos por um cabo de vassoura e o topo da cabeça enrolada por um pano trançado revestido por um lençol, e no topo uma urupema⁸⁷. É comum os participantes adotarem vozes distorcidas para encenar a personagem do Mandu, afinando-a ou alcançando um falsete, tipo de registro vocal mais agudo que o normal. Antigamente o grupo era composto por mascarados masculino, de origem

⁸⁷ Uma espécie de peneira de palha para passar farinha

cultural angolana que, no Brasil, foram incorporados à dedicação aos orixás do culto jeje-yorubá. Existia três personagens: o zambeta, de dedicação a Xangô⁸⁸; o maneta, a Ifá⁸⁹; e o cambaio, a Obatalá⁹⁰. Posteriormente, as personagens estiveram relacionadas à anunciação das festas religiosas, homenagens a Iemanjá e ao final do carnaval (RAMOS, 1996).

Brincadeiras e termos relacionados

Ablebleide: A brincadeira se resume numa disputa dentro de um recipiente geralmente delimitado por aros de pneus de bicicleta, em que peões artesanais de metal feitos de parafuso e tampinhas de bebidas industrializadas competem pelo espaço. Existe um brinquedo semelhante numa versão industrializada que virou série de televisão, chamado *Beyblade*. A origem brinquedo é o peão tradicional japonês *beigoma*, que foi apropriado pela indústria de brinquedos. As regras básicas parecem ser as mesmas em todos eles, consistindo em jogar o oponente para fora da cuia ou fazê-lo parar de girar. Outros modos de brincar se desdobram desse aspecto fundamental.

Amarelinha: A brincadeira de Amarelinha consiste em desenhar no chão uma estrutura de quadrados ou retângulos progressiva de 1 a 10 em que o último quadrado, o 10º, constitui o Céu. As casas 1, 2, 3, 6, 9 e 10 são unitárias e as casas 4 e 5, 7 e 8 são coligadas em dupla, possibilitando pisar com os dois pés aos mesmo tempo. A criança deve jogar uma pedra em cada quadrado e pular com um pé só em todas as casas numerais, exceto a casa em que a pedra se encontra, indo e voltando da estrutura desenhada. Se houver queda, pisada nas linhas, erro durante o jogar da pedra ou equívocos no pulo da casa em que consta a pedra, o jogador perde a jogada.

Arraia: Brinquedo voador feito de papel celofane e tascas de madeira. Muito parecida com a pipa, a arraia é diferente no tamanho e número de lados (4).

⁸⁸ Divindade da justiça, senhor do fogo.

⁸⁹ Porta voz de Orumilá, divindade do destino.

⁹⁰ Divindade criadora do mundo, mais velhos dos orixás masculinos.

Balangandã: Espécie de disputa por restos de tijolos ou pedrinhas entre duas crianças. Cada criança carrega um carretel consigo, e na outra ponta da linha, há um pedaço de tijolo amarrado. Elas jogam seus tijolos um contra o outro em movimento pendular para que as linhas se enrosquem. As duas crianças devem ter destreza ao lançar a linha com a pedra de modo que ambas se enrolem ao movimento da pedra, e que as pedras não se quebrem. Uma vez que as linhas estão enroscadas, ambas crianças puxam de volta. Cada criança disputa força puxando sua linha de volta, fazendo movimentos em oposição à outra criança. Nesse movimento, quem conseguir cortar a linha e o tijolo do outro, ganha. O propósito é que a linha do adversário se parta e o ganhador puxe para si a sua linha com as duas pedras dependuradas, a sua e a do outro jogador.

Cobrar mole: Uma brincadeira que pode ser deliberada ou não entre os participantes. A criança ou jovem adulto pune outra criança ou jovem adulto que fez algo errado. “Dar mole” consiste em dar a punição, e acontece de forma contínua durante outras brincadeiras e no dia-a-dia. Dentro do jogo, as crianças regem o comportamento umas das outras sob a ameaça de punições dadas através de chineladas ou palmadas nas mãos abertas, ou na cabeça, com as mãos fechadas. Geralmente as regras são estabelecidas previamente no início da brincadeira, e variam desde proibições alimentares ou interditos de palavras específicas, até xingamentos ou ofensas às mães e familiares uns dos outros. A infração é realizada quando as crianças fazem ou falam algo interdito. Assim, aquelas que participam do jogo através da “colagem” de dedos, são submetidas às punições de todos os outros brincantes que estão no momento do flagrante feito por um jogador. Apontar falsos interditos para que alguém seja punido inocentemente também gera punições em que o fez.

Fazer joguinho (com a pipa): Acrobacias e peripécias feitas com a linha para movimentar extraordinariamente em círculos ou ondulações o brinquedo voador.

Garrafão: Brincadeira que consiste, grosso modo, em desenhar uma garrafa imensa no chão, definindo os limites espaciais dos participantes do jogo. Um deles tem que tentar sair pelo gargalo da boca da garrafa, enquanto os outros estão autorizados a bater em cada integrante que tenta fugir, formando uma espécie de “corredor polonês”, brincadeira mais comum em outras regiões do Brasil.

Morcego: Brinquedo voador feito também de papel e talas de madeira, diferenciado pelo tipo de papel, pela curvatura e pelas extremidades onde são amarradas as linhas.

Pular elástico: A brincadeira consiste em dançar pulando em cima dos fios de uma circunferência alongada feita de elástico, presa nas extremidades por duas outras crianças com o próprio corpo. Existem níveis diferentes de dificuldade, que implicam na velocidade da música, nos passos da dança pulante, que deve sempre ter os fios como alvos da pisada, e na altura do elástico no corpo da criança que o segura. Perde quem não pisa em ambos fios ou embola o seu corpo neles durante o pulo dançante.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson.

2004. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Tomo Editorial.

AIRÈS, Philippe.

2012 [1960]. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: LTC.

ALEXANDER, Jeffrey C.

2004. Toward a Theory of Cultural Trauma. In:_____ [et al]. **Cultural Trauma and Collective Identity**. Berkeley; Los Angeles (USA); London (UK): University of California Press.

AMARAL, Rita de Cássia.

2000. Cidade em Festa: o povo-de-santo (e outros povos) comemora em São Paulo. In: MAGNANI, J. G. C.; TORRES, L. L. (Orgs.). **Na Metrópole**: textos de antropologia urbana. São Paulo: EDUSP/FAPESP. Disponível em: <http://n-a-u.org/novo/wp-content/uploads/2011/11/cidade_rita.pdf>. Acesso em 19 Mar. 2013.

ANDUJAR, Claudia.

1979. Mitopoemas Yanomami. São Paulo: Olivetti do Brasil.

1998. **Yanomani**: A Casa, A Floresta e o Invisível. São Paulo: DBA.

2005. A vulnerabilidade do ser. São Paulo: Cosac Naify.

BATESON, Gregory.

2005 [1972]. A Theory of Play and Fantasy. In: SALEN, Katie Tikenbas; ZIMMERMAN, Eric. **The Game Design Reader**. A Rules of Play Anthology. Boston (EUA): MIT PRESS.

BATESON, Gregory; MEAD, Margareth.

1942. **Balinese Character**. A Photographic Analysis.

BENISTE, J.

1997. **Òrun Áiyé** - O encontro de dois mundos. Editora Bertrand Brasil.

BENJAMIN, Walter.

1992. Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. **Antropos**. Lisboa (PT): Relógio D'Água Editores.

CARVALHO, José Jorge de.

1990. O Jogo das Bolinhas. Uma Simbólica da Masculinidade. **Anuário Antropológico/ 87**, Brasília, Editora Universidade de Brasília; Tempo Brasileiro.

CARSTEN, Janet.

2000. Introduction: cultures of relatedness. In:_____. **Cultures of Relatedness**. New approaches to the Study of Kinship. Cambridge: University Press.

CERQUEIRA, Daniel R. C.; MOURA, Rodrigo Leandro de.

2013. Vidas Perdidas e Racismo no Brasil. **Nota Técnica**, n. 10, nov. Brasília: Ipea/FGV.

CLIFFORD, James.

2008. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

COHN, Clarice.

2013. Concepção de infância e infâncias. **Civitas** Porto Alegre v. 13 n. 2 p. 221-244 maio-ago.

CONNEL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W.

2013. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 21, n. 1, p. 424, janeiro-abril.

CORSARO, William.

2005. Entrada no campo, aceitação e natureza da participação nos estudos etnográficos com crianças pequenas. **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 26, n. 91, p. 443-464, Maio/Ago. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em 22.04.2015.

2009. Reprodução Interpretativa e Cultura de Pares. In: MULLER, Fernanda; CARVALHO, Ana Maria Almeida (orgs.) **Teoria e Prática na Pesquisa com Crianças**. Diálogos com William Corsaro. São Paulo: Cortez.

COPQUE, Bárbara S. A.

2003. **Meninos-Fotógrafos ou a fotografia como fonte de conhecimento etnográfico**. Rio de Janeiro: UERJ/ PPCIS il..., 120p.

CRAVO, Christian.

2009. **Christian Cravo**. Cosac Naify: São Paulo.
- CUNHA, Manuela Carneiro da.
2009. Cultura e “cultura”: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: _____. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify. P. 311 – 373.
- DELGADO, Ana Cristina Coll; MÜLLER, Fernanda.
2005. Abordagens etnográficas nas pesquisas com crianças e suas culturas. **Cadernos de Pesquisa**, v. 35, n. 125, p. 161-179, maio/ago. Disponível em: <28reuniao.anped.org.br/textos/gto7/gto781int.rtf>. Acesso em 10 nov. 2015.
- EICHENBERGER, Andréa.
2011. **Images d’indiens: D’objet a sujet**. La photographie chez les Guarani du Village Yynn Morotĩ Wherá à Santa Catarina (sud du Brésil). Curitiba/ Paris: UFSC/PPGAS e Universite Paris VII, 2011.
- EVANS-PRITCHARD, E. E.
[1974] 2011. **Os Nuer**: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. São Paulo: Perspectiva.
- ERWITT, Elliott.
[1928] 2011. **Elliott Erwitt**. São Paulo: Cosac Naify. Coleção Photo Poche.
- FANON, Frantz.
2008. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: Edfuba.
- FARIAS, M. J. A; WIGGERS, I.D; VIANA, R. N. A.
2014. O lúdico e a violência nas Brincadeiras de Luta: um estudo do “se - movimentar” das crianças em uma Escola Pública de São Luís, Maranhão – Brasil. **HOLOS**, Ano 30, Vol. 5.
- FAVRET-SAADA, Jeanne.
2005. Ser afetado. **Cadernos de campo**, n.13, p.155-161.
- FERNANDES, Florestan.
2004. As “trocinhas” do Bom Retiro. **Pro-Posições**, vol. 15, n. 1 (43), jan./abr.
- FIAZ, Domingos da Hora.

2012. **Acupe Minha Terra**. Santo Amaro da Purificação (BA): Editora Salesiana do Salvador.

FINNEGAN, Ruth.

2008. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras.

GAMA, Fabiene de Moraes Vasconcelos.

2012. **Fotodocumentação e Participação Política**: Um estudo comparativo entre o Brasil e o Bangladesh. Rio de Janeiro/Paris: UFRJ/PPGSA e EHESS, 2012.

GONÇALVES, Marco Antonio.

2008. **O real imaginado**. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: TopBooks.

2012. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, VÂNIA Z. (Orgs.). **Etnobiografia**: Subjetivação e Etnografia. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras. P. 9 – 18.

2012. _____; MARQUES, Roberto; CARDOSO, VÂNIA Z. Etnobiografias: esboço de um conceito. In: GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, VÂNIA Z. (Orgs.). **Etnobiografia**: Subjetivação e Etnografia. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras. P. 19 – 42.

GONÇALVES, Renata de Sá.

2008. **A dança nobre no espetáculo popular**. A tradição como aprendizado e experiência. Tese (Doutorado em Ciências Humanas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia.

GROSSI, Miriam Pillar.

2004 [1995]. Masculinidades: uma revisão teórica. **Antropologia em primeira mão**, n.1, Florianópolis: UFSC /Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Disponível em: < miriamgrossi.paginas.ufsc.br/files/2012/03/Visualizar3.pdf> Acesso em: 04. Jan. 2016.

GURAN, Milton.

2000. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 155 – 165.

IBGE.

2010. **Censo demográfico 2010**. Disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br>>. Acesso em 01 dez. 2012.

INGOLD, Tim.

2008. Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. **Ponto Urbe 3**.

IPEA; SEPPIR.

2014. **Situação social da população negra por estado**: indicadores de situação social da população negra segundo as condições de vida e trabalho no Brasil. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Brasília: Ipea. Disponível em: <<http://www.seppir.gov.br/central-de-conteudos/publicacoes/pub-pesquisas/situacao-social-da-populacao-negra-por-estado-seppir-e-ipea>>. Acesso em 29 fev. 2016.

LATOUR, Bruno.

1996. **Aramis, or the love of technology**. Cambridge (EUA); Londres (Inglaterra): Harvard University Press.

LAVE, Jean.

1991. Situating learning in Communities of practice. In: RESNICK, Lauren B.; LEVINE, John M.; TEASLEY, Stephanie D. **Perspectives on socially shared cognition**. Washington (EUA): American Psychological Association. P. 63-82. Disponível em: <www.seachangecop.org/.../1991%20Jean%20Lave%...>. Acesso em 24 fev. 2016.

1992. Learning as Participation in Communities of Practice. **Annual Meeting of the American Educational Research Association**.

San Francisco. Disponível em <<http://www.udel.edu/educ/whitson/897s05/files/Lave92.htm>>.

Acesso em 24 fev. 2016.

MACDOUGALL, David.

2009. Significado e ser. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirina. **Imagem – Conhecimento**. Antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas, USP: Papyrus Editora. P. 61 – 70.

MACHADO, Marina Marcondes.

2010. Criança é Performer. **E&R Educação e Realidade**. Vol. 35, n. 2, p. 115-137, maio/ago.

MARQUES, Lucas De Mendonça.

2014. **Forjando Orixás**. Técnicas e objetos na ferramentaria de santo da Bahia. (Monografia de Graduação). Departamento de Antropologia. Universidade De Brasília. 153p.

MAUSS, Marcel.

1974. As técnicas do corpo. In:_____. **Sociologia e Antropologia**. Cosacnaify. Vol. 2, Sexta Parte.

MEAD, Margareth.

1928. **Coming of Age in Samoa**. A Psychological Study of Primitive Youth of Western Civilization. New York: William Morrow & Company.

MEAD, Margareth. BATESON, Gregory.

1942. **Balinese Character**. A Photographic Analysis.

MITCHELL, W. J. T.

2002. O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, 15 (2): 101- 131.

MONTEIRO, Marianna F. M.

2013. Nego Fugido, teatro, “agitprop”. In: DAWSEY, John C. MULLER, Regina P. HIKIJI, Rose Satiko G. MONTEIRO, Marianna F. M. (Orgs.). **Antropologia e Performance**. Ensaios NaPedra. São Paulo: Terceiro Nome. Série Antropologia Hoje. P. 373 – 390. P. 61 – 70.

MUNANGA, Kabenguele.

2006. **Redescutindo mestiçagem no Brasil**. Identidade Nacional versus Identidade Negra. Belo Horizonte: Autêntica. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

NARANJO, Julio Moracen.

2014. Cultura de origem africana entre o intangível e o volátil: experiência de teatro negro entre memória e história. **Estudios Africanos**. Disponível em: <estudiosafricanos.cea.unc.edu.ar>. Acesso em 18 jan. 2016

NUNES, Angela.

2002. No tempo e no espaço: brincadeiras das crianças A'uw~e-Xavante. In: SILVA, Aracy Lopes da; NUNES, Angela; MACEDO, Ana Vera Lopes da Silva (orgs.). **Crianças Indígenas**. Ensaaios Antropológicos. São Paulo: Global. P. 64 – 99.

PEDROSA, Maria Isabel; SANTOS, Maria de Fátima.

2009. Aprofundando reprodução interpretativa e cultura de pares em diálogo com Corsaro. In: MULLER, Fernanda; CARVALHO, Ana Maria Almeida (orgs.) **Teoria e Prática na Pesquisa com Crianças**. Diálogos com William Corsaro. São Paulo: Cortez.

PEDROZA, Kita.

2011. **Em Nome do Sagrado**: ensaio fotográfico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Justiça Federal.

PIEDADE, Acácio.

2010. A longa tarde de um fauno. **Ilha**. Revista de Antropologia, vol. II, n. 1-2, jan./fev. 2009, Florianópolis.

PINHO, Osmundo de Araujo.

2006. Etnografias do *brau*: corpo, Masculinidade e raça na Reafricanização em salvador. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 13, vol. 1, p 127-145, janeiro-abril.

2014. Um enigma masculino: Interrogando a masculinidade da desigualdade racial no Brasil. **Universitas Humanística**, Bogotá, Colombia, Nn.77, p. 227-250, Enero-Junio.

2008. **A antropologia no espelho da raça**. In: 26º Reunião Brasileira de Antropologia. Desigualdade na Diversidade, Porto Seguro, Bahia. Anais. Disponível em: <www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26.../osmundo.pdf>. Acesso em 20 mar. 2016.

PINTO, Monilson dos Santos.

2014. **Nêgo fugido**: o teatro das aparições. 2014. 164 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

PNUD.

2014. **Relatório de Desenvolvimento Humano**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. New York (EUA): PBM Graphics, RR Donnelley. Disponível em: <www.pnud.org.br/arquivos/RDH2014pt.pdf>. Acesso em 28 fev. 2016.

PIRES, Flávia Ferreira; JARDIM, George Ardilles da Silva.

2014. Geração Bolsa Família Escolarização, trabalho infantil e consumo na casa sertaneja (Catingueira/PB). **RBCS**, v. 29, n° 85.

POTOLSKY, Matthew.

2006. **Mimesis**. London (UK); New York (USA): Routledge. The New Critical Idiom.

RIOS, Kássia Aguiar Norberto. GERMANI, Guiomar Inez.

2012. Pescadores e marisqueiras do distrito de Acupe – Santo Amaro (Ba): Saberes e práticas na construção dos territórios pesqueiros. In: **XXI Encontro Nacional de Geografia Agrária**. Territórios em disputa: o desafio da geografia agrária nas contradições do desenvolvimento brasileiro. 21. Uberlândia, MG. Anais. Uberlândia: UFU, LAGEA. Disponível em: <www.lagea.ig.ufu.br/xx1enga/anais_enga_2012/eixos/1335_1.pdf> Acesso em 29 jan. 2016.

SANTO AMARO.

2003. Estatuto Social da Associação Cultural Nêgo Fugido. **Registro Civil de Pessoas Jurídicas da Comarca de Santo Amaro/ BA**, n. 365. Cláudia dos Santos Cerqueira. Santo Amaro, 8 abril 2003. Livro A-11, Protocolo 2203.

SARMENTO, Manuel Jacinto.

2005. Gerações e Alteridade: Interrogações a partir da sociologia da infância. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 26, n. 91, p. 361-378, Maio/Ago. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em 22 nov. 2015.

SCHECHNER, Richard.

2006. “O que é performance?”, em *Performance studies: na introducción*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

2011. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 1-360.

2013. “Pontos de Contatos” Reinventados. In: DAWSEY, John C. MULLER, Regina P. HIKIJI, Rose Satiko G. MONTEIRO, Marianna F. M. (Orgs.). **Antropologia e Performance**. Ensaios NaPedra. São Paulo: Terceiro Nome. Série Antropologia Hoje.

SCHEER, Monique.

2012. **Are emotions a kind of practice (and what is that what make them have a history)?** A Bourdieuan approach to understanding emotion. In: *History and Theory*, n. 51, vol. 1, p. 193-220.

SZTUTMAN, Renato.

2009. A utopia reversa de Jean Rouch: de Os mestres loucos a *Petit à Petit*. **Devires**, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 108 – 125, Jan/Jun.

STOLLER, Paul.

1995. **Embodying Colonial memories**: spirit possession, power and the Hauka in West Africa. London/ New York: Routledge.

TAYLOR, Diana.

2013. Traduzindo performance [prefácio]. In: DAWSEY, John C. MULLER, Regina P. HIKIJI, Rose Satiko G. MONTEIRO, Marianna F. M. (Orgs.). **Antropologia e Performance**. Ensaios NaPedra. São Paulo: Terceiro Nome. Série Antropologia Hoje.

TAUSSIG, Michael.

1993. **Mimesis and Alterity**. A Particular History of the Senses. London/ New York: Routledge.

TURNER, Victor W.

2013 [1974]. Liminaridade e *communitas*. In:_____. O Processo Ritual. Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis (RJ): Vozes. Coleção Antropologia.

VALE DE ALMEIDA, Miguel; PISCITELLI, Adriana; CÔRREA, Mariza.

1998. “Flores do Colonialismo”. Masculinidades numa perspectiva antropológica. **Cadernos Pagu**, n. 11, p.201-229.

VALE DE ALMEIDA, Miguel.

WILSON, Monica.

1950. O Parentesco Nyaryusa. In: RADCLIFFE-BRWON, A. R; FORDE, Daryll. **Sistemas Políticos Africanos de Parentesco e Casamento**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P. 149 -188.