

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO – FAGED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA

FRANCISCO WELLINGTON PARÁ DOS SANTOS

FORMAÇÃO TEATRAL E O ENCANTAMENTO DA
ANCESTRALIDADE AFRICANA – CAMINHOS E
ENCRUZILHADAS PARA UMA FORMAÇÃO ASSENTADA
NA CULTURA DE MATRIZ AFRODESCENDENTE: CULTO
EGUNGUN E MARACATU DE FORTALEZA

FORTALEZA
Maio de 2010

FRANCISCO WELLINGTON PARÁ DOS SANTOS

FORMAÇÃO TEATRAL E O ENCANTAMENTO DA
ANCESTRALIDADE AFRICANA – CAMINHOS E
ENCRUZILHADAS PARA UMA FORMAÇÃO ASSENTADA
NA CULTURA DE MATRIZ AFRODESCENDENTE: CULTO
EGUNGUN E MARACATU DE FORTALEZA

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Educação

Orientador: Prof. Dr. Henrique Antunes Cunha Júnior

FORTALEZA
Maio de 2010

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

S235f

Santos, Francisco Wellington Pará dos.

Formação teatral e o encantamento da ancestralidade africana – caminhos e encruzilhadas para uma formação assentada na cultura de matriz afrodescendente [manuscrito] : culto egungun e maracatu de Fortaleza / por Francisco Wellington Pará dos Santos. – 2010.

223f. : il. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza(CE), 26/05/2010.

Orientação: Prof. Dr. Henrique Antunes Cunha Júnior.

Inclui bibliografia.

1-EGUNGUN(CULTO).2-MARACATU BAOBAB. 3-TEATRO NA EDUCAÇÃO. 4-FOLCLORE E EDUCAÇÃO – FORTALEZA(CE). 5-EXU(ORIXÁ). 6-OXUM (ORIXÁ). 7-BRASIL – CIVILIZAÇÃO – INFLUÊNCIAS AFRICANAS. I-Cunha Júnior, Henrique Antunes, orientador. II-Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Educação. III-Título.

CDD(22ª ed.) 299.6730981

36/10

FRANCISCO WELLINGTON PARÁ DOS SANTOS

FORMAÇÃO TEATRAL E O ENCANTAMENTO DA ANCESTRALIDADE
AFRICANA – CAMINHOS E ENCRUZILHADAS PARA UMA FORMAÇÃO
ASSENTADA NA CULTURA DE MATRIZ AFRODESCENDENTE: CULTO
EGUNGUN E MARACATU DE FORTALEZA

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Educação, da
Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre
em Educação. Área de concentração: Educação.

Aprovada em 26 de Maio de 2010

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr.º Henrique Antunes Cunha Júnior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof.ª Dr.ª Sandra Haydée Petit
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof.ª Dr.ª Rosa Maria Barros Ribeiro
Universidade Estadual do Ceará - UECE

A G R A D E C I M E N T O S

Para Máisa e o Léo, por muito e para sempre!

A toda família na liderança sensível de dona Benedita Pará, minha mãe.

Aos meninos que ‘Amadureceram na Ciranda’ do Otávio Bonfim e Parque Araxá.

Aos meninos e meninas do Maracatu Nação Baobá.

Aos meninos Gilvan e Jonas e a tod@s que ainda virão.

Aos amigos da pós: Cecília, Débora, Juliana, Jon, Kássia, Lílian, Mazinho, Reginaldo, Silvia.

À felicidade de ter os amig@s que eu tenho.

Profas Dras.: Ângela Linhares, Rosa Maria Barros Ribeiro, Sandra Haydée Petit.

Aos Profs. Drs. Henrique Cunha Júnior e Eduardo Oliveira.

Exu-Oxum

CAPES, pelo apoio financeiro, possibilitando começar, continuar e concluir a pesquisa.

IFCE, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, pelo apoio na cessão de sala para ensaios.

GDFAM, Grupo de Desenvolvimento Familiar, pelo apoio na cessão de sala para ensaios.

RESUMO

Esta pesquisa centra-se na Ancestralidade Africana. Estruturada nesse conceito busca elencar possibilidades para uma formação teatral que não invisibilize o pertencimento étnico dos afrodescendentes. Partindo de um reconhecimento da força poético-imagética do Culto Egungun e de uma vivência no Maracatu Nação Baobá, num bairro de Fortaleza, foi possível apresentar uma discussão na intenção de fazer o pensamento dançar como festivamente ensina a cultura tradicional africana de matriz ioruba. Uma pesquisa que foi compartilhada com os integrantes do Grupo de Teatro Tambor de Rua, a fim de que os estudos teóricos fossem postos na circularidade esférica que movimenta a realidade cotidiana sempre mais indômita. Esse trabalho tem como ponto de partida a fecundação do teatro na minha história de vida, trespassada pelo Candomblé Ketu-Nagô, mais intimamente a presença de Exu-Oxum que me mostraram um jeito contemporâneo – via internet – de revisitar a tradição. Foi a partir dessa contação que os caminhos e encruzilhadas se nos mostraram possíveis. Laroîê! Ora ie iê ô!

Palavras-chave: Ancestralidade Africana, Egungun, Maracatu, Teatro, Fortaleza, Afrodescendência, Exu, Oxum.

RÉSUMÉ

Cette recherche centre sur l'Ascendance Africaine. Structurée sur ce concept elle cherche à présenter des possibilités pour une formation théâtrale qui ne rende pas invisible l'appartenance ethnique des descendants africains. À partir d'une reconnaissance de la force poétique et imagétique du Culto *Egungun* et d'un vécu au *Maracatu Nação Baobá*, dans la baie de Fortaleza, il a été possible de présenter une discussion ayant le but de faire la pensée danser comme fait apprendre la culture africaine traditionnelle d'origine *ioruba*. Cette recherche a été partagée avec les intégrants du Groupe Tambor de Rua, afin que les études théoriques soient mises dans la circularité sphérique qui meut la réalité quotidienne toujours plus indomptable. Ce travail a comme point de départ la fécondation du théâtre dans mon histoire de vie, transpercée par le candomblé Ketu-Nagô, plus intimement Exu-Oxum qui m'ont montré une façon contemporaine – via internet – de revisiter la tradition. À partir du fait de raconter que les chemins et croisements nous ont été montrés possibles. *Laroiê! Ora ie iê ô!*

Mots-clés: Ascendance Africaine, Egungun, Maracatu, Théâtre, Fortaleza, Descendants Africains, Exu, Oxum.

LISTA DE IMAGENS

Foto 01: Mapa Ioruba	63
Foto 02: Egungun Benin	70
Foto 03: Egungun Benin – Arquivo Hiro008	73
Foto 04: Egungun Benin – Arquivo Hiro008	77
Foto 05: Egungun Benin – Arquivo Hiro008	82
Foto 06: Rei Leal – Sidney Malveira	95
Foto 07: Nação Baobá – Arquivo do autor	96
Foto 08: Jonas e Gilvan – Arquivo do autor	183
Foto 09: Gilvan e Jonas – Arquivo do autor	187
Foto 10: Gilvan e Jonas – Arquivo do autor	188
Foto 11: Gilvan e Jonas – Arquivo do autor	189
Foto 12: Gilvan e Jonas – Arquivo do autor	190
Foto 13: Gilvan, Roger, Pablo, Jonas – Arquivo do autor	199
Foto14: Mali - Dogon – Arquivo Ajoh198	208
Foto 15: Mali - Dogon – Arquivo Ajoh198	209
Foto 16: Mali - Dogon – Arquivo Ajoh198	210
Foto 17: Zangbeto – Benin – Arquivo Hugo	211
Foto 18: Zangbeto – Benin – Arquivo Hugo	212
Foto 19: Baobá – Arquivo do autor	213

SUMÁRIO

Introdução.....	11
-----------------	----

Parte 1

1.0. Padê do pôr-do-sol: Acalanto para um sonho real.....	20
1.1. Os meninos que amadureceram na ciranda.....	22
1.2. Irrequieto e esférico – O caminho das Encruzilhadas.....	35
1.3. Qual o Problema? O Que se faz? O que se deixa de fazer?.....	40
1.4. Um possível caminho para estudar.....	46
1.5. Sujeitos participantes da Pesquisa.....	53
1.6. Quadro Teórico: Fundamentando a Pesquisa.....	55
1.7. Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira – Eduardo Oliveira “Codinome Beija-Flor”.....	58
1.8. O que a pesquisa deseja ser.....	60
1.9. Objetivos.....	62

Parte 2

2.0. Cultura Ioruba.....	63
2.1. Ancestralidade Africana.....	65
2.2. Egungun.....	70
2.3. Egungun – Quando a imagem ensina.....	78
2.4. Maracatu.....	83
2.5. Maracatu Nação Baobá.....	96

Parte 3

3.0. Cibercultura e Narrativa Hipertextual – De link em link quem tem mouse vai ao Mali ou porque o Hipertexto sacoleja tanto.....	116
3.1. Narrativa Hipertextual.....	120
3.2. O Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africano é filhote da Internet.....	127
3.3. Blog, blog, blog, Blog-da-cara-preta.....	138
3.4. Lima Barreto & o Blog “Diário Íntimo”.....	143
3.5. O Blog se fez pássaro ou porque 140 caracteres é a direção certa de Ifá, parceiro de Exu que ensinou Oxum a jogar.....	146
3.6. Creative Commons.....	149

Parte 4

4.0. O Rap da Bela Vista & o Encanto do Baobá que dançou Bumba-meu-boi...151	
4.1. O Rap da Bela Vista & o Encanto do Baobá que dançou Bumba-meu-boi - O texto.....	153
4.2. “Pedagogia do Baobá”: Formação no Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana.....	172
4.3. O Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana e a Sala de Aula.....	178
4.4. Formação Teatral e Encantamento da Ancestralidade Africana – Caminhos e encruzilhadas para uma formação assentada na cultura de matriz afrodescendente: Culto Egungun e Maracatu de Fortaleza – Diário de	

Campo.....	181
4.5. C@antando a história de alguns brinquedos.....	187
4.6. Tambor de Rua & Nação Baobá – O Batuque que bate no Bumba-meu-boi foi bater na Bela Vista.....	198
4.7. O teatro tradicional Africano.....	202
4.8. Artes Cênicas – UFC 2010.1.....	205
Considerações Finais.....	207
Baobá: Árvore da sabedoria ancestral.....	213
Glossário Candomblé Ketu-Nagô.....	220
Glossário Internet & o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana.....	222

FORMAÇÃO TEATRAL & O ENCANTAMENTO DA ANCESTRALIDADE AFRICANA

Caminhos & Encruzilhadas para uma formação assentada na cultura de matriz
afrodescendente: Culto Egungun & Maracatu de Fortaleza

WELLINGTON PARÁ...



(...)
sejamos mais felizes
ao desnudar as partes do livro
para que a beleza floresça mais
fecunda
sobre as cicatrizes
(...)
o poema
é também um ebó de sonho e sangue
na encruza do que se crê
(- laroiê!)
estamos libertando do pelourinho
a palavra
e com suas asas
tingiremos de alegria
o hesitante horizonte das metáforas
magoadas e das metáforas medrosas.

*(Luiz Silva Cuti – ‘Sobre as
Cicatrizes’)*

O problema é de dominação, é das tentativas de eliminação de subordinação das africanidades e afrodescendências brasileiras, destes e de outros no mundo. Complicou? Complicou, pois só o marxismo também não explica, não exemplifica, precisa ir adiante, não é só trabalho e capital a seco. Tem gênero e etnia, tem localidade e ancestralidade nesta imensa composição. **Henrique Cunha Júnior.**

Na cosmovisão africana não se trabalha com a ditadura do significado ou com o império da lógica racional-monológica, mas com a aceitação de que não há explicação lógica do mundo. **Eduardo Oliveira.**

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa parte do propósito de que nós afrodescendentes precisamos, do modo mais digno, não deixar que seja destruída tanta luta que já vem do solo fértil da África-mãe. Sim, na minha concepção, vimos com dignidade mantendo a construção e o construto de uma luta que, apesar de desigual, o nosso povo negro tem se mantido ereto e forte nos embates cotidianos que dia-e-noite demanda nosso corpo negro em orgulho altivo.

Essa defrontação, que perpassa a todas as esferas do âmbito social, vão compor as lutas organizadas do Movimento Negro que sempre elegeu a educação como uma vertente de frente e de amplas possibilidades. No entanto, esse mesmo movimento negro vai logo entender que a educação institucionalizada nunca nos contemplou enquanto homens e mulheres que ajudaram a construir a nação brasileira.

Eu, um negro que até hoje estive numa aconchegante posição de enfrentamento, pois fiz do teatro meu lugar de embate, quis nesta escrita que fala da minha inquietação para com formação teatral, agradecer e abraçar. Um agradecimento sincero ao Candomblé Ketu-Nagô, o qual, a partir desse trabalho passa a ser a pilastra de sustentação na qual meu teatro de hoje (Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana – TEA), se afirma. Foi a partir da minha história de vida que ganhou sentido justamente no momento de fecundação deste fruto-filho chamado teatro, que eu doe meu corpo negro em oferenda a Exu-Oxum para que cuidassem dos caminhos e encruzilhadas que este ritual de alegria vindo da Mãe-África engravidasse a pessoa que eu me tornei. Essa minha relação (materno-filial) com teatro foi quem possibilitou o despertar de uma pessoa mais atenta à desumanização que o racismo, a discriminação, a opressão do sistema capitalista racista impingem aos descendentes de africanos em nosso país.

A história de vida de uma quantidade alarmante de pessoas afrodescendente nesse nosso Brasil, infelizmente, é uma cantilena de muitas semelhanças: desigualdades, discriminações, desemprego, desestrutura, fome, fome, fome. Mas ainda assim a história tem c@ntado (a arroba é a dança que iguala masculino e feminino como já sabiam os iorubas), que o povo negro permanece em movimento; mais que isso que esse movimento é a dança de ancestralidade, ou ainda mais, que essa ancestralidade é quem vai nos vitalizar para que lágrimas não sejam tão somente dores, mas dignidade

provinda de uma indignação que move nosso corpo nos encorajando para a reação. Uma vitalidade que vem da força e princípio sagrado chamado Axé. No Candomblé Ketu-Nagô Axé é o princípio de vida vindo da natureza que, por isso mesmo, traz a energia que vigora e faz com que a vida se realimente. Mas aqui nesse princípio há um detalhe cheio de sutilezas que é bom logo a gente se dar conta. É que essa energia somente empodera a quem dela generosamente se mostrar capaz de doá-la completamente entre sua comunidade. Não se trata de poder individualista, destruidor e absoluto. Diferentemente dos ocidentais, nas sociedades tracionais africanas (anteriores aos saques colonialistas), cedo se aprende que força, energia, poder, são aspectos da vida que somente tem significado se compartilhados.

O que essa escrita, que eu estou chamado de blog-dissertativo, vai nos apresentar é o meu caminho cheio de encruzilhadas e lambuzadas de mel que Exu-Oxum traçaram e que me conduziram ao meu Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Vamos, inicialmente, tentar elucidar aqui algumas estratégias. Por que Blog-Dissertativo? A minha aprendizagem sobre afrodescendência não se deu em nenhuma academia, não se deu em nenhuma escola, não se deu em nenhum curso ou oficina de teatro, mas sim somente depois que eu comecei a navegar na internet. Por isso que desde 1996 a web é uma parte tocante da minha história. Foi após sua chegada que ela permite uma nova forma de dispor informações através de links que vão gerar o que eu estou chamando de procedimento hipertextual. Esse procedimento, na minha concepção, além de ser Exu, é também quem vai permitir uma participação interativa entre quem dispôs a informação e quem dela vinculou-se. Isso é que vai instaurar a possibilidade do que na atualidade já virou água corrente, ou seja, as redes sociais, que na minha compreensão portam a idéia de sociabilidade defendida pelas comunidades tradicionais africanas. Por sua vez, o blog na internet é um site que tem por finalidade reverter a idéia de seus predecessores diários íntimos. Sim, uma vez na internet é o mesmo que uma vez compartilhado com o mundo. Essa idéia de partilhar um discurso particular sem dele fazer imposição absolutista, sempre muito me atraiu em razão de que agora eu tinha nas mãos um potente instrumento de propagação do que eu estava vivenciando naquele momento de re(encontro) da minha descendência negra. Era muita felicidade para ficar encarcerada entre as grades da folha de papel A4 que envelhece e se desfaz. A digitalização das minhas palavras contando sobre o que eu havia

vivenciado e encontrado na internet sobre afrodescendência fizeram com que eu sempre criasse e mantivesse um blog, além de aprender a enegrecê-lo.

A internet me levou para dentro da Mãe-África como nenhuma outra instituição ou pessoa havia até agora feito. Mas seria ingratidão minha não reconhecer que as canções do Gilberto Gil sempre foram quem aquietavam meu coração navegador, até a chegada do grande mar. Gil ainda hoje também entra no retrato lambe-lambe da minha vida não somente porque “o poeta diz lata”¹, mas para mim tornou-se o senhor do tempo digital. Antes esse mesmo músico havia feito estalar dentro do meu peito uma suavidade instigante chamada “Logunedé”². E aí meu avô-griot para onde é que eu vou? Esse meu avô que sabia contar tantas histórias limitou-se a serenamente me responder: “É isso!” Claro que era, é, está sendo, pois é uma gestação que sob a proteção de Oxum disse-me da pessoa que eu sou. “Eu sou negro de nascença”, seu Oliveira do Baobá, e como o senhor, defendo que uma identidade dessas não é qualquer tisna que apaga.

Fartura é o verbo que engravida a web. Ela sempre foi esse corrimento menstrual igual ao meu quando Oxum me elegeu para ser a mãe desse rebento chamado teatro que tanto farta meus seios maternos da alegria de viver. Oxum foi quem penazilou os que duvidaram que penas virariam o sangue que fecunda uma gestação para festejar a abundância da vida de novas vidas. Sendo a internet um oceano que tenta abarcar tanta fartura, tivemos que recorrer a Exu para que sempre nos conduzisse naquele emaranhado de “falas” ensinando-nos a sentir no corpo onde estavam os cauris com os quais dialogaríamos para conceber essa composição que canta-dança querendo apontar um outro compasso. Levado pela embolada que sonorizava o balanceio do link-a-link, chegamos ao Benin, Mali, Senegal, Togo e Nigéria. Na internet esses lugares cheios de negros e negras, eu os encontrei também em formas de clips documentários nos vários sites que hospedam esse tipo de arquivo.

Talvez hoje nem fosse mais necessário, mas ainda assim eu gostaria de lhes pedir licença para detalhar aqui o que nós afrodescendentes que nos interessamos por

¹ Metáfora, canção de Gilberto Gil.

² Logunedé – Orixá iorubano ligado aos elementos terra e água e cujo domínio são os rios, cachoeiras e matas. (...) É um orixá metametá porque congrega em si três naturezas: a da mãe Oxum, a do pai Inlé e a sua própria. (LOPES, 2002, p.41-47).

esse tipo de informação, precisamos fazer quando estivermos na internet. De uns tempos prá cá proliferaram os sites de busca na web. Escolha o seu, digite a informação que você procura e, logo uma infinidade de opções aparecem. Mesmo aqui nessa minha escrita, qualquer informação que vocês desejarem um aprofundamento é somente digitar a palavra ou expressão em um site de busca que o processo se inicia. Assim como a informação textual todos os sites dessa natureza permitem uma pesquisa de imagens e/ou vídeos, bem como todos permitem que a gente possa pesquisar em outras línguas. Foi nesse item que eu passei a buscar sites de países africanos de língua francesa. Ver TV ou ouvir programação radiofônica desses nossos conterrâneos, interagir com a estética já a partir da construção do próprio site africano, conversar em tempo real com as pessoas, dançar com a sonoridade original que não cessa de nos tocar. Nós podemos sim fazer da internet um mar de memórias que contam uma história afrodescendente. O mouse, a condição e o tempo são meus. Mesmo a lan-house de periferia nos proporciona esse deleite, hoje a baixo custo. Confesso que cada vez que eu estou na internet saio desse mergulho com uma sensação de pertencimento que nunca havia encontrado fora de uma situação virtual. Eu penso que isso solidificou o caminho que me levou de volta à minha origem e ao meu destino. Meus enfrentamentos no cotidiano ganharam um aliado do tamanho do continente africano.

Nesse Blog-Dissertação há um momento que foi conscientemente buscado no sentido de fazer valer esse aliado continental. O oceano que separava África de Brasil agora re(unia) o que cada vez mais fortalecia a minha identidade afroancestral. Nesse mar de não esquecimentos eu me deparei com a incontrolável força de uma imagem que silenciosamente me ensinava: Eis-me agora cara-a-cara com o Egungun. Era por aqui que tudo começava a fazer sentido, pois no primeiro impacto, essas imagens ao mesmo tempo em que me arrastavam a um passado longínquo, elas eram separadas pelo quadro evanescente de um monitor, estavam digitalizadas do outro lado da tela e pelo meu corpo elas faziam dançar a minha compreensão que as resignificava na urgência atualíssima da existência dos maracatus. Encantado e seduzido pela imagem eu olhava e queria dizer Egungun onde está o Maracatu? A imagem com uma força atrativa incomum constantemente aparecia em redemoinho me arrastando de forma circular como querendo festejar junto comigo esse achado ancestral. Nessa festa de tambor que fundava o que eu silenciosamente tanto buscava eu me recordo que afirmei assim: A máscara significativa do meu Teatro do Encantamento da Ancestralidade

Africana chama-se Egungun. Eles rodopiavam, riam e saiam a buscar mais outros, de outros lugares, de outras formas e me apareceram tantas e tão belas imagens que sempre que eu tentava descrevê-las em palavras elas cravavam um olhar provocador que me dizia assim: Será que cabe? Será esse o caminho? Será que por aí talvez não prive a força? Será que não vira tradução que sempre trai? Será que não reduz uma efusiva explosão numa pálida impressão? Que bom que toda pesquisa tem seus momentos de dúvidas. Humanamente compartilhei mais um momento com o meu orientador, professor Henrique Cunha que logo sentiu que uma imagem de Egungun não é um conceito teórico, mas se aproxima muito mais da condição abrangente de uma cultura, no caso a africana. Sugeriu-me que eu deixasse as imagens escrever no dialeto que somente elas dominam. E confiasse.

De posse dessa compreensão eu passei a articular o que havia de Ancestralidade Africana entre as conexões estabelecidas com o Maracatu Nação Baobá, da periferia de Fortaleza e com o Grupo de Teatro Tambor de Rua e os integrantes Gilvan de Souza e Jonas de Jesus. Esse conceito de ancestralidade africana, nessa minha escrita, eu abracei de Eduardo Oliveira de quem senti o imenso prazer na energia da troca do seu abraço. Nele a teoria se derrama na água doce de sua prática cotidiana. A Filosofia da Ancestralidade, de Eduardo Oliveira, passa a ser o “beija-flor” que colore de mel as flores de uma outra forma de gingar. Fez-me dançar no molejo esperto da capoeira angola para sustentar uma formação teatral afrodescendente, profundamente plantada no solo com raízes ancestrais da terra africana.

Esse Blog-Dissertação não é uma gaiola de receitas sobre formação teatral, antes um “balde de canções”³, toque & tons que instauram o movimento do corpo inteiro que (vive-sente-pensa) a fim de buscar um caminho para um trabalho que desperte nos afrodescendentes que desejem dançar com teatro que a cultura iorubá, no caso o Candomblé Ketu-Nagô, bem pode ser o alimento que vai sustentar uma “pedagogia do baobá”. Nessa pedagogia aprender a dançar-brincar com teatro é contemplar a participação festiva de qualquer afrodescendente que queira o teatro junto de seu modo de viver, assim como outras pessoas interessadas que estejam acima de racismos e discriminações, sobretudo a educação formal que bem pode ter no Teatro do

³ Trem da Consciência, canção de Vital Farias e Salgado Maranhão.

Encantamento da Ancestralidade Africana um parceiro na hora, por exemplo, da dança com leveza e graça na efetivação da lei afrodescendente 10.639/2003.

EXU-OXUM

(Bára Olónòn àwa fún àgò - Guardião do corpo e dos caminhos dê-nos licença)

Orixá sagrada das águas doces, da riqueza, da beleza e do amor, OXUM é o gênio tutelar do rio Oshun, que nasce em Ekiti, no leste da Nigéria, e passa pela cidade de Oshogbo, onde se localiza o primeiro santuário desse importante orixá. (LOPES, 2002, p.64).

Foi somente depois que o professor Henrique Cunha Júnior passou a fazer parte da minha vida de uma forma tão intensa (época em que o site dele era a minha página inicial), e sua produção acadêmica, suas palestras, suas orientações, que o Candomblé Ketu-Nagô passou a fazer parte das minhas leituras de forma mais amorosamente sistemática. Eu lhe agradeço professor. Foi quando eu deixei que meu corpo fosse inteiramente adensado por esse sistema religioso proveniente dos iorubas e que eu festejei como a base africana requerida como suporte estrutural para se (viver-sentir-pensar) sobre formação teatral que fala a língua dos tambores.

Como parte dessa cultura iorubá e do Candomblé Ketu-Nagô veio o meu encontro com a festa dos Orixás, bem como, uma outra festa dessa religião que foi meu abraço ao Culto do Egungun. Para esse Blog-Dissertativo é preciso que eu diga que fiquei encantado por tudo isso, mas tive que fazer um recorte dentro de tamanha riqueza para melhor vivenciá-la de forma irreversível. Foi daí que, a cada leitura, site, blog, imagens, documentários, conversas, algumas direções começaram a – livremente – preencher meu corpo levando meu pensamento para um movimento que dançava frenético sempre que esse ritual acionava o início dessas vivências. Foi assim que Exu-Oxum foram reconhecendo meu corpo negro e eu lhes pedindo licença para que me encaminhassem nessa missão que muito me agrada que é buscar no Candomblé Ketu-Nagô o caminho que me leva a viver o que para minha vida tem tanto significado que é dançar teatro. E nessa dança assentar as oferendas que venham a constituir o que eu estou denominando de formação no Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Nessa hora essa rede se ampliava, pois entrava o compartilhamento, feito abraço fraternal, entre o que eu estava me relacionando da cultura iorubá com os

componentes do Maracatu Nação Baobá e os integrantes do Grupo Teatral Tambor de Rua, Gilvan de Souza e Jonas de Jesus.

Exu nesse sistema religioso dos iorubas é quem vai doar movimento para que a dinâmica do sistema possa desencadear a espiral de elos (links) conectando tudo e a todos. Exu é quem conduz as oferendas dos humanos tornando-se assim o decano de uma tradição que se atualiza sempre que essa relação entre os seres humanos e os orixás fica (r)estabelecida. É uma troca que vai potencializar o sentido de alteridade sem a qual o Candomblé desfalece. Exu – dono do corpo – abre caminhos para a multiplicidade de linguagens com as quais mantém um diálogo inclusivo. O mensageiro das oferendas, uma função que Exu com a força da pena vermelha ekodidé recebe de Olodumaré, ao estabelecer a junção entre humanos e orixás faz por em movimento a idéia do sistema religioso iorubá, daí porque ser tão fundamental essa troca energizadora no Candomblé. Na verdade, as oferendas são uma espécie de chave com as quais Exu abre e inicia a relação que vai dar vida à própria idéia do Candomblé.

(...) a importância do sacrifício como ação que restabelece o equilíbrio entre as forças naturais, humanas e divinas. As oferendas são entregues e aceitas de acordo com a tradição. Exu é o elo de ligação entre o *aiyê* e o *orun*. É ele que indica o caminho. Mais que isso! Exu é portador de uma sabedoria tão antiga quanto Orumilá. É ele o próprio caminho. *Exu é a síntese da sabedoria produzida pela experiência africana*. A experiência de base cultural africana é uma experiência do corpo – por isso Exu é o dono do corpo! Tal experiência segue a ética tradicional – por isso Exu está sempre ao lado de Ifá, o guardião do sistema ético africano. Exu é a condensação desta experiência sapiencial por isso pode comunicar os elementos fundamentais dessa vivência civilizatória – daí Exu ser o orixá da comunicação, aquele que liga e interliga todos os elementos e todos os mundos. Daí Exu habitar o Aimá juntamente com Olodumaré e protagonizar a cena da instituição da ancestralidade entre os yorubás. Daí conviver com os Eguns e reavivar o tempo dos antepassados. Por isso Exu convive entre os homens. Assim é que ele habita cada ser vivo, animal, vegetal ou mineral. Daí tudo estar sob o jugo de Exu, pois ele é o TODO da sabedoria africana e essa sabedoria se expressa não em conceitos de totalidade, mas em expressões de singularidade. (OLIVEIRA, 2007a, p. 139 – 140).

Orun – é a palavra yorubá que significa mundo invisível – que foi traduzida na tradição ocidental como “céu”.

Aiyê – é a palavra yorubá que significa mundo visível – que foi traduzida na tradição ocidental como “terra”.

Eguns – palavra yorubá que se remete aos espíritos dos mortos ou ancestrais. (OLIVEIRA, 2007a, p.139-140).

Conhecer Exu num (ritual de inversão) como nunca tinham antes me mostrado foi verter um turbilhão de preconceitos e discriminações sofridos até hoje pelas religiões de matriz afrodescendente. Mas como no meu caso se tratava de

referendar uma proposta de inseminação precisei equilibrar essa energia de tanta força germinativa chamada Exu com o que em mim sempre latejou de modo essencial. O teatro que nasceu no meu útero negro solicitou a proteção daquela que é a mãe-pássaro ancestral e traz para o seu afago a sensível incumbência de carregar a fecundação no bojo de suas escamas douradas a fim de lhes amamentar com leite e mel. Foi nesse movimento que Oxum pega-me no colo e acalenta com canções iorubás meu ventre farto de ancestralidade até que ele veio a parir esse fruto do tempo maduro chamado Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Oxum a mãe das águas doces significa o momento de fecundação dessa outra maneira de se dançar teatro, assim como funda no Maracatu de Fortaleza o momento pleno desse cortejo negro, uma vez que na compreensão desse blog-dissertativo a coroação da rainha do maracatu é Oxum deixando desaguar o mar da ancestralidade africana nessa festa negra de Fortaleza que já vem desde a época em que os Autos de Rei Congo chafurdavam pelas ruas dessa nossa cidade em fins do século dezenove. Também havia ainda outro aspecto:

Podemos lembrar, ainda, que o feto se desenvolve e nasce dentro de uma bolsa d'água. Também por isso Oxum é a “deusa da barriga”, de aspecto materno e angelical. Ela rege o ventre, a gestação e o parto e cuida das crianças recém-nascidas, qualquer que seja o orixá a que pertençam. É ligada miticamente à cabaça, símbolo do útero e do poder feminino de gestação. (LIMA, 2008, p.30).

Além do reencontro encantador que o par Exu-Oxum me proporcionou, ainda havia algo sutil, mas de uma simbologia exuberante que me acenava que minha encruzilhada precisaria conectar Exu-Oxum. A Pena Ekodidé! Exu e o mito da pena ekodidé – pena vermelha do papagaio com a qual Exu ornamentou sua cabeça para restabelecer o caminho entre o Aiyê e o Orun, levando todas as oferendas aos pés de Olodumaré. Oxum e o mito da pena ekodidé, narrativa que conta a história na qual Oxum transforma a pena ekodidé em sangue menstrual afirmando seu poder de grande mãe ancestral. Essas duas passagens eu as encontrei no livro de Juana Elbein dos Santos (1986), e sempre quis percebê-las como uma simbologia bem consistente de um traço de união encarnado entre Exu e Oxum, que foi para quem eu entreguei prazerosamente meu corpo no momento em que eu me envolvi todo com o Candomblé Ketu-Nagô transformando-o em princípio fundante do meu Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana.

As penas ekodidé pertencem ao vermelho, representam o poder e o axé de Oxum-Olori-Eléyé (chefe supremo das possuidoras de pássaros (SANTOS, 1986, p.89).

História do modo como Exu se tronou o Decano de todos os Orixás

Exu perguntou o que deveria oferecer em sacrifício.
 Eles disseram: três penas-de-papagaio-vermelho, ekodide.
 três galos de crista bem madura.
 Disseram que deveria adicionar quinze centavos
 e azeite de dendê e fazer uma oferenda
 de palmas recém-brotadas, mariwo.
 Exu fez a oferenda a todos os babalawo.
 Depois que fez a oferenda,
 eles decidiram lhe dar uma pena-de-papagaio-vermelho.
 Disseram para levá-la sobre ele mesmo todo o tempo.
 Disseram para não se servir de sua cabeça para transportar
 nenhum carrego
 disseram não antes de três meses.
 Então Exu se preparou:
 apanhou sua única pena-de-papagaio-vermelho, ekodide
 e a colocou na cabeça. (SANTOS, 1986, p.176).

O meu Blog-Dissertativo⁴ é uma narrativa hipertextual, pois é Exu também e principalmente em conexão constante e generosamente larga com Oxum. São inquietações que conduzidas por Exu e lambuzadas de Oxum, perseguiram por caminhos e encruzilhadas a fim de nos fazer refletir de maneira dançante por onde nós poderíamos encaminhar essa proposta de formação teatral baseada na cultura de matriz afrodescendente, e que ainda faz a maior das reverências à impactante poética-imagética dos egungun, bem como, vai em intenso contato com o maracatu de Fortaleza para em ambos pesquisar o movimento de ancestralidade africana e daí, junto ao Grupo Tambor de Rua vislumbrar como esse enredo poderia se transmutar em jogos dramáticos e exercícios poéticos que significariam o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana.

Laroiê – Saudação a Exu!

Ora ie iê ô! – Saudação a Oxum!

⁴ Blog-Dissertativo na página 138.

01. PADÊ DO PÔR-DO-SOL: ACALANTO PARA UM SONHO REAL

À tardinha, antes do pôr-do-sol, processa-se outra cerimônia: é o padê⁵ (...) no barracão quase em penumbra, bate o atabaque em toques mansos, sobem mansas cantigas (...) Exu é rogado, oferendado, invocado (MAIA, 1985, p.44-45).

Eu sou um afrodescendente que até hoje venho construindo a minha militância através de um veículo lúdico, festivo, incisivo, sensível e profundamente transformador: o Teatro de Rua! Posso afirmar que ainda menino velho, numa noite perdida dos anos 70's, eu assisti na sala da casa do meu vizinho a uma apresentação de mamulengo e vi o que eu queria para minha vida: Teatro! Mais que isso um teatro que tivesse o compromisso de inter(ferir) na vida. E ainda vi e quis mais, pois no mamulengo havia um boneco preto, negro como aquela noite memorável, o nome dele era 'Benedito' e, naquele espetáculo era tudo o que eu queria ser e desejava para todos nós negros: Ah! se todos nós fôssemos beneditos! Desabusados para com a insolência e a prepotência racistas. Dá-lhe, Benedito! Sim, realmente o teatro foi o tambor que sempre bateu mais forte e regeu o compasso na minha existência.

Eu sou uma pessoa que encontrei no teatro meu veículo de inserção no mundo, sempre quis transformar o mundo usando a sensibilidade criativa que o teatro me possibilita. E isso é muito mais que somente um jogo de palavras. É uma ação resultante de um jogo de idéias nas quais a emoção conduz a razão para um propósito coletivo de superação da opressão.

Meu (des)encontro com a discriminação se deu muito cedo, na época ainda de menino velho. Depois vem a canção e diz: "Todo menino é um rei (...) sonha com coisa que a gente cresce e não ver jamais"⁶. Infelizmente, em casa, na rua, na fazenda, na escola, na TV, no rádio, nas histórias infantis, com a "negrada", também nalgumas canções, eu me deparava com o preconceito racial. Ainda assim tive que sozinho regar meu compromisso de ser pra sempre Benedito. Mas eis que, na minha família, que não tocava nesse assunto, meu avô paterno, um griot⁷, com certeza, à noite contava histórias

⁵ Veja 'Nota' na página 34.

⁶ Todo menino é um Rei, canção de Nelson Rufino e Zé Luiz.

⁷ Griot é o nome que se dá aos homens encarregados de guardar a memória coletiva do grupo. Normalmente são anciãos que viajam pelas aldeias fazendo narrativas cosmogônicas, cosmológicas e históricas. O Griot é o "historiador" da etnia. (OLIVEIRA, 2007a, p.261).

do seu tempo de menino. Ele era repreendido porque tinha orgulho de dizer que essas histórias tinham sido a avó dele que tinha contado, ela certamente sentiu na pele o peso do escravismo criminoso.

Enfrentando as adversidades eu deixava que a intuição me levasse para onde eu conseguisse construir uma proposta que fosse capaz de devorar, estilhaçar, dissolver as dores e cicatrizes. Começavam os meus “retiros espirituais”⁸. Canções, no meu ponto de vista, nada mais são do que uma prática de discurso. Um discurso que em seu texto apresenta um contexto todo carregado de idéias. As canções que compartilham meu coração ali fizeram morada porque sabem dançar e sempre me convidam a uma contradança. Julgo que foi o primeiro objeto artístico com o qual eu pude intuir que por ali uma via emotiva se abria para o meu saber e que muito bem poderia detonar uma aprendizagem lúdica. Era o meu coração quem dizia entre letras, acordes e melodias, pois elas me levaram a denotar a riqueza de um saber feito de notas. Foi por isso que mais uma vez as canções foram por mim transformadas em toque & tons que nutriam minhas reflexões, e as do Gilberto Gil – mais que isso – me faziam meditar. Foi ele quem escancarou para o mundo o que eu queria ser: negro e ter orgulho disso! Em 1979 o LP Realce trouxe junto à suavidade e delicadeza da canção ‘Logunedé’ o que eu havia predestinado para mim. Eu ouvia as “histórias c@ntadas”⁹ do Gil e, calado, corria pra biblioteca pesquisar, sem nada encontrar sobre a essência daquela canção. Mas dentro de mim meu avô dizia assim: é isso! Na perspectiva intuitiva a via das canções se apresentou mais ao alcance das minhas mãos e, depois, as leituras mostram que a mística afrobrasileira muito se representa através do canto e da dança.

Todo o ritual esforça-se por voltar ao tempo do mito, da origem e de recriar aquele tempo, aquela antiga harmonia. A música e a dança são utilizadas nesse sentido. Possuem algumas características em comum que são fundamentais ao desenvolver do ritual. Tendo como base o princípio de que o som é o resultado de uma interação dinâmica entre as vibrações que propagam-se do tambor percutido por o *alabê*, o sacerdote-músico. O som é condutor de axé, poder de realização que aparece em todo seu conteúdo

⁸ Retiros Espirituais, canção de Gilberto Gil.

⁹ A arroba, linguagem criada em tempos de internet, aqui refere-se imagetivamente ao masculino e feminino. É (a + o) num só coração.

simbólico nos instrumentos musicais. Por isso os atabaques são instrumentos sagrados e recebem todos os anos rituais apropriados, assim como são tocados só por sacerdotes especiais. (BÁRBARA, 1998, p.08).

Desde que eu me envolvi com teatro de um modo mais consistente, e nesse ponto eu estou cronologicamente falando do ano de 1979, eu percebo o quanto as formas de produção, realização e, sobretudo, seu aspecto de formação cursos e oficinas, também reproduzem a negação da identidade afrodescendente. Seja através dos teóricos contemplados, seja nos jogos e exercícios proporcionados, seja na crença cega de somente concebê-lo como teatro se o mesmo estiver trancafiado entre quatro paredes. É o sistema capitalista-racista se mantendo por reprodução ideológica.

Antes de prosseguir com essa narrativa eu gostaria de dizer o seguinte: de todos os episódios que me acompanharam e me fizeram chegar ao final da minha adolescência com um modo mais crítico de perceber a questão do racismo e da discriminação, o crédito vai todo para o teatro e nele para um texto que foi referencial na minha percepção comprometida do que seja o fazer teatral. A história foi assim...

Se narrar é contar uma história e se, ao longo do tempo, foi possível contar tantas e tão diferentes histórias de tão diversas maneiras, talvez não seja porque há muito a se contar, isto é, uma diversidade infinita de temas. O que há e deve ser levado em consideração é a diversidade, sobretudo dos modos de contar, que variam enormemente, fazendo parecer especial e novo aquilo que de há muito se conhece. “Contar o quê?” divide a cena com um problema mais difícil, que é: “como contar?”, revelando, portanto, a importância do trabalho com as formas materiais, com o seu arranjo e com os mecanismos utilizados, tão importantes quanto aquilo que se diz. (COELHO. 2003, p.01).

1.1. OS MENINOS QUE AMADURECERAM NA CIRANDA

Eu fiz do ano de 1979 uma ponta de laterita que muito fertilizou a minha vida. Ficou como o pedaço do tempo que eu pensava ter o controle das crinas sempre ariscas dessa categoria que ensina tudo. Mas se hoje eu vou digitando isso no batuque silencioso do meu teclado todo negro, somente depois de muitos carnavais é que isso foi sazonal dentro de mim feito um chá com as folhas certas.

Eu já sonhava em montar um grupo de teatro nem que fosse com os meus melhores amigos. Claro que tinha tudo para ir por água a baixo, como realmente foi, mas nesse caso, eu acho que essa água trazia a doçura de Oxum, só pode! Ainda que eu me sentisse “o cara” completamente tragado pelo vírus bom do teatro, não poderia ter buscado caminho mais sinuoso quando se trata de amar e interagir com o teatro. Bem,

mas hoje de posse da ancestralidade nagô, analisando envolto por uma saudade que mobiliza meu corpo todo e falando em caminhos sinuosos e da doçura das águas que nos conduziu eu percebo o par perfeito que protegeu essa fecundação transformando-a em fruta boa: Exu & Oxum! Nessa nossa escrita vamos palmilhar cada passo dessa conexão mística tentando perceber o quanto (Exu-Oxum) fecundaram e tomaram conta dessa paixão avassaladora que é o teatro dentro de mim. Como esse amor já me deu tanta frua boa! “Fruta boa”, uma amorosa canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, um outro par bem feitinho.

Tendo em vista o grande prestígio da MPB no Brasil, poderíamos enquadrá-la no rol de discursos que adquiriram, no seio da sociedade brasileira, um estatuto que Maingueneau denomina constituinte: um discurso que tem por projeto indicar maneiras de pensar e viver em uma sociedade, de dizer-se ligado a fontes legitimantes a fim de servir de fundamento para os outros discursos, de fundar um panthéon de grandes nomes, modelos ao mesmo tempo para si e para a sociedade. (COSTA, 2001, p.22).

Meus amigos que aqui eu denominei de ‘Os Meninos que amadureceram na Ciranda’ não foi a minha primeira “tchurma”, anteriormente eu já saboreava o prazer de andar em bando, mas esses amigos da ciranda foi um dos que mais me doaram afeto, somente a afeição sob a proteção do par Exu-Oxum, poderia fazer com que uma galera potencialmente musical cedesse encantada aos meus apelos de transformá-los em “puta” atores.

Éramos bem jovens ali chegando, finalmente, na tão propalada casa dos dezoito, outros ainda com medo do juizado de menores por ficar madrugada adentro tocando violão na porta da igreja. Várias foram as noites que tocaram na pele fina da manhã com esse bando de “meninos” – feito voyeur – vendo tudo e fazendo serenata para esse romance tão antigo quanto renovado sempre que a noite e o dia copulam: “clareia, manhã, o sol vai esconder a clara estrela...”¹⁰.

Depois de ter esse bando sorrido para o meu assédio, eu me vi como um velho Orumilá¹¹ que já compreendia a linguagem dos corpos, sobretudo a dos olhos, saí na caça de qual seria o primeiro grande evento teatral desses músicos em processo de

¹⁰ Nascente, canção de Flávio Venturini e Murilo Antunes.

¹¹ Orumilá é a divindade conhecida como “O Pai do Segredo”. É ele quem cuida dos odus e oris. (OLIVEIRA, 2007a, p.139).

“metamorfose ambulante”¹². Imagina, houve um tempo em que eu pensava que essa canção fosse pra ser vociferada com os últimos restinhos de ar nos pulmões. O tempo ensina, conheci depois o que viria a ser oriki¹³, bem como a força prolixa dos provérbios: "o tempo dá, o tempo tira, o tempo passa e a folha vira".

Sempre fui um usuário cativo das bibliotecas do SESC em Fortaleza. Numa noite vou entregar um livro na biblioteca da rua vinte quatro de maio, no centro, quando eu vejo que na entrada está havendo uma leitura dramática do texto “O Confessionário das Bestas”. Ao final da leitura um dos atores apresenta o grupo e diz que o texto é de Eurico Bivar. Eu que até então era somente uma pessoa que atuava no âmbito do meu bairro, senti que estava chegando noutro ambiente que também, na minha santa ingenuidade, tinha o teatro como proposta de vida. Esse pessoal todo já fazia parte da classe teatral em Fortaleza. Depois o tempo vem mostrar que não é bem assim, mas aí, eu já estava completamente em outra, ora ieiê ô!

De posse das informações que me conduziram ao autor daquele texto, eu numa tarde aí me dirijo à Rua 25 de março, próximo ao Colégio Justiniano de Serpa, área central da minha cidade. Explico como eu cheguei até ele e conto dos meninos-músicos com os quais eu queria montar um grupo de teatro. Isso deve ter plantado flores na sensibilidade do autor. Ele além de trabalhar com dramaturgia e as coisas do teatro, também já era detentor de um histórico significativo pelo mundo das artes plásticas, bem como era um tradicional conhecedor dos primeiros prêmios dos festivais musicais em Fortaleza e alhures.

Foi assim que chegou às minhas mãos o texto que eu considero o ponto de referência quando preciso fazer a memória – feito griot – contar a história que potencializou o teatro como um marco na minha existência: ‘Ciranda Madura’, de Eurico Bivar. Foi então que eu fiz essa saudação ritual entregando a quem de direito meu fruto-filho de uma suave gestação:

Ó dona da beleza, ó de pele macia e branda, ó de olhos brilhantes como metal, proteja a criança que vai sair deste corpo, que não lhe falte comida,

¹² Metamorfose Ambulante, canção de Raul Seixas.

¹³ Oriki - Nome atributivo que consiste, geralmente, numa frase aglutinada, um poema ou um canto expressando certas qualidades ou fatos particulares concernentes a pessoas, linhagens, divindades, lugares ou objetos (SANTOS, 1986, p.50).

que viva sem medo, que saiba cantar em todas as horas. (OLINTO, 1963, p.139).

A Ciranda, como logo o grupo passou a chamá-lo, era um texto lúdico que, com a leveza das cirandas, chacoalhava nas feridas sociais, resquícios ainda do regime militar. Era um texto com muitas canções e alguns personagens. O que puxava o coro feliz daquelas personas se chamava “Qualquer”. O título do texto, por si só, já nos empurrava para a poética da proposta, agora aquele personagem os meninos-músicos jogaram pra mim seus olhares. Mais uma vez, meu gesto com uma infinita ternura de mãe ofertando o peito: eita meninos, a verdade é que eu nem conheço ainda Orumilá como eu necessito, agitava-se a minha intuição afrodescendente. Mas foi exatamente por isso que essa fecundação foi socorrida por Oxum. O teatro estava nascendo em mim. O senhor dos caminhos colocava em minha vida essa oferenda. E ainda havia meus meninos-músicos com tamanha paixão me elegendo para aquela missão. Não podia ser outra a forma como o sêmen-sagrado do teatro fez para penetrar fundo naquele dia quando apenas líamos para conhecer o texto “Ciranda Madura” e meu inesquecível Qualquer, que na visão dos meninos não era um personagem para qualquer um. Como mãe eu chorei e aceitei meu rebento para sempre, porque filho é para sempre. Ou então fica como eu aprendi na versão emocionada pela boca da minha mãe: “Quem a boca do meu filho beija, a minha adoça”.

Foi assim que me fiz mãe e primogênito dessa vertente que na minha vida rege e anuncia tempo de colheita. O teatro da encenação simples da casa do meu vizinho agora era a pilastra que centralizaria minha existência. Ainda bem que esse texto trabalhava com canções amadurecidas. Tornou-se o rumo certo, o caminho aberto por Exu para eu palmilhar na construção desse objeto artístico que pra mim também atende pelo nome de vida. As cirandas também me ensinaram a viver. O lúdico agora se representaria na forma chacoalhante com a qual uma realidade imediata e dolorida era maduramente refletida.

A vida ensina às vezes de forma conturbada e urgente, e a pressa daqueles dias já vinha instaurando a solidificação de um capitalismo tardio, selvagem e também racista. Mesmo a gente deslocando o horário de ensaio para as doze e trinta até as quatorze hora, o apito da fábrica berrava mais estridente dizendo que o nosso tempo de virar “voyeur” da noite, tinha se acabado. Que a nossa ciranda tinha entrado em redemoinho e que se nós não tomássemos cuidados nós iríamos dançar. E não era a

dança afroancestral. Encurralados numa esfinge traiçoeira tivemos que adivinhar o segredo do viver. Desses meus meninos-músicos somente eu continuo amante do que em mim foi fecundação de um escorrimento menstrual que virou penas de ekodidé. Eu quero dizer é que eu adoro todos eles através de toda essa saudade em forma de narrativa ancestral.

Nosso grupo se esfacelou, mas a experiência fulcral que em mim deixou foi somente para que eu convivesse com esse meu rebento com a noção do que venha a ser um ritual. Sabe é porque se o fruto da minha gestação eu o chamo de vida, na intimidade do meu coração eu, carinhosamente, o apelidei de ritual. – Vem cá, meu ritozinho. É uma coisa tão bonita e profunda que somente a sinceridade de algumas amigadas contempla. Caríssimos amadurecidos-meninos (Renato, Damião, Sergilário, Gilmar, Júnior, Rômulo, Naldo, Bentes, Meire, Conceição, Orlando, Werter, Rinaldo) eu só estou hoje aqui porque acender esse lado das minhas lembranças é ainda me engravidar com aquele olhar maternal que vocês me lançaram. Exu refez esse caminho de volta foi somente para me mostrar a dignidade da minha origem. Oxum foi quem fundiu essa água doce na fartura do mel com o qual o meu rebento tanto de mim amamentou. Hoje o teatro que me satisfaz traz a marca dessa saudade e se assenta nesse aspecto da cultura de matriz africana que é o Candomblé Ketu-Nagô.

Canção Qualquer – Eurico Bivar

Era um homem chamado Qualquer
 Porém ser um qualquer não queria
 Filiação João Qualquer Chão
 E Maria Dias Qualquer Dia
 Natural de um chão sol qualquer
 Nascido em mil e cem qualquer dia
 Profissão operário do chão
 Qualquer estado civil lhe servia

Uma ciranda amadurece quando uma implosão humana acontece.

Quanto mais o tempo passava mais eu me refugiava no teatro, meu recolhimento poderoso e florido. Esse envolvimento com o teatro me fez interagir com o mundo das leituras. Dessa interação veio a compreensão de que a gente também ler o

mundo. Paulo Freire assegura, “a educação é uma forma de intervenção no mundo”. Foi na ânsia de ler o mundo para nele interferir com meu teatro que eu constatei a qualidade do pensamento do educador pernambucano, mas também me deparei com uma angustiante reflexão: em qual mundo estaríamos nós, afrodescendentes? Por que o mundo que compõe a cultura brasileira sempre inviabilizou a participação dos(as) afrodescendentes? O teatro instigava o meu pensar e meu conhecimento. A intuição dizia que esse saber ainda estava por ser construído. Foi esse o paradoxo com o qual eu passei a conviver, pois mesmo no teatro, nós, afrodescendentes, por muito tempo ainda tivemos negadas nossas representações.

Hoje, por conta da força implacável e da esperança sonhadora do Movimento Negro essa situação começa a ser modificada. Atualmente uma marca dessa mudança - conquista do Movimento Negro, Quilombolas, Frente Negra Brasileira, Imprensa Negra, Bailes e Clubes Negros, Teatro Experimental do Negro, entre diversos outros, foi a implementação, na área de educação, da lei 10.639/2003. No dia 9 de janeiro de 2003 foi aprovada essa lei no âmbito da educação que tornou obrigatório o ensino sobre história e cultura afrobrasileira e africana em todos os estabelecimentos de ensino, públicos e privados, no Brasil. Como bem vem completa e didaticamente explicitada no texto de Juliana de Souza:

Lei aprovada em 9 de janeiro de 2003, altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afrobrasileira e Africana", inscreve-se com alguns princípios: *Consciência política e histórica da diversidade. *Fortalecimento de identidades e de direitos e *Ação educativa de combate ao racismo, discriminação e preconceitos. A referida lei foi alterada pela 11.645/08 que inclui Cultura e História Indígena. (SOUZA, 2010, p.10).

Esse êxito trouxe para o meu trabalho com teatro e educação popular, a consciência do quanto nós precisamos nos qualificar para que essa vitória, que é de todos(as) afrodescendentes, seja socializada e efetivada através da nossa prática cotidiana. A lei foi promulgada, mas junto dela, bem como de todas essas propostas de políticas afirmativas levantaram-se os que sempre defenderam ferozmente o racismo anti-negro e todo o mal que ele pode causar.

Mas retomando o ponto de partida, ou seja, eu falava das formas de produção, realização e, sobretudo, do aspecto de formação de cursos e oficinas teatrais que também reproduzem a negação da identidade afrodescendente. Um arsenal é

levantado para impossibilitar, a quem dessas formações toma parte, qualquer reação contrária ou quem sabe apenas vislumbrar outras vertentes para se chegar à reflexão do que venha a ser teatro, ou por que esses cursos e oficinas sempre excluem teatro de rua e teatro de coloração africana como elementos capazes de contribuir na formação dessas pessoas que se aventuram em fazer teatro na cidade de Fortaleza. Na minha passagem por esses espaços de “formação”, o resumo da ópera que eu apresento é de um local de engessamento da realidade. Essas formações referendam o teatro unicamente enquanto cópia mais exata do real (será isso possível?) e se ele aproximar-se da estética de novela televisiva, melhor ainda. Pior pra mim. Eu nunca consegui concordar com esse reducionismo e com o passar do tempo e aprofundamentos de estudos, a percepção que realmente importava finalmente chegou a minha consciência: seu aspecto ideológico. Muitas vezes participar desses cursos e/ou oficinas era o mesmo que ir pra sala de aula “bancária”. E era difícil aceitar isso porque teatro pra mim sempre foi o território da reflexão, da sensibilidade, da criatividade, da crítica que propõe transformações.

Hoje eu diria que o teatro que me fascina está da “porteira pra dentro”. A expressão “da porteira pra dentro/da porteira pra fora” foi utilizada por Maria Bibiana do Espírito Santo, Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, conhecida como Mãe Senhora e falecida em 1967. Nesse meu trabalho a expressão está contemplada em consonância com a professora Narcimária Correia do Patrocínio Luz, em seu livro ‘Abebe: a criação de novos valores na educação’ (2000). E também presente em Cunha Junior (2006), quando elucida a mesma expressão: “aqueles que pesquisam dentro de realidades que já conhecem em grandes proporções e aqueles que pesquisam em realidades que era anteriormente desconhecida”.

Desta forma já estou antecipando o modo pelo qual essa pesquisa vai percorrer, será a minha metodologia, e afirmando a frase inicial desse texto: eu sou um afrodescendente que sempre estive da porteira pra dentro. “Da porteira pra dentro da porteira pra fora” seria uma espécie de metáfora de uma linha divisória inclusiva. Divisória porque demarca a territorialidade da tradição nagô de Mãe Senhora. Inclusiva no sentido de aberta ao diálogo e respeito com a diversidade da multiplicidade sociocultural brasileira. Nesta multiplicidade afirmar meu pertencimento étnico, conforme descreve a professora Nilma Lino Gomes:

Etnia é o outro termo ou conceito usado para se referir ao pertencimento ancestral e étnico/racial dos negros e outros grupos em nossa sociedade. Os que partilham dessa visão entendem por etnia: um grupo possuidor de algum grau de coerência e solidariedade, composto por pessoas conscientes, pelo menos em forma latente, de terem origens e interesses comuns. Um grupo étnico não é mero agrupamento de pessoas ou de um setor da população, mas uma agregação consciente de pessoas unidas ou proximamente relacionadas por experiências compartilhadas. (CASHMORE, 2000, p.196). Ou ainda: um grupo social cuja identidade se define pela comunidade de língua, cultura, tradições, monumentos históricos e territórios (BOBBIO, 1992: 449). (GOMES, 2005, p.196).

O tema desse projeto de pesquisa que veio desembocar nas águas belas de Oxum banhando essa dissertação eu o vejo inserido na compreensão que articula ancestralidade africana, teatro de rua e educação, pois esse blog-dissertativo como eu o denominei é o reflexo do meu caminhar na trilha que desde a infância eu persigo. Nele, teatro de rua é o teatro da relação dialógica e horizontal, o teatro no qual todos são artistas e brincam de reinventar o mundo, o teatro que instiga e faz pensar, o teatro que não ilude nem busca catarse, enfim, um teatro que tem uma identificação com a educação da população afrodescendente. Um teatro que não reproduz a divisão de classes já a partir de sua arquitetura feita toda para dividir as pessoas e estas com os que estão em cima do palco feito semideuses. É por essas e outras razões que o teatro que se identifica com a minha proposta nessa escrita só poderia está na rua tocando tambor numa relação de iguais.

Os tambores são importantes na vida do candomblé. São considerados como seres vivos. São iniciados e periodicamente recebem alimentos para reforça o seu axé. Cada um deles é filho de um orixá, como os fiéis. Nos dias de festas é cingido por uma echarpe (ojá), nas cores do seu orixá patrono. No barracão, os atabaques estão bem em evidência, no lugar de honra. Quando visitantes penetram no barracão, em dia de cerimônia, vão primeiro saudá-los, antes mesmo de inclina-se frente à mãe-de-santo. Do mesmo modo, os próprios orixás, ao manifestarem-se, vão reverenciá-los. (AUGRAS, 1983, p.74).

Eu me considero um militante que sempre usou da linguagem artística do teatro em favor da nossa luta afrodescendente. O teatro na minha compreensão não é somente um complemento lúdico das disciplinas do currículo. Teatro é um processo educativo, uma ação educativa. Até hoje meu trabalho teve como lugares de efetivação instituições alternativas e Ongs por conta de eu não concordar com as amarras de sala de aula e currículos. Quando o MEC em 1997 lançou a proposta dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para as escolas públicas, de imediato começo a estudar o volume “Temas Transversais: Pluralidade Cultural e Orientação Sexual” na esperança

de que as questões da afrodescendência, as questões de gênero e a arte passassem a ser incorporadas pelas coordenações pedagógicas, mas isso não aconteceu. Alguns educadores(as) queixavam-se da linguagem dos manuais (PCNs) e não avançaram no sentido dessa minha compreensão. No meu caso foi justamente pela via dos PCNs que eu entrevi uma aproximação com a escola formal, mas o que me levava a essa aproximação era justamente poder trazer a discussão do preconceito racial para ser sistematizada e viabilizada no currículo e não apenas marcada num calendário como data pontual.

No caso dessa dimensão que o teatro permite a gente olhar e comparar o conteúdo teatral no sentido mais amplo da formação do sujeito que se faz ali no palco com a sala de aula, há situações muito semelhantes porque se faz por uma prática, entendo eu. Então, nesse sentido, se aproxima o teatro da pedagogia ou da educação. Educação no sentido do fazer escola. Então a riqueza que a aproximação dessas duas grandes áreas, que eu penso que são áreas interdisciplinares, elas não são áreas fechadas, não são áreas, eu diria assim, que não são áreas que se concluem em si mesmas. Elas consubstanciam uma expressão maior do fazer humano. (CAMPOS, 2010 – Depoimento em 25/02/010).

Em 1997, a condução que a arte teatral direcionou para minha vida fez com que teatro de rua e educação popular ganhassem força na minha prática cotidiana. Trabalhei no SESC em Fortaleza na coordenação do setor de Expressões Artísticas desde 1991. A partir de 1997, uma das minhas funções era realizar oficinas de iniciação teatral. Até 2002 tive a oportunidade de experimentar e tentar buscar outras maneiras de se trabalhar com formação teatral. Tentei criar jogos partindo de uma síntese entre Paulo Freire e Augusto Boal.

O método de educação popular criado por Paulo Freire ainda hoje referencia uma proposta teatral lançada inicialmente na década de setenta, mas que somente anos depois se tornou corriqueira no Brasil. Estou falando do teatro do oprimido, método de Augusto Boal. Porém, em ambos (Freire e Boal), apesar de trabalharem na perspectiva dos oprimidos, eu sentia que também aqui meu pertencimento étnico não era levado em conta tanto quanto eu esperava. Eu sentia a falta, nessas concepções, de um aprofundamento da minha especificidade de oprimido, pois além de oprimido eu sou afrodescendente. Isso pra mim faz toda uma existencial e prazerosa diferença e eu não percebia, nessas formulações, a preocupação em contar com a participação desse saber que eu ancestralmente já carrego comigo. Essa ausência tornou-se presença abundante foi somente depois do meu encontro com as reflexões de Eduardo Oliveira, por exemplo, quando ele me eleva do chão me fazendo rodopiar e acreditar em colibri:

A construção de um corpo ancestral é uma máxima pedagógica. (...) A história dos ancestrais africanos permanece inscrita nos corpos dos afrodescendentes. É preciso ler o texto do corpo para vislumbrar nele a cosmovisão que dá sentido à história dos africanos e afrodescendentes espalhados no planeta. Como o corpo é um texto dinâmico e a tradição de matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura do mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura (OLIVEIRA, 2007a, p.101).

Talvez por conta do contexto sociopolítico da época de Freire e Boal, a resposta mais imediata que dava conta de confrontar um sistema totalitário quanto esse do acúmulo de bens, fosse essa, mas o tempo passou, muros e situações caíram, e o que ainda hoje permanece e finca pé é a sedimentação que as concepções baseadas na cultura eurocêntricas erigiram para impossibilitar outras maneiras de se produzir a vida. Mesmo os que se autodenominam politicamente avançados são portadores, e às vezes, inconscientemente, impõem e reproduzem essa sedimentação.

Foi pensando em contribuir para a efetivação da lei 10.639/2003 e no aprofundamento constante na perspectiva de aliar o meu fazer teatral com educação que esses propósitos me aproximaram aqui em Fortaleza de um espaço que de imediato eu abracei como um local de valorização da cultura africana e território da autoestima afirmativa. Esse espaço foi o maracatu. A primeira vez que eu me encantei com o maracatu foi ainda com a idade de doze anos. O arrebatamento foi desestabilizador. Enquanto alguns amigos se assustaram, meu olhar se fez terno, sentido que eu já conhecia aquelas pessoas há muito tempo. Tudo neles me fascinava, sobretudo a tísica do rosto. O modo como aqueles sorrisos me arrastaram para bem mais longe da esquina da minha rua, não somente pelo fato concreto do deslocamento provocado, mas especialmente pela vertigem de saber que eu estava em outro lugar conduzido que fui por aquele cortejo, me fez lembrar orixá guiando um corpo enquanto dança.

Não havia como não perceber Maracatu como um grande teatro a céu aberto. Os Maracatus são uma manifestação cultural cuja significação representa um cortejo para coroação de reis africanos. O ápice dessa festa é o momento umbilical que vai nos unir à África-mãe. É quando o feminino toma posse, através do coroamento de uma rainha negra. Uma leitura possível desse rito seria a rememoração do coroamento da rainha Ginga, soberana negra de Angola que combateu os colonizadores portugueses, nas guerras congo-angolesas. Uma outra seria a expressão da predominância do domínio

da mulher na formação da família africana. Mas o que me fascina é pensar que bem pode ser Oxum fecundando minha cidade no ritual do carnaval e introjetando a semente da ancestralidade africana. Se fazendo mãe protetora dessa gestação até que eu me orientasse melhor e visse que o meu teatro também está sob a proteção dessa mesma fecundação. Veio o tempo e me mostrou que eu precisava planificar a minha essência no essencial que em mim já morava.

Tradicionalmente em Fortaleza, os Maracatus se apresentam no carnaval de rua e em suas configurações encontramos teatro, música e dança. Os elegi como território da minha pesquisa. Na minha cidade que até hoje vem postergando o valor da nossa cultura afrodescendente; que faz coro ensurdecador com a falácia oficiosa de que “no Ceará não tem negro”; que sempre soube ser subserviente às mais estranhas e alienantes teorias bastando para isso um pouco de sotaque estrangeirado; nessa minha cidade há – por mais absurdo que isso possa soar – festa de negros(as)! No momento eu venho caminhando e convivendo com o Maracatu Nação Baobá, no bairro da Bela Vista, periferia de Fortaleza.

A partir dessa vivência no Maracatu e da persistência da negação de nossas representações afrodescendentes, inclusive nos espaços teatrais, eu comecei a me inquietar com esse reforço da cultura racista. Fazer teatro estava se configurando em acumular questões das quais os cursos e oficinas não me respondiam satisfatoriamente. Será mesmo que o teatro nasceu na Grécia? Por que também aqui num espaço de reflexão e transformação somente estudamos autores europeus? Por que meu corpo, meu ritmo, minha pausa, meu tempo, minha estética, eu tenho que ir buscar em orientações tão alienadas da minha realidade? Em nenhum momento esses espaços de formação imaginam que eu, como afrodescendente que sou, posso fazer um trabalho de corpo usando para isso a capoeira angola, por exemplo. Um trabalho de voz nunca é percebido pela ótica ancestral do rap (ritmo e poesia), um viés altamente pertinente no sentido de se buscar dramaturgia e/ou interpretação, além de amplas possibilidades educativas. Por que não enxergar no bumba-meu-boi uma narrativa mítica, esse auto-dramático que ensina, diverte e está encharcado de histórias pra contar? Seria isso racismo? Eu pensado alto.

A incidência excludente fez nascer em mim o desejo de pensar a possibilidade de construção do que eu estou chamando de Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Um teatro voltado para a desconstrução dessas idéias de

exclusão que negam e anulam a existência de uma formulação teatral de origem africana. Um teatro que esteja fundamentado na cultura de matriz africana. Essa foi a minha resposta ao acúmulo de questões silenciadas, invisibilizadas, negadas e ignoradas pelas formações em teatro na minha cidade. Foi nessa intenção que eu retornei a academia. Quis pensar o mestrado reconhecendo o quanto um aprofundamento teórico pode contribuir na minha forma de ser afrodescendente que interfere no mundo a fim de transformá-lo, através da ação educativa que o meu teatro de rua proporciona. Daí produzir uma pesquisa que deságue numa dissertação defendendo a possibilidade de se pensar uma metodologia teatral referenciada na cultura de base africana. Um teatro afrodescendente que dialogue com a espetacularidade do culto Egungun da cultura ioruba e com os Maracatus de Fortaleza. Esse será o teatro da afrodescendência abordando as representações afrodescendentes de forma afirmativa. Essa é a materialização da intuição inicial que aguardava sua construção: um teatro afrodescendente pela ótica da ancestralidade africana e da afrodescendência. Um teatro comprometido com a formação de pessoas afrodescendentes, ou seja, cursos e oficinas que estejam da “porteira pra dentro”, bem como proporcionem e estimulem o respeito da “porteira pra fora”.

As práticas pedagógicas excludentes – tão destruidoras da identidade e da autoestima afrodescendentes – devem ser repelidas e denunciadas em todo seu potencial amordaçador, coagindo, sobretudo crianças e jovens a assimilarem uma experiência alienante. Agora toda essa injustiça provoca males violentos e irreversíveis quando se trata de uma aprendizagem teatral, pois muito mais que somente assimilar pela cabeça, o teatro é uma experiência que só é completa quando vivenciada de corpo inteiro. É por isso que ou agimos diferentemente ou então os estragos serão sempre profundos.

A minha escrita quis buscar elementos para a possibilidade de se pensar uma formação em teatro a partir do referencial da cultura tradicional de matriz africana, fundamentalmente a cultura ioruba com recorte no Candomblé Ketu-Nagô (a forma imagética do culto egungun), estabelecendo trocas com os maracatus de Fortaleza. Essa proposta teve como campo de pesquisa o Maracatu Nação Baobá, além do Grupo Teatral Tambor de Rua – O Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana.

NOTA:

PADÊ - Cerimônia que resume e dramatiza a concepção simbólica do sistema religioso nagô. E o significado, a estrutura e as relações simbólicas de Exu. (SANTOS, 1986, p.130).

Esse tipo de rito é praticado tanto lese orixá como lese egun. É constituído de três fases:

- 1) Invocação de Exu, enquanto os fies dançam em roda, em volta de uma vasilha de cerâmica contendo água. Exu é solicitado para transportar a oferenda propiciatória.
- 2) Entrega da oferenda, que consiste em derramar a água na terra num lugar apropriado no exterior, restabelecendo a harmoniosa relação dos Irunmale entre eles e entre os Irunmale e seus descendentes.
- 3) Regozijo pela aceitação da ofenda.

Não se poderia encontrar nome mais apropriado para essa cerimônia. O Padê, a re-união, se estabelece em vários níveis, sendo Exu a mola que move todos os mecanismos inerente. (SANTOS, 1986, p.195).

1.2. IRREQUIETO E ESFÉRICO – O CAMINHO DAS ENCRUZILHADAS

Eu sempre acreditei na força transformadora do Teatro. Desde a infância o jogo lúdico da ação dramática sempre me fascinou pela possibilidade de praticá-lo com o propósito de interferência e mudança da realidade. Antes mesmo de ser licenciado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), eu já lidava e praticava com essa idéia de formação, através de um fazer que tinha na atividade teatral seu suporte teórico e metodológico.

Faço questão de, mais uma vez, ressaltar essa vertente porque foi essa a forma que eu conscientemente optei para interagir com o mundo e interferir no dia-a-dia. A vida passou a ter sentido para mim a partir do momento que eu decidi que esse seria o caminho a percorrer para interferir e (re)construir. De uma forma direta ou, às vezes, indiretamente, tudo o que eu fiz e criei até hoje por onde trabalhei e fui me construindo, teve na arte do teatro sua fundamentação. Foi por ele que eu estive aqui na Faculdade de Educação da UFC, participando desse curso, pesquisando para mascarar o meu teatro e dar uma feição que tenha a minha cara de afrodescendente que se orgulha profundamente desse pertencimento étnico, ao ponto de epigrafar que a minha vida somente tem significado se for em harmonia com essa proposta de formação para qual estamos chamando de Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana – (T.E.A.). E máscara hoje para mim tem outra função, na verdade outra origem, com certeza não mais a tragédia e comédia gregas entrelaçadas, mas o objeto que para os africanos se reveste das mais complexas e humanas funções que vai do mais amplo divertimento passando pelos mais densos rituais funerários.

As máscaras encontram nesse diálogo imemorial entre o homem e seus deuses ancestrais diferentes formas de crer, de se revelar ou, ainda, de representar o mundo próximo e a memória remota. O ato estético e simbólico de mascarar – transformar, intervir na imagem do rosto, da cabeça, de todo o corpo – pressupõe o uso de peça convencionalmente preparada para tal finalidade, podendo ainda receber acréscimos de roupas, pinturas, acessórios de mão, instrumentos musicais e ambientação de vários contextos. (LINS – <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/libros/aladaa/cunha.rtf>).

Depois de já algum tempo exercitando de que forma o teatro em mim tomaria lugar para orientar minha maneira de interferir na realidade, e após adentrar ao mundo das leituras sobre o tema, eu sentia que a coisa que mais me incomodava era vê-lo enclausurado entre quatro paredes. Por detrás das quatro paredes moram não somente

as minhas inquietações, mas os motivos danosos que dão sustentação à forma capitalista de produzir a existência, daí porque individualismos, separações, ilusionismos, concorrências, deteriorações humanas, dentre outros.

Depois de muito relutar, porque nunca foi fácil montar e manter grupos amadores, uma experiência que se tornou marcante na minha vida foi criar um Grupo de Teatro de Rua, em 1989, registrado com ata e estatutos. (Diabo-a-Quatro de Teatro). O grupo se apresentava aqui em Fortaleza nos locais mais improváveis. Na nossa estréia trabalhamos um texto de fácil apelo popular, na linguagem do cordel, mas eu tive que reescrevê-lo completamente. O texto era “Torturas de um Coração ou em Boca Fechada não entra Mosquito”, de Ariano Suassuna. Na minha opinião era um texto que depreciava por demais os/as afrodescendentes. Mantivemos contatos com o autor, enviamos o texto reescrito e obtivemos sua autorização. Depois de reescrito o texto passou a se chamar “O Escarcéu de Benedito com o Diabo da Lanterna” e batia forte na questão do preconceito, mas quando interagíamos com as pessoas sobre o espetáculo elas se pronunciavam tão somente com relação ao aspecto “cômico” do personagem Benedito. Eu me intrigava: silenciamento ou invisibilidade?

Isso fez com que eu direcionasse meu olhar com mais apuro para esse silêncio que se queria invisível. Como invisível se eu estava ali? Como silêncio se em mim o peito estufava querendo saltar e gritar que precisávamos repisar esse assunto à exaustão? Foi quando eu fui aprendendo que por mais que o peito estufasse haveria sempre um local no coração para guardar essa dor, mais difícil ainda de dizer por se tratar de uma dor moral. No entanto eu tinha a mais plena convicção de que o tempo era quem regia o que iria acontecer depois. Daí o tempo foi passando e eu passei a pastorear as questões do silenciamento, invisibilidade, discriminação e preconceito presente de forma persistente no conjunto dos trabalhos com teatro na cidade, quer se tratasse de formação, quer se tratasse de produção.

Era chegada a hora de jogar com a inversão dos provérbios: “se o bem se acaba, não há mal que dure sempre”. Essa minha reflexão vai se intensificar no momento em que eu vou trabalhar no SESC Fortaleza, coordenando o setor de expressões artísticas, no qual eu tinha que realizar oficinas de formação com iniciantes e também com pessoas com experiência em teatro. Trabalhei no SESC Fortaleza a partir de 01/07/1991 a 19/04/2002, e durante esse período sempre recebi da direção amplo apoio no sentido de a empresa generosamente compreender e embarcar nas minhas

propostas artísticas. O SESC Fortaleza foi um dos espaços de trabalho no qual mais havia a possibilidade de produzir experiências. Desde sempre eu trabalhei com teatro, mesmo quando fui redator publicitário, ou ainda quando produzia programas musicais na Rádio Universitária, da UFC – Universidade Federal do Ceará. O teatro, ainda na infância, desabrochou meu gosto por leituras. Amplas, múltiplas, principalmente poesia e literatura infantil. Daí porque no SESC Fortaleza, realizando oficinas de teatro a cada três meses com turmas de adolescentes, adultos e idosos, e tendo que apresentar o resultado de três meses de trabalho, que essa prática intensa foi lapidando essa vontade de criar um jeito que tivesse a ver comigo.

Eu que pensava que em teatro tudo pudesse, sempre queria compartilhar e comentar sobre minhas reflexões instigando as pessoas que estavam comigo participando dessas oficinas de formação a, pela via da denúncia contra o preconceito às minorias, estimular uma discussão. Na maioria das vezes as pessoas admitiam falar até sobre o tema da homofobia, mas jamais se percebiam como racistas.

Trabalhei no SESC Fortaleza durante quase onze anos, e nesse tempo muitas oficinas de formação teatral foram realizadas. Quase sempre as pessoas chegam com uma idéia preconcebida do que se esperar de um curso ou oficina de teatro. Os pensadores e autores de sempre, os exercícios quase nunca fogem ao formato de cartilhas que os “consagrados” autores impuseram. É desta forma que facilmente o que era pra ser território da criatividade reflexiva transmuda-se em reinado do senso comum. E hoje com as facilidades que os meios tecnológicos (computadores e internet) possibilitam, esses recursos trouxeram mais uma constante que passa a compor esse “drama” que é a árdua tarefa para se descobrir quem copiou quem. Importar toda a estrutura do conteúdo de formação em teatro, bem como cursos e oficinas dispostos na web e despejá-los nas periferias dos grandes centros urbanos significa estar em sintonia com o primeiro mundo, ainda que as pessoas a quem aquelas formações irão contemplar, talvez nem se alimentaram como seria direito delas. No meu modo de ver o que mais me incomoda é que isso acontece justamente na atividade que eu conceituo como o território da re(invenção), da ousadia, da mudança, da ruptura, da reflexão, seria pedir muito?

Foi essa a trilha que me trouxe até aqui. Desde a aprovação da lei 10.639/2003 que instituiu o ensino sobre história e cultura afrobrasileira e africana que eu me apropriei dessa nossa vitória e a tornei marco zero do meu compromisso com o

Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. No período de 2004 e 2005 eu tive o prazer de realizar algumas oficinas de teatro para cursos de formação de professores no interior do estado nas quais eu abertamente (não mais pela via dos pcn's) convidava aos participantes para também trabalhar com jogos e exercícios que eu havia transformado a partir dessa minha compreensão de que o teatro que não está em mim não está comigo. Eu sou um afrodescendente por todo o meu corpo. O meu teatro é “da porteira pra dentro” sem destruir o que há da “porteira pra fora”. Reconheço que não é sem polêmicas que essas idéias tem chegado a quem participa dessas minhas formações. No entanto, mesmo no interior do estado onde o nível de discriminação e preconceito é mais acirrado que na capital, mesmo por lá nós temos conseguido levar, encantar e apresentar essas oficinas tendo como encerramentos artísticos os “Cortejos”, ao final dos trabalhos. Mesmo que eu fosse trabalhar uma disciplina como Leitura e Produção Textual, Literatura, Informática na Educação, História da Arte, fosse qual fosse a disciplina, todo o trabalho era fermentado com o encanto do teatro de rua, por isso que a apoteose final era na rua em forma de cortejo. Esses cortejos, é claro, são descendentes dos Auto de Rei Congo aqui em Fortaleza que vão ter continuidade nos Maracatus locais. Partindo dessa compreensão que eu explicitava para quem estava participando dos cortejos (alunos/as de pedagogia e às vezes professores do ensino médio), durante os jogos das oficinas os grupos sempre apresentavam suas conclusões em forma de apresentações artísticas. Essas apresentações iam sendo selecionadas, por votação, pelo próprio grupo para compor uma grande apresentação na praça principal da cidade. Depois disso eu trabalhava as cenas selecionadas, lapidando-as e ajudando a ter a linguagem artística do teatro. Sabe por que iam todos(as) nesse cortejo, por conta que na preparação, para aquietar o coração dos(as) mais tímidos(as), nós reforçávamos muito para o uso da máscara. O prazer ganhava a oportunidade de se instalar por completo. Quando eu falava máscara eu reforçava a idéia da máscara-corpo do zangbeto do Benin, que é um corpo todo em forma de máscara. A festa se instalava naqueles corpos que desfilariam pelas ruas da cidade de uma maneira nunca antes vista ou sentida. Essas apresentações artísticas, ao mesmo tempo que iam incorporando com as pessoas que se juntavam àqueles festivos cortejos, traziam outros benefícios para a localidade. Eram os futuros e os atuais profissionais da educação dando uma satisfação à população tão carente do entretenimento, quanto de uma prestação de contas sobre os investimentos em educação daquela cidade. Por incrível que possa parecer, infelizmente ainda existe

quem pensa que para ser profissional da educação basta se formar. Trabalhar com educação é o mesmo que trabalhar com teatro: a formação se dá durante a vida toda.

Hoje, depois dessa oportunidade para pesquisar, nosso teatro quer continuar buscando na cultura de matriz africana, sua sustentação. Esse minha pesquisa eu a caracterizo como o momento em que, agora peço licença a Exu e debaixo de um Baobá, eu sento e sei que quero fazer dessa minha experiência o caminho de uma longa estrada. Na certeza de que esse caminho foi mostrado e está sendo aberto por ele, o movimento esférico da comunicação entre os homens e os outros Orixás do Candomblé Ketu-Nagô. Eu já lhe solicitei Exu: solte o verbo mensageiro e faça do meu corpo o alto-falante competente que vai mixar um mar de memórias para que o tempo registre o que a Ancestralidade Africana imprimiu na língua volátil do meu corpo revelado. Exu o teatro em mim é fecundação, gestação, gravidez, é filho. Da forma mais natural eu me fiz mãe desse rebento que nutre os meus dias. Esse filho de mãe ancestral suprema precisava dessa revelação. Foi daí que você me apresentou à Oxum e meu filho amamentou-se com água doce. Cresceu sob a proteção desse orixá que além de mãe das águas doces está associada à fecundidade, bem como à beleza, riqueza, ao amor. Tudo que essa minha escrita descreve aqui foi sentida na minha mais íntima entranha, mas que felizmente o Candomblé Ketu-Nagô me disponibilizou a parceria desse par que paulatinamente nós fomos encontrando algumas afinidades. Falamos de Exu, reconheçamos Oxum:

Oxum é a dona do caudaloso rio que leva seu nome, na Nigéria, e que corre ao longo da província de Oshun State, bem no centro do “país ioruba”, território que compreende o sudoeste nigeriano e um pequeno trecho do leste do Benin. (LIMA, 2008, p.29).

Parceiros façamos esse blog-dissertação na intenção de que mais afrodescendentes partilhem um dia dessa nossa alegria de sermos realmente quem somos. O que nós queremos ao concluir os trabalhos é ser mais uma contribuição para efetivação da lei 10.639/2003 em nível nacional, sobretudo em nosso estado ainda tão excludente e desigual tanto quanto a capital.

A conclusão dessa etapa do processo deve trazer qualificação para esse sonho. Aprimorar e ampliar meus conhecimentos e assim poder propiciar a outros afrodescendentes como eu a consciência de uma existência verdadeiramente digna. Já se passaram sete anos de implantação da lei, um trabalho gigantesco ainda precisa ser

realizado, portanto quanto mais qualificados nós estivermos melhor será nossa contribuição nesse enfrentamento. Outra razão fundamental desta ampliação e aprimoramento diz respeito ao meu objetivo mais ousado que é instalar e manter meu próprio Grupo Tambor de Rua; trabalhando e produzindo com as questões da afrodescendência e ancestralidade africana, de forma anticonvencional e feliz, por ter a certeza de que é esse o direcionamento para o qual precisamos encaminhar nossos objetivos. Esse será o projeto de vida daqui pra frente: um Grupo na contramão das práticas pedagógicas racistas. Fazendo teatro de rua com pessoas ‘formadas’ pela experiência e vivência com o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Laroîê! Ora ieiê ô!

1.3. QUAL O PROBLEMA? – O QUE SE FAZ? O QUE SE DEIXA DE FAZER?

No Brasil, nós afrodescendentes, segundo estimativas oficiais, somos quase a metade da população. No entanto, basta um debruçar-se com mais acuidade por sobre essa afirmação para o grande espanto: onde está número tão significativo de pessoas? Por que nós, afrodescendentes, temos uma representação negada em todas as esferas públicas de poder político e econômico, assim como em todas as instancias de produção artística e cultural legitimadas? Quais mecanismos silenciam e invisibilizam uma parcela expressiva que compõem a totalidade desses habitantes? Quais as intenções dessa violência? Que estratégias poderiam reverter tal situação? O que tem sido feito para que essa representatividade torne-se política pública?

Para essas indagações há tempos o Movimento Negro já sinalizou, quando propõe a reflexão sobre a não dissociação entre desigualdade social e desigualdade racial. Sobrevivemos num país racista com um grau perverso de exclusão que leva mesmo a gente a pensar que nós afrodescendentes, na sociedade brasileira, ocupamos um não-lugar. Na verdade o que acontece é uma atualização de todos os procedimentos (simbólicos e materiais) para reforçar a negação de nossa existência ancestral. Essa negação vem sendo ardilosamente mantida desde o período pós-abolição aos dias atuais.

Um desses pilares mantenedores dessa ideologia, sobretudo a partir dos anos 30 do século vinte, foi a construção do mito da democracia racial. Intelectuais a serviço da classe dominante referendam essa proposta que faz com que qualquer desigualdade

entre a população afrodescendente e as outras classes não estivessem associada ao preconceito, à discriminação, à segregação, pois segundo a ótica desses intelectuais, isso é coisa inexistente num “país cordial” como o nosso.

Como bem salientou Frantz Fanon os descendentes dos mercadores de escravos, dos senhores de ontem, não têm, hoje, de assumir culpa pelas desumanidades provocadas por seus antepassados. No entanto, têm eles a responsabilidade moral e política de combater o racismo, as discriminações e juntamente com os que vêm sendo mantidos à margem, os negros, construir relações raciais e sociais sadias, em que todos cresçam e se realizem enquanto seres humanos e cidadãos. Não fossem por estas razões, eles a teriam de assumir, pelo fato de usufruírem do muito que o trabalho escravo possibilitou ao país. (MEC, 2004, p.05).

A invenção da república no Brasil foi também pensada visando ao embranquecimento da população. Isso vai desqualificar levadas de trabalhadores pobres, bem como desafortunar ainda mais os ex-escravizados, pois para clarear a população foi preciso trazer gente de fora. O estratagema seguido foi importar mão-de-obra européia ainda que de pessoas semi-alfabetizadas. Abrem-se as portas das facilidades de entrada de estrangeiros no país e a negrada que estava aqui é violentamente expulsa para espaços da cidade longe das vistas do mundo civilizado e de qualquer prestação de serviço como forma de retorno aos exorbitantes e atrozes impostos como relatou a literatura do combativo Lima Barreto, o “romancista da primeira república” não ficou alheio aos desmantelos causados que vai diretamente produzir uma existência deteriorada na qualidade de vida dos subúrbios; tanto em seu tempo como ainda nos dias de hoje território de maioria afrodescendente.

São operários, pequenos empregados, militares de todas as patentes, inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações, do dia a dia, em que ganham penosamente alguns mil-réis. O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá; e todos os dias, bem cedo, lá descem à procura de amigos fiéis que os amparem, que lhes dêem alguma coisa, para o sustento seu e dos filhos (BARRETO, 1988, p. 73).

Na atualidade, embora a idéia de democracia racial venha sendo combatida ferrenhamente por movimentos e instituições aliadas dos descendentes de africanos e africanas, o que ainda se faz bem presente é o preconceito racial e a discriminação dos(as) afrodescendentes que se mantém por reprodução. Não é a toa que facilmente hoje encontramos, por exemplo, pastores reais e/ou virtuais a demonizar as crenças de

base africana, a mídia lançando mão de recursos que ferem profundamente nossa dignidade de pessoa afrodescendente, bem como escolas que ludibriam a lei 10.639/03 e continuam centradas em suas práticas pedagógicas racistas.

No Brasil, a ideologia do branqueamento e o mito da democracia racial foram desejos e metas sociais construídos historicamente para apagar a herança africana, a “mancha negra da escravidão”, sendo responsáveis pela dificuldade de grande parcela dos afrobrasileiros em cultivar sua auto-estima. Na virada para o século XXI, passados mais de cem anos do início do movimento eugenista, negros e índios continuam vivendo as mesmas compulsões desagregadoras de uma auto-imagem depreciativa, gerada por uma identidade racial negativa e reforçada pela indústria cultural brasileira, a qual insiste simbolicamente no ideal de branqueamento, sendo um dos seus corolários, o desejo de euro-norte-americanização. (ARAÚJO, 2000, p.25).

Quando vamos pensar a rejeição às representações afrodescendentes no âmbito da educação escolar encontramos uma infinidade de abordagens que, de forma acintosa, são capazes de causar estragos irreversíveis. Da adoção do eurocentrismo como verdade universalizante à completa distorção dos poucos fatos sobre história da África, passando ainda pelos livros-didáticos que anulam e desvirtuam toda uma construção histórica afrodescendente. Infelizmente, a via da educação formal até hoje tem sido um dos espaços nos quais essas formas discriminatórias e preconceituosas ganham respaldo e potência.

O antropólogo Kabenguele Munanga aponta duas questões fundamentais que explicam os mecanismos de discriminação racial nas escolas: a importância dos livros didáticos como ferramenta fundamental de formação de estudantes negros(as), ou não - e as relações no ambiente escolar. Munanga afirma que “o preconceito incutido na cabeça do professor e sua capacidade em lidar profissionalmente com a diversidade, somando-se ao conteúdo preconceituoso dos livros e materiais didáticos e às relações preconceituosas entre alunos de diferentes ascendências étnico-raciais, sociais e outras, desestimulam o aluno negro e prejudicam seu aprendizado. (Cotas Raciais Por Que Sim? – Cartilha do IBASE, 2008, p.24).

No momento presente contabilizamos as conseqüências da luta do Movimento Negro entre as quais destacamos a implementação da lei 10.639/2003, acima mencionada, no entanto, ainda é muito fácil elencar uma quantidade de brutalidades desferidas sobre nosso orgulho negro: os baixos índices em educação, as elevadas taxas de desemprego, os casebres, a precariedade da saúde, a estigmatização policial transformando camburões e cadeias em ‘navios negreiros’, a fome, a fome, a fome.

Porém essas mazelas não se diferenciam da época do “escravismo criminoso” e que na atualidade se reconfiguraram e dão sustentabilidade ao “capitalismo racista”. Mas hoje, como ontem, nós afrodescendentes empunhamos o sonho da liberdade e o trazemos para nosso corpo consciência e incansavelmente lutamos. Lutamos não por uma luz no fim do túnel. Lutamos porque a ancestralidade de liberdade vive em nós. Lutamos porque nossa corporeidade de procedência africana foi toda tecida para sermos livres. Lutamos, pois nossa descendência nos ensinou que a subjetividade da vida se representa na oralidade da palavra liberdade.

Ancestralidade! Palavra que revela e esconde os mistérios geralmente pronunciados por aqueles que são os guardiões das memórias e dos costumes locais e que conseguem manter viva a tradição do mito, da religião, da filosofia, da arte, da cultura, da estética, dos espaços sagrados como o terreiro e o mato; palavra que guarda os princípios do feminino, do masculino, do híbrido e do coletivo. Palavra que tem o poder de fazer seus descendentes conviverem harmoniosamente com dois tempos: o passado e o presente. (OLIVEIRA, 2008, p.18).

Entre as estratégias em favor de uma representação positiva de homens e mulheres afrodescendentes na contemporaneidade, muito se deve ao Movimento Negro que já em 1974 se articulava por uma educação que nos contemplasse sem subterfúgios nem depreciações. Atualmente outras estão em curso e eu destacaria, também na área educacional, o trabalho realizado pelo Bloco Afro-Artístico-Educativo Ilê Aiyê, em Salvador na Bahia. Particularmente o trabalho da Escola Mãe Hilda e seu Projeto de Extensão Pedagógica: “Mãe Hilda Jitolu – A Matriarca de Práticas Pedagógicas Ancestrais”.

A pedagogia do Terreiro nada mais é do que as práticas educativas de vida das sociedades africanas da África pré-colonial. (...) O pensar africano é inteiro, integral. E é nessa educação que acreditamos. É a educação do Terreiro do Candomblé; humana, solidária, inacabada. (CONCEIÇÃO, 2004, p.33).

A proposta do Ilê Aiyê tem, entre outros, os seguintes objetivos: “construir e desenvolver uma pedagogia voltada para a ancestralidade (raízes culturais) afrodescendente em seus fundamentos e influências no Brasil; contribuir para uma pedagogia plural nas escolas públicas privilegiando o patrimônio cultural da maioria da população; difundir os trabalhos sistemáticos do Ilê Aiyê na direção da auto-estima das crianças, jovens e adultos da nossa sociedade”. Trata-se, como a gente bem pode ver de uma relação sincrônica, mais que isso, talvez uma simbiose, muito em razão do seguinte depoimento:

A comunidade da Liberdade tem como referência maior o Ilê Aiyê. E para nossa surpresa, as crianças da Escola sabem as músicas do Bloco. A partir daí, foi constatado que o Ilê era a grande motivação das crianças. Por isso elas buscavam tanto a escola, assim elas estariam mais próximas do alimento farto, do carinho, do respeito, da solidariedade, que são as práticas do Terreiro; da música e do toque que é a cultura do Ilê. As cores, o ritmo e a música lhes davam alegria, prazer e felicidade. Passou-se a usar a música do Ilê como instrumento/ferramenta para o trabalho com as crianças. As músicas passaram de uma atividade simples “cantar para motivar” ou para “recreação” para ser a “lição” do dia, onde se podia interdisciplinarizar à vontade. (CONCEIÇÃO, 2004, p.32).

No campo artístico, mais precisamente com relação ao teatro, nosso destaque recai, mais uma vez para uma proposta desenvolvida na cidade de Salvador. Trata-se do Bando de Teatro Olodum. O ‘Bando’ trabalha com uma metodologia que, anterior à preocupação com a formação de atores e atrizes, está a conscientização e valorização do cidadão e cidadã negro-negra. Um grupo que mesmo com tão pouco tempo de existência já trouxe para rodas de discussões várias questões pertinentes aos afrodescendentes.

Ainda com relação a teatro outro trabalho que de forma muito digna coloca a representação afrodescendente no palco são os textos e espetáculos realizados pelo escritor Luiz Silva (Cuti). Destaque para “Dois nós na Noite”. Nas palavras de John Rex Amuzu Gadzekpo:

“Um monólogo, um ato, uma personagem – o singular, o individual, a brevidade. Uma peça erigida sobre um pilar – uma mulher negra – que deve revelar seu drama em um ato só, falando sozinha (?). Trata-se da mulher negra no palco e como palco da sua própria vida e da vexante questão racial. Assim, a personagem individual, singular, se representa a si e, ao mesmo tempo, a uma coletividade racial, sem aquela massificação da experiência de outrora que levaria ao palco um variegado elenco de tantos quantos julgavam-se atingidos pelo tema. E fala, não a si, nem apostroficamente, como é praxe nos monólogos, mas vocativamente a seus interlocutores (?) (melhor, vítimas). Efetivamente, pois, ela cria o plural dentro do singular”.

No que tange a um trabalho com formação em teatro usando para isso toda uma percepção e valorização da cultura de matriz africana é que é a grande lacuna. Tanto na contemporaneidade quanto à época de Abdias do Nascimento e o Teatro Experimental do Negro (1944), sempre nós buscamos afirmar o potencial teatral dos afrodescendentes. O que impulsiona essa nossa pesquisa agora é persistir afirmando que da mesma forma que demos visibilidade ao nosso potencial artístico precisamos pensar e construir uma metodologia afrodescendente de formação em teatro, assentada na cultura tradicional de matriz africana, fundamentalmente a cultura ioruba, sobretudo o

Candomblé Ketu-Nagô (culto Egungun), buscando conexões com os Maracatus de Fortaleza.

Eu já lido com teatro algum tempo e posso relatar que nessa minha experiência alguns dos cursos e oficinas de teatro dos quais eu participei, em nenhum momento mencionam sobre a possibilidade da existência de uma teatralidade fora da compreensão eurocêntrica. Esses cursos tendem a reproduzir o que as idéias alheias dos manuais impõem. Para eles o único local de nascimento desse teatro passa a ser a Grécia e depois disso procede todo o rosário de repetições marcadamente tendenciosas, excludentes, opressivas e alienantes. Cultura e teatro passam a ser categorias incompatíveis. Essa passa a ser a “pedagogia” que vai aprisionar de forma mecanizada e empedernida um instrumento que no meu entender é potencialmente educativo e infinitamente libertário.

A definição de teatro que eles apregoam é a de um templo feito exclusivamente para iniciados exibirem suas performances excepcionais. Embalsamam a realidade expelindo-a de cima de um ‘palco italiano’, por sob a imobilidade de um público em efeito de catarse. Instauram a impossibilidade de uma percepção pluricultural da existência. É essa a forma teatral que esses cursos e oficinas reproduzem desde que eu participei em 1979 de uma formação dessa natureza.

A ideologia impressa por esses espaços faz com que a compreensão unívoca a ser estabelecida venha cumprir os estragos de uma formação que em nada se identifica com quem delas participa, transformando-se em parâmetros universais e inquestionáveis. Essa é a minha visão. É meu relato sobre o rescaldo dessa absurda forma de vazio que é a solidificação e persistência da compreensão de que somente a “civilização” européia produziu ou produz teatro.

É uma experiência profundamente excludente participar de uma formação que retém o teatro numa vertente que discrimina e nega outras percepções. O teatro que para mim é o instrumento que põe de ponta cabeça nossas certezas vãs, na maioria dessas “formações”, o que mais se vê é ele posto a serviço de um exercício litúrgico que anuncia uma verdade absoluta.

É por essas e outras que a bússola da minha pesquisa apontou para a direção da possibilidade de se pensar a construção de uma prática de formação teatral, a partir de um referencial afrodescendente. Durante essa escrita nós vamos caminhar por essa trilha conforme descrita na citação de Mãe Hilda Jitolu:

Mãe Hilda acredita e afirma que um Terreiro de Candomblé é uma Escola, onde os iniciados aprendem a conviver na irmandade e solidariedade, vivenciando o aprendizado de uma religião que, apesar de não ter o registro escrito, usa a tradição oral e o aprender vendo e fazendo. (CONCEIÇÃO, 2004, p.31).

1.4. UM POSSÍVEL CAMINHO PARA ESTUDAR

Eu poderia dizer que esse momento da pesquisa foi extremamente proveitoso e apropriado para que eu pudesse refletir sobre minha prática artística e educativa a fim de, com mais consistência teórica aperfeiçoar as temáticas da afrodescendência no direcionamento que eu venho dando até agora a minha vida. A compreensão que eu quero imprimir ao meu fazer teatral é o de uma ação educativa voltada para as questões da afrodescendência de forma crítica, consciente, sensível e, sobretudo transformadora. O meu objetivo foi pesquisar elementos que poderiam vir apontar para uma formação teatral fundamentada na cultura de matriz africana. Quais elementos poderiam vir a compor uma didática apropriada para o que eu estou denominando de Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana, a fim de que o mesmo possibilite uma formação com o intuito de interferir para transformar, contribuindo na dignidade da vida de tantos negros e negras.

Eu, da forma mais consciente e desafiadora, assumi um compromisso de trabalhar com teatro e educação desacorrentado de sala de aula e currículos. Essa pesquisa foi um processo muito importante para minha formação, é pro isso que eu entendo ser de fundamental importância cada vez mais conectar esse estudo com o meu histórico de vida, pois sempre busquei referendar os espaços alternativos como “moradas” da educação. Outra via de possibilidade que a pesquisa abriu foi a necessidade de, agora por diante, direcionar os estudos futuros para o aspecto pedagógico do Candomblé Ketu-Nagô, apropriar-se com a abrangência necessária de suas possibilidades pedagógicas. Precisamos continuar a perseverança na construção de um teatro e uma educação que não nos oprima nem nos agrida por sermos

afrodescendentes. Uma educação e uma prática teatral nas quais as representações da afrodescendência não sejam o referendo ao preconceito, à discriminação, à negação e exclusão da história e cultura afrodescendente na constituição da cultura brasileira.

Para esse momento que passou nós partimos dessa proposta – sabendo que era um processo e, por isso mesmo, sujeito a mudanças. Daí eu fui sugerindo, mas, sobretudo ouvindo sugestões do meu orientador. Por se tratar de tema tão inédito (buscar elementos para uma formação teatral assentada na cultura de matriz africana), fomos construindo nós mesmo um percurso a ser palmilhado que possivelmente pudesse resultar no objetivo geral desse meu projeto de dissertação.

Direcionei a metodologia desse projeto para uma pesquisa de caráter qualitativa, interpretativista e situada da “porteira pra dentro”. Meu campo de pesquisa passou a ser o “Maracatu Nação Baobá”, no bairro da Bela Vista, periferia de Fortaleza, bem como os participantes do Grupo de Teatro Tambor de Rua. No que diz respeito ao Egungun decidimos, em razão das sensatas recomendações da banca de qualificação, que sugeri para que nós trouxéssemos a pesquisa para o tamanho do tempo disponível, dessa forma foi que decidimos trabalhar com a força imagética do culto. Sempre que eu apresentava as imagens de egungun ao professor Henrique Cunha, ele dizia que eu ficava encantado me detendo em cada pequeno detalhe daquelas imagens como se quisesse bebê-las. Realmente, essa já havia sido a forma inicial de aproximação entre as imagens (fotos) que eu pesquisei na internet, bem como alguns vídeos disponíveis nos sites que disponibilizam documentários, como, por exemplo, o Youtube.

Uma definição esclarecedora de metodologia de pesquisa interpretativista descrita por Cunha Jr. é a seguinte:

A metodologia de pesquisa da afrodescendência é uma forma para pesquisadores de dentro da porteira com relação à situação, valores sociais e formas culturais das comunidades afrodescendentes. Existe um detalhe a mais que nem todos preenchem que é o do reconhecimento e do conhecimento de um pensamento de base africana. Este conhecimento do pensamento de base africana traduz-se num dos elementos de importância para ruptura com as formas de hegemonia eurocêntricas de produção do conhecimento. (CUNHA JR., 2006).

A ancestralidade africana que compõe a totalidade do meu corpo negro é a mesma que vai energizar e movimentar os maracatus, o culto Egungun e também os atores Gilvan de Souza e Jonas de Jesus que estiveram comigo nessa busca. No entanto,

o que ainda não é tão preciso é de que maneira essa força vital, esse movimento dinâmico, essa descendência ancestral vai sistematizar uma formação teatral. Esse blog-dissertação relata como encontramos elementos possíveis a essa construção, ou seja, aqui mostramos a possibilidade dessa sistematização. Foi isso que constatamos a partir da convivência com as várias imagens do culto egungun e os sujeitos da nossa pesquisa no Maracatu Nação Baobá, bem como junto aos brincantes Gilvan e Jonas, uma vez que, à medida que os estudos iam acontecendo, experienciávamos junto a estes atores do Grupo de Teatro Tambor de Rua. Houve ainda outro momento muito importante desse vislumbre. Foi quando juntamos os atores do Tambor de Rua com cinco adolescentes batuqueiros do Nação Baobá que iriam fazer a sonorização da apresentação de um pequeno trecho do texto “O Rap da Bela Vista e o Encanto do Baobá que dançou Bumba meu Boi”. Teatro e Maracatu deslumbrados com esses “recursos teatrais” concebidos de nossa própria identidade. Maracatu e Teatro contribuindo para que nós pudéssemos persistir nesse propósito. Sim era uma festa coletiva.

Ainda continuando nosso processo, seguimos e vivenciamos o pensamento de Cunha Jr.

As metodologias interpretativistas se caracterizam não pela separação dos sujeitos pesquisador e pesquisado. A interferência e a constante modificação de um pelo outro faz parte destacável das metodologias de pesquisas interpretativistas (CUNHA JR., 2006).

Pode até ser que não, mas até o momento nós podemos dizer que nossa proposta de pesquisa aborda um assunto inédito. O Projeto deseja colher frutos para construir um imenso pomar. Acreditamos profundamente na inquietação que nos moveu até aqui. Mas, por ser tratar de um objetivo de campo pouco ou ainda não cultivado, pensamos que a melhor forma de adentrá-lo é estando aberto para as situações e contextos que irão se revelar para que esse nosso (re)encontro dê bons frutos.

Os espaços nos quais a pesquisa foi acontecendo (Egungun - Maracatu – Tambor de Rua) são ambientes aonde uma histórica específica foi e é ali construída. A história da construção desse fazer está grávida de ancestralidade. Assim como os membros que tomam parte do agregado de pessoas que compõe essas comunidades vão caracterizá-las enquanto comunidade é somente pela via da ancestralidade. Conforme continua nos esclarecendo Cunha Jr.

Entre os valores sociais africanos, dois nos servem para moldar um processo

de observação sistemática de caráter metodológico. As noções de ancestralidade e de comunidade. A ancestralidade nos coloca diante de um fazer da construção do lugar, do território dado pelo acúmulo repetitivo da experiência humana. A ancestralidade define os parâmetros para compreensão da história de uma população determinada em um lugar determinado. A ancestralidade tem o conteúdo a história dos lugares em tempos de gerações determinadas. A ancestralidade explica a construção do espaço geográfico. (...) A própria noção de comunidade nas sociedades africanas implica no respeito à noção de ancestralidade (CUNHA JR., 2006).

O culto Egungun ainda que se apresente mais voltado para um aspecto religioso da cultura ioruba, como já colocamos anteriormente, esse culto não só reverencia o passado, mas também o atualiza. Essa é a dinâmica do movimento de ancestralidade, pois na concepção ioruba, homenagear os antepassados não é cristalizar a vida. É viver o presente guiado pela sabedoria dos antepassados. A efemeridade do momento presente ganha uma dimensão de possibilidade de horizonte possível somente quando nos voltamos para os antepassados. Ou ainda como vem descrito nos dizeres de Sandra Petit e Norval Cruz:

A tradição é fundamental para a cultura negra enquanto transmissão da matriz simbólica do grupo, mas não se trata de uma tradição concebida de modo estático e sim como um elo de permanência dentro do movimento do tempo e dos lugares. (PETIT, p.03).

Os Maracatus eu os compreendo como espaços de educação e também territórios de afirmação de identidade e pertencimento afrodescendente. Nos maracatus mora um pedaço da África. Foi com essa concepção que nos juntamos ao Maracatu Nação Baobá, na Bela Vista, periferia de Fortaleza, querendo vivenciar e investigar de que maneira essa 'família' (re)elabora esse noção de pertencimento a fim de que a África sempre afirme o direito de ter pouso por aqui.

Os brincantes do Grupo Tambor de Rua (Gilvan & Jonas) foram de fundamental importância nesse momento. Eu os conheci quando fui realizar uma oficina de iniciação teatral, no tempo em que eu trabalhava no SESC Fortaleza, isso em 2002. Eles eram ainda adolescentes com 16 anos. A oficina foi solicitação da Ong em que eles participavam no bairro deles, o Espaço Cultural Frei Tito de Alencar, no Pici, periferia de Fortaleza. Naquele momento que eu realizei a oficina, nada havia desse pensamento teatral que eu trago comigo hoje. Depois dessa oficina ainda trabalhei com eles durante um ano mais ou menos, na Ong, e ainda com a mesma forma de teatro com a qual eu trabalhava no SESC Fortaleza. Agora em 2008 eu apareço falando dessa minha nova

proposta e eles mergulham sem nem querer saber se havia rede de proteção. Além disso, outro dado que pesou bastante na hora de eu lhes convidar foi eles ainda hoje estarem trabalhando com teatro, pois é, a oficina de 2002 não era paixão juvenil. Eles, ao participar agora dessa nova proposta, doam seus corpos negros pro inteiro, uma parte do seu tempo foi pra gente jogar, experienciar, tatear, perceber por intuição, indagar, desorientar, desestruturar, sondar, observar, procurar, refletir, meditar, incomodar-se, dançar, dançar, dançar. Esse movimento tocou fundo em nossas vidas. Mesmo eu levando uma proposta que não saberia exatamente aonde chegaríamos, a deliberação profunda deles foi uma resposta que logo lançou adubo no meu pomar. Creio eu que finalizamos os trabalhos com os corpos abarrotados de uma ancestralidade renovada.

É da soma dessas manifestações da cultura de matriz africana (Egungun – Maracatu – Tambor de Rua) que pensamos partir e inaugurar uma construção bem mais ampla que será vislumbrar a possibilidade de uma metodologia de formação para o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Uma formação que referende e persiga a trilha do modo afrodescendente de perceber a vida e interagir com o mundo. Conforme Eduardo Oliveira, é possível uma outra forma de se olhar para as experiências de matriz africana. Ele vai enfeixar essas outras formas de ver no que denominou de semiótica do encantamento, segundo ele:

Como semiótica esta experiência é desterritorializada para emergir como regime de signos que se movimentam através do mistério, da vertigem, e da magia, e que encontra na máscara a metáfora da cultura, no corpo e no mito o movimento e a estrutura, e na saudade o sentimento mobilizador da Ancestralidade (OLIVEIRA, 2007a, p.231).

O que nós encontramos nesse momento da pesquisa foi que precisamos abraçar – encantados – essa vereda, pois ela é um rio que vai nos conduzir com a serenidade da certeza de que o mar nos espera sorrindo. Caminho, rio, mar, é a forma que se planifica em nossa frente para a construção do que agora um beija-flor avexado chilreia e se dispõe como nosso totem. Ele diz que há formas de se desfazer da lógica imposta por uma ideologia estranha. Ancestralidade Africana para fundar a festa negra de educar os corpos para esteticamente transformarem a vida.

Os conceitos de Ancestralidade e Afrodescendência conforme estabelece Eduardo Oliveira (2007) e Cunha Jr. (2001) foram os fundamentos da nossa metodologia. O discurso até agora apresentado nos leva a, conscientemente, preferir

buscar construir caminhos inéditos que afirme nossa cultura afrodescendente, a enfatizar um eurocentrismo excludente e redutor. Uma metodologia em constante (re)construção. Segundo Juarez Tadeu de Paula Xavier a cultura ioruba “É um sistema aberto que vai incorporando, vai reinventando, vai ressemantizando. É assim que se trabalha na cultura ioruba contemporaneamente”. É fundamentado nessa cultura ioruba que nosso projeto está orientado. Mais uma vez citamos Cunha Júnior que vem afirmar o quanto é urgente

a necessidade de conceitos que rompam com o eurocentrismo, com o racismo e precariedades de informações que caracterizam as percepções intelectuais sobre nós negros na estrutura brasileira (CUNHA JR., 2001).

A negação de nossas representações, infelizmente, também se encontra presente nas academias e nas listas bibliográficas que só enxergam os autores estrangeiros – desde que não sejam africanos – como capazes de referendar um pensamento com rigor e método. Eu orientado pelo dinamismo de Exu e embebido no mel de Oxum afirmo mil vezes a repetição dessa minha identificação com Cunha Jr:

As universidades brasileiras não tem equidistância sistemática do pensamento europeu. Da forma que se dá o pensamento europeu recozido, recompilado não fertiliza, reduz, enfaixa, cristaliza e provoca a necrose pensada (CUNHA JR., 2001).

A metodologia contemplou os conceitos de ancestralidade e afrodescendência, dessa forma, afasta-se de alguns instrumentos comumente utilizados, uma vez que um elemento de suma importância para a afrodescendência é o conceito de reelaboração. Concluindo sem finalizar e ainda balizado pelo pensamento de Cunha Jr.:

A reelaboração é o elemento dinâmico, parte da compreensão de novas realidades e dos novos embates políticos, ela é produção do novo. A reelaboração explica construções inexistentes nas culturas africanas e presentes nas africanidades brasileiras. Entretanto, as bases constituidoras desta nova construção são dadas na diversidade cultural africana (CUNHA JR., 2001).

Ancestralidade e Comunidade – Conceitos que nutriram o processo desse caminho:

Ancestralidade - Entre o mito e a saudade está o amor. Móvil maior da ação social e tecido principal da organização cultural. Amor como móbil da subjetividade produzida num regime semiótico onde o mito e a saudade jogam papéis fundamentais na cena social do grupo. Amor de ancestralidade, isto é, um amor urdido nos fios da história e na trama da cultura. Amor como sentimento coletivo do grupo pela comunidade; da terra pelo território (OLIVEIRA, 2007a, p. 230).

- **Comunidade** – A comunidade é o espaço no qual o indivíduo toma consciência de sua existência e com o qual interage com o todo (sociedade e natureza), possibilitando um compartilhamento de energias. Esse compartilhamento vai trazer como resultado um processo de circularidade da ancestralidade que por sua vez brota, a fim de que as pessoas possam produzir e construir a vida juntas, comunitariamente. Fora da comunidade não há existência. Vejamos a contribuição de Muniz Sodré para esse conceito:

Comunidade, por sua vez, não é o espaço utópico de trocas beatíficas, isentas de conflito e luta. É, antes, o lugar histórico possível em que a tradição se instala como uma dimensão maior que a do indivíduo singular, levando-o a reconhecer-se nela como algo diferente de si mesmo, como um grande outro que inclui tanto as pedras, plantas, animais e homens, como a própria morte com a qual se institui uma troca simbólica na forma de culto aos ancestrais. (SODRÉ, 2002, p.171).

Na cultura ioruba o processo de formação e socialização dos indivíduos dá-se de acordo com valores tradicionalmente estabelecidos. Esses valores, na maioria das vezes, envolvem ritos iniciáticos e são coletivos. Na comunidade as pessoas comungam e compartilham a existência. Dessa forma, além de comunidade ser uma das categorias fundantes para essa cultura, esses ritos iniciáticos são expressos com o que eu chamaria de uma contagiante carga dramática, assim como lúdicos e também divertidos. Um rito desses, na nossa percepção, envolve o que há de mais essencial na arte de dramatizar, imitar, representar, encenar uma cosmovisão da existência. E ainda são portadores do aspecto fundamental da essência teatral, ou seja, seu lado coletivo. Ninguém faz teatro sozinho.

A tríade natureza-comunidade-ancestralidade é o triângulo fundamental da existência. Uma existe para a outra. (...) Comunidade é, então, uma relação de dom e dádiva, onde o indivíduo e a comunidade formam um elo indissociável visando o bem de todos e de cada um. A reciprocidade é a regra das trocas no grupo. Os ancestrais, por sua vez, são os olhos da comunidade, (OLIVEIRA, 2007a, p.265).

1.5. SUJEITOS-PARTICIPANTES DA PESQUISA

1.5.1. Maracatu NAÇÃO BAOBÁ

Nosso tempo de vivência para essa nossa pesquisa acordado com a direção do Maracatu Nação Baobá foi de sete meses (setembro/2009 a março/2010). A partir dessa data nós seríamos não somente o amigo de antes, mas também estaríamos observando e participando do momento de efetiva construção do carnaval de 2010. O maracatu brincou o carnaval na Avenida Domingos Olímpio, em Fortaleza, com cerca de 300 participantes.

Segundo seu presidente de honra, Raimundo Praxedes, ele faz questão de que o Nação Baobá seja um maracatu de comunidade. Realmente, além de haver a presença de muitos membros de uma mesma família, os demais são moradores do bairro da Bela Vista. Todos se conhecem ainda que de vista.

Uma comunidade que, com quase nenhum recurso para sobreviver, é capaz de se envolver com o maracatu pelo prazer de vê-lo lindo na avenida. Dentro desse “lindo” somente vivenciando e acompanhando para que a palavra encorpe em significados que o gestual corporal e os olhos há tempos denotavam. Essa exclamação estética facilmente se transforma em lágrimas em alguns participantes. Esse “lindo”, para outros, pode ser uma resposta da periferia para quem não consegue perceber outro tipo de “notícia” vindo desses bairros. Mas também “lindo na avenida” é, para outros, o resultado de um processo de trabalho coletivo no qual todos tem que contribuir. O “lindo” é a soma do todo. Jorge Benjor sempre disse: “Negro é lindo”¹⁴ e esse lindo da canção equivale ao mesmo “lindo” de uma parcela de participantes que sabem que maracatu é brinquedo de negro e, por isso mesmo, esses participantes fazem coro com a canção “negro é lindo” dentro do Maracatu Nação Baobá.

Acertamos que nós estaríamos fazendo anotações, assim como fotografando, filmando e gravando algumas conversas informais. Esse procedimento foi até o dia do desfile na avenida, domingo de carnaval, dia 14/02/2010. Dessa forma tivemos que filmar alguns depoimentos para compor um vídeo documental dessa nossa pesquisa. Registramos os depoimentos de pessoas da direção.

¹⁴ Negro é Lindo, canção de Jorge Benjor.

1.5.2. Grupo Teatral TAMBOR DE RUA

Esse Grupo, na verdade, passou a existir após eu convidar o Gilvan de Souza e o Jonas de Jesus para também junto comigo compor esse trabalho da pesquisa. Em Fortaleza eu não tenho conhecimento de nenhum grupo de teatro trabalhando nessa perspectiva. Em razão disso sentimos a necessidade de constituir essa semente tentando lançá-la em solo fértil.

Os brincantes Gilvan e Jonas que eu os conheci quando eu ministrava aulas de teatro para eles ainda adolescentes, hoje são adultos bem jovens, na casa dos vinte quatro anos, que amam brincar com teatro. Fizeram do teatro o tambor que lhes ensina a viver. Tem para com o teatro a devoção que a gente dispensa a quem ama. Isso não significa dizer que fecham os olhos para tudo o que o teatro faz. Nada disso. Significa dizer que consideração é respeitar quem nos faz feliz, é dedicar tempo que relógio nenhum dá conta, é sempre priorizar o amor que nos mantém vivos.

Nós inicialmente começamos um estudo sobre ancestralidade africana e, afrodescendência a partir de textos teóricos que eu havia trabalhado durante o mestrado e outros baixados na internet, sobretudo no Google Acadêmico. Da internet ainda veio uma boa quantidade de imagens e clips-documentários sobre Egungun, máscaras africanas dos Dogon, Zangbeto, e um conjunto de sonoridades vindas também de fontes africanas. Coletamos esse material de sons em sites com web-rádios, sites de rádios de países africanos, como também de sites com programações de TVs africanas. Muitas dessas informações também estão disponíveis no YouTube.

A idéia era fazer o corpo dos brincantes sentir para se (re)conhecer. Tudo era muito novo para eles (imagens e sons), assim como as discussões teóricas sobre racismo, discriminação, cotas nas universidades, a lei 10.639/2003, currículo escolar, Candomblé Ketu-Nagô, uma possível formação em teatro assentada na cultura de matriz africana. Era novo porque nem nas escolas, nem nas formações teatrais fala-se sobre a nossa história. Paralelo as respostas que eu ia percebendo neles eu fui escrevendo o texto “O Rap da Bela Vista e o Encanto do Baobá que Dançou Bumba-meu-Boi” que vem compondo a terceira parte dessa nossa escrita.

Claro que não iríamos encontrar um texto no qual as temáticas dos nossos encontros nele estivessem contempladas. Também como somos defensores afeiados da idéia de para cada cultura seu teatro entendemos que nós é que estávamos envolvidos

com uma proposta inédita, nós é que estávamos com a oportunidade de trazer essa contribuição à luta afrodescendente, nada mais natural do que partir desse nosso desejo, a felicidade de escrever esse texto que para nós acabou se transformando em suporte prático dos estudos teóricos, a fim de que nós experimentássemos o que estávamos pesquisando.

Antecipando aqui a participação extremamente comprometida com a ancestralidade africana que os atores Gilvan e Jonas referendaram para suas vidas, eu gostaria de registrar a forma extremamente comunitária, de comunidade tradicional africana com a qual esses atores interagiram com os batuqueiros do Maracatu Nação Baobá. Eu sempre falando desse conceito para eles e a maneira igualitária com a qual eles chegaram aos batuqueiros eu achei excepcional. Eu que estou querendo agora me centrar no aspecto pedagógico do Candomblé Ketu-Nagô para nele planificar o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana, tinha mesmo que o máximo possível desenvolver esse lado de saber coletivo nesses atores, até porque a interação Tambor de Rua e Nação Baobá vai se efetivar por conta de que o texto “O Rap da Bela Vista e o Encanto do Baobá que Dançou Bumba-meu-Boi” fala em parceria com os tambores, ou melhor dizendo, a partitura dramaturgical das falas dos personagens será impressa pelo ritmo dos tambores. Todo o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana deve dançar no mesmo (com-pas-so). Dançar o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana é ser brincante de um movimento que, esteticamente sensibilizado, transforma a existência “no bater do tambor”¹⁵. O verbo que se faz corpo é esse: dançar!

1.6. QUADRO TEÓRICO: FUNDAMENTANDO A ESCRITA

Depois de muito tempo usando a internet para aprofundar meus estudos sobre teatro, até deixá-lo completamente negro, ainda no tempo dos Parâmetros Curriculares Nacionais e dos temas transversais, foi quando logo a seguir veio a efetivação da lei 10.639/2003, então o que era um estudo solitário ganhou a alegria das ruas e o batuque de bites e bytes. Era preciso naquele momento de negra efervescência

¹⁵ O Bater do Tambor, canção de Caetano Veloso.

incendiar ainda mais o compromisso de fazer do meu teatro de rua uma ação educativa em favor dos(as) afrodescendentes. A partir da legalização da nossa história africana como um divisor de águas adentrando as escolas, esse marco tornou-se também referência desse meu desejo de possibilitar um pensar sobre formação teatral que contemplasse a ancestralidade africana.

Foi então que, em virtude das muitas leituras anteriores à efetivação da lei, quando eu carregando um “balde de canções” e tambores que falavam, resolvi enfrentar a questão racial no país, ou seja, botar o bloco na rua. Eu já havia conhecido pela internet alguns autores que muito contribuíram para que eu – sistematicamente – enveredasse meus estudos para essas questões. Posso talvez até está me repetindo, mas é sempre bom lembrar que foi somente depois da existência da internet que eu tive acesso a textos interessantes sobre afrodescendência.

Afrodescendência é o reconhecimento da existência de uma etnia de descendência africana. Esta etnia tem como base comum dos membros do grupo as diversas etnias e nações de origens africanas e o desenvolvimento histórico destas nos limites condicionantes dos sistemas predominantes de escravismo criminoso e capitalismo racista. Esta etnia não é única, é diversa, não se preocupa com graus de mescla interétnica no Brasil, mas sim com a história. O conceito de afrodescendência surge devido as controvérsias criadas sobre a existência ou não de uma identidade negra no Brasil. (CUNHA JR., 2001, p.11 in: VIDEIRA, 2007, p.38).

Esse conceito (afrodescendência) e esse autor, Henrique Cunha Júnior, foram os que inicialmente conduziram e nortearam todo meu processo de agir e pensar como um afrodescendente. Nessa época eu cheguei a passar horas e horas num site que o professor Henrique Cunha disponibilizava, ainda no tempo do Brasil On Line, o bol. Passou a ser o meu orientador, sem saber, (de longe ou perto?) dos passos que eu precisava ainda palmilhar. Lia os textos atento ao que havia nas indicações bibliográficas e, ao terminar a leitura, era só direcionar o mouse para o Google Acadêmico e percorrer veloz atrás das referências encontradas no texto do professor Henrique Cunha. E tome mais afrodescendência e beba mais ancestralidade africana. Ancestralidade Africana, outro conceito caríssimo nessa minha escrita e, mais uma vez, o professor Henrique Cunha, transversalizando a minha vida, é quem vai orientar a tese do Eduardo Oliveira. Eduardo Oliveira, na minha opinião, constrói um dos textos do mais profundo valor ético, estético, poético, filosófico: “Filosofia da Ancestralidade – Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira” (OLIVEIRA, 2007). Esse trabalho

foi tão transformador na minha existência quanto a felicidade casual de, num mar ancestral feito a internet, é onde eu vou conseguir montar essa teia que tece a sensível e sutil casa da aranha. Eu chamei o pensamento e os conceitos desses dois griots a fim de que essa minha narrativa fosse além de negra, uma contribuição para a emancipação de mais afrodescendentes.

A internet me doou Henrique Cunha Júnior o orientador que, felizmente tem parte com as estrelas dos Dogon, e esse filho da estrela ainda me fez a gentileza de estabelecer um link hipertextual, compartilhando a confecção da tese do Eduardo Oliveira. Essa tese, no meu entender, aponta uma vereda: tão autoral tão profundamente distante do que impõe a academia, nessa tese “tudo é exageradamente belo” (OLIVEIRA, 2007a, p.77). E ainda vem, de novo, Henrique Cunha Júnior nos acalantar na apresentação da tese com essa pérola: “A linguagem é gentil e encantadora. O livro repousa sobre um conjunto de encantamentos e frases mágicas. (...) Refletir sobre o corpo, a ancestralidade, a cultura e a educação brasileira sem deixar de viver ativamente cada um dos fatos expostos, transformando a experiência vivida na experiência pensada”. Enternecido, Eduardo Oliveira agradece transpondo o que era emoção em reflexão sem abdicar jamais da ternura:

A filosofia nasce com o raiar dos acontecimentos. Ela vem com a aurora, anunciando a manhã. Como o Colibri, ela habita o alvorecer e compõe a paisagem de um novo dia. (...) O colibri é delicado e belicoso. Pinta-se com as cores vibrantes do sol e se embebeda com o mel das flores. Frágil, aninha-se na pele de uma folhinha e faz amor com a lua. É profeta e mensageiro. (OLIVEIRA, 2007a, p.281-282).

Por isso, bem como por muito mais, esses autores e conceitos passaram a balizar minhas leituras e escritas. Como eu já disse, a partir deles vieram outros, como por exemplo, Mestre Didi, Juana Elbein dos Santos, Muniz Sodré, Kabenguele Munanga, Clóvis Moura, Abdias Nascimento, Júlio Braga, Marco Aurélio Luz, Narcimária do Patrocínio Luz, Inacyra Falcão dos Santos, Nei Lopes, Petronilha Beatriz Gonçalves, Nilma Lino Gomes, Fábio Leite, apenas para citar alguns brasileiros, ou seja, textos em português. Mas se a internet me trouxe esse colar de contas de autores(as) brasileiros(as), foi lá também que eu consegui conhecer uma quantidade satisfatória de web-site em língua francesa que trabalham de forma consistente sobre as questões da ancestralidade africana e afrodescendência, assim como foi aonde eu tive

acesso a textos e imagens falando sobre teatro no Benin, no Mali, Togo e Senegal (francês), e na Nigéria (inglês, infelizmente eu não domino, mas é uma boa pedida para quem domina).

<http://www.africamaat.com/Les-racines-africaines-de-la,655>

<http://www.africamaat.com>

1.7. FILOSOFIA DA ANCESTRALIDADE: CORPO E MITO NA FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA – EDUARDO OLIVEIRA – “Codinome Beija-Flor”¹⁶

Uma bela tarde de abril de 2009, mais precisamente no dia 27, uma segunda-feira ensolarada que traria consigo logo mais o padê do pôr-do-sol exuriano, trouxe também o Mazinho, o meu amigo do mestrado. Ele já havia comentado comigo sobre esse livro, contou-me que assistiu à defesa. Sempre apostou que eu iria amar aquela obra. Ele insistiu para que eu lesse, pois segundo ele, parecia demais comigo. Incrível como certas amizades vão desnudando a gente e o que parecia idiossincrático, para alguns amigos é espelho. E olha que eu conheci o Mazinho na fila da entrevista do mestrado, ou seja, mais ou menos um ano de convivência apressada nas correrias que se transformam esses cursos. O sol já quebrava a linha do horizonte no mar da Leste-Oeste transformando Fortaleza no mais belo fim de tarde quando, finalmente, eu decidi que de hoje não passaria. Teria comigo o livro “Filosofia da Ancestralidade – Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira”, que resulta de uma tese de doutoramento. Naquele ano o livro havia sido indicado para a prova do doutorado da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, na linha Movimentos Sociais, Educação Popular e Escola, no eixo, Cultura, Sociopoética e Relações Étnico-Raciais. Ainda bem, que bom!

A noite chegou muito mais rápida que a minha ansiedade querendo me arrastar para um local aonde eu pudesse beber – em doses homeopáticas – aquele livro. Para começar algo naquela capa imediatamente me conduziu até a comunidade Consciência Negra no Orkut. Foi assim que um querer bem imagético foi se manifestando sem que eu me desse conta. É lógico que eu sempre soube se tratar de

¹⁶ Canção de Cazuzza, Ezequiel Neves e Reinaldo Arias.

uma tese que teve a orientação do meu amigo Henrique Cunha Júnior. Nossa! só isso já se transformava em leitura obrigatória. A partir daquela imagem da capa eu comecei a sentir que era porque se tratava de algo tão impactante na minha vida feito quando no meu tempo de pastoral eu li “Fernão Capelo Gaivota”, de Richard Bach. No entanto faltava imaginar que as semelhanças viriam sim, mas me colocariam uma identidade e me fariam voar para sempre era junto desse colibrizinho. Tão somente um colibri, mas o único que até hoje desafia a gravidade. Pra que coisa mais vitalizante que desafios?

Era uma surpresa fabulosa por cima da outra, um típico “presente de um beija-flor”¹⁷. A apresentação, o prefácio e as confissões alvarescentes, de imediato deram um nó daqueles que somente as amigadas cativantes conhecem o segredo. O segredo do livro era posto à mostra sem se mostrar, digo melhor, mostrava-se a partir de um outro ângulo que não o das escritas que vagam perdidas nos porões labirintícios que o prof. Eduardo Diatahy B. de Menezes chamou de “modelos burocráticos de pesquisa”, conforme consta no prefácio do livro de Ângela Linhares ‘O tortuoso e doce caminho da sensibilidade – um estudo sobre arte e educação. O livro do Eduardo Oliveira era uma tese feita com o axé vermelho do sangue humano. Ali tem gente, seres humanos, pessoas. O teatro me fez descobrir que a parte essencial dessa arte é essa riqueza chamada gente, daí eu gostar tanto de humanidade. Se esse humano vai falar de África então, eu vibro mais tencionado que fio de berimbau, mais rouco que cuíca no carnaval, mais marcante que tambor no batuque do maracatu. E o melhor vem agora, se essa fala tem vida própria, tem autoria, tem identidade, tem estilo, tem grife, tem raiz, isso pra mim é motivo de festa. Por isso que sempre quando eu falar colibri (beija-flor) já sabem que estou me referindo ao encantador trabalho do Eduardo Oliveira. Ele vai pousar parado no ar em qualquer página que ele escolher. Tem todo esse direito, bem como já me segredou que se for necessário sacolejar ele entra no compasso, desde que esse sacudir seja a festa alegre do procedimento hipertextual ou aquele toque revestido de tom musical para com os que tem a minha mesma descendência africana: dança ancestral que inaugura a ginga de festejar o movimento do pensamento.

No auô, no segredo nagô, não há nada a ser dito que possa acabar com o mistério, daí a sua força. O segredo não existe para, depois da revelação, se reduzir a um conteúdo (lingüístico) de informação. O segredo é uma

¹⁷ Presente de um Beija-flor, canção de Alexandre Carlos Cruz.

dinâmica de comunicação, de redistribuição de axé, de existência e vigor das regras do jogo cósmico. Elas circulam como tal, como auô, sem serem “reveladas”, porque dispensam a hipótese de que a Verdade existe e de que deve ser trazida à luz. (SODRÉ, 1983, p.142).

O livro do Eduardo Oliveira tatuou na minha emoção que a filosofia não precisa ser empedernida para instigar uma reflexão sensível. Vai mais além porque, na verdade, a tese para mim conectou filosofia e poesia como bem merecia a minha avó. Noutras palavras a poesia subverte a primazia da filosofia para que ambas façam amor produzindo uma descendência a partir de suas entranhas mais íntimas e sinceras. Daí fica estabelecido e vimos, mais uma vez reafirmar, que o “codinome beija-flor” é a reflexão que festivamente ginga e dança na atração encantada dos tambores. É a sensibilidade feliz que soube captar o essencial da ancestralidade africana feito pétalas de mel adoçando outra forma de interação com o mundo.

O Colibri é portador da mensagem! Assim também é Exu! (...) Colibri e Exu são protagonistas do mundo criado que se anuncia como alvorada ou crepúsculo. A paisagem do dia anunciado se faz com a alvorecer dos mitos da Ameríndia e com as cores dos itãs africanos re-criados no Brasil. Do encontro da tradição telúrica indígena com a ancestralidade do território africano nasce a Filosofia do Colibri. A filosofia do Colibri é uma filosofia que brota do solo. Ela se configura como uma geocultura, que nada mais é do que o pensamento seminal que brota do solo onde se vive. Esse solo, no entanto, não é simplesmente um território geográfico. Ele se configura como uma unidade cultural de ancestralidade, que para muito além da identidade política nos oferece um modo singular de habitar/enxergar nosso mundo. (OLIVEIRA, 2007a, p.282-283).

1.8. O QUE A PESQUISA DESEJA SER

O que vamos buscar no maracatu é tentar compreender de que maneira a ancestralidade africana se faz presente nesse território original da afrodescendência em Fortaleza. Investigar se existem pontos de convergência entre os maracatus e o culto Egungun e de que modo essa interseção poderia potencializar uma formação teatral afrodescendente. Quais as possibilidades de o maracatu, sob todos os aspectos, sobretudo enquanto território, espaço de convivência e gestação de uma manifestação artístico-cultural, vir referenciar uma formação a partir das propostas do que estamos denominando de Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana.

Em nossa concepção tanto o culto Egungun do Candomblé Ketu-Nagô

quanto os Maracatus de Fortaleza são manifestações de matriz africana que trazem uma espetacularidade que nós gostaríamos de vê-la no conjunto de possibilidades de formação no Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Ambos são manifestações de rua, ambos utilizam-se do uso da máscara, ambos são rituais de ancestralidade que expressam e valorizam o cortejo, são conduzidos pelo ritmo dos tambores. O culto Egungun é um culto ancestral que se manifesta através da relação vida-morte, festejam-se os antepassados mortos para mantê-los vivos na comunidade; o maracatu faz festa na intenção de não deixar que a tradição morra e, na intenção de sua renovação, talvez por isso, é que uma rainha negra (útero - mãe – mulher que gesta as novas vidas), é coroada. Esse útero, no Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana é visto e está sob a proteção de Oxum, ora ieiê ô!

A partir desse estudo que esse momento do curso nos propiciou, decidimos compartilhá-lo com os integrantes do Grupo de Teatro Tambor de Rua (Gilvan de Souza & Jonas de Jesus), no sentido de, além de trazê-los para o aconchego de Mama-África, fomos tentando perceber como o que era teórico entraria em consonância com a realidade prática, infinitamente mais indômita. Precisamos aqui registrar como esse exercício lúdico-dançante de conciliar teoria e prática, no caso dessa nossa pesquisa, teve uma importante participação desses dois atores, doando integralmente seus corpos, corações e mentes.

Cabe nesse instante uma solicitação a todos as pessoas que se reconheçam enquanto negro ou negra como eu, e como eu também amem teatro. É inadmissível que as escolas, cursos e oficinas de teatro, da minha cidade e a partir de agora (2010.1) na UFC – Universidade Federal do Ceará – com seu novíssimo curso de graduação em Artes Cênicas, não reconheçam e extraviem a lei 10.639/2003. Aqui nos remetemos ao início da nossa narrativa quando afirmamos serem drásticas as conseqüências de não nos reconhecerem enquanto sujeitos dessa formação sociohistórica que compõe a nação brasileira. É fato, é lei, é irreversível.

Pelo exame das várias leis anti-racistas criadas no país perceberemos também que mudar o currículo escolar e a imagem do negro na mídia são prioridades sempre presentes na agenda do movimento negro e em suas proposições dirigidas ao Estado brasileiro. (ARAÚJO, 2000, p.70).

1.9. OBJETIVOS

OBJETIVO GERAL:

- Pesquisar elementos que apontem para uma possibilidade de formação teatral assentada na cultura de matriz africana: Culto Egungun e Maracatu de Fortaleza.

ESPECÍFICOS:

- Estudar de que forma o Culto Egungun e o Maracatu de Fortaleza atualizam e ressignificam a ancestralidade africana e de que forma essa dinâmica indicaria caminhos para uma formação teatral;
- Elencar fatores da Ancestralidade Africana do Culto Egungun e do Maracatu de Fortaleza que fundamentem a composição de uma didática para o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana.
- Compartilhar com o Grupo Tambor de Rua o processo da pesquisa em forma de textos teóricos e atividades práticas (jogos dramáticos e exercícios poéticos).

TOQUES & TONS QUE ORIENTAM A PESQUISA

→ É possível uma prática de aprendizagem (formação) em teatro assentada na Cultura de Matriz Africana?

→ Em que medida o Maracatu de Fortaleza e o Culto Egungun referenciarão a possibilidade de criação do Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana?

2. CULTURA IORUBA



(Foto 01 – Regard Eloigne - <http://agoras.typepad.fr/>)

Os Nagôs contavam histórias, de orixás e de gente, de Ifá ou Fá e as adivinhações, Ifá sabia tudo, via o futuro, havia babalaôs de Ifá que prediziam acontecimentos horríveis, ai de quem tomasse quaisquer decisões sem consultar Ifá, EXU, o EXU Elegbá era amigo de Ifá e recebia todos os presentes antes dos outros orixás, os iorubás dividiam a noz-de-cola em quatro pedaços, esfregavam esses pedaços nas mãos pedindo: que Ifá leve para longe de mim todas as desgraças, mas quem pode fugir as que tem de ser? Mariana ouviu histórias da locomotiva que foi consultar Ifá, o deus aconselhou-a a fazer sacrifícios, oferecer galinhas, ovos, bananas, o trem não quis, talvez seja por isso que, antes de viajar de trem, a gente deve saber de Ifá se vai acontecer alguma coisa, há cerimônias em que a divindade, usando o corpo e a voz de uma pessoa canta:

Locomotiva, o poder de Ifá te derrotou,
 Eu te ultrapassarei nas linhas e nos trilhos
 Irei mais longe do que tu, Locomotiva. (OLINTO, p.245).

Quando aqui nos referimos à cultura de matriz africana estamos nos voltando para um conjunto de manifestações e modos de existência que fundamentalmente caracterizam uma cosmovisão africana do mundo. No entanto, como afirma Kabenguele Munanga, “o continente africano, apesar de apresentar-se geograficamente em bloco unido, esconde uma certa diversidade cultural, lingüística, biológica e política” (MUNANGA, 1996, p.8). Em função disso nosso recorte da cosmovisão africana está direcionado para a cultura ioruba. É Ronilda Iakemi Ribeiro quem assim a descreve:

Os iorubas ocupam grande parte da Nigéria, no sudoeste do país e, em menores proporções, parte do Togo e da República do Benin (antiga Daomé). Sua influência estendeu-se também para além do baixo Níger, em direção ao norte, adentrando a Terra Nupe. Pertencem predominantemente aos estados do Ogun, Oyo, Ondo, Kwara e Lagos, na Nigéria, onde convivem com outros grupos étnicos: anang, batawa, edo, efik, fulani, hausa, idoma, igbira, ibibio, ibo, igala, igbo, igbomina, ijaw, ijo, itsekiri, kanuri, nupe e tiv, cada qual com sua própria língua, costumes e sistemas de administração tradicional (RIBEIRO, 1996, p.37).

Para essa cultura, em sua cosmovisão de mundo, tudo é dinâmico, força, poder, energia vital (transmissível e acumulável). Também se faz necessário explicitar que, a nossa preferência de trabalhar com a cultura ioruba, em nenhum momento significa fazer uma hierarquização com as outras (bantu, jêje, dogon, fon, etc.) pondo-a numa ordem de superioridade, nada disso. Isso fere a dinâmica natural da existência. Trata-se de uma vivência particular em Candomblé Ketu-Nagô que somente a ordem do imponderável ou mesmo da intuição pode explicar. Depois o tempo encarregou-se de nos levar a vislumbrar o mar de riqueza e beleza que esse povo trouxe consigo e constatar que muito tempo é muito pouco para abarcar tanta sabedoria. Historicamente os iorubas chegam escravizados no Brasil durante a segunda metade do século XIX. Dentre as várias informações que eu já tive oportunidade de buscar, uma delas eu julgo como uma das mais originais e bem pertinentes à nossa pesquisa, e, portanto, compartilho aqui nessa escrita:

Eles trouxeram dois grandes legados de conhecimentos, a cultura dos orixás, plantada pelas mulheres e a cultura dos ancestrais, plantada pelos homens, na Ilha de Itaparica onde se faz o culto dos ancestrais masculinos, no culto chamado Baba Egun (XAVIER, Juarez Tadeu de Paula - palestra).

Na cultura ioruba a palavra está associada à oralidade que guarda e preserva a iniciação no ritual do candomblé nagô. A transmissão como forma de manter viva o

sistema iniciático vai encontrar na palavra expressa a continuidade de uma crença ancestral. Ou ainda nas palavras de Juana Elbein dos Santos e Deoscoredes M. dos Santos: “O som, a comunicação, a transmissão do conhecimento não se adquirem por leitura, por raciocínio lógico apenas a nível consciente e intelectual. A palavra carrega a experiência, o hálito, a história pessoal, os gestos, a respiração, dos mais antigos aos mais novos, de geração a geração”. (SANTOS, 1993, p.44).

A exemplo de outros povos africanos, os iorubas têm na oralidade os arquivos de sua civilização. Para esse povo africano, conhecido como nagô no Brasil, a palavra enunciada carrega a força da realização. Eles consideram a mentira como um câncer, pois ele corrói a construção de cenários favorecedores da suas realizações primordiais na vida: viver muito, viver com condições de sacralizar o universo, amar, ter filhos e vencer as adversidades do mundo. Dessa forma, a oralidade assume a função de meio condutor dos conhecimentos ancestrais e civilizatórios que ordenam a trajetória dos seus descendentes. (Juarez Tadeu de Paula Xavier – Site Salto para o Futuro).

2.1. ANCESTRALIDADE AFRICANA

A Ancestralidade é a nossa via de identidade histórica. Sem ela não compreendemos o que somos e nem seremos o que queremos ser (CUNHA JR, 1999, pág. 20).

A Ancestralidade é um movimento no sentido de deslocamento da cultura de matriz africana de volta para os antepassados, sem cristalizar a vida. Em algumas sociedades africanas isso é perceber e vivenciar que o tempo que tem significado está no passado. Esse passado é rico porque evolui, ele não imobiliza a existência, ele dinamiza a efemeridade do tempo presente. Essa dinâmica faz com que o tempo dos antepassados seja atualizado e se renove. Essa circularidade da ancestralidade direciona-se para o tempo dos ancestrais trazendo esse tempo para a existência de agora e permitindo-se por ele ser “guiado”. Os ancestrais são o norte que orientam o movimento das comunidades tradicionais africanas. A comunidade é um aspecto do caráter agregador dessas sociedades. A identidade dos seus membros está sobremaneira em função da sua existência em sua comunidade. Encantado pela poesia sedutora de Eduardo Oliveira eu trago, mais uma vez, a imagem da sua reflexão. Ele diz:

Os ancestrais e a natureza estão para a comunidade assim como o leite para as águas dos rios. São seus “guias”, sua “visão”; sua “sabedoria” e direção. A comunidade por sua vez alimentará os ancestrais com iguarias da terra e da água. Ancestral é natureza divinizada! A “natureza é nutrida e alimentada pela própria natureza”. Na medida em que a comunidade fortalece o ancestral está fortalecendo a si mesma (OLIVEIRA, 2007a, p.266).

Ancestralidade e comunidade passam a alimentar e redistribuir a continuidade da energia-vital, o axé, (acumulável e transmissível). Axé é o fundamento do Candomblé Ketu-Nagô, o que mobiliza e propicia a existência da vida, sim axé é também Exu. Axé é um princípio que se bem entendido e, sobretudo, vivenciado, deve proporcionar não somente o bem estar de uma natureza equilibrada, mas, seu modo de se realizar é idêntico ao querer de qualquer grupo humano que deseje fazer teatro comprometido com uma profunda transformação em nosso país. Apresento-lhes na definição de Juarez Tadeu Xavier a sutileza da interdependência da força que alimenta a vida:

O axé é a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem ele a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda força, o axé é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos, e é acumulável. É uma força que só pode ser adquirida por introjeção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos. Este termo designa, em nagô, a força invisível, a força mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado, de toda coisa. Mas esta força não aparece espontaneamente: deve ser transmitida. Todo objeto, ser ou lugar consagrado só o é através da aquisição de axé. Compreende-se assim que o “terreiro”, todos os seus conteúdos materiais e seus iniciados, devem receber axé, acumulá-lo, mantê-lo e desenvolvê-lo. (XAVIER - <http://www.unegro.org.br>).

Uma perspectiva teatral que se oriente por essa força não pode esquecer sua qualidade mais poderosa que é a de ser força justamente no momento em que ela se multiplica na intenção de compartilhar-se. A força mágico-sagrada só circula se confraternizarmos e entramos em contato, somente após os iniciados, da maneira mais coletiva e generosa se disponibilizar a introjetar nas pessoas, coisas e meio ambiente é que esse princípio do axé se transforma em primazia. Essa é uma idéia que fortemente se contrapõe ao narcisismo estrelista-individualista, bem como da ferocidade do capitalista racista em sua sanha sagaz de “bater” concorrentes para sobrepor ao poder. O Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana quer se fundamentar nessa cosmologia baseada no axé. É dessa forma que reverencia a filosofia reelaborada pelo

beija-flor, e sempre encantado, canta o preceito da oferenda lírica:

As trocas de axé se dão através do sacrifício. Dessa maneira, os sacrifícios é que mantém e aumentam o axé no mundo. As trocas são, portanto, condição inalienável da vida dos africanos e seus descendentes. É mais que reciprocidade. Esta é uma relação, no caso da cosmologia yorubá, fundante do próprio sagrado. Os orixás também são subordinados à regra das oferendas, e todos os homens devem prestar homenagens aos orixás e antepassados por meio dos sacrifícios. Exu, que está no interstício de todas as coisas, que em tudo se aloja e de tudo se ocupa, tornou-se o protagonista de qualquer oferenda, entre os deuses e os homens, uma vez que nenhum ebó pode ser entregue sem a intermediação de Exu. É ele quem controla os sacrifícios. (OLIVEIRA, 2007a, p.131).

(*) EBÓ – É a palavra em yorubá que significa sacrifício, oferenda. (idem).

Ancestralidade Africana deve assim nortear nossos pressupostos na criação que vai orientar a fundação do Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Perceber formação teatral assentada nessa matriz é se deixar guiar por um conjunto de elementos os quais, a partir do momento em que entram em consonância com o Candomblé Ketu-Nagô, inauguram uma via outra que sempre esteve presente nos negros corpos ancestrais de cada descendente que assim se deseje. Nesse momento fecunda-se a comunidade de atores e atrizes que encharcados nessa compreensão tem a oportunidade de criar um jeito ancestral de formar pessoas nesse teatro. O beija-flor é um pássaro pequeno que quando canta triplica sua dimensão de toque. Canta Oliveira, bate as asas e deixa transparecer o caminho da África em nós:

Os terreiros de candomblé guardam as mesmas estruturas sociais que as organizações sociais africanas e preservam os mesmos princípios e valores. Assim a concepção de universo, de força vital, palavra, tempo, pessoa, socialização, morte, família, produção e poder na África encontram no candomblé, respectivamente, seus pares correlatos, a saber: cosmologia dos terreiros, axé, segredo, África mítica, filhos-de-santo, rito de iniciação, ritos funerários, estrutura do terreiro, bem-estar da comunidade e hierarquia. (OLIVEIRA, 2007b, p.205).

Ancestralidade Africana que deve nos reportar para uma outra perspectiva de leitura e compreensão do descendente de africano. Nos encaminhar para o desejo de criar outra configuração a fim de vivenciarmos nossa própria história contada sem o ranço do racismo e da discriminação. A Ancestralidade Africana nos conduz a sermos capaz de beber até perceber a “água e a terra que veiculam o axé genitor feminino” (SANTOS, 1986, p.85). Portanto, é por isso que o que nos aguarda é o imenso afeto e o

grandioso afago de quem dança responsável pela procriação, ou seja, estamos falando de Oxum. Mas caso seja tão necessário explicitar com mais palavras fiquemos, uma vez mais, com Eduardo Oliveira comentando sobre a transformação que o conceito de Ancestralidade vai ganhar a partir do século XX. Ele nessa sua citação sintoniza-se com a clarividência do fogo.

A ancestralidade é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na “dinâmica civilizatória africana”. Ela não é como no início do século XX, uma relação de parentesco consangüíneo, mas o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil. Ela já não se refere às linhagens de africanos e seus descendentes: a ancestralidade é uma realidade “metafísica”, um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé. (OLIVEIRA, 2007b, p.205).

Referencializar-se pela Ancestralidade Africana é instituir uma perspectiva “da porteira pra dentro”, como bem nos lembra Mãe Senhora. É pensar e construir a partir de nossa origem, sedimentado pela constatação de um laço umbilical que está conectado ao nosso destino. É transgredir as imposições de conceitos e práticas que negam nosso pertencimento étnico, criando em nós – afrodescendentes – um vazio errante e consenso surdo que de tão raquítico consome toda nossa indignação. Não esqueçamos, “nossa via de identidade histórica” atende também pelo singelo nome de Ancestralidade Africana. E através de tão singela passagem o que vir será para afirmar nossa maneira peculiar de estar no mundo.

É a partir da ancestralidade que pesquisadores tomam para si a perspectiva do desde dentro. Rompem com os chamados evolucionistas-etnocêntricos que, desde o início do século XX até aproximadamente meados da década de 1970, em seus estudos sobre a comunidade africana brasileira no Brasil notabilizaram-se por apontar “pressupostos de incapacidade civilizatória do negro e gerar uma política de recalcamento ao complexo civilizatório africano-brasileiro” (LUZ, 1998a, p.158). (SOUZA, 2006, p.12).

O Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana aponta para esse rompimento apresentado acima por Edileuza de Souza, na medida em que essa nossa pesquisa nada encontrou nesse sentido de se pensar uma formação teatral que seja referenciada pela matriz de cultura africana. E como vimos e continuaremos a descrever existe uma infinidade de elementos que respondem ao que o conceito de Ancestralidade Africana diz ser nossa diretriz fundamental. Quer seja a estonteante e encantadora força

estético-imagética que percebi no culto Egungun, quer seja a estilização do candomblé no Maracatu Nação Baobá, ou ainda as proposta de futuros jogos que possibilitaram uma vivência afrodescendente, iniciados com os dois integrantes do Grupo Teatral “Tambor de Rua”, Gilvan de Souza e Jonas de Jesus, para nós esse caminho deve ser palmilhado e ter continuidade, pois se mostrou tão intenso quanto a força da expressividade teatral que já havia em mim. Precisamos compor essa construção com a mesma sabedoria de um agricultor que intui chuva só pelo cheiro do vento. Revolver a terra para nela encontrar o solo fértil que espera ser fecundado e nele fazer gestar essa nova maneira de se brincar, cantar e dançar com teatro que passa a se chamar Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana.

A Ancestralidade é uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade e encantamento. Ela ao mesmo tempo é enigma-mistério e revelação-profecia. Indica e esconde caminhos. A ancestralidade é um modo de interpretar e produzir a realidade. Por isso ela é uma arma política. Ela é um instrumento ideológico (conjunto de representações) que serve para construções políticas e sociais (OLIVEIRA, 2007a, p.257).



(Foto 02 - <http://sessi.afrikblog.com>)

2.2. EGUNGUN – “Viva Egun, Babá Alapalá”¹⁸

De repente ouviu-se o soar de um agogô, e suas batidas ergueram uma onda de expectativa na multidão. Todos olharam na direção da casa dos egwugwus. Guim, gom, guim, gom – soava o agogô, e o forte sopro de uma flauta fez-se ouvir, qual um agudo toque de clarim. Depois, escutaram-se as vozes dos egwugwus, guturais e atemorizantes. (ACHEBE, 1958, p.85-86).

Na cosmovisão africana contemplada nessa dissertação, o corpo é um instrumento sagrado. Na cultura ioruba o corpo é uma festa. É através do corpo em transe no Candomblé Ketu-Nagô que se estabelece um contato entre os deuses denominados orixás e os seres humanos. Outro fator que vai identificar a sacralização do corpo na cosmovisão africana é que os orixás, que são forças da natureza, para manter esse contato com os humanos são “chamados” através do toque dos tambores. O toque das mãos ao percutir os tambores vai propiciar uma relação com o sagrado. No momento em que humano e orixá entram em conexão, esse corpo rodopia e dança, dança a fim de compartilhar a energia vital, a força dinâmica que sustenta o universo. Essa força dinâmica desse movimento é também chamada de axé, o princípio de transformação cósmica fundamental para os iorubas. Fundamental também para trazer o

¹⁸ Baba Alapalá, canção de Gilberto Gil.

passado para o presente, em sincronia com o que está por vir. Esse é um dos movimentos que fazem referência à ancestralidade. Neste princípio da cosmovisão africana ao festejar os orixás não só os reverenciamos como também somos por eles contemplados pela sua energia cósmica. Esse movimento de trocas, essencial para a manutenção do universo, vai permitir a re(atualização) do passado no momento presente voltando-se para o horizonte do possível.

Ainda nessa cultura ioruba, existe um culto no qual, mais uma vez, esse movimento de ancestralidade vai se configurar. Trata-se do culto Egungun, também presente no Candomblé Ketu-Nagô no Brasil. Este culto é realizado como forma de honrar a memória dos ancestrais masculinos. Toda a ritualística é elaborada pela “Sociedade Egungun”. Através de ritos criados por esta sociedade eminentemente masculina, homens que foram figuras de destaque em suas comunidades, os “espíritos ancestrais” destes, retornam à terra para compartilhar da existência com os vivos. Transcrevemos abaixo uma passagem de Antonio Evaldo Almeida Barros, que bem descreve o que me leva a perceber uma origem “teatral” no Egungun:

No velho Império Oyo da Nigéria eram comuns práticas teatrais que não tardaram ser reprimidas por muçulmanos e cristãos. Esses teatros derivariam do Egungun, rituais realizados nos funerais dos reis. Acreditava-se que esses rituais, também chamados de mascaradas devido ao marcante uso de máscaras, podiam proteger a população. Do Egungun teria nascido o Alarinjo, práticas secularizadas de teatro itinerante. Desintegrado o Império Oyo por razões endógenas (as guerras civis em Oyo) e exógenas (como os ataques de povos islamizados localizados ao norte), os grupos teatrais relacionados às mascaradas dispersaram-se em direção ao sul nigeriano, ultrapassando as fronteiras do Daomé. Os muçulmanos proibiram a maioria dessas práticas, especialmente aquelas que se associavam às festas dos antepassados e que continham a representação de figuras humanas. Avançando da costa em direção ao norte, os cristãos também proibiram a participação dos fiéis nesses teatros e rituais. Os missionários cristãos consideravam-nos cultos diabólicos (HERNANDEZ, 1999). (BARROS, p. 01).

Esse reviver é cercado por todo um mistério, revelado somente aos iniciados. É Juana Elbein dos Santos quem vai nos elucidando com uma riqueza de detalhes em sua tese “Os Nagô e a Morte: Padê, Asese e o culto Egun na Bahia”:

O objeto primordial do culto Egungun consiste em tornar visíveis os espíritos ancestrais, em manipular o poder que emana deles e em atuar como veículo entre os vivos e os mortos. Ao mesmo tempo que mantém a continuidade entre os vivos e os mortos. Ao mesmo tempo que mantém a continuidade

entre a vida e a morte, o culto Egungun também mantém estrito controle das relações entre vivos e mortos, estabelecendo uma distinção muito clara entre os dois mundos: o dos vivos e o dos mortos. (SANTOS, 1986, p.120).

No entanto, para uma pessoa de teatro como eu, envolvida com maracatu, não há como não se extasiar com a ‘teatralidade’ exuberante de tais presenças. Uma “aparição” que tanto quanto portadora e condutora de axé, “mostra-se” em toda sua riqueza estética da cultura ioruba. O mundo de lantejoulas é o mesmo dos figurinos das cortes dos maracatus em Fortaleza. A presença imagética do Egungun me encantou desde a primeira imagem fotográfica que eu vi através da internet. Fui colecionando as que eu encontrava nos sites e eram elas que se apresentavam para mim, marcando sua presença arrebatadora quando me conduziam a associá-las à primeira aparição de um brincante de maracatu que eu vi ainda na infância. Eram como se dissessem isso tem algo a ver com aquilo. Foi por conta da densidade que essas imagens me despertavam que passei a buscar conhecer as informações teóricas que as explicassem. Vejamos como ainda podemos ler mais na descrição de Juana Elbein dos Santos, ela diz:

Os Egungun, Baba Egun, Egun, ou simplesmente Baba, espíritos daqueles mortos do sexo masculino especialmente preparados para ser invocados, aparecem de maneira característica, inteiramente recobertos de panos coloridos, que permitem aos espectadores perceber vagamente formas humanas de diferentes alturas e corpo. Acredita-se que sob as tiras de pano que cobrem essas formas encontra-se o Egun de um morto, um ancestre conhecido ou, se a forma não é reconhecível, qualquer aspecto associado à morte. Nesse último caso, o Egungun representa ancestres coletivos que simbolizam conceitos morais e são os guardiães de herdados costumes e tradições. Esses ancestres coletivos são os mais respeitados e temidos entre todos os Egungun, guardiães que são da ética e da disciplina moral do grupo. (SANTOS, 1986, p.120).

No Brasil existem duas dessas sociedades remanescentes da época colonial e ainda hoje em atividades na cidade de Itaparica, na Bahia: Ilê Agboulá e o Ilê Oyá. Essa continuidade é fundamental, pois para os Nagô o Egungun é o instrumento da relação que vai mediar vida e morte. Ele – em toda sua fatura estética – vai consubstanciar a existência da relação similar vida e morte, na qual os iorubanos tanto crêem. Nesses ritos nos quais os Egungun são invocados como não podia ser diferente, há muito canto, dança uma verdadeira festa. Sua vestimenta explode num colorido que concorre com a explosão de alegria dessa festa. Essa vestimenta o encobre da cabeça aos pés e, sobretudo a cabeça conduz um tipo de “máscara” que o torna completamente não visível

sua identificação. Seguindo com mais detalhes sobre Egungun, vejamos como Ribeiro aponta mais informações:



(Foto 03 Egungun Benin – Arquivo Hiro008)

As entidades que habitam a dimensão supra-sensível são denominadas irunmale e entre elas incluem-se os irunmale-divindades, associados à criação e cujo axé advém de emanções diretas de Olodumaré e os irunmale-ancestrais, associados à história dos seres humanos. Os ancestrais masculinos, irunmale-ancestres da direita - Baba-Egun - tem sua instituição na Sociedade Egungun (RIBEIRO, 1986, p. 60).

Por se tratar de um ritual para iniciados, ao mesmo tempo em que aqueles ‘espíritos ancestrais’ mascarados compartilham da existência na terra, eles trazem a certeza de que aqueles homens homenageados por suas comunidades estão ali junto dos que lhes invocaram para que todos, coletivamente, possam se harmonizar na energia dinâmica do axé. No entanto, para que tudo ocorra bem é preciso que nenhuma pessoa toque no Egungun. Isso deve causar medo em algumas pessoas, já em outras, reverência e respeito. Essa festa que se inicia em um salão, na maioria das vezes, pode acabar na rua, no melhor estilo cortejo de teatro de rua. Isso ainda hoje tanto no Benin, quanto em Itaparica, na Bahia. A máscara, o mascarado e a festa coletiva do teatro na rua.

A máscara, imagem-enigma, é bem mais que uma representação do mundo. Ela é já a expressão de um outro modo que ser, porque vive no limiar entre o inanimado e o animado, entre o tempo mítico e o tempo profano, entre a vivência e a recordação. Não é à toa que na África os ritos funerários têm grande importância e são revestidos de rituais que se utilizam máscaras que grifam exatamente este aspecto de ligação entre aqueles que vivem no tempo profano dos vivos e aqueles que habitam o tempo sagrado dos antepassados. A máscara é a personificação dos ancestrais entre os vivos. Ela é o elo de ligação entre o Aiyê e o Orun, entre o Sasa (*) e o Zamani (**), entre a tradição e sua atualização.

(*) Sasa, entre os Burundi, é o tempo vivido.

(**) Zamani, para os Burundi, é o tempo dos antepassados (OLIVEIRA, 2007a, p. 223).

Meu interesse em trazer a força imagética do Egungun para potencializar uma sensibilidade ancestral é não só por conta de seu aspecto estético no qual eu vejo como uma das mais contundentes expressões para referendar minha crença na possibilidade de se pensar elementos teatrais para uma formação fundamentada na cultura de base africana: cultura ioruba – candomblé ketu-nagô – egungun – maracatu – tambor de rua. Mas também porque na minha percepção uma das pilstras fundantes dessa base africana da qual eu me refiro, é a questão da ancestralidade. O culto aos Egungun sintetiza essa compreensão de forma espetacularmente teatral. Em conformidade com Monique Augras realçamos a seguinte proposição:

Dizer que o rito de possessão é teatral não é expressar menosprezo. Não se pretende rebaixar o drama religioso ao nível de uma simples pantomima, ou pior ainda, insinuar uma identidade entre o caráter falacioso e inautêntico que a palavra “teatral” às vezes sugere à dança dos deuses. (AUGRAS, 1983, p.20).

O culto Egungun, esses “guardiães mortais da cultura Nagô (SANTOS, 1986, p.120), sintetiza essa compreensão de forma espetacular. Momento no qual a ritualização se funde na teatralização dos ancestrais. Quando eu falo “teatralização” não há aí nenhum procedimento irreverente ou iconoclasta. Antes, o contrário. É justamente por haver em mim uma paixão arrebatadora pelo teatro de rua que eu o denoto enquanto o responsável pela minha visão de mundo. Hoje direciono meu olhar para minha descendência africana e vou até o infinito para carregar junto comigo essa mais recente compreensão para o conceito dessa linguagem artística que na minha vida é tudo. Hoje meu teatro se chama Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. É em razão dessa percepção que desejo assentar meu fazer teatral potencializado pela cultura ioruba e continuando sendo sempre uma ação educativa voltada para a população afrodescendente.

Seu Gaspar era de Pernambuco, vivia na Bangboshe e, além de cuidar de orixás e promover festas de Xangô, de Obatalá, de Oxum, de Ogum, da Nana, de Oiá, sabia o segredo das folhas e curava doentes, fora com ele que Antonio aprendera muita coisa. Seu Gaspar tinha também uma Sociedade de Egunguns. Tomava conta das almas dos antepassados, às vezes saía para as ruas com máscaras enormes e roupas coloridas, lindas, tiras de pano caindo

para o chão, quando uma família queria homenagear um morto pedia à Sociedade dos Egunguns que levassem o morto a passear. O mascarado representava o morto, andava pelas ruas em que o morto havia andado em vida, entrava nas casas em que ele entrara, atravessava o mercado que ele costumasse atravessar, a família o acompanhava de longe, vendo seu morto ser vivo outra vez. Um dia foram contar a Mariana que Antonio estava saindo com os Egunguns, Seu Gaspar dera tarefa para ele, a mulher não fizera perguntas ao menino, tinha até vontade de pedir que homenageassem a velha Ainá, será que egungun de mulher saia para rua feito o dos homens? (OLINTO, 1963, p.145-146).

O Passeio do Egungun terminou de tarde, o sol desaparecia no outro lado do mar e a máscara sumia num misto de vermelho e amarelo entrando na casa de Seu Gaspar. (OLINTO, 1963, p.232-233).

Essas duas passagens acima são do livro “A Casa da Água”, de Antonio Olinto que narra a trajetória de uma família de africanos e seus descendentes que viviam no Brasil à época da escravização, mas que realizaram a experiência de retornar ao continente africano. Conhecer esse livro “A Casa da Água”, bem como o de Chinua Achebe “O Mundo se Despedaça” foi o que faltava em mim para chancelar essa percepção que o meu teatro deveria ser outro. Minha estética precisava beber e mostrar das minhas verdadeiras raízes. E a minha vibração era ainda maior porque eu dizia: não preciso forjar nada, já está tudo na mãe África. Apenas precisamos romper o cordão cruel que nega, invisibiliza, esvazia, discrimina, faz desaparecer, cala.

Embora tenha sido perseguido e disperso, o chamado teatro de Oyo começou, sobretudo a partir de final do século XIX, a ser frequentemente invocado como diacrítico para as identidades dos nativos (notadamente dos iorubas). Durante o século XX, o Egungun e o Alarinjo serviram de referencial estético para uma múltipla produção cultural e literária na Nigéria, sendo recriados por atores sociais diversos, particularmente letrados e dramaturgos. No pós-independência, na região meridional da Nigéria, o teatro de Oyo já se apresenta ressurgido (HERNANDEZ, 1999). Como destaca Soyinka (1985), as diferentes formas de repressão social e cultural incidiram nas múltiplas expressões e valores dos povos africanos, forçando a sua reorganização ou recriação. (BARROS, p.01).

Sentir e pensar o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana é ter no culto Egungun o direcionamento que leva o olhar a admirar uma estética que vai muito além da simples exuberância e explosão de cores. O Egungun cercado de um mistério mágico faz com que nosso corpo festeje tão profundo compromisso de manutenção da existência que se sabe além da morte. A força da expressividade teatral que percebo em tudo o que vem da África faz apologia ao Egungun por entendê-lo

como uma forma muito particular da cultura iorubá festejar a vida e a morte sem hierarquização de valores, dançar ao som dos tambores para mostrar a extrema felicidade dos ancestrais que da forma mais arrebatadora vem estabelecer uma relação entre os antepassados e os que ainda estejam vivenciando o momento presente para que todos, ainda que cada um admitindo seu nível, energizem-se mutuamente dando continuidade a uma tradição que, em movimento, sempre se renova.

Como no culto dos orixás, o mecanismo de base que rege o culto dos Egun é a transmissão e redistribuição de axé, fundamentalmente elaborado através de rituais de oferenda e sacrifício. (...) Como as Iya-Mi, ancestrais femininos os Egun tem também uma forte carga de ambivalência. O poder que detém, a função de garantir a imortalidade individual e a imortalidade da comunidade preservando sua estrutura social através da imposição e observância dos costumes e preceitos morais fazem-nos os zelosos guardiães da comunidade. (SANTOS, 1986, p.128).



(Foto 04 Egungun - Benin – Arquivo Hiro008) – (Acessado em 02/01/2010)

<http://www.flickr.com/photos/deepblue/4285796170/sizes/l/in/set-721576232160735862/>

2.3. EGUNGUN – Quando a imagem silenciosamente Ensina

As máscaras, materializações artísticas de mitos que condensam experiência do viver. A máscara é, portanto, um portal de acesso à multiplicidade do mundo. O que se esconde por detrás da máscara é um mundo de possibilidades que aterroriza e encanta, dá vertigem e territorializa, (...) assombra e arrebatava (OLIVEIRA, 2007a, p.224).

Optei por deixar que as imagens do Egungun – derramadas na web – através da minha visão, adentrassem meu corpo inteiro e, suavemente, fui trazendo-as para uma



compreensão (hermenêutica do possível) que não parece tão comum, é bem verdade, mas justiça seja feita, esse foi meu canal via direta com o reaprender a ser afrodescendente. A internet foi quem me possibilitou que eu me atasse ao laço umbilical que a imposição eurocêntrica havia dilacerado.

Adentrar no meu corpo todo é o mesmo que ir a uma exposição em um museu. A internet requereu tanto para si essa vantagem de conhecer o mundo sem sair do lugar, pelos menos na segunda metade da década de noventa (1996-1999). Eu preciso reforçar que muito mais que ganhar o mundo eu precisava me conhecer mais, tentar encontrar alguns pedacinhos da minha laterita a fim de ir com mais prazer buscar a vida. Na idade que eu estou eu lamento, mas eu preciso dizer: não, nenhuma academia importa-se com isso. Nenhum curso ou oficina de teatro, pelo menos os que eu conheci, também não. Antes, o contrário, negam, invisibilizam, rejeitam, repudiam, desprezam, desdenham. E a gente lá, de pé com a dignidade de um Baobá! Veio depois o beijo do “beija-flor” revirar o meu olhar de encanto:

O olhar encantado não cria o mundo das coisas. O mundo das coisas é o já-dado. O olhar encantado re-cria o mundo, porque vê o mundo com olhos de encanto. É uma matriz de diversidade dos mundos. (OLIVEIRA, 2007a, p.233).

O rompimento dos muros e grades que a web colocou por chão, para mim fez aparecer a ponta da pedra vermelha. Olha lá quem vem lá! E tem mais? Isso era eu nas madrugadas do Parque Araxá cascavilhando a internet e reencontrando o Egungun saborosamente pronunciado no texto de Chinua Achebe “O Mundo se Despedaça”, bem como poética-imageticamente descrito em Antonio Olinto “A Casa da Água”. A

profusão de cores de uma estética original toda impressa naquelas imagens silenciosamente me diziam que esse era o meu teatro. Sem falso alarme renascia o que sempre existiu. Como era da forma sincera e serena que essas imagens chegavam até meu corpo, forma e, sobretudo, imagens, iam grafitando toda a reflexão que eu me permitia nessa hora. A sensação suave de reconhecimento vinha da sola dos pés colados ao chão e chegavam até a cabeça. Depois de já ter havido a alocação dessas imagens dentro da minha emoção, elas agora faziam o pensamento dançar. Era uma dança ancestral, só pode! Foi daí que se tornou cada vez mais sinal de alerta que a racionalidade sozinha petrifica tornando sem sentido termos cinco sentidos sensíveis (perdoem-me o pleonasma). A estupefação vinha carregada de algo que ao mesmo tempo em que instalava um reconhecimento, deixava escorrer a água preciosa dos desertos, ou seja, criava um link das minhas memórias com a minha nova história.

Quem já teve ou tem um amigo virtual talvez sinta o que eu estou descrevendo. Penso que talvez seja preciso a gente se entregar a uma outra “lógica” de raciocínio para se permitir a ter um amigo desses. Também já saboreei esse adorável tipo de bando. Além de outra “lógica”, outro ingrediente determinante é uma paixão pela palavra (chat, e-mail, blog, etc.). No meu entendimento amizade é sempre uma coisa rara, essas então são pedras preciosas em plena Serra Pelada. Eu não quero comparar aqui um amigo virtual a uma imagem, mas dizer que elas significam para mim tão intensamente como essas novas pérolas que a web me presenteou. Como nós fizemos o pacto da outra “lógica”, resta então eu contar como eu passei a me relacionar com presenças tão abrangentes.

No meu caso que sempre entendi a vida pela perspectiva teatral, olhar para uma imagem é o mesmo que deparar-se com um espetáculo. Espetáculos meus (encenações) já nasceram primeiro de uma imagem. Adorava ver Miró, um artista plástico espanhol, sempre antes que eu ia ter que dirigir algum espetáculo. Doar meu corpo para esse jeito de olhar e ver além de, olhar e sentir as reações sensíveis do nosso corpo provocadas pela forma como nós nos entregamos a um trabalho artístico. Penso que esse exercício anterior foi me preparando para que hoje, ao me colocar diante de uma imagem de Egungun, meu corpo responder ao chamamento dessa imagem de forma tão intensa e completa. Além de todas as qualidades de um objeto artístico uma imagem de Egungun no meu corpo se desfaz na festa da ancestralidade africana. Olhar uma imagem de Egungun, no meu caso, é perceber como os meus ancestrais amavam

sua forma livre de viver. Como eles tinham uma relação festiva com a vida e mesmo para a morte eles dançam festivamente ao som dos tambores. Como seus rituais estavam prenhe de uma expressividade, que eu por amar teatro, chamo de teatral. Egungun é o momento no qual vida e morte entabulam um diálogo. Porque meus ancestrais eram felizes, eles imaginam que após a morte a vida se prolongava. Quer dizer são formas diferentes, mas não há antagonismos entre elas. Resultado: festa! Muita festa! Vem daí essa força impactante da presença do Egungun.

Educar o olhar é Educação. No caso da cosmovisão africana, educa-se para a sabedoria, para a filosofia da terra, para a ética do encantamento. Educar é conhecer a partir das referências culturais que estão no horizonte de minha história (ancestralidade). Olhar é um treino de sensibilidade. Aguça-se a sensibilidade para perceber o encanto que tece as coisas. Sensibilizado, o Outro deixa de ser apenas um conceito, e me interpela para uma ação de justiça e me convida a uma conduta ética. Sensibilizado posso fazer da vida uma obra de arte, uma construção estética. Edifico uma moral e uma ética baseada na criatividade e na tradição. (OLIVEIRA, 2007a, p.259).

Foi assim sensibilizado na profusão evanescente de uma tela de monitor que eu ofereci meu corpo como território de reconhecimento de uma ancestralidade africana latente que mexia com a minha imaginação levando-me para a Ilha de Itaparica, na Bahia, Nigéria, Benin, Togo e até encontrei esse culto em Santa Cruz, Trinidad.

A imaginação vai dar à experiência a graça de transmutar-se de corpo exterior para signo. A imaginação, portanto, é um trabalho do pensamento que recorre à razão e ao sentimento e, também (eu acrescentaria) àquilo que escapa a ambos. O compromisso (a casa sobre os pés) da experiência, como se disse, se escuta as vozes dos corpos, também dá asas à imaginação para ir em busca do que não se vê, não se sabe, do nem sido ainda. (LINHARES, 2003, p.96).

O Culto Egungun pode-se dizer, é ainda hoje preservado nessas localidades as quais nos referimos por sociedades masculinas com uma característica bem secreta. Nós admiramos e respeitamos o segredo do culto e somos favoráveis de que assim continue. Agora ficamos também felizes de ter encontrado material suficiente para nos permitir uma outra maneira de interagir com o Egungun. O trabalho aconteceu muito semelhante a quando eu vou coordenar uma oficina de iniciação teatral quando insisto com as pessoas participantes que precisamos nos permitir buscar diferentes caminhos para chegarmos onde queremos. Depois disso nós ouvimos a canção do Lulu Santos “Tempos Modernos” que inflama “vamos nos permitir”. Ou então atentamos ao toque

suave de Carlos Rodrigues Brandão:

Pretendo gerar trabalhos de uma antropologia do devaneio onde a sensibilidade e a beleza do que tenho para dar a ler, dar a ver e dar a ouvir se equilibrem de maneira tão densa e harmoniosa quanto possível. E digam alguma coisa que vá além do saber e do sentido e chegue também ao sabor e ao sentimento. (BRANDÃO, 2005, p.176).

OBS: As belíssimas imagens aqui utilizadas tornaram-se reduzidas por dois motivos:

- 1) Sim, há uma infinidade incontável de imagens de Egungun na internet, de todos os tamanhos, cores e localidades. Agora vem o absurdo, uma totalidade gigante dessas imagens tem © (direito de autor). Eu me perguntava: será que o Egungun recebeu alguma coisa?
- 2) Profundamente integrado com o conceito de Ancestralidade Africana aderimos generosamente ao Projeto Creative Commons, o qual fazemos questão não apenas de divulgá-lo, mas, sobretudo disponibilizar esse Bolg-Dissertativo com uma dessas licenças. Um produto gestado com verba pública.



(Foto – 05 Egungun - Benin – Arquivo Hiro008) – (Acessado em 20/01/2010)

<http://www.flickr.com/photos/deepblue/4285059289/sizes/l/in/set-721576232160735862/>

CONECTANDO

Um dos primeiros blogs em português interessante que eu visitei sobre Egungun: “O Culto dos Egun no Candomblé – Aulo Barretti Filho – março – 1986.

<http://aulobarretti.sitesuol.com.br/egungun.htm>

Um dos textos mais empolgantes e com muitas imagens que eu li sobre Egungun, em francês, foi o seguinte: (abaixo segue o link do Blog)

QUAND DANSENT LES "REVENANTS"! RITUELS EGUNGUN DES YORUBAS

http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/2008/12/quand-dansent-les-revenants-rituels-egungun-des-yorubas.html

Foto: Hiro008 - Upload feito em [18 de janeiro de 2010](#) por * [hiro008](#)

<http://www.flickr.com/photos/deepblue66/>

Licença Creative Commons – <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0>

2.4. MARACATU

Esses cortejos de “reis do Congo”, na forma de congadas, congados ou cucumbis (do quimbundo kikumbi, festa ligada aos ritos de passagem para a puberdade), influenciados pela espetaculosidade das procissões católicas do Brasil colonial e imperial, constituíram, certamente, a velocidade inicial dos maracatus, dos ranchos de reis (depois carnavalescos) e das escolas de samba – que nasceram para legitimar o gênero que lhes forneceu a essência. (LOPES, <http://www.escpacoacademico.com.br/050/050clopes.htm>).

Até antes de poder me dedicar a uma pesquisa sobre maracatu na cidade de Fortaleza, um dos pontos de referência bibliográfica que eu trazia era do final do século dezenove, um dos registros significativos encontrado sobre a participação do maracatu no carnaval de rua de Fortaleza. Vai ser narrado por Gustavo Barroso em seu livro de memórias e viagens “Coração de Menino”, de 1939.

No entanto, após o período dos estudos durante o mestrado, tive a felicidade de ler o texto da dissertação de Janote Pires Marques, “Festas de Negros em Fortaleza – territórios, sociabilidades e reelaborações”. Essa escrita aproximou-me de uma das festas que os participantes de maracatu, sobretudo suas coordenações sempre comentam, mas sem muito aprofundar o assunto, quando dizem que os maracatus são resultado das festas de auto de rei Congo na igreja do Rosário.

Nesse trabalho do Janote Marques tive o prazer de reafirmar meu propósito de fazer dos maracatus de Fortaleza também, pilar para o que eu estou denominando de Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Sim, quando pela primeira vez eu vi um cortejo de maracatu, eu, intuitivamente comentei com minhas lembranças que o maracatu é um teatro a céu aberto. Nesse momento ele (o teatro) saía da sala do meu vizinho e ganhava seu lugar original. Na minha concepção a rua é que é o legítimo lugar do teatro. Daí porque ler “Festas de Negros em Fortaleza” me despertou uma proposta e compromisso muito mais profundos, que tenta contribuir para desfazer essa injustiça com a cultura africana em Fortaleza, na medida em que enraíza os Autos de Rei Congo – antecedente dos maracatus – como uma autêntica, criativa e verdadeira encenação negra de rua. Durante essa leitura como eu lamentei essa história também ter sido negada nos cursos e oficinas de teatro em Fortaleza. Ficou elucidadíssimo porque nós intuímos pela memória, para depois afirmar pela experiência teorizada que o maracatu é um teatro a céu aberto: dialoga festivamente numa vertente que se esbaldá nos cortejos dos Autos de Rei Congo.

Para alguns autores como Mário de Andrade, Artur Ramos, Câmara Cascudo, Alceu Maynard de Araújo, Théó Brandão, os Congos não passam de um brinquedo utilizado pelos brancos para minimizar e ridicularizar os negros. Nas obras desses autores muito mais que uma visão crítica do processo de aculturação dos negros no Brasil, esses autores vão seguir fielmente o que impõe a tradição do discurso racista eurocêntrico da época e, mais uma vez, obscurecer a autoestima de qualquer estudante negro ou negra. No entanto, a atitude mais responsável é respirar fundo e seguir sabendo que nenhuma história tem apenas um lado, nenhum processo cultural é único, nenhuma construção social escapa da subjetividade mais idiossincratizante. Bem se é assim, precisamos saber o que dizem nossos detratores para sobrepujá-los, suplantá-los, bem como negá-los e, alegremente, afirmar nossa descendência africana. A alegria é uma das formas de compreender e expressar a vida que nossos antepassados nos legaram. Essa alegria vem revelada na maneira particularíssima de como a festa traduz nossa existência. Sim os congos são um brinquedo, sim! E se assim nós – afrodescendentes – o percebemos significa dizer que nem tanto os “brancos” nos fizeram de gato e sapato. Um brinquedo festivo que inteligentemente soube exprimir a arte do diálogo, ainda que numa relação desigual. Muniz Sodré batizou esse jeito de tratar com o opressor de

“Acerto” termo bastante comum entre os “antigos” dos terreiros baianos), como estratégia popular. Em vez de questionar ou brigar, negocia-se, faz-se um acordo à maneira paradigmática dos Ketu. (SODRÉ, 2002, p.113).

Mas há também um texto de Cunha Júnior que já pelo título nos chama a atenção quando afirma “*Os negros não se deixaram escravizar*”:

Clóvis Moura, no seu livro “De bom escravo a mau cidadão” (MOURA, 1987), proporciona uma síntese dos significados da história brasileira em apresentar o escravo como ser dócil e perfeitamente adaptado ao trabalho escravizado. Esta representação retira o conteúdo de conflito da formação histórica brasileira. Reforça a idéia descabida de que a nossa escravidão foi branda. A mesma história representa, em seguida, o descendente de escravo como ser irresponsável e culpado do seu estado de desigualdade social. Representado como mau cidadão, não seriam as ausências de políticas públicas específicas e nem os racismos responsáveis pelo insucesso social da população negra. Deixa a sensação de que o próprio negro seria o que se autodiscrimina e que seria o responsável pela sua situação. A história apresenta o imigrante como o novo herói e modelo do bom cidadão. Falta uma análise realística da situação da população negra, dos benefícios e favorecimentos sociais proporcionados aos imigrantes (CUNHA JR., 2006).

Ou ainda, para mais uma vez manter o link com o esvoaçante colibri provocativo, vem aí a palavra-pólen de Eduardo Oliveira na qual podemos perceber a mesma inteligência e astúcia:

Quanto mais reduzido ficou o universo social do negro escravizado no Brasil, mais sua imaginação civilizatória soube criar mundos dentro do mundo. Os afrodescendentes souberam, mesmo em condições adversas, manter um diálogo criativo com aqueles que lhe impingiram a opressão. Converteram o mito em arma ideológica; revestiram o corpo da sabedoria ancestral que lhe dá forma. (OLIVEIRA, 2007a, p.231).

Jamais aqueles autores teriam a sensibilidade de constatar a inteligência privilegiadíssima dos africanos que engenhosamente pensam, criam e articulam um espaço no qual o cheiro intimidador do terror rondava os quatro cantos e ainda assim esse espaço foi celebrado como no mínimo de resistência de matriz africana como também já foi tachado de gueto de revoltosos perigosos. Esses espaços tiveram a denominação de Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, nas quais as encenações dos negrinhos cantavam e dançavam assim:

Ô pretinhos do Congo
Pra onde é que vão?
(o coro bailando)
Nós vamos pro Rosário
Festejar Maria
Oh festeja, Oh festeja
Com muita alegria. (MARQUES, 2009, p.129).

Pesquisar o maracatu cearense para nele tentar buscar elementos que possibilite uma formação teatral afrodescendente é necessariamente compreender os autos de Rei Congo. Festas de negros da Fortaleza antiga. No espaço das irmandades havia uma coroação na qual a igreja abençoava um casal de reis negros. Para essa coroação que se dava no interior da igreja do Rosário acorriam as mais diferentes etnias negras que aqui existiam. A encenação que vai resultar no que estamos denominando de Autos de Rei Congo trata-se de uma apresentação teatral que narrava eventos ocorridos na África, mais precisamente as guerras congo-angolesas. As apresentações de Congos eram uma das manifestações negras que envolviam a grande festa dos negros. Bumba-meu-boi e sambas também eram outros divertimentos negros que ocupavam os espaços fora da igreja.

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao

imperativo social (escravista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como afirmação de continuidade do universo cultural africano – (SODRÉ – ‘Samba, o dono do Corpo’)

Após a coroação dos reis havia muita festa, comida, bebida e dança. Esses Auto de Rei Congo, em Fortaleza, aconteciam geralmente no período natalino que ia de 24 de dezembro a 06 de janeiro. “A festa é uma dimensão da vida do africano. Festa que se expressa na música e dança e em qualquer caso é uma atividade do corpo. (OLIVEIRA, 2007a, p.230).

A grande parte dos estudiosos que já se debruçaram sobre essa folgança sempre enfatizam seu aspecto de espetáculo, sua forma de encenação, representação, ou seja, os elementos que nós, ainda na adolescência, entrevíamos no maracatu ao ponto de o qualificarmos como um teatro a céu aberto são na verdade, descendência direta dos autos de Rei Congo. Uma outra passagem que referencia nossa compreensão no texto do Janote Marques é a que se segue. Atentemos para a mixagem de momentos religiosos e profanos presente na festa dos congos segundo Eduardo Campos. Isso vem confirmar como esse brinquedo trazia essa coisa que não era de todo apenas a benção ao catolicismo. Logo após temos a descrição de João Severino que bem pode ser a máscara ritualística para minha proposta de catar elementos para uma estética negra do Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana:

Segundo Eduardo Campos, quem detectou esses momentos mescladamente “religiosos e profanos” na festa da Irmandade do Rosário na década de 1870, foi João Severino da Fonseca, que colheu “impressões de nossa gente, para a obra que fez publicar, anotando entre outras coisas a seguinte:”

São um Mixtofório do ritual dos africanos: Mascarados, bandos, simulacros de combates, representações de mistérios, etc... tudo entremeado de cantos e dançados que se sucedem com poucos intervalos durante dias e às vezes semanas; percorrendo os festeiros as ruas desde ao amanhecer até à noite, sempre cantando e dançando, indo buscar às casas – um por um, todos os principais da festa, juizes e juizas, mordomos e alas, etc. ... (MARQUES, 2009, p.116).

Meus manos em 1870 sob o jugo de uma força opressora tiveram que rezar outras rezas, desfiar em outras contas do rosário, vestir uma outra espécie de indumentária para lhes caracterizar com uma nobreza que eles já conheciam de longe e de antes. Porém o que toca e deve ser festivamente comemorado é que cortejo, segundo Nei Lopes, é uma expressão genuinamente banto, ainda mais esse aí, acima descrito, era ritmado por mascarados tocando tambor, se arrastando pelas ruas da cidade de Fortaleza realizavam um grande espetáculo de rua cujo enredo contava uma batalha entre dois

países africanos: Congo e Angola. Parece tão simples e quase nada, mas não nos esqueçamos de que estamos contextualizando um evento teatral de negros em pleno final do século dezenove no Brasil, em Fortaleza. Eu aponto de imediato duas excelentes conquistas para uma formação teatral que respeite as pessoas afrodescendentes: o enredo não tem como ser mais representativo e a outra possibilidade de formação diz respeito ao modo espetacular-teatral como a festa acontecia. Bom então a gente pode pensar que as pessoas que tiverem participando hoje de um curso de formação de atores e atrizes e sejam afrodescendente devem sair da aula pingando de felicidade por se ver finalmente valorizadas e um pouquinho mais que isso não precisarão infinitamente repetir que o teatro nasceu na Grécia.

Os maracatus tradicionais de Recife, a exemplo de Porto Rico, Elefante, Leão Coroado e Cabinda Velha eram, e ainda são chamados de “nações africanas”, numa explícita referência às origens nas tradições trazidas ou inventadas pelos africanos. Desde meados do século XIX que essas nações de Maracatu fazem parte das festividades urbanas e rurais, apesar das críticas das autoridades administrativas e religiosas. O Leão Coroado, um dos mais antigos, foi fundado em 1863 e ainda hoje sai às ruas. O surgimento desses maracatus está relacionado com a coroação do Rei Congo, uma prática cultural que data do século XVIII e era promovida nas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário em cidades mineiras, baianas, pernambucanas, gaúchas e cearenses, dentre outras. Trata-se de uma versão do cortejo com músicos e dançarinos que seguia os reis Congos durante as festas do Rosário. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 232-233).

É evidente que em nossa compreensão oficina, curso, seminário, ou seja lá qual for a modalidade, trata-se fundamentalmente de um processo de formação educativa. Nenhuma educação é imune às questões ideológicas que as sustenta e inflama seus conteúdos. Qualquer processo educativo carrega consigo idéias e entrelinhas. É justamente nessa parte que diz respeito ao conteúdo que será proposto e trabalhado que o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana mais se preocupa. É aqui que nós, afrodescendentes, deixamos de existir enquanto identidade étnica. Parece que mesmo apesar dos nossos corpos negros presentes, da semelhança geométrica entre Brasil e África, e mesmo esse último sendo um vasto continente, mesmo assim parece não existir. É inacreditável como em certos cursos e oficinas as pessoas vão buscar em Bali as maravilhas das máscaras balinenses e jamais comentam a respeito da máscara africana que sob todos os aspectos e em todos os momentos vão estar intensamente presentes na vida dos povos da África. Muitas vezes nessas formações quando nos deparamos com suas divulgações encontramos a descrição de

que irão abordar o teatro como um patrimônio cultural da humanidade. Bonito isso, concordo plenamente, mas essa palavra humanidade escrita no programa, nem de longe me contempla enquanto sujeito negro. Seria essa humanidade incompleta? Seria esse processo educativo inválido? Seriam @s negr@s menos propensos às artes do teatro? Será que uma formação dessas, educa? Estariam esses atores e atrizes preocupados com educação? Por que ignorar a questão da formação como um cabedal ideológico? O teatro pode está em todo o lugar, ele é um processo de formação educativo, vai acontecendo nos mínimos detalhes que passam a se tronar relevantes, assim como trona-se um profundo abismo inócuo quando insiste em negar as diversidades humanas. Uma proposta de formação teatral, em qualquer nível ou modalidade de ensino, precisa pensar sobre essa reflexão de Cunha Jr. Diz ele:

Estamos dentro de um sistema de educação considerado universal, que transmitiria em hipótese a essência da cultura humana, na sua diversidade. No entanto, esta visão de universal funciona como a imposição de uma visão eurocêntrica de mundo. As idéias de ocidente e a cultura ocidental são utilizadas como parte da dominação cultural. No trato dado ao universal, desaparecem as especificidades, ficam as categorias gerais, que são as da cultura grego-romana, judaico-cristã. Essas culturas fundamentam o eurocentrismo. E desconhecem como relevantes as expressões de africanos e afrodescendentes. (CUNHA JR. 2005).

As festas de Rei Congo nas ruas em Fortaleza no final do século dezenove devem importar sim para qualquer pessoa que se interesse por teatro. Agora para o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana (T.E.A.), deverá ser, com toda certeza, matéria do mais puro prazer. Estudar teatro em Fortaleza, a partir da perspectiva afrodescendente é perceber nas festas de Rei Congo, contrariamente aos considerados autores que já estudaram esse acontecimento, uma estrutura teatral capaz de nos trans(formar) nas pessoas de teatro que estamos buscando ser. Formação teatral que extravasa e vai muito além de decorar textos e mecanizar mirabolantes marcações. Uma formação que inicialmente faça as pessoas que tiverem participando conhecerem, com profundidade, o resultado de um estudo falsamente baseado em um universal defeituoso. Formação no Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana (TEA), é entender as razões porque Congo e Angola guerreavam, é procurar saber o que acontecia na África antes dos saques dos colonizadores europeus, é, sem subterfúgios, não ignorar o quanto a igreja católica compactuou com esses bárbaros, é vibrar com a vitória dos nossos atores negros que enfrentando toda espécie de opressão/repressão

estavam nas ruas fazendo barulho (estar na rua nos enche de questionamentos: como eles se organizavam? como conseguiam o figurino? como atraíam o público para assistilos?). Formação no Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana (TEA) é vigilantemente não reproduzir os preconceitos com os quais diariamente nos debatemos e, compreender que um curso de formação não deve abandonar a postura de pesquisa. De posse dessa atitude criticamente estudar o espaço social no qual nossos atores realizavam as festa de Rei Congo, ou seja, as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Autores existem que já apresentam-nas, não somente como um arma de cooptação da igreja. Abaixo, por exemplo, o trecho é de Oswald Barroso:

A posição dos negros não foi apenas de aceitação pacífica de uma imposição. Eles não apenas foram atraídos pelos Congos, como tomaram-nos para si. Viam neles uma forma de, sem abrir mão de sua própria cultura, inserirem-se numa sociedade dominada pelos brancos. As batalhas e coroações de reis ao modo ocidental, funcionavam para os negros como uma representação de suas próprias batalhas e coroações. Nos ‘santos pretos’ do hagiológico cristão, eles viam uma representação de seus próprios orixás. Enfim, os negros faziam uma leitura dos Congos a partir dos seus próprios mitos e história. (BARROSO, 1996, p.100).

Preciso compartilhar o quanto estupefato fiquei em saber, através do livro ‘Festas de Negros em Fortaleza’, do Janote Marques como essa estrutura montada para desprestigiar a cultura afrodescendente é corrosivamente destruidora e vai lavando e arrastando feito soda caustica na intenção de negar uma identidade cultural como se fosse apenas um desmando de governo. Dizer “festas de negros” não é dizer ‘festas populares’. É tão importante para nós afrodescendentes quando não nos pilham nossa identidade étnica deixando-nos sempre a reboque da história. Dizer “sujeitos históricos” não é querer ver uma massa de manobra que precisa ser manipulada. Algumas sutilezas nessa escrita do Marques tornam-se essenciais quando precisamos enfrentar o preconceito. Ainda que seja um trabalho da área de história com uma farta e rica documentação, meu olhar direcionou-se em demasia para o aspecto da encenação dos auto de Rei Congo por ele apresentada e que para mim confirma com consistência que essa foi a primeira “escola” de formação teatral em Fortaleza. Carecemos de formações e de um teatro que não se acovarde nem reze na cartilha da discriminação e da desigualdade tão bem denunciada nessa passagem abaixo que diz:

...a desigualdade não se reflete apenas nos indicadores sociais ou nos desníveis de renda: essa é a expressão mais evidente do racismo. Ela evidencia uma estrutura cultural e social que acaba por mascarar uma

discriminação mais profunda: a desvalorização, desumanização e desqualificação, ou o não-reconhecimento simbólico das tradições, saberes e fazeres do povo afrodescendente. (A Cor da Cultura, 2006, p.13).

A estupefação emaranhada na denuncia acima vai calhar na compreensão que os espaço de formação teatral em Fortaleza dispensam à contribuição da cultura de matriz africana. Pois é, dispensam mesmo não sendo capazes de perceber e justificar sua presença em qualquer conteúdo de formação que se autodenomine teatro brasileiro.

Os Autos de Rei de Congo são verdadeiros espetáculos que se cortejavam pelas ruas de Fortaleza em pleno ano de 1890. O espaço desse meu texto não comporta o merecido estudo que essa atividade de teatro de rua merece, no entanto foi mais estupefação ver o quanto esse teatro tinha uma realização que estava muito além do seu tempo, e era coisa de negro na minha cidade Fortaleza. Eu nunca ouvi o mais leve comentário entre as pessoas que aqui fazem teatro que o Auto de Rei Congo é que são a primeira e mais importante escola de formação, não porque era feito por negros como eu, mas imaginem as condições adversas de se produzir um trabalho dessa natureza. Também não vi nenhuma alusão aos Autos de Rei Congo nos pouquíssimos livros dedicados à história de teatro cearense. No entanto é com muita alegria que recorro mais uma vez ao trabalho do Marques para nos mostrar aqui uma das coisas – no meu entendimento – mais relevantes dessa “escola” teatral de rua que fez barulho em pleno final do século dezenove. Vejamos:

Anúncios
 Congos
 Alerta rapaziada!
 Cabeças falantes!
 - Raymundo Gorgulho -
 A voz de trovão
 Joaquim Xavier
 Nas fúrias de Imperador
 O diretor deste brinquedo
 Dará uma representação
 Em benefício da caixa – Monumento Sampaio
 Promete a maior novidade
 Preços e horas do costume. (MARQUES, 2009, p.169).

Um anúncio de jornal, ou seja, essa encenação já pensava e trabalhava com as questões de divulgação. O texto do anúncio vai buscar palavras que mais parecem as de um festival de teatro do século vinte um: “cabeças falantes!” Que pessoa de marketing teria soprado no ouvido desses negros fabulosos que seus espetáculos

anteriorizam o procedimento dadaísta? “Nas fúrias de Imperador” esse ator era o que há; a leveza esperta de prometer um espetáculo como “a maior novidade”; porém ao mesmo tempo em que certamente abobalhava e conclamava os leitores a prestigiar a representação que seria dada, o diretor não esquecia jamais de que se tratava de um “brinquedo”.

A dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço. Considere-se a dança do escravo. Movimentando-se, no espaço do senhor, ele deixa de momentaneamente de se perceber como puro escravo e refaz o espaço circundante nos termos de uma outra orientação, que tem a ver com um sistema simbólico diferente do manejado pelo senhor e que rompe limites fixados pela territorialidade dominante. (SODRÉ, 2002, p.135).

Entendemos, desta forma, como os Autos de Rei Congo vieram ancestralmente configurar os atuais maracatus que continuam teatralizando essa história quando desfilam na avenida Domingos Olímpio, em Fortaleza. Estamos querendo dizer que na contemporaneidade esse cortejo negro vem resistindo, se realimentando, se readaptando e se transformando nessa formatação que temos hoje.

O reino do Congo, então, ocupava um espaço simbólico na África centro-ocidental, representava as relações comerciais entre Europa e África. Sabemos da existência de Coroações de Reis em África, mas não só o Congo coroa seus reis. No entanto, este possuía certas “relações diplomáticas” com Portugal, isto fez com que os negros percebessem essas relações e passassem então a frisar sua identificação com o reino do Congo, para assim se afirmarem na sociedade que os oprimia. (SILVA, 2004, pág. 50).

Na contemporaneidade os Maracatus de Fortaleza são detentores de uma característica que sempre foi motivo de muitas polêmicas, qual seja, todos eles pintam o rosto de seus brincantes de preto. Outro aspecto comum e causador de discussões era que, anteriormente, até o início da década de noventa, apenas os homens poderiam ser eleitos rainha. Isso se dava tanto em virtude da tradição, quanto por conta da estrutura masculinamente preparada para sustentar seu figurino majestoso todo confeccionado na base do veludo sobre um mundo de lantejoulas e paetês.

No presente, ambas as polêmicas, a cada ano, vêm perdendo o sentido. Na atualidade alguns coordenadores de maracatus respaldados no argumento de que o fundador dos blocos de maracatu em Fortaleza, Raimundo Alves Feitosa vai trazer do Recife a inspiração para fundar um maracatu por aqui o “Az de Ouro”, apresentam a justificativa de que no Recife eles não se pintam de preto. Essa é uma vertente que já foi muito festejada pelo Movimento Negro em Fortaleza, mas que também encontrou

oposição noutros de seus integrantes que se justificam como respeitosos da tradição. Por falar em tradição e da polêmica da pintura do rosto deixemos que as sutilezas dessas colocações do Eduardo Oliveira agucem nossas reflexões, antes mesmo da chegada das crianças flores do Omo, do Zangbeto¹⁹ no Benin, e da Sociedade das máscaras dos Dogon²⁰, no Mali:

A ética é o sistema que permite existir e manter em estado de equilíbrio, harmonia e bem estar para a grande comunidade humana. Ética, então, é seguir a tradição e inovar no cotidiano e não repetir regras e conservar o cotidiano. O que conserva, sempre, é a tradição. Tradição é Ancestralidade na experiência dos africanos e seus descendentes espalhados por todo o mundo na Diáspora Africana. (OLIVEIRA, 2007a, p. 256).

Polêmicas atentas, mas por hora suspensas na linha tênue do já visto, gostaríamos de informar que os autores que embasam o conceito de afrodescendência e com os quais nosso trabalho tem buscado dialogar, colocam a ancestralidade como o vetor que aciona uma compreensão profunda sobre afrodescendência. Nessa busca vimos que tradição e ancestralidade são conceitos complementares. Abaixo, destacamos outros aspectos de um cortejo de Maracatu em Fortaleza para os quais quando voltamos nosso olhar sintonizamos pontos análogos que referendam nossa reflexão e justificam e orientam nosso propósito de buscar, também nesses cortejos, elementos para uma formação teatral assentada na cultura de matriz africana:

- *Calunga* – Boneca com trajes de baiana – símbolo da sobrevivência do totemismo das nações africanas.
- *Balaio* – O Balaio de frutas é a ligação com a terra. Representa sua fertilidade, inseminada que foi por Exu. O orixá da cosmovisão iorubana que entre outras qualidades fecunda a terra com seu sêmen. Em Fortaleza o balaieiro é personagem de destaque na apresentação do maracatu. Pela ótica da cosmovisão iorubana poderíamos associá-lo a alegria da fartura de uma terra que existe para alimentar. Fazem festa para agradecer.

¹⁹ Zangbeto na página 211.

²⁰ Dogon na página 208.

- *Ala de Índios* – A presença indígena no cortejo do maracatu é afirmação do pensar e viver ancestral africano, que sempre vai reverenciar os antepassados. O candomblé também vai expressar de forma singular essa conexão entre africanos e índios ao criar o “candomblé de caboclo” em reconhecimento aos donos dessa terra chamada Brasil. Essa presença da ala de índios no maracatu cearense hoje é a atualização do encontro ocorrido no passado colonial. Essa convivência pacífica e de não-exploração é recíproca. Tanto os escravizados encontravam refúgio nas brenhas do sertão cearense com os índios, bem como muito foram os indígenas que sobreviveram nos quilombos. A cosmovisão africana é inclusiva, diversa e ancestral, referenda os valores dos antepassados.
- *Somente Homens* – Em entrevista concedida ao jornal “O Povo”, de 13 de maio de 1995, Raimundo Alves Feitosa faz menção à existência de agremiações somente para mulheres: “as mulheres brincavam nos blocos delas, nos blocos das moças”. Depois dessa constatação resta somente ao passado irromper na contemporaneidade trazendo uma confirmação iluminada: também aqui no maracatu da periferia em Fortaleza, os homens – inconscientemente – dão continuidade à tradição e, travestem-se de mulher para representar personagens femininos. Na Nigéria há muito tempo essa ritualística já se fazia presente. Nos festivais em louvor ao poder feminino ancestral representado na deusa **ÌYÁMI OSORONGÁ (a grande mãe ancestral)**, cultuada pelas “Sociedades Geledés”, composta exclusivamente por mulheres, o medo da ira da referida divindade é tão intenso que os homens se vestem de mulher e usam máscara com feições femininas, dançam para acalmar a ira e manter a harmonia entre o poder masculino e o feminino. Talvez, em razão dessa compreensão de equilíbrio entre os dois poderes, hoje ambas as presenças (homens e mulheres) se confraternizam e vem compondo os maracatus que saem no carnaval em Fortaleza.

OXUM

- Quanto à questão de Oxum tudo começou quando eu li o livro “Os Nagô e a Morte: Padê, Asese e Culto Egun na Bahia”, Juana Elbein dos Santos, no capítulo 07. O referido capítulo contempla uma narrativa mítica na qual vai aparecer a história da pena vermelha Ekodidé. Conta como Exu utilizou essa pena para tornar-se senhor

entre os Orixás e como Exu preza a pena vermelha. Nessa mesma narrativa aparece Oxetuá, filho de Oxum nascido pelo poder mágico dos dezesseis outros orixás. Eles o enviam ao Orun para clamar pelo humanos, uma vez que a terra já enfrentava três anos de seca. E também por que os outros orixás, um a um, não conseguiram abrir as portas do Orun para falar com Olodumaré e pedir sua clemência.

- Oxum é orixá da (gestação-fecundidade) para quem, em virtude disso, eu invoco a proteção amparando o nascimento do maracatu que foi gerido no ventre fartamente teatral dos (**Auto de Rei Congo**); bem como Oxum estende sua água doce e suave para a continuidade do descendente direto desses autos – o maracatu – nos dias atuais. O saber e o conhecimento revelados pela mãe da água doce fizeram com que imperasse no maracatu o discernimento e a compreensão de sua origem africana. Hoje ele bem sabe do seu compromisso com a população afrodescendente numa cidade discriminadora e excludente. O maracatu sou eu é tu, são as nossas vozes que ficaram de pé e agora palmilham pelo caminho aberto por Exu, sabendo que vamos conduzidos pelas mãos de Oxum, ora ieiê ô!

Por ser a patrona da gravidez Oxum está diretamente associada ao corrimento menstrual, ao “sangue vermelho” que é seu axé principal, e às atividades que regem e representam esse corrimento. (SANTOS, 1986, p.86).

O corrimento menstrual representa o poder de gestação. Nesse contexto, o vermelho representa o poder de realização, o axé de gestação humana, animal, vegetal, mineral; o axé da terra também simbolizado por suas águas que o veiculam. A gestação significa abundância, riqueza. (SANTOS, 1986, p.89).

- *A Tisna do Maracatu* - Segundo seus participantes a tisna do Az de Ouro, maracatu mais tradicional de Fortaleza, é confeccionada em processo artesanal – mistura de pó de lamparina, talco seco sem perfume e vaselina. Vejamos como Eduardo Oliveira fala exatamente a mesma coisa e redimensiona o aspecto da dinâmica ancestral: “A ancestralidade é uma categoria feita de chão. Ela é seminal e telúrica. Ela é território” (OLIVEIRA, 2007a, pág. 284).
- *O Maracatu engravida e brota em novas Vidas* – O Maracatu cearense fundado para apenas servir de brinquedo de pretos pobres da periferia, intensifica e torna-se – como não podia deixar de ser – herança ancestral.

- A fala agora é de Norval Cruz citada por Eduardo Oliveira, abrangente e certa: “Ancestralidade é movimento” (OLIVEIRA, 2007a, pág. 298). Movimento não só corporal, mas também, movimento corporal que gesta a cultura, ou como diz a opção feliz do aforismo de OLIVEIRA: “A cultura é um corpo que se movimenta”.

(Foto 06 – Sidney Malveira)



Esse balanço foi pra falar das ramificações do maracatu cearense, inclusive no teatro. Aqui citamos a peça “O Auto do Rei Leal” apresentada em 2002. Texto em cordel de José Mapurunga, livremente

inspirado na peça de Shakespeare “Rei Lear”. O espetáculo “O Auto do Rei Leal” foi encenado pelo Grupo Taipa, com direção de Francisco Wellington e a participação especial da estética do maracatu. (Na Foto acima: Galba Nogueira, Francisco Wellington, Davidson Caldas e Marcos Amaral. *Foto de Sidney Malveira*).

- Em razão de estarmos falando do movimento de ancestralidade é importante que se diga que o espetáculo acima embalou nas asas da canção-pavão de Ednardo, “Pavão Misterioso”. Nessa canção o também cordel ‘Romance do Pavão Misterioso’, de João Melquíades Ferreira da Silva, serviu de mote para o maracatu composto pelo músico cearense e utilizado na abertura da novela da TV Globo, Saramandaia, em 1976. Isso fez com que os lânguidos triângulos do compasso do maracatu banzeasse o Brasil.
- O rebento mais novo do já tradicional maracatu cearense é o Grupo Musical Vigna Vulgaris que além da fusão com as células rítmicas do maracatu, enraíza sua estética visual em seus integrantes, inclusive pintando o rosto com a tisna encantada.

- O movimento da festa (vai-&-vem) de longe. É necessário nesse momento coletivizar que em nossas pesquisas buscando elementos para referendar uma teatralidade afrodescendente encontramos na internet várias imagens (fotos), nas quais negros(as) pintam o rosto de todas as cores, inclusive de preto (povo do Omo), conforme podemos conferir nesse blog:

<http://suintedeideias.blogspot.com/2008/10/as-tribos-do-rio-omo-3.html>

O Maracatu eleito como território da minha pesquisa, o ‘Nação Baobá’, o que logo me tocou cativando-me para uma conexão imediata e encantadora foi o título (Baobá - árvore africana, símbolo do Senegal). É claro que o título tem um sentido, é um nome formado por uma palavra e palavra na concepção de mundo da cultura ioruba tem o poder de gerar coisas; mas também outra forte razão foi a afinidade com as propostas de ser um maracatu que reverencia o Candomblé Ketu-Nagô. A história é a que segue.

Ranchos, cordões e blocos tinham raízes firmes nos terreiros de Candomblé. Pode-se dizer que, em diferentes lugares do país, as religiões afrobrasileiras foram espaço de preservação de heranças africanas e, sobretudo, de criação de uma cultura negra. O curioso nisso tudo é que, enquanto políticos, jornalistas e intelectuais imaginavam que o modelo do carnaval europeu estava contribuindo para o que chamavam de “civilização dos negros brasileiros”, estes criativamente “africanizavam” a festa. (ALBUQUERQUE, 2006, p.234).

2.5. MARACATU NAÇÃO BAOBÁ



(Foto Nº 07 Maracatu Nação Baobá – Arquivo do Autor – Em: 12.02.2010 - sexta)

Hoje situado no bairro da Bela Vista, periferia de Fortaleza, o Maracatu Nação Baobá foi fundado no dia 05 de março de 1994, a partir de um desejo irrequieto, sobretudo de músicos e artistas plásticos, com o intuito de contribuir para solidificar a história da cultura afrodescendente no Ceará, particularmente na cidade de Fortaleza. É Raimundo Praxedes, um dos fundadores e hoje presidente emérito do Maracatu quem relembra com saudade dos amigos:

- Luis Vera Barbosa – (pesquisa)
- Decarte Gadelha – (pesquisa musical)
- Isidoro Santos – (figurino de época)
- Douglas de Paula – (figurino de época)
- Milton de Sousa – (figurino afro)

A Bela Vista é uma típica periferia dessas que inundam os grandes centros urbanos. Também aqui o que mais há é uma falta de infra estrutura em excesso, que nos deixa estupefato em constatar que num local onde só existem ausências como foi possível fincar um Baobá em forma de Maracatu! Violência? De todas as espécies, mas não o suficiente para amedrontar um resto de criatividade crua que transforma o nome do bairro numa placa de alerta ao visitante incauto: “bala vista é aqui”. O que tipifica as periferias é sempre tão assustador que, mesmo uma descrição em um trabalho realizado em Carapicuíba, São Paulo, nada difere da Bela Vista do Baobá, vejamos em Feltran, 2005:

Apesar de sempre distintas entre si, o que é indiscutível, as periferias dos grandes centros urbanos trazem em si algumas características comuns (...) padarias e bares muitos simples, uma ou outra igreja evangélica pequena. Desde de manhã cedo são espaços muito barulhentos, de música alta pela rua, de gente falando alto, misturando seus ruídos ao barulho dos ônibus e carros, criando um clima sonoro vivo, porém desconfortável. (FELTRAN, 2005, p.105-107).

O entorno do Maracatu Nação Baobá não conta com nenhum atrativo especial. Os bares de sempre, as mercearias nas quais os moradores se tornam presença constante nas cadernetas que aprisionam os “fiados”, o crescimento vertical que tenta abrigar as famílias numerosas (os filhos casam, mas vão ficando dentro de casa, parentes que chegam tentado escapar da seca no interior, parentes que retornam da região sudeste onde foram escapar); os labirintos atravessados por estreitas e sinuosas

passagens de uma pessoa por vez, daí que as pequeninas casas quase moram uma dentro da outra. E sempre que vai chegando o final de semana essas casas – invariavelmente – se agitam ainda mais e despejam-se todo tipo de sonoridade uma nas outras. Na minha percepção, o contingente de moradores daqui são pessoas que, infelizmente, são personagens de uma das maneiras mais dolorosas de descobrir seu pertencimento étnico e social. É quando vão ao shopping mais próximo localizado na avenida Bezerra de Menezes, área situada mais ao centro da cidade. Tendo a pele clara, as vestes e os modos denunciam para os seguranças de onde são. Tendo a pele escura os seguranças perseguem sem nenhuma discriminação. Não que não existam outras formas e todas sejam igualmente dolorosas, mas é que o templo do consumo desdenha, discrimina, desumaniza quem inocentemente quer apenas matar o tempo olhando as vitrines. Michezinho que o diga e, mais uma vez Cunha Júnior complementa:

Racismo produz desta forma uma ideologia de dominação entre os grupos étnicos e possibilita uma sistemática de produção e reprodução das desigualdades sócio-econômicas, políticas e culturais entre os grupos étnicos no interior da sociedade. Não se trata de um problema simples e interpessoal apenas, nem de um problema apenas da cor da pele, mas das estruturas sociais, que assim permeia sobretudo as práticas das instituições do estado e do setores privados. (CUNHA JÚNIOR, 2006, p.03).

Esse é o contexto no qual o Maracatu Nação Baobá ainda hoje se encontra. Do grupo inicial de artistas que fundaram a agremiação, o que esse grupo deixou como marca registrada desse novo maracatu foi a criação de um toque diferente para o seu batuque. Um ritmo alegre, que trazia uma outra cadência e provocava uma inquietação prazerosa em quem estava vendo e ouvindo esse maracatu de cara nova.

“Nós decidimos trazer um ritmo mais empolgante, e com isso obtivemos sucesso. Levamos a avenida ao delírio, levamos a avenida ao delírio. Também temos um instrumento que só o maracatu Nação Baobá tem que é a chocalheira, é um instrumento composto por chocalhos e pratos de ferro que dá um ritmo de balanceio à nossa bateria”. (Gérson Braz, presidente do Maracatu Nação Baobá – entrevista em 31/01/2010).

Era o ano de 1994 quando esse grupo resolveu fundar um maracatu que estivesse mais comprometido com as coisas africanas, numa cidade onde o brilho do sol parecia não iluminar as consciências. De lá até aqui essa experiência de buscar outras possibilidades para contribuir com a solidez da história dos africanos em Fortaleza já foi assimilada e difundida com alegria por outros batuques. O Nação Baobá forte e corajosamente soprou uma seiva frutificadora nessa festa de negros que já vem de

longe. Em 2010 o carnaval de rua contou com um total de quinze agremiações de maracatu, das quais mais da metade alimentaram-se dessa forma de batucar com a satisfação de ser negro. Foi a força da cultura negra sobrepondo ao preconceito, Antenor?

Com certeza. É uma dívida que nós temos com os negros, embora ainda exista no Brasil esse preconceito de cor, uma coisa horrível que ainda existe no Brasil. Temos essa dívida com quem construiu o Brasil e deixou essa cultura rica com a gente. Está de parabéns a negritude, ta de parabéns Fortaleza, enfim esse povo maravilhoso que ficou aqui em Fortaleza com a gente, com o maracatu. Valeu. (Antenor, vice-presidente e macumbeiro do Maracatu Nação Baobá – entrevista em 14/02/2010).

Eu fico duplamente feliz porque, apesar de tudo, eu consigo me encantar pelas duas formas rítmicas com as quais os maracatus se apresentam: tanto a rítmica solene quanto a que teve suas sementes plantadas pelo Nação Baobá, ou seja, como disse o Gérson, um balanceio alegre. Meu olhar ainda é encantado, e encantado eu calo para que um silêncio negro fale em mim, de mim, com tod@s. O ritmo solene que eu me reporte acima é muito defendido aqui em Fortaleza pelo Maracatu Reis de Paus, mas também quem tiver a oportunidade de ouvir a canção “Pavão Misterioso” do músico cearense Ednardo, estará diante do batuque tradicional do maracatu cearense. No meu modo de sentir, esse ritmo melancólico, como alguns chamam, ele acorda dentro de mim um saudade ancestral, me faz não esquecer as atrocidades criminosas das travessias nos tumbeiros. Essa saudade veio agora em forma de compreensão como “sentimento de vaga e doce tristeza que compraz e favorece o devaneio e a meditação”, afirma o dicionário Houaiss para preparar o pouso do beija-flor:

A saudade é um sentimento de ancestralidade. A saudade sempre esta voltada para o tempo passado, o tempo dos antepassados. A ancestralidade mora no sentimento da saudade. A saudade não tem motivos tem vínculos. Tem antecedentes. O motivo da saudade é o tempo; a potência da saudade é de re-criação da vida e não de sentimento de perda. A saudade é por excelência um sentimento de alteridade e de devir. Saudade é o resultado de uma dinâmica civilizatória que privou dos bens de produção e social os negros e descendentes, mas não alijou seu potencial criador. (OLIVEIRA, 2007a, p.228-229).

Todo aquele barulho de que as inovações são portadoras estremeceram já no desfile na época ainda na Avenida Duque de Caxias. Nessa primeira passagem do cortejo negro no ano de 1995, ele vinha enchendo as ruas com uma confissão escancaradamente negra: “Canto de Amor aos Orixás” - (CD – Ritmos de Luz, 2009,

faixa 06). “Peço licença pra chegar / Meu Baobá é tão lindo / Trago luz e alegria pra saudar / Meu Baobá é tão lindo (...) Okê okê Pai Oxalá / Axé kizumba arroba-ba-ia / Pai Olorun, Epa Babá / É um canto de amor aos Orixás”.

No ano seguinte ao de sua fundação, o maracatu Nação Baobab ganhou o primeiro desfile organizado pela prefeitura da capital cearense. Era 1995. Na Bela Vista, casa do bloco e sede da empresa de realização de eventos de Praxedes, houve festa. No terreiro do bairro Jardim Jatobá, também. Porque é lá que acontecem a concentração espiritual do maracatu, “a matança de animais de duas e de quatro pernas, o arreamento da farofa e do sangue, os agradecimentos aos orixás”. Na Domingos Olímpio, as novidades levadas pelo Baobab garantiram o topo da classificação. Entre elas, uma loa genuína, alas de africanos e cenografia refinada. Era uma mistura do tradicional e do moderno. (www.opovo.com.br/vidaarte/855562.html# - Jornal O Povo, acessado em 15.02.2009).

Não somente as canções denominadas de macumbas que acalentam os maracatus quando estes se apresentam possibilitam uma sedimentação e autoafirmação da identidade negra, mas, especialmente, a atitude de como essa macumba é mostrada, teatralizada para o público. Enfatizamos que segundo a reportagem do jornal “O Povo” o Baobá trazia “uma loa genuína, ala de africanos e cenografia refinada”. Somente para não esquecer, nesse nosso blog-dissertação maracatu é descendência direta dos autos de “Rei Congo”, pra nós a primeira escola de formação teatral de Fortaleza. Estamos com isso querendo afirmar que no período que estivemos com essa nossa pesquisa no Nação Baobá, tivemos a oportunidade de perceber e vivenciar formas de o maracatu contribuir para quem, como nós, desejamos buscar na cultura de matriz africana as propostas de formação, com o propósito de, futuramente, construir uma didática de formação teatral referenciada pela ancestralidade africana. As macumbas são canções (prática de discurso), com as quais o participante de uma oficina de iniciação teatral no Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana se serve (refletindo-cantando-dançando) para mobilizar a consciência e o corpo inteiro, ainda sem esquecer que canto e dança (festa) foi e continua sendo a forma maior de os nossos antepassados expressarem sua existência.

Foi pensando e vivenciando isso no Baobá juntamente com os participantes do Tambor de Rua (o grupo que esteve comigo experienciando o que seria uma formação teatral centrada na cultura de matriz africana), que escrevi o texto “O Rap da Bela Vista e o Encanto do Baobá que dançou Bumba-meu-Boi”, como forma de ir submetendo simultaneamente a uma prática teatral o resultado de uma vivência.

Tínhamos como foco trilhar os caminhos das leituras agora conectados as estradas que o Maracatu proporcionava. Isso visava a uma possível apresentação, em forma de teatro, desse momento da pesquisa. É óbvio que de saída pensei nas canções do Baobá como suporte de conteúdo. Uma das macumbas que mais me tocou foi gravada também no CD “Ritmos de Luz”, agora em 2009. É a faixa 09, e se chama “O Casamento de Xangô”, de Decarte Gadelha que foi a loa do Baobá no ano de 1997. Essa canção (discurso – melodia – ritmo), contextualizada num ambiente de aprendizagem teatral (oficina ou curso) que defenda essa nossa proposta é material fartamente rico para suscitar uma mobilização que dê conta das sensibilidades subjetivas dos participantes que tomarem para si sua descendência africana. Segue a canção completa não apenas pelo encantamento poético, mas também em razão do timbre vocal impresso a essa gravação que tem a participação de Fernando Neri e do próprio Decarte Gadelha. É a canção que vai abrir o espetáculo acima referido. Diz assim:

O CASAMENTO DE XANGÔ – Maracatu Nação Baobá – 1997

De: Decarte Gadelha

Com: Decarte Gadelha & Fernando Neri - (CD – Ritmos de Luz, 2009, faixa 09)

Trovejou, relampeou
Com machado de pedra
Quem vem é Xangô
Alumiando essa loa de Amor

Seu casamento, kizomba de amor
Em doze meses a festa rolou
Fim da guerra e da fome
O mundo negro de mãos dadas dançou
Um novo sol em ioruba brilhou
Um novo sol em ioruba brilhou

Depois da vida a vida continua
No mar sagrado local de amor puro
Ordenou Olorum
Que as três mulheres do Rei Xangô
Virasse Obá, Iansã e Oxum

Alumia meu povo de fé, alumia
Alumia meu Baobá, alumia

Alumia meu povo de fé, alumia
Alumia meu Baobá, alumia

Nessa gravação que está no CD “Ritmos de Luz”, o inesperado toma conta da nossa emoção e deixa que as vozes superpostas dos cantores conduza nossa sensibilidade para um arrebatamento radical. Tudo porque o que eu menos esperava era que toda canção fosse inicialmente mostrada sem nenhum acompanhamento instrumental, digo melhor, somente com o instrumento mais poderoso que os colonizadores não conseguiram usurpar: a voz! Nossos irmãos afroamericanos já haviam saboreado isso com o blues (voz e alguma gaita), os MCs de hoje (boca e beatbox) deram continuidade e agora foi a vez dos meus conterrâneos cearenses contribuírem para referendar a afirmação que diz que “os africanos tocam a vida cantando”, e apresentam inicialmente a gravação com essa qualidade dos nossos ancestrais tão adeptos do canto e do cantar que dança para existir.

A seguir, os tambores alegres do Nação Baobá irrompem como querendo correr atrás das vozes para um acasalamento que já é natural. Tambor tradicional africano chama orixá, fala com essas forças da natureza. E também já conhece os dialetos que se estabelecem entre eles e as vozes humanas. Daí segue uma marcação sempre ativa entre essas duas vertentes que dão vida a alegria (voz e tambor), até os cantores virem confirmar que se trata de alumiação. O Baobá alumiado ilumina a festa do casamento de Xangô.

Sim, para o povo de fé do Baobá essa festa de amor pôs fim a guerra e a fome, colocando o mundo negro dançando de mãos dadas. Nesse dia o sol de Fortaleza foi outro, porque de mar a cidade sempre soube ser o local do amor do sol quando no poente ela se ilumina toda. Foram doze meses nos quais o mar no por-do-sol foi a cidade menstruando luz, em razão do casamento mítico. O orixá da justiça e do fogo sempre foi guerreiro e poderoso. Ora, Olorum sabe o que faz, por isso Xangô humildemente acata suas três mulheres, alumiano o Baobá e seu povo de fé até hoje.

O casamento de Xangô não só uniu três estados iorubás, representados em suas três esposas, mas, sobretudo veio trazer a fatura típica da harmonia tencionada pelo desejo de compartilhar tempo bom de colheita abundante. Apontando na direção de um sonho possível a dança de mãos dadas será a simbologia do ritual que precisa ser reintroduzido no tempo presente, a fim de se contrapor a toda espécie de ausência, principalmente vivenciar a abundância de comida vencendo o embate contra a fome. Gostaria de ainda ressaltar nesse verso emblemático que além de possibilitar a redimensão de seu significado, ao mesmo tempo, crava-se em nós feito porta-estandarte:

“o mundo negro de mãos dadas dançou”. Eu vejo nesse verso a síntese de todo um procedimento que muito diz respeito ao nosso modo afrodescendente de existir. Está presente no Candomblé Ketu-Nagô como princípio. Dessa forma deve ser parâmetro para o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana.

Na festa de Maracatu o ponto alto é quando a rainha vai ser coroada. A primeira canção de coroação que eu conheci do Nação Baobá é também de Decarte Gadelha. Aqui, mais uma vez, a gente vai encontrar subsídios para referendar essa nossa busca da matriz africana para um trabalho de formação teatral. Essa pérola está cravejada num Maracatu da periferia de Fortaleza. Essa canção também faz parte do CD “Ritmos de Luz”, lançado em 2009.

COROAÇÃO – Decarte Gadelha - (CD – Ritmos de Luz, 2009, faixa 01)

O luar clareou
 O luar clareou
 A coroa do Céu
 Olorum quem mandou
 A nossa rainha se glorificou
 O Maracatu todo se iluminou

Olorum é a força suprema do Candomblé Ketu-Nagô. Projeta-se nessa canção detentor da coroa do céu, talvez o clarão que se forma ao redor da lua. Então Olorum, o todo poderoso, feliz com a festa de coroação da rainha do Maracatu, envia uma coroa maior que qualquer luminosidade. Nesse momento da festa a rainha é a luz da ancestralidade africana com potência para alumiar cada um dos afrodescendentes que desejem beber dessa força. Quando o maracatu todo se alumia é sinal que Olorum concedeu a cada um dos componentes desse Maracatu o compromisso com a iluminação ancestral.

Essa coroação nessa canção nós desejamos associá-la ao momento de fecundação da ancestralidade africana em Fortaleza. A essência de Oxum, orixá feminino protetor da gestação sai das águas e se derrama em forma de proteção desse (re)nascer. O carnaval seria uma espécie de um ciclo anual que se renova com a presença de todos os maracatus num encontro festivo. Brincam numa dança esférica, uma vez que é o ritual posto em circularidade. É dessa forma que os brincantes chamam para a rainha a responsabilidade de gestar, parir, cuidar e expandir a força luminosa que

está aconchegada no seu útero de mulher-mãe-africana. É através desse poder feminino que um movimento de renovação faz a cada ciclo, a ancestralidade africana se atualizar e o maracatu todo se iluminar. É como se disséssemos que a festa de maracatu só tem sentido com esse empoderamento que só se exerce compartilhado.

DECARTE GADELHA – (Depoimento em 21/04/2010 – quarta – tarde)

Falando sobre seu encantamento para com o primeiro maracatu de sua história de vida, o ritmista Decarte Gadelha, um dos fundadores do Maracatu Nação Baobá, conta o motivo de tanto ter tocado as pessoas que estavam criando o Baobá que em seu primeiro desfile recriou sobre a tradição e transformou o jeito de brincar maracatu, a partir de 1995.

Dentre os vários aspectos que foram muito importantes no longo depoimento de Gadelha, eu gostaria de aqui destacar o momento em que ele se refere ao jeito ser do Maracatu Estrela Brilhante, o maracatu de sua infância, o seu primeiro maracatu. Um maracatu que nessa época de Decarte menino, dançava alegremente nas ruas de Fortaleza no ritmo do balanceio. Figurinos leves de chita, algodãozinho, pois muito mais que desfilar o Estrela Brilhante tinha como motivo fundamental de sua existência a idéia de viver, brincar alegremente o maracatu.

O primeiro maracatu que eu participei foi quando criança, o Estrela Brilhante. (...) Eu entrei nesse maracatu com nove anos aproximadamente e fui levado não sei porquê, sei que eu fui conduzido, fui atraído como o relâmpago é atraído para o para-raio, eu fui atraído para esse maracatu. Me encantou muito, foi a melhor coisa da minha vida. Fortaleza não tinha shopping, embora hoje ela seja apenas um shopping, não é mais cidade. Não existia essas coisas de hoje, então funcionou muito bem naquele instante o Estrela Brilhante. Por que? Eu era pobre, mais do que sou hoje ainda e era um Maracatu de pessoas pobres, de várias comunidades daqui do entorno do centro de Fortaleza, Morro do Ouro, Morro do Moinho, tal etc. E existia um maracatu mais exuberante, mais rico que era o Az de Espada. Era um maracatu campeoníssimo, um maracatu assim que tinha poderes econômicos. E o Estrela Brilhante ele era um maracatu, embora fosse obrigado a concorrer a esse negócio de prêmio que é uma bobagem isso, o interesse dele era viver, brincar o maracatu. Então eu compreendi isso na minha infância quando os mestres negros eram negros mesmos, eles diziam: “olha o nosso objetivo aqui é viver isso aqui, é brincar o maracatu”. Porque o brincar, essa palavra brincar ela vai além do brincar, ela é assumida, é um fator condicionante de importância. O brincar passa a ser um grau, um grau social vamos chamar assim, ou um grau intelectual, ou um grau. O cara está graduado quando ele brinca o maracatu, é um brincante. Brincante é um título. Então eles queriam era só brincar. Então isso me encantava muito. (Decarte Gadelha –

Depoimento – Em 21/04/2010).

Essa idéia de brincar, que tanto encanta Gadelha, seria a mesma que eu busco para o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana, por entender que é aqui que mora nossa verdadeira consonância com a vida que dança para existir, nos deixada pelos nossos antepassados africanos e africanas. Dançar, brincar como motivo condutor do viver. Brincar, dançar para (re)construir a vida.

No carnaval de 2010, o Maracatu mais uma vez vai nos ensinar o quanto de satisfação existe em ser um maracatu centrado nos princípios do Candomblé Ketu-Nagô. “Proteção dos Orixás”, de Praxedes e Gerson Braz, ao invés de destacar um só orixá como mais recorrente acontece, foram buscar a proteção de todos eles e o refrão reafirmava: “Sou Nação Baobá eu sou / Sou Nação Baobá / Sou Nação Baobá / Trago a proteção / De todos os Orixás”.

Cantando, o Maracatu vai consolidando uma visibilidade que enfatiza uma identidade afrodescendente que faz questão de festejar. Dentre as várias possibilidades de aspectos da cultura de matriz africana, nós destacamos aqui um que nós julgamos essencial para um trabalho com formação teatral que se deseja também assentada nessa mesma cultura, ou seja, as macumbas, também chamadas de loa ou canções que acalentam os cortejos nos desfiles do maracatu. Isso em razão de o Maracatu Nação Baobá trazer em seu histórico essa chancela que o identifica como o grupo de maracatu que se preocupou em recriar respeitando a tradição. E fez isso com competência e criatividade, tornando-se assim, o irradiador dessa forma alegre de tocar e brincar maracatu em Fortaleza.

A macumba-canção é um momento no qual, aqui no Baobá, eu percebia que havia a oportunidade de todos os participantes na hora dos ensaios entrarem em contato tátil com o que a boca já sabia de cor. Nos dias dos ensaios, antes dos tambores ritualizarem, uma aparelhagem de som era posta na calçada tocando som de maracatu, às vezes do próprio Baobá, bem como de outras agremiações aqui de Fortaleza. Isso atrai tanto quem participa quanto quem vem apenas assistir ao ensaio que é realizado no meio da rua. Quem chega já vai, além de ouvir a macumba-canção, receber de alguém do maracatu a letra para cantar junto. Dessa vez quando isso aconteceu eu tive que colocar a atenção da forma mais sensível possível para alguns assistentes que receberam a letra a fim de interagir com o ensaio. Era a maneira que me pareceu razoável para que eu, sem chocar nem machucar ninguém, entabulasse ali naquela hora uma conversa

sobre a “proteção de todos os orixás”. Eu prestava atenção numa pessoa e depois que eu percebia que ela já havia lido o texto da letra eu me aproximava, conseguia estabelecer a conversa, mas não consegui nenhum ‘debate’. Talvez porque como as pessoas sempre me viam filmando e fotografando, por mais discreto que eu fosse isso tenha inibido algum comentário não favorável à letra. Na verdade o que esperava mesmo era confirmar ou não, se depois de ter a posse do código lingüístico esse trouxesse alguma alteração diante do que as pessoas já conheciam através da oralidade dos batuqueiros. O que foi irrefutável foi que os ensaios continuaram sempre com um numeroso público assistente e sempre quem não tinha a letra da canção era a hora de recebê-la. Esse público sempre tende a crescer à medida que o carnaval vai se aproximando. Agora em 2010 não foi diferente.

Esses ensaios no meio da rua, se por um lado caracterizam uma falta de espaço condizente para realização no próprio Maracatu, por outro, no meu modo de sentir, não há como não perceber um raro momento de estabelecer analogia com o “espetáculo teatral” igual aos dos antecessores nos Auto de Rei Congo, bem como, retrocedendo ainda mais indo chegar na essência da tradição, na qual um contador de história, ou mesmo um grupo de artistas ganhavam o animadíssimo espaço da saborosa sombra de um Baobá. No meio da rua ao mesmo tempo em que denuncia a persistência das ausências, a precaríssima infra-estrutura, no mesmo movimento meu olhar se desespera com a real constância do olho midiático-televisivo que hoje atira nos periféricos, impedindo-lhes esse prazer de andar em bando, sobretudo nas ruas pouco iluminadas da própria periferia. No entanto, felizmente, desde que eu acompanho os ensaios do Baobá, nunca aconteceu nenhum contratempo de conseqüências graves, ou mesmo a mais leve discussão. Não estou dizendo que não há no bairro, estou me referindo que, no espaço da rua em frente ao Baobá, nos momentos dos ensaios, sempre contamos com a proteção dos tambores tocando para os orixás. E é preciso lembrar que o aglomerado que se formava era significativo.

Esse momento da pesquisa, observando e vivenciando como o Nação Baobá trabalhou para colocar o maracatu na avenida para o carnaval de 2010, eu fui pensando que poderia me deter em cada detalhe de realização, mas realmente, os tambores falaram mais alto, ou se mostraram mais significativos, pelo menos para esse momento no qual nós estamos buscando elementos para uma formação teatral centrada na matriz africana. Sim, continuo percebendo vínculo entre algumas fantasias e o “figurino” do

egungun; a calunga vai ser sempre uma imagem ancestral totêmica, pois no Baobá ela é zelosamente guardada e só foi aparecer (bela e vistosa) no dia da apresentação; o balaio esse ano estava mais terra em razão da roupa verdura (um verde maduro), ou seja, no ponto de ser preparado e ao mesmo tempo comido; presente a ala dos índios que na visão do africano é o dono dessa terra; o maracatu sempre diz ter inovado em colocar uma rainha mulher, ela estava lá, e, de qualquer forma, na minha visão, foi coroada por Oxum; a ala de africanos, os candomblecistas (uma ala só com pessoas iniciadas na religião) e também não faltou a tisma característica do rosto.

Os tambores são presença mais constante em razão de iniciarem a movimentação que “fala” para a comunidade que o ápice do ciclo está chegando. Eu sou muito conectado em som, de tambor então nem se fala, principalmente porque no Candomblé eles são divinizados, uma vez que é por intermédio deles que uma relação vai ser estabelecida. Cheguei no Nação Baobá levado que fui pela alegre sonoridade africana de seus tambores. Os nossos antepassados sempre souberam que dançar e cantar ritmado pelos tambores é uma forma de reverenciar a vida. Quem já passou pela experiência de viver e sentir ali um ensaio, no meio deles, o coração do maracatu pulsando, vai entender porque os tambores encantam a quem deles se aproxima. O maracatu é uma referencial no qual eu encontrei elementos que podem muito bem contribuir para um trabalho de formação teatral afrodescendente, mas não posso deixar de registrar aqui o quanto os tambores me tomaram. O quanto aquele instrumental me arrebatou me levando a lhes mostrar, em estado de êxtase, minha admiração profunda. Preciso somente fazer um registro significativo: nesse instrumental existe a participação de um instrumento chamado “chocalheira” (chocalho e pratos) criação de Decarte Gadelha no Nação Baobá, e ainda sete timbaus que casaram tão bem com os tambores, daí que o rebento não podia ser outro: “Esse maracatu tem um som diferente, né?” É sim! Vai, com certeza, ser com esse “som diferente” que nós vamos futuramente trabalhar nas muitas oficinas e cursos de formação teatral na perspectiva do Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Vai ser com o som renovado do Nação Baobá que os corpos vão se (re)conhecer novamente, os sentidos serão conduzidos às suas verdadeiras origens, as reflexões que dançam vão poder colocar nas vozes que afirmam, o ato da fala que sabe sua procedência.

Batuque de tambor parece ser algo revitalizador. Mesmo com os entraves de toda ordem, os batuqueiros sempre se fazem presentes aos ensaios. O batuque

começando, rapidamente sempre agrega gente ao seu entorno, pessoas que talvez nem soubessem explicar porque tanta desigualdade, discriminação, corrupção no mundo, mas que param por um instante, talvez quem sabe, querendo compreender o encantado dialeto dos tambores buscando neles uma resposta. Talvez. O Batuque do tambor completou dezesseis anos por ali. Tem muito sonho alimentando o pulsar desse coração, mas também tem faltado alimento para equilibrar tambores de diâmetro maiores que a subnutrição. Mas o Baobá segue tentando sobreviver bebendo o sangue sempre renovado dos tambores.

No Baobá – berço dessa inovação – não podia ser diferente, até porque foi sempre assim, desde o seu primeiro toque. Seu batuque foi o fruto que logo seus fundadores trataram de compartilhar com quem o quisesse. É daí que vem o compromisso de estar sempre buscando nos participantes o desejo de manter essa chama acesa.

Hoje o Nação Baobá trava uma grande batalha desigual para manter não só o seu batuque, mas a própria memória do brinquedo afrodescendente. Junto aos seus tambores o Baobá quer fazer soar outra alternativa na medida em que, no presente, compreende maracatu como espaço para construção de uma nova consciência do que é ser negro e pobre numa cidade excludente como a nossa.

Atualmente além da proposta de ensinar e aprender a tocar em seu batuque, o Nação Baobá enfatiza que isso é muito mais que somente praticar um ritmo, isso também pode vir a ser uma forma de compreensão do mundo para nele melhor se inserir. O Baobá quer agora pensar maracatu como uma grande escola. Uma escola que está conectada com a nossa vida e, por isso mesmo, o que a gente vai estudar tem a cara da Bela Vista; reconhece, valoriza e respeita a cultura afrodescendente não somente pela sua identificação nominal ‘nação baobá’, mas sobretudo por sua coordenação ter definitivamente oferecido o maracatu aos orixás do Candomblé Ketu-Nagô; e, desta forma, quer refletir no esplendor das fantasias a possibilidade de interferência e mudança da atual realidade, em consonância com esse pertencimento. Toca Oliveira no tambor do meu negro coração, canta a canção de amor do imponderável beija-flor:

A música percussiva é um móbile de emoções de ancestralidade. É pelo toque do tambor que os orixás se comunicam com os fiéis no xirê. Palavra de orixá é som de tambor, dizem os antigos. Em praticamente todas as expressões culturais de matriz africana a percussão é um elemento fundamental para a manutenção do grupo. É um elemento comum que interliga diversas expressões

de uma cultura que tem, em linhas gerais, uma cosmovisão assentada no corpo, no mito, no rito. (OLI VEIRA, 2007a, p.305-306).

O Maracatu Nação Baobá já existe há 16 anos. Uma das alas mais estáveis vem sendo seu batuque. Talvez porque nele exista o comprometimento de seus participantes estarem sempre procurando aprender, de maneira coletiva, o toque de cada nova loa. Também por conta da didática solidária de uns estarem sempre repassando para outros que vão chegando, os saberes acumulados ao longo dessa existência. Uma forma de tocar instituída pelo músico Decarte Gadelha.

Poderíamos metaforizando dizer que o batuque – simbolicamente - é o coração do maracatu. É dele que sai o chamamento dos tambores que vai reunir as outras alas para que o ritual da realeza negra aconteça. Noutras palavras é a partir dos tambores que a comunidade da Bela Vista congrega para a festa que confraterniza e traz uma alegria cheia de esperanças por dias melhores. Por mais belo que esteja o maracatu, sem o som característico de seu batuque é como se ele não saísse do lugar, o coração de tambor está parado. No entanto, quando o som dos tambores do Nação Baobá apenas ensaia o coletivo dos seus participantes, qualquer pessoa afirma que ali soa maracatu e dos bons.

São esses participantes, em sua maioria, pré-adolescentes, adolescentes e jovens que a partir de meados de outubro, a cada ano, apropriam-se da rua no espaço defronte à sede da agremiação localizada na Bela Vista. É quando as noites de quartas e sextas parecem estremecer. Aquele pedaço do quarteirão passa a ser o lugar da alegria ainda que alguns que ali estão estejam apostando naquele lugar e momento para superar alguma dor. E quem não as tem? Na periferia, num ensaio inicial de um batuque de maracatu não há como a noite de sexta-feira não se transformar num prenúncio do que pode vir a ser o final de semana para aquela gente com quase nenhum espaço, tempo e dinheiro para existir. Mas há em tod@s o desejo mais profundo de tamborilar, bater, tocar, no batuque do Baobá. Eu não afirmaria que os participantes todos do maracatu conhecem ou querem conhecer a história da memória desse som, no entanto, nos jovens que tocam nos tambores, essa percepção é mais explícita. Se os tambores ‘falam’ eles (tambores) me respondem pelo corpo daqueles meninos e meninas o que se passa no mais íntimo deles. Falam dessa relação de intimidade entre o instrumento e seu praticante, o corpo deles me diz da ansiedade que é posta fora nas noites de sexta-feira quando tocam na pele macia do tambor. Tambor é beija-flor na medida de um dançar

que implementa um vôo de liberdade.

Não há ritos sem dança, dança sem música e música sem percussão na maioria das manifestações culturais da África tradicional. O Mesmo se dá com os grupos tradicionais brasileiros (lundu, maracatu, capoeira angola, entre outros). Onde há percussão há ritmo. Onde há ritmo há ginga. (...) ginga e percussão são indissociáveis. A ginga enquanto elo comum entre as culturas ancestrais movimenta-se ao som do ritmo dos ancestrais: a percussão. (OLIVEIRA, 2007a, p.306).

Ainda sentindo o bafo morno do final da tarde, em tempo de “pegar o sol com a mão”²¹, os batuqueiros apaixonados por pele macia de tambor vão chegando, eu os percebo como um cardume de erês. Eles vão chegando e estabelecendo comunicação com seus pares. Jogam uma conversa fiada, e de conversa em conversa, vão prazerosamente construindo esse fio de contas, pois sabem exatamente qual a direção que os conduzirá a sua satisfação existencial. Sempre nesse jogo eles vão bater onde estão os tambores. Parece um ritual que diz; “pronto tambor, cheguei!” Ficam os dois corações saltitando de felicidade, pois pelos olhos jubilosos dos erês é como se os tambores festejassem por apenas sentir o cheiro deles. Era o que faltava para autorizar mais uma noite de atualização da memória, de pertencimento e solidariedade de local, de afirmar feliz: “sou Nação Baobá eu sou, sou Nação Baobá, sou Nação Baobá trago a proteção de todos os Orixás”. Daqui a pouco esses instrumentos, agora empilhados, deverão estar solenemente no meio da rua e atravessando os corpos desses erês que vão lhes dar vida e deles receber existência em forma de som que os sustenta. Depois de já passado algum tempo, já se aproximando para o final do ensaio, o que eu vejo no semblante suado de todo o batuque é que para esses meninos e meninas essa relação com o tambor lhes insufla algo de pedagógico. Tocar tambor, pelo menos nesse batuque do Baobá, é um divertimento que estabelece uma interação, num plano horizontal, no qual a troca entre quem toca e o instrumento tocado é de uma generosidade sem igual. Penso eu que além de outros aspectos positivos de tocar no batuque (percepção, sintonia, simetria, sensibilidade, etc.), sendo o conjunto de tambores o “ritmo dos ancestrais” como bem destaca Eduardo Oliveira, tocar no Baobá bem pode ser o despertar de uma consciência étnico-racial que necessariamente em muito vai contribuir para a satisfação de buscar as raízes disso que os deixa tão felizes.

O que para essa pesquisa foi fundamental foi constatar que a proposta do

²¹ Riacho do Navio, canção de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

Maracatu Nação Baobá a cada ano, em cada desfile, cada vez mais, se consolida enquanto um maracatu que se fundamenta nos princípios do Candomblé Ketu-Nagô. Isso para o nosso objetivo de formação no Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana é não só louvável, mas estamos também querendo enfatizar como pedagógico. Precisamos agora de outro momento para ir ao encontro exclusivo do aspecto pedagógico do Candomblé Ketu-Nagô, para que, de posse dessa compreensão, venhamos a plantar o axé dessa pilastra como a viga mestra dessa ação que se quer educativa chamada Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana.

Esse maracatu inovou em tudo. O maracatu quando ele saiu levou duas roças de candomblé. O mais importante é ele ir para avenida bonito, todo novo, a comunidade todinha vibrando, as obrigações para os Orixás como a gente faz. Nós fizemos uma matança para o Xangô, fizemos todas as obrigações religiosas. (Raimundo Praxedes, presidente emérito do Maracatu Nação Baobá – Depoimento em 09.03.2010).

É preciso fazer mais um ritual de inversão. Na Pedagogia do Baobá essa inversão é declarada: busca-se pensar a educação através do repertório cultural de origem africana e não simplesmente pensar o negro na educação brasileira. (...) Trata-se efetivamente, de criar outros referenciais dinâmicos, inclusivos e criativos. (OLIVEIRA, 2007a, p.271).

Um outro aspecto bastante interessante no Maracatu Nação Baobá que tem relação direta com essa nossa pesquisa diz respeito à pintura negra do rosto. O Maracatu conserva a pintura no rosto de algumas alas. Noutras, como por exemplo (ala terreiro de candomblé, ala de africanos, capoeiristas) é permitido e até valorizado a participação no cortejo sem a referida pintura. As alas de índios e o maculelê também saem com uma pintura característica. A pintura do maculelê hoje lembra muito a do grupo musical baiano Timbalada. O maculelê sempre sai coreografando a dança guerreira no o ritmo do maracatu. Impulsionando o choque característico dos dois paus do maculelê se encontrando no ar, partindo de cada mão das duplas de dançarinos.

As demais alas (porta-estandarte, batuque, balaio, casal de preto velho, calunga, rei, rainha, corte, pálio da rainha) que compõe o cortejo saem com o rosto pintado de preto. Anteriormente havia uma polêmica na cidade porque, a partir de 1936, quando Raimundo Alves Feitosa, popularmente conhecido como “Boca Aberta” funda nesta data o Maracatu Az de Ouro, que desfilou pela primeira vez na avenida no carnaval de 1937, trazia 42 integrantes, todos homens com o rosto pintado de preto. Mais uma vez precisamos reforçar que cortejos negros na cidade vem do tempo dos Autos dos Congos que, originariamente, vão ser os antecedentes desse cortejo que hoje

nós chamamos de maracatu.

Para essa nossa pesquisa, sempre percebemos o pintar o rosto de preto como um aspecto essencialmente estético. Trata-se de uma espécie de caracterização, na verdade, uma máscara-negra. Máscara que vai transmutar os corpos dos brincantes, máscara que vai potencializar a conexão com o que ainda se faz na África, ou seja, os africanos pintam seus corpos de todas as cores, sobretudo preto. Máscara porque ali se trata de um espetáculo teatral de rua que tem suas raízes e reverencia a origem africana de se mascarar. Máscara, pois a África – berço da humanidade – nos deu de presente a criação desse objeto também artístico que faz com que, por exemplo, o jogo da teatralidade se estabeleça. Máscara para esconder, máscara para revelar, para possibilitar uma via outra preche de sensibilidade e encanto. Porque mascarar é uma atitude visceralmente humana, daí que é somente na atitude teatral que a máscara vai ser signo e ganhar significado. Nada mais motivador que compartilhar, ainda mais quando isso se estabelece a partir de um link com o canto do beija-flor. Sibila ave-canteira no canto da oliveira:

Vida impressa em arte. Vida expressa como obra de arte. A máscara faz, concomitantemente, transcender e territorializar. Ela transcende porque evoca tempos e lugares distantes bem como deuses e mundos (ante)-passados. É a presença da transcendência em nós. Ela territorializa porque é a dramatização de uma identidade. (OLIVEIRA, 2007a, p.222).

As crianças flores do povo Omo são um exemplo bem característico dessa informação <<http://siteideias.org.br>>. Também a Sociedade das Máscaras do Povo Dogon, no Mali e ainda o corpo-máscara do Zangbeto no Benin.

Essa será a nossa leitura para o mascarar-se dos cortejos de maracatu em Fortaleza. Nós não o entendemos como uma forma de negar a identidade negra desses participantes, muito menos a falácia que quis impingir que isso era em virtude de no Ceará não haver negro. Sim, sempre houve negro no Ceará. A resistência e persistência de uma cultura não se apagam com inverdades e, se se quer apagar alguma coisa é em razão de sua existência. Os Autos de Congo que há tempos se apresentavam em Fortaleza não existiam em cima do vazio, muito menos seus temas tratavam sobre guloseimas européias. Se eram realizados ou não com a permissão da igreja católica a discussão passa a ser outra, o que conta aqui é a existência palpável de negros teatralizando histórias negras. Negros existindo em condições nenhum pouco favorável e produzindo e compartilhando a fruição de um prazer estético e, esses mesmos negros, prolongarem seus espetáculos teatrais que deliciosamente se arrastavam por semanas.

Vale lembrar que o ‘Congo’ do título nada mais é que um país africano. E que o auto abordava a história das guerras Congo-Angola. Sendo coisa de negro não é epopéia digna de figurar ao lado da Odisséia? Talvez, quem sabe, os atores negros que pandegavam pelas ruas em antigas noites de Fortaleza é que não precisavam de nenhuma outra verdade que não a da sua própria existência. É como bem diz Oumar Kanouté: “a cada cultura seu teatro”. Os atores negros que tomavam as ruas de Fortaleza com seu teatro preto, negros como eram, anteciparam o que esse professor do Mali diz agora na contemporaneidade. Até porque, reafirmamos, sendo a África o berço da humanidade não havia sentido dizer que eles imitavam alguém.

Desde o século XIX os maracatus vêm constituindo espaços nos quais manifestações culturais negras são frequentemente reinterpretadas, de forma que costumes como o pintar-se de preto permanece, não porque “o Ceará não tem negros” como muitos podem (preconceituosamente) pensar; ao contrário, porque além do elemento negro, uma cultura negra conseguiu sobreviver, apesar de tudo. E a corte negra – presente nas coroações de reis negros do Rosário, nos Autos de Rei Congo, nos maracatus – é exemplo da resistência do negro e de suas práticas culturais em Fortaleza, constantemente reelaboradas e interligadas, é certo, mas que vão compor uma cultura de raízes afros através da qual os negros conquistavam (e conquistam) territórios físicos e simbólicos na cidade (MARQUES, 2009, p.199).

Penso que a pesquisa me ajudou a reverenciar e cada vez mais afirmar a atitude de mascarar-se como uma vertente que nasceu junto com a própria expressividade teatral do homem africano. É um dos elementos que vai compor o conjunto do que nós poderíamos classificar como estética teatral. A máscara é o que estabelece um vínculo entre os humanos e o que está par além do conhecido, é o objeto que traz o poder para transfigurar quem dela se utiliza para interagir com a multiplicidade da vida. A máscara possibilita teatralmente criar uma supra realidade a fim de podermos tencionar no que é mais real, interferindo e desvelando a partir de um figural que esconde para revelar. Essa riqueza toda somente a máscara é portadora. As sociedades tradicionais africanas sempre souberam saudar a força transcendente da máscara. E, se essas sociedades sabiam disso, penso que seria de bom alvitre procurar conhecer, ouvir e sentir a profundidade dessa máxima. O Maracatu de Fortaleza é detentor dessa realidade, mas precisamos não confundir estética teatral com caricatura imposta; máscara tradicional com trágico mascarar opressivo e de negação; expressividade teatral com desenho deformado. Máscara sempre esteve acima e muito além de tão torpes concepções.

Em época mais recente os Iorubas, Bini, Ibo, Ibíbio, Ogoni, Ijo, Eko, Idoma, Mama, Nupe, Afo, Igala e outros grupos menos conhecidos transpuseram a antiga tradição da máscara para as variantes estilísticas que lhes são próprias. Os iorubas ocupam uma posição de destaque, inclusive pela magnitude numérica de seu grupo. E sobretudo através das sociedades egboni, egungun e gelede que eles utilizam máscaras, para os cultos consagrados aos espíritos da terra, aos antepassados e à fertilidade, como ocorre nas grandes festas de epa. Uma policromia vivaz é parte integrante de suas máscaras, que variam desde as monumentais máscaras do epa – um capacete em forma de cabeça humana comandando uma complicada construção de figuras, predominantemente antropomorfas. (MONTI, 1992, p.99-100).

Agradecemos a “família” Nação Baobá por ter nos aconchegado como mais um da comunidade da Bela Vista. Sim, “da porteira pra dentro” é um lugar privilegiado para que possamos vivenciar a construção desse movimento renovado que a ancestralidade africana gesta morando aí. Vamos sempre referendar maracatu como um repositório de preciosidades no sentido de viver e pensar elementos da cultura de matriz africana para uma formação teatral afrodescendente.

DEPOIMENTOS:

“Alguns anos tivemos alguns problemas a respeito dos nossos ensaios porque a prefeitura começou a pedir que os Postos de Saúde funcionasse à noite. E aí nós somos aqui vizinho de um Posto de Saúde, então a gente criou uma parceria do maracatu com a coordenadora do Posto para que nem eles nos atrapalhassem nem a gente atrapalhasse o trabalho deles, porque também isso é muito importante pra gente. (...) Esse é o Nação Baobá é uma família”. (Gérson Braz, presidente do Maracatu Nação Baobá – entrevista em 31/01/2010).

“A respeito da pintura do rosto tem muitas pessoas que, às vezes reclamam. Tem muita gente querendo brigar pra tirar a pintura, mas essa é a verdadeira tradição”. (Gérson Braz, presidente do Maracatu Nação Baobá – entrevista em 31/01/2010).

“Olha ninguém sabe se a emoção maior é no início ou no final. A adrenalina lá em cima. Sei que estou muito feliz, muito contente, me sinto orgulhoso de fazer parte de uma comunidade tão boa, tão bonita igual a Bela Vista, com tantos problemas sociais, mas com essa garra toda”. (Antenor, macumbeiro e vice-presidente do Nação Baobá – depoimento em 14/02/2010).

Roger como é que uma pessoa pobre ajuda outra? – “Se eu não tenho uma coisa eu sou pobre, se eu não tenho e você tem você pode me dar, mas se você não tiver e eu ter eu posso lhe ajudar também”. (Roger Façanha, 13 anos, batuqueiro do Nação Baobá – conversa em 15/01/2010).

ENTREVISTA – RAIMUNDO PRAXEDES

Data: 09/03/2010 – terça

Hora: 10h

Local: Maracatu Nação Baobá

Meu nome é Raimundo Praxedes, fundador do Maracatu Nação Baobá.

Fundadores:

Raimundo Praxedes

Luis Vera Barbosa – (Pesquisa)

Decarte Gadelha – (Musical)

Isidoro Santos – Douglas de Paula – (Figurino de Época)

Milton de Sousa – (Figurino Afro)

O segundo maracatu a sair de uma casa de santo, de candomblé. O segundo maracatu no Ceará a colocar uma mulher como rainha. Ela foi a primeira mulher rainha no Ceará, de maracatu, Eulina Moura.

Um maracatu que eu lutei até hoje que ele seja um maracatu de comunidade, como ele é hoje da comunidade da Bela Vista. As pessoas que montam o maracatu são pessoas da comunidade e a intenção nossa é mostrar a religião e os costumes afro. A preocupação e divulgar a religião, os costumes e a dança. O mais importante é ele ir para avenida bonito, todo novo, a comunidade todinha vibrando, as obrigações para os Orixás como a gente faz. Nós fizemos uma matança para o Xangô, fizemos todas as obrigações religiosas. Carnaval é uma vez no ano e o maracatu é o ano todinho. E ta aberto aos meus amigos e quem quiser participar do nosso maracatu.

Se você não tiver um maracatu de comunidade você vai ter mil problemas pra botar ele hoje na rua.

Meu amigo o evangélico é mais macumbeiro que o próprio macumbeiro. O evangélico ele leva as pessoas à igreja dizendo que vai tirar o espírito mau que está em você, sem saber. Invocando Exu sem saber invocar e no momento que uma entidade dessa vem ele não sabe dominar, não sabe doutrinar, entendeu? Então o evangélico hoje é mais macumbeiro que o próprio macumbeiro. Porque o macumbeiro não vai invocar uma entidade que ele não conhece, e o evangélico invoca as entidades que ele não conhece, não sabe doutrinar.

Esse maracatu inovou em tudo. O maracatu quando ele saiu levou duas roças de candomblé. No ano seguinte todo maracatu tinha que botar africano e trazer pai-de-santo. Hoje pai-de-santo que tem uma roça com muita gente é valorizado. Quando você chega: “Pai-de-santo eu gostaria que você saísse no meu maracatu. – Já estou comprometido com maracatu tal, o cara já chegou primeiro que você”. Pai-de-santo, Mãe-de-santo, eu queria que você fosse pro meu maracatu. – Rapaz você chegou atrasado. Fulano de tal vai mandar um ônibus, vai mandar comida, tudinho pra me levar.” Entendeu? Então houve uma valorização cultural, porque era desprezado, ninguém podia dizer assim fulano é mãe-de-santo, ave Maria! Hoje não. Já existe uma ala só de pai-de-santo. Uma ala de pai-de-santo dentro do maracatu. Então o maracatu conseguiu que houvesse essa valorização dos pai-de-santo, do Babalorixá. Que eles saiam na rua e sejam admirados pelo povo. O Povo saiba que ali é um pai-de-santo, babalorixá que está ali dentro do Maracatu.

3. CIBERCULTURA & NARRATIVA HIPERTEXTUAL: DE LINK EM LINK QUEM TEM MOUSE VAI AO MALI OU PORQUE O HIPERTEXTO SACOLEJA TANTO

→ DEFINIÇÕES QUE VÃO AO ENCONTRO DE ALGUMAS ESPECULAÇÕES – “...o futuro não é mais como era antigamente”²²

Vivemos nos dias atuais (2010) uma formatação do que em 1995 era apenas uma leve situação embrionária. O século 21 já começa a se estabelecer e a revelar muitas partes do que se deixava apenas intuir do embrião fecundado. Hoje falar da palavra cultura – que sempre apresentou uma variedade de definições – é, necessariamente, constatar que a multiplicidade dessas definições se complexificaram ainda mais. Na metade dos anos 90 do século passado nós assistimos – silenciosa e suavemente – a uma profunda e radical transformação nas vidas humanas que nem mesmo a ficção mais inventiva foi capaz de prevêê. O feto tinha nome, ou melhor, pela nossa inútil ansiedade de classificar tudo, a coisa passou a se chamar Cibercultura.

Os avanços da microinformática possibilitaram que nossas vidas, melhor mesmo seria dizer toda cultura humana estivesse agora prestes a adentrar para um espaço que não estaria em lugar nenhum, no entanto esse espaço que também podemos chamar de web ou rede digital foi aos poucos interligando tudo e a todos e assim constituindo o ciberespaço. Hoje é nesse ‘espaço’ onde a cultura que nós produzimos se concentra daí o termo cibercultura. Na atualidade já existe um número considerável de teóricos que se voltou para o ciberespaço e a cibercultura como objeto de seus estudos e pesquisas. Um dos filósofos que em 1993 já se debruçava com interesse sobre essas questões e essa temática foi o francês Pierre Lévy é dele, no meu entendimento, uma das definições mais abrangente e, ao mesmo tempo, mais evidente de uma mudança contemporânea e potencialmente radical, mas afinal não é essa a função de quem tem por profissão pensar? Diz Lévy em sua obra Cibercultura:

O ciberespaço que também chamarei de “rede” é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ele abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo.

²² Índios, canção de Renato Russo.

Cibercultura especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais) de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço. (LEVY, p.17, 1999).

O termo ciberespaço aqui bem definido por Lévy, na verdade foi inventado pelo escritor de ficção científica William Gibson no seu livro “Neuromancer” de 1984. Falar de ciberespaço, cibercultura, implica falar de computadores conectados e em rede, ou seja, é preciso que a gente compreenda que toda essa configuração só se tornou capaz por conta da internet, um fenômeno técnico, mas que produziu uma série de conseqüências no âmbito social, cultural e econômico. Inicialmente esta evolução da técnica possibilitou a existência de computadores altamente sofisticados conectados uns aos outros, estas conexões criaram a rede Internet. A internet, por sua vez, explode na construção do ciberespaço e, conseqüentemente tudo o que acontece nesse ciberespaço passa a constituir a cibercultura. Durante os anos 90 esse crescimento da internet com uma aceleração nunca vista vai lhe caracterizar como um fenômeno de massa, sobretudo após a migração de agências bancárias construindo e disponibilizando sites e possibilitando aos seus clientes todo tipo de movimentação sem necessariamente ter que fazer qualquer tipo de deslocamento físico. A internet, por conta disso, passa a receber severas críticas de alguns pensadores, sobretudo alguns marxistas, porém nesse momento da exploração e sacralização econômica da rede ficava difícil não associá-la como a representação mais bem acabada do que à época se chamava de globalização.

A cibercultura podia até produzir e possuir um caráter reacionário de exploração como argumentavam seus críticos, principalmente depois do momento em que grandes conglomerados transacionais passam, cada vez mais, a chegar ao ciberespaço colocando-o na era da apropriação comercial. Mas isso só ocorreu pelo seu caráter anárquico tão caro para os utópicos, humanistas e sonhadores que inicialmente perceberam na existência dessa grande rede uma possibilidade de trocas, partilhas, interações, retribuições. Um grupo de pessoas ávidas por não mais ter que depender dos meios de comunicação tradicionais impondos-lhes o que pensar ou consumir.

A chegada da comercialização no ciberespaço foi o batismo de fogo da nova sociabilidade que estava sendo posta à prova através da lei mais antiga do capital: a exploração do homem pelo homem. Nesse sentido Mauro Oliveira nos deixava vigilante:

O termo globalização não explica as diferenças entre ricos e pobres, entre os

que tem e os que não tem poder, entre os que tem acesso à tecnologia e os que não tem. Na verdade, é uma palavra que apenas mascara essas diferenças. (OLIVEIRA, 1998, p.23).

A cibercultura cresce e assim como passou a ser o retrato digitalizado da globalização ou ainda o supra-sumo do sistema capitalista, dessa vez quem vai se instalar com todo seu rosário de lamentações é a contradição. No ciberespaço contraditoriamente ao que podia se imaginar do seu fluxo financeiro aparece uma infinidade excessiva de serviços gratuitos. Nele a gente vai encontrar, persistentemente, as mais variadas gratuidades, indo de instituições, universidades, ongs, pessoa física e até mesmo empresas, sobretudo depois do surgimento de premiações para a responsabilidade social. Isso tudo acontecendo com uma velocidade que surpreendeu o próprio tempo. Alias essa foi uma das categorias que sofreu transformações drásticas. A expressão antiga que diz que “tempo é dinheiro” continuou sendo o slogan da globalização, por conta disso, tempo no ciberespaço é profusamente o tempo cobiçoso e veloz de ganhar dinheiro e, pra isso, todo tempo ainda é pouco. E uma vez que estamos falando do avatar da globalização, o tempo nesse caso vai dissolver a materialidade de qualquer espaço. O ciberespaço invade e revira todo lugar, granula e clepsidra qualquer tempo.

A cibercultura instalou o tempo onde o tempo não tem mais tempo, e isso não é um jogo de palavras. A digitalização de nossas vidas permite que ao acessar o ciberespaço a quantidade exorbitante de informações que transbordam em nossa frente seja angustiante para a nossa sempre constante falta de tempo. Porém a facilidade de desfilarmos por essas informações é mais desesperadora ainda. O ciberespaço é esse universo no qual nós podemos navegar com a mesma rapidez com que podemos rever a mesma informação indefinidamente. Diz o professor André Lemos:

O ciberespaço faz parte do processo de desmaterialização do espaço e da instantaneidade temporal contemporâneos, após dois séculos de industrialização moderna que instituiu a dominação física de energia e de matérias, e na compartimentalização do tempo. Se na modernidade o tempo era uma forma de esculpir o espaço, com a cibercultura contemporânea nós assistimos a um processo aonde o tempo real vai aos poucos exterminando o espaço. (LEMOS, 1996).

O ciberespaço é também uma matriz matemática criação das tecnologias cibernéticas. No entanto, como vimos mostrando e ardentemente desejando, essa matriz vibra e pulsa é somente quando ela se torna meio de comunicação entre as pessoas.

Mais do que inovações técnicas dilapidando tudo em tilintar de moedas, foram as novas formas de sociabilidade potencializadas por estas tecnologias que originaram e ainda hoje dão suporte a cibercultura. Portanto mais do que a frieza de máquinas revelando a força da técnica, a cibercultura cresce a cada dia é em razão do prazer humano de estar junto, de comunicar e interagir com as pessoas que são, em última instância, as responsáveis por tudo que circula no ciberespaço.

Falar desse prazer humano de estar junto faz com que a gente retorne ao pensamento de Lévy e reflita sobre seu posicionamento a respeito de um tema que nos toca sensivelmente enquanto educadores(as). Para Lévy o crescimento do ciberespaço fornece o ambiente propício para que os diversos tipos de saberes circulem na rede. É através dessa circulação que ele chega ao conceito de “Inteligência Coletiva”

O ciberespaço, dispositivo de comunicação interativa e comunitária, apresenta-se justamente como um dos instrumentos privilegiados da inteligência coletiva. É assim, por exemplo, que os organismos de formação profissional ou de ensino a distância desenvolvem sistemas de aprendizagem cooperativa em rede. Grandes empresas instalam dispositivos informatizados de auxílio à colaboração e à coordenação descentralizadas (os groupwares”). Os pesquisadores e estudantes do mundo inteiro trocam idéias, artigos, imagens, experiências ou observações em conferências eletrônicas organizadas de acordo com os interesses específicos. Internautas de todas as partes do planeta ajudam-se mutuamente para resolver problemas de programação. O especialista de uma tecnologia ajuda um novato enquanto um outro especialista o inicia, por sua vez, em um campo no qual ele tem menos conhecimentos...(LEVY, p.29, 1999).

Essa comunicação interativa e comunitária da qual nos fala o autor é um aspecto fundamentalmente centrado na nossa perspectiva de posicionamento no mundo. Nenhuma tecnologia de ponta até hoje superou o insondável da mente humana. Somos infinitamente superiores a qualquer sistema informático porque somos capazes de sentir, pensar, intuir, relacionar-se e acima de tudo surpreender.

A cibercultura complexificou o real sem sombra de dúvidas, mas a história dessa nova rede globalizada está sendo construída, mais uma vez, pela nossa própria humanidade. Isso implica dizer que se ao pensarmos em cibercultura a gente for obrigado a falar de exploração, expropriação, crueldade, alienação, reacionarismo, desigualdade, exclusão, somos nós que estamos direcionando-a para esse caminho. Como também o que fazemos quando acessamos o ciberespaço é o que pode conduzir essa história para uma outra perspectiva. Já está mais do que comprovado o poder desencadeador e o poder de mobilização de que a internet é capaz. Nas palavras do

sociólogo Manuel Castells, outro pensador contemporâneo estudioso da sociedade em rede, essa idéia vem assim esboçada:

Os sistemas tecnológicos são socialmente produzidos. A produção social é estruturada culturalmente. A internet não é exceção. (...) A cultura da internet é a cultura dos criadores da internet. (CASTELLS, 2003).

No tocante ao aspecto de uma outra forma de se trabalhar com educação, essa cultura internet da que nos fala Castells, trouxe para sala de aula a urgência de uma nova postura dos(as) seus(as) profissionais. A cibercultura faz com que o sonho do pensador Paulo Freire rapidamente – como tudo no ciberespaço – torne-se realidade. Os(a) professores(as) deverão exercitar um processo educativo que perpassasse por essa filosofia de colaboração, de construção coletiva do conhecimento, de relação dialógica e horizontal, de iguais, pois a rede tirou-lhes a autoridade de dono(a) de uma suposta “verdade”, arautos do conhecimento, uma vez que os saberes múltiplos e diversos estão agora muito fácil e ludicamente, acessíveis a qualquer interessado(a). E para configurar ainda de forma mais inédita esse painel posto para o novo processo educativo, os(as) profissionais educadores(as) deverão conviver conectados com essa nova escritura implementada pelo hipertexto. Nossa narrativa continua, agora falando sobre esse tal de hipertexto.

3.1. NARRATIVA HIPERTEXTUAL

Dentre as transformações que a cibercultura vai trazer e que vão causar uma mobilidade desestruturante, uma diz respeito ao que se convencionou classificar denominando-a de hipertexto. Pode até parecer contraditório, mas se nós formos pensar e pesquisar o procedimento hipertextual a gente vai encontrar vários teóricos que julgam o hipertexto como um processo já visto, chegando a apontar esse exercício de hipertextualidade nos textos do pensador pré-moderno Tomás de Aquino, ou ainda citam o contemporâneo Michel Foucault, que ainda antes do advento da internet, na “Arqueologia do Saber” afirmava que as fronteiras de um livro nunca estão bem delimitadas porque há sempre uma rede de referências a outros textos, outras sentenças. No entanto a potencialização que essas idéias vão ganhar em razão das novas tecnologias informáticas realmente coloca por terra a supremacia da idéia da produção de sentido de um texto somente a partir de uma linearidade fixa.

Essa possibilidade de leitura não linear trazida pelo hipertexto também é um aspecto da cibercultura que se relaciona com a técnica, mas que vem se somar ao que nos esclarece Lévy: “por trás das técnicas agem e reagem idéias, projetos sociais, utopias, interesses econômicos, estratégias de poder toda a gama dos jogos dos homens em sociedade. Portanto, qualquer atribuição de um sentido único à técnica só pode ser dúbia”. Além disso, a leitura, depois da cibercultura não é mais aquela, conforme nos apresenta a professora Lúcia Santaella. Realmente uma infinidade de possibilidades de leitura e seus respectivos leitores configura-se a cada dia que chega mesmo a apavorar alguns:

Fora e além do livro, há uma multiplicidade de modalidades de leitores. Há o leitor da imagem, desenho, pintura, gravura, fotografia. Há o leitor do jornal, revistas. Há o leitor de gráficos, mapas, sistemas de notações. Há o leitor da cidade, leitor da miríade de signos, símbolos e sinais em que se converteu a cidade moderna, a floresta de signos de que já falava Baudelaire. Há o leitor espectador, do cinema, televisão e vídeo. A essa multiplicidade, mais recentemente veio se somar o leitor das imagens evanescentes da computação gráfica, o leitor da escritura que, do papel, saltou para a superfície das telas eletrônicas, enfim, o leitor das arquiteturas líquidas da hipermídia, navegando no ciberespaço. (SANTAELLA – A Leitura fora do Livro).

Por isso pensar esse hipertexto é voltar-se para a evolução da própria idéia da escrita textual, mas é, sobretudo também lidar com a história da computação. O termo hipertexto foi criado por Ted Nelson em 1965, para definir esse novo modo de produzir textos somente possível pelos avanços tecnológicos encampados pela telemática. Impossível abordar o hipertexto sem a criação do mouse, por exemplo; ou ainda, essa idéia de não-linearidade está diretamente vinculada ao formato **HTML** (Hypertext Markup Language), a linguagem hipertexto usada na construção de páginas da web. Ela consiste em texto comum e tag que informam ao navegador (browser) o que fazer quando um vínculo (link) é ativado.

As páginas web tornam-se assim “o grande livro sem final”, anunciado na canção “O pescador de ilusões”, do ‘O Rappa’, afinal o ciberespaço configura-se hoje como um enorme hipertexto conectando todo o planeta. O livro da cibercultura está sendo escrito por uma infinidade de autores(as) e ele hoje já extrapolou qualquer expectativa de anexos nele inseridos: som, imagens, ou ambos juntos em forma de linguagem videográfica. É nas páginas desse livro que estamos escrevendo o discurso hipertextual da contemporaneidade.

Essa transformação tão profunda e radical do paradigma da escrita põe

literalmente de ponta cabeça, a lógica da linearidade, de começo, meio e fim. Abole com a grade que até então aprisionava o texto, pois a hipertextualidade veio dotar-lhe de uma liberdade infinita, através das infinitas aberturas possibilitadas pelos links. O texto ganhou asas e agora voa livre e indomável por sobre as estruturas arcaizantes e delimitadas da linearidade.

A palavra rompeu regras
 Espatifou com a grade
 E ganhou a dimensão de pássaro
 Uma verdadeira mãe-ancestral
 que sabe das dobras do encantamento

O que dizer agora quando os
 sentidos, mais sensíveis, somam-se
 ao oceânico procedimento que
 palmilha, passo-a-passo
 o meu passo mais essencial?

O pássaro pousa leve
 insígnia da minha
 ancestralidade africana
 um pássaro de palavras pulula
 na minha boca grávida de conexões
 seduz o que me conduz e me leva
 para o emaranhado dos abraços

Palavra aqui, palavra ali
 palavra pula e me leva ao Mali
 La eu beijo o povo Dogon
 ligando meu aceno lúdico
 na magia do zangbeto
 daí que no teto da minha soleira
 é na cumeeira que o sol vem repousar

Sem sair do meu lugar o pássaro
 está a me dizer que é hora do Padê
 hora de me levar ao ensaio do Baobá

Palavra real qual é a realidade do meu sonho?

Eu suponho que seja mostrar
 as infinitas conexões que há
 do pássaro mítico do cântico métrico
 e um navegar sem açoite.

Assim, na mágica do mouse,
 o pássaro toca no
 Baobazinho da Boquinha da Noite.

Essa liberdade que rompeu grades fecundou o meu desejo de estruturar não só essa escrita, mas, sobretudo, meu sonho em planificar o entendimento que temos para Formação Teatral a partir do Candomblé Ketu-Nagô. Esse nosso texto está falando de hipertexto e o encontrando na tradição ancestral africana. É nela que vamos buscar o equilíbrio entre o múltiplo esférico Exu com a suavidade do doce pássaro que é Oxum, uma verdadeira Iya-agba (mãe anciã), como diz Juana Elbein dos Santos:

Oxum além de ser representada como um peixe, também está associada a pássaros como todas as Iyá-agba. Da mesma forma que os peixes, os pássaros a representam e são seus filhos. Estes são simbolizados pelas penas da mesma forma que os peixes o são pelas escamas. Seu corpo de peixe ou de enorme pássaro mítico está coberto de escamas ou de penas, pedaços do corpo materno capazes de separar-se, símbolos de fecundidade e procriação. (SANTOS, 1986, p.87).

Para Lévy “o hipertexto digital pode ser definido como informação multimodal disposta em uma rede de navegação rápida e intuitiva (...) quando a navegação pode ser efetuada de forma natural e intuitiva, os hiperdocumentos abertos acessíveis por meio de uma rede de computadores são poderosos instrumentos de escrita-leitura-coletiva”. Não seria essa uma metáfora da tradição nagô que entre algumas similitudes com o ciberespaço vai apresentar Exu como a essência da comunicação que traduz todas as línguas e faz com que todos os discursos sejam possíveis e Oxum como o poderoso pássaro que não tem pouso aprisionado?

A narrativa hipertextual, de forma inteligente, lança o leitor na busca do seu próprio percurso do ato de conhecer. Os(as) usuários(as) de hipertextos podem ser classificados(as) como co-autores(as), uma vez que nessa narrativa eles(as) mais do que apenas seguir numa única direção imposta pela linearidade da esquerda para a direita, agora podem interagir em tempo real, de forma livre, simultaneamente reversível e imediatamente acessível com o texto, e criarem os caminhos que melhor lhes convier no percurso de sua leitura. O(a) leitor(a) perde o caráter de passividade e é convidado a também criar passando a ser autor(a) virtual da escrita desse texto vivo. O exercício da narrativa hipertextual põe em xeque-mate a apropriação especulativo-econômica de um tipo de conhecimento que enquadra num discurso fechado idéias que na verdade são patrimônio de toda humanidade. É aqui onde o hipertexto vai bater de frente e sem piedade, na lógica ideológica do sistema capitalista racista. O poder, a posse, a propriedade privada e até mesmo a vaidade sofrem um sério desgaste após essa

possibilidade de construção de uma escrita coletiva.

Todo conhecimento necessário e vocacionalmente partilhável, quando se torna uma propriedade, subverte-se ao mundo do interesse e à lógica do mercado. (BRANDÃO, 2003, p.19).

Então, criando agora um link hipertextual com a minha proposta de pesquisa, o que eu tenho a destacar como relevante dos dias atuais é a própria idéia de hipertextualidade. A cibercultura a partir do momento de sua evolução técnica vai trazer essa proposta de escritura e é por intermédio dessa compreensão que eu penso que uma narrativa hipertextual – a hipertextualidade – pode enriquecer minha proposta de pesquisa. Uma dissertação que além de contemplar quem de fato financia o estudo, possa está aberta a complementações e a compartilhamentos.

A reflexão até aqui posta é em razão do meu estudo no mestrado vir se dando tendo como norte referencial o seguinte questionamento: qual seria a importância do procedimento hipertextual na formatação do meu projeto de pesquisa? Ou ainda como o hipertexto fundamentaria a minha idéia de pensar uma aprendizagem teatral, a partir de uma perspectiva afrodescendente, tendo por campo de pesquisa a percepção do maracatu como um grande teatro a céu aberto, podendo fazer um contraponto com o culto egungun do Candomblé Ketu-Nagô. Aprendizagem teatral em Fortaleza fundamentada na cultura de matriz africana, a partir dos cortejos de maracatus linkados às figuras imagéticas dos Egungun.

Essa concepção que deseja perceber conexões entre cultura afrodescendente e novas tecnologias, bem como trazer a ancestralidade africana para essa proposta de escrita nem é tão nova assim. No texto ‘Estruturas Antropológicas do Ciberespaço’, do professor André Lemos, dentre as várias analogias que ele emprega para articular com o ciberespaço, uma de forma especial me chamou por demais a atenção, é quando ele diz: “o ciberespaço é como o espaço sagrado de movimentação de conhecimento e de informações, um espaço de encruzilhadas” (LEMOS, 1996). Ele chega mesmo a citar Exu do Candomblé, quando nos remete a associações com o deus grego Hermes, deus da comunicação para refletir sobre o ciberespaço como um local de hermetismos e gnosticismo. Isso também me fez querer grafitar na minha testa a aclamação com sotaque cearense que diz:

Internet para todos é a ordem do dia, ou deveria ser! Esta briga pela democratização da informação é um dever de todos, em especial de quem

freqüentou universidade pública e gratuita (copyright esquerdas desunidas) e nunca enfiou um “prego numa barra de sabão” pelo coletivo. (OLIVEIRA, 1998, p.23).

A idéia do hipertexto é realmente essa idéia do múltiplo que é Exu. O hipertexto nos conduz a vários locais ao mesmo tempo. Ele é a condição da essencialidade da cibercultura que é essa comunicação mediatizada por computadores em rede. O hipertexto é a possibilidade de, amplamente, abrir-se um caminho aos que foram silenciados e excluídos do discurso oficial. O discurso imposto de forma unidirecional pode, de agora por diante, transformar-se em multivocal e pluridirecional. Laroiê! A explosão de ‘lan-house’ nas periferias de todo o Brasil mostrou de que forma o poder de compartilhamento, o prazer de estar junto, a força ancestral de expressar com o/a outro/a foi abraçado pela população mais carente. Claro que ninguém pode esquecer da reflexão emergente e perturbadora que é a existência de “peri(feridas)” como bem diz o personagem Mixezinho, no texto ‘O Rap da Bela Vista e o Encanto do Baobá que dançou Bumba-meu-Boi’, que vai está mais à frente. Ou ainda porque o jeito que a periferia tomou conta do Orkut fez com que os que hoje migram para o Twitter reproduzam as divisões de classe também aqui nas chamadas redes sociais. O ponto mais irreversível nesse momento é reconhecer a pulsão que congrega existente nessa idéia dos computadores conectados e em rede. Congregar acende em minha memória os ensaios do Maracatu Nação Baobá. É o tambor bater e a gente vê uma comunidade em peso se energizar pelos tantãs que, no começo de noite, na cidade de Fortaleza, tem a mesma força vital do longínquo e sempre íntimo tambor ancestral.

Agora a pouco falamos e invocamos Exu, o princípio primeiro, o rompe regras, o mensageiro, essência da comunicação que traduz todas as línguas e faz com que todos os discursos sejam possíveis. Esteja Exu sempre conduzindo a minha fala a fim de que eu possa comunicar algo realmente transformador que venha contribuir para as lutas cotidianas de tantos negros e negras massacrados(as) e invisibilizados(as) na falácia oficial. Somente Exu pode ser a representação mais completa do procedimento hipertextual. Essa nossa dissertação defende esse procedimento como mais um instrumento de liberdade para as questões de aprendizagem de toda natureza, inclusive as teatrais. ‘Boca coletiva’ do sistema Nagô, Exu sabe porque não há contradição que não lhe explique, é em razão disso que ele é o primeiro nascido e o último a nascer. Numa passagem que abre caminhos no texto de Juana Elbein dos Santos, ela diz que Exu:

Não é apenas o Ojisé-ebó encarregado e transportador de oferendas, é particularmente o Ojisé, o mensageiro no sentido mais amplo possível: que estabelece relação do aiyê com o orun, dos orixás entre si, destes com os seres humanos e vice-versa. É o intérprete e o lingüista do sistema. Exu é revelado num de seus mitos como “Boca coletiva é o nome pelo qual se chama Exu. (SANTOS, 1986, p.165).

A minha narrativa hipertextual é Exu também e principalmente. É a guerra desigual entre quem se apropria do conhecimento e faz negócio espúrio com um bem que não tem dono. O hipertexto que eu desejo no meu projeto de vida é o de uma sociabilidade que pensa e contempla negros e negras, bem como os índios dizimados dos nossos estudos e ainda todos(as) aqueles(as) que foram espoliados(as) do seu direito à humanidade. Hipertextualidade é uma formação orientada pelo Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana que, invariavelmente, busca fundar uma educação hipertextual na qual a lendária figura do(a) professor(a) senhor patriarcal do (conhecimento/saber) seja deletada de nossa memória, até porque, finalmente já vamos todos(as) estarmos vivenciando e pensando as estruturas rizomáticas.

O modelo em rede estrutura o ciberespaço na forma circular do rizoma (Deleuze-Guattari). André Lemos observa ser "óbvia" a semelhança entre as estruturas rizomáticas e o ciberespaço. "Ambos são descentralizados, conectando pontos ordinários, criando territorialização e desterritorialização sucessivas. O ciberespaço não tem um controle centralizado, multiplicando-se de forma anárquica e extensa, desordenadamente a partir de conexões múltiplas e diferenciadas" (CARVALHO, 2003, p. 168).

Enquanto aguardamos saudemos a água – “a oferenda por excelência” – bem maior que o oceano de informações. Bebamos dessa fonte doce que não cessa de satisfazer Oxum e suas várias ligações míticas com Exu. Essa relação tece os pontos que vão nos conectar com a ancestralidade africana que se renova mantendo intacta a tradição. A urdidura dessa trama somente a filosofia do colibri, suavemente e com graça, é capaz de tocar no meu negro tambor em forma de coração, sintamos:

Se a modernidade produziu o desencantamento do mundo, a ancestralidade produz um mundo encantado. A ancestralidade é, concomitantemente, mais antiga que a modernidade e mais contemporânea que a pós-modernidade. Ela se movimenta no ritmo do encanto. (OLIVEIRA, 2007a, p. 259).

3.2. O TEATRO DO ENCANTAMENTO DA ANCESTRALIDADE AFRICANA É FILHOTE DA INTERNET

Conquiste a Rede é um convite para participar do processo de criação coletiva na internet. Com um pouco de conhecimento, cada um de nós pode tornar-se dono de um veículo de comunicação. Convidamos você a ocupar seu espaço nessa plataforma onde vozes de todo o mundo interagem. (FOSCHINI, 2007, p.07).

Essa é a parte da escrita na qual eu apresento pra vocês meu passaporte de uma das passagens mais transformadoras da minha vida. Eu a comparo somente à paixão que o teatro sempre despertou e acalentou em mim. Teatro pra mim sempre foi o instrumento que melhor tocou e traduziu o significado que eu dou à palavra vida. Meu teatro se sustentou e ganhou asas de pássaro ancestral de Oxum quando o procedimento hipertextual de Exu colocou tudo numa cabaça que tanto sacoleja. Afinal foi por ele (teatro) que tudo fez sentido e foi por ela (web) que tudo foi mais longe. Era tarde de sexta-feira, dia 04 de outubro de 1996, às 14h45min.

Os ritos de passagem são rituais que marcam, na vida de um indivíduo ou grupo, a passagem para um outro estado, seja ele biológico ou social. Esses ritos fazem parte de um processo de iniciação (nascimento, casamento, morte, mudança de estação, etc.) criados com o objetivo de preservar uma certa continuidade espaço-temporal e simbólica. Como um "lugar" de passagem, os ritos se caracterizam por um espaço simbólico intermediário, através do qual um indivíduo ou grupo se integra à globalidade da vida social. O ciberespaço deve ser compreendido como um rito de passagem da era industrial à pós-industrial, da modernidade dos átomos, à pós-modernidade dos bits, como diria Negroponte, já que existem várias similaridades entre as estruturas dos ritos de passagem e os mecanismos simbólicos do ciberespaço. (LEMOS, 1996).

Após um ano maravilhado com as coisas do computador, nessa época mais precisamente o CD-ROM, me tirava do sério (mal sabia eu que a viagem estava apenas começando). Depois de ter comprado meu primeiro computador pessoal um IBM, em dez suaves prestações na extinta loja 'Vital' (dezembro/1995), eu de posse desse brinquedinho passei a usuário de revistas de banca de jornal que tratavam sobre o assunto. Nunca fiz curso de informática, mas devastei a maioria dessas publicações. Minha pós de web foi toda orientada por uma publicação hoje extinta chamada Internet.Br. Mas, acima e direcionando tudo, estava a paixão pelo teatro, essa sim, verdadeiro motor que me impulsionou sem medo em meio a tantos comandos. A dor do D.O.S. quase quis me encarar. Pra ser mais sincero, devo aqui agradecer ao Hélio Amauri que esfacelou em mim todo o "glamour" que os computadores carregavam

nessa época. Ele sempre foi “o bom” e dava aulas com os aparelhos nus, aquela parafernália toda à mostra e a gente vendo o bicho fazer, obedientemente somente o que a gente mandava, “cão fiel” é pouco. Coitadinho do meu ursinho pimpão só entendia de zero e um, mas era o suficiente para as infinitas e complexas elaborações. Era o Hélio dando aulas pros alunos dele e eu só na curiosidade. Palavra boa para quem viria depois a mexer nos botõeszinhos, a fim de fazer do teatro algo realmente inovador. Infelizmente sou cria de uma época boba que separa arte de ciência e vice-versa. Até na universidade os campus são distantes um do outro. Desde esse tempo que meus amigos de teatro não conseguiam ver aonde essa relação me levaria. Mal sabiam eles que quem tem mouse vai ao Mali beijar os Dogon, além de construir seu próprio percurso de estudos. Ou como diria Gilberto Gil “meu caminho pelo mundo eu mesmo traço”²³. Pensar e perceber essa possibilidade de a internet ser um mar de informações, e algumas muito relevantes para o meu fazer teatral que sempre quis ser uma ação educativa, isso foi determinante. Até porque [tempo] e [amigo] foram duas categorias que logo de cara vieram rolar chão abaixo, ou melhor, vieram confirmar o que o roquezinho profético do Renato Russo já havia sentenciado: “o futuro não é mais como era antigamente”.

Estava eu querendo tirar o máximo do computador para levar direto para os meus espetáculos. Já era danadinho nas questões do print-art e as várias opções de cartazes para divulgação, falta mais, muito mais. Lendo uma dessas revistas descobri um artigo que falava numa tal de internet. Meu coração parou, pirou, perdeu-se! Acho que o teatro ficou um pouco encabulado sentindo-se “no canto” que é como diziam antigamente quando outro filho estava pra chegar. Mas eu sempre me senti uma grande mãe ancestral – Iyá Mi Oxorongá – que sempre fartou de mel meu lado Oxum e abençoou minha prole fraterna e numerosa.

O símbolo que lhes corresponde é uma cabaça com um pássaro dentro, representando o ventre fecundado. São as poderosas depositárias dos mistérios da gestação. (AUGRAS, 1983, p.60).

Dizem os antigos que não se trocam amores novos pela fecundidade de um baobá florido. O baobá em mim já era majestoso, magistral, maternal. Tudo isso me ajudou na hora de fazer as reverências a esse outro sentimento tão avassalador quanto pleno que foi a minha relação com a rede, na rede..., sei. “A rede velha comeu foi fogo”,

²³ Aquele Abraço, canção de Gilberto Gil.

nós dois pra lá e pra cá, mas sabíamos exatamente o que estávamos buscando ali. Inicialmente uma lição de pertencimento, aceitação. Isso é psicológico, sim, por isso mesmo humano. Outros saberes. Isso é determinante, por isso mesmo essencial. Infundas emoções. Isso é o caminho da sensibilidade, por isso mesmo movimento. Logo o teatro sentiu que quanto mais eu me apegava ao computador e a internet de uma forma vital, mais ele era quem ganhava vida. Nossa paixão trespasseou.

Intuição é um sentimento que eu credito a todas as mães. A minha me levou a uma aprendizagem dele da forma mais abrangente de como ele se manifesta e a maneira de nós o deciframos. Como na cultura tradicional africana minha mãe é cheia de provérbios, eu inicialmente, tive dificuldade em aceitá-los. Mas havia neles um saber duplo e sofisticado. Se era minha mãe quem dizia não era a leitura mais árida que desfazia o que poderia vir a ser. “O sol nunca esquece uma cidade, mesmo sendo ela pequena”. Tanta coisa em tão poucas palavras; “muitas palavras não enchem um cesto”. Foi por conta desses acontecimentos maternos que eu abracei profundamente a internet e sempre a defendi. Inicialmente havia a intuição, para logo após se instalar uma compreensão de corpo inteiro que me ajudou muito a cada vez mais amar minha mãe, o teatro e minha identidade étnica. Foi somente depois da internet que eu comecei a querer pensar e aprofundar essa idéia de uma formação teatral que não discrimine @s afrodescendentes. Essa arroba [@] é um símbolo hoje frequentemente usado que apareceu com o advento da internet, depois dos e-mails, dos emoticons, para designar os gêneros masculino e feminino em um só pé de igualdade, como ensina a cultura tradicional africana.

Estamos em 2010 e, de certa forma, eu me considero um usuário primogênito da web. Claro por ser a internet quem é (o mundo em minhas mãos) nosso amor não tem espaço para rotinas ou coisas já vistas. Afinal teria o mundo fim? Eu não penso nisso, me interessa muito mais saber como os africanos estão discutindo a questão de uma copa do mundo sendo realizada em seu continente, como o povo haitiano refaz nesse momento sua história, como o egungun está sendo trabalhado ainda hoje no teatro nigeriano, me perder no encanto do mistério da máscara do zangbeto no Benin que radicaliza a idéia do que venha a ser mascarar. Arrebatado pela dança dos Dogon vislumbrar outra estética para o meu teatro, trocar idéias com os jovens negros que em novembro/06 abalaram o subúrbio de Paris. Conectar-me às discussões dos vários segmentos do movimento negro no Brasil, repudiar as injustiças enfrentadas

pelas religiões de matriz africana, conhecer e contribuir com as estratégias que nós afrodescendentes estamos mobilizando para a efetivação da lei 10.639/2003, sem falar no som e nas imagens e do modo fundamental de ser dos africanos (cantar e dançar) para expressar a vida, que se tornaram possíveis, de clique em clique, a partir da existência da minha adorável internet.

A internet é um antídoto todo construído do seu próprio veneno mais potente. Refregas anacrônicas à parte, ela sempre esteve do meu lado e com os negros e negras a quem eu já vejo participando das futuras oficinas do Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Uma galera que nas periferias de Fortaleza nas quais eu muito me embrenhei, literal e transcendentalmente se apossou do meu brinquedinho amoroso e eu nem senti ciúmes. Antes o contrário, inflamei, propalei, propaguei o quanto pude. Essas novas mentalidades, crias da rede, estão mais aptas ao acesso livre ao saber, às vezes encontramos mais resistências em seus mestres, mas a população negra e jovem da periferia com quem eu sempre trabalhei aderi de forma saudável a esse novo objeto que hoje intermedia a existência humana. Ficou no passado a falsa argumentação de que se tratava de máquinas frias. Nenhuma máquina é fria. Ela já no cérebro de quem as imagina perde seu caráter de mecanismo autômato. O computador e a internet me mostraram isso nas madrugadas da Brasnet. Nos comentários das postagens dos vários blogs que vieram depois, nas listas de discussão, nas notícias banais do dia-a-dia via e-mail.

Esse é o retrato do meu passaporte nos vários mundos que a web me possibilitou e certamente ainda vai gerar muita história pra eu c@ntar feito griot. C@nto a passagem estreita do modem de 14 e depois a banda larga que meu coração vivenciou. C@nto porque eu abracei a internet desesperadamente com uma saudade que fazia tempo morava na minha sempre alerta busca por outras experiências. Afinal os bancos da universidade, as formações locais, os grupos teatrais, não fartaram minha busca de pertencimento. Foi somente depois que eu adentrei aquele oceano de informações que revivi meu caminho de volta, ou pelo menos conheci mais detalhadamente a intenção mais íntima do verso que diz: “vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas”²⁴. Todas as coisas sobre afrodescendência – indispensáveis para meu alicerce enquanto sujeito negro foi a internet que me deu.

²⁴ Yaya Massemba, canção de Roberto Mendes e Capinam.

Vejam como esse processo de intuição abunda no âmbito do teatro e eu nem me assusto. Por isso cada vez mais me via navegando nesse mar que oscilava entre a África e o Brasil. Cravava meus olhos na tela evanescente e somente pelo dendê da panela da minha mãe é que a atualidade do que é real pausava a linha tênue do virtual. Em pleno 2004 intuitivamente fui trabalhar para uma ong que prestava assessoria educacional para algumas cidades do interior do Ceará. Tinha serviço querendo acumular e eu estava quase ficando agoniado para encontrar material sobre a lei 10.639/2003. Vou ao site de busca e digito “pcns; lei”. Para minha felicidade no resultado indexado havia um título que me fitava os olhos e eu nem imaginava que era exatamente o que viria sossegar o meu desespero: “A Inclusão da História Africana no tempo dos parâmetros curriculares nacionais”, de ninguém menos que Henrique Cunha Júnior. Laroîê na internet! É isso mesmo eu nunca tinha visto nome mais negro. Não sabia pra onde me conduziria tão ilustre – pra mim – desconhecido. O ritual de praxe se instala: ouvir o coração e ler o texto todo. Que maravilha! Minha ancestralidade africana passeava pela rede e me desejava imerso em seu seio leitoso. Se Exu soltou o verbo mensageiro e fez do meu corpo o alto-falante que fundiu um mar de memórias para que o tempo registrasse o que os grafites imprimiram na minha língua volátil, Oxum equilibrou com suavidade minha centralidade diante do mar voluptuoso de informações. A mãe da água doce me fez transversalizar intimamente o tal mar, feito uma pipa no ar. Isso porque segundo Luis Filipe de Lima:

Sua água fresca é o precioso sangue da vida e o sustento da terra. As sociedades africanas tradicionais e os devotos dos orixás, cuja conduta é pautada por esta antiga premissa, tem o dever de cuidar dos domínios de Oxum. (LIMA, 2008, p.29).

Eu precisava de caminhos múltiplos que me conduzisse a uma compreensão não limitada, muito menos excludente, caminhos intensos e com a complexidade e singeleza próximo a uma postagem minha no Twitter, que diz : O Candomblé Nagô é a alquimia da complexidade simbólica porque ele é a simplicidade da cabaça onde dorme a natureza. Antes, o pôr-do-sol arrebatava a mística solidão dos animais que embevecidos bebem a noite. Por aqui, eu digo: Laroîê! Nessa evocação conhecer o site do CEAFFRO e lá o antropólogo Júlio Braga falar assim de candomblé:

O candomblé no assentamento de sua estrutura e hierarquia religiosa recorreu

à reelaboração de elementos religiosos provenientes de muitos mundos africanos, alguns identificados na liturgia no andamento do ritual e outros mantidos na memória coletiva de seus iniciados sem identificação formal, mas que estão ali como força latente de ancestralidade e etnicidade cultural. (BRAGA, 1998, p.55)

Precisava mesmo deixar que a ousadia inaugurasse um momento inédito de tanto tempo. Eu, um usuário temporão da internet tinha mesmo que acompanhar, de bem perto, sua fecundação e gestação.

Eu que chorei ao saber que a Brasnet havia cerrado as portas e não me deu tempo para que eu me despedisse desse depósito de corações errantes. Foi lá que me banharam com bite mais byte na cor do sangue que pulsa e balança a rede; estupefato descobri que a cor é a mesma do axé vermelho humano. No entanto, agora como naquele dia eu confessava pra Brasnet sobre esse meu lado adolescente que a cada dia estremece com cada uma de suas novíssimas paixões. Naquela noite eu estava nos dos braços do ICQ que suavemente dizia que me via; para logo muito simultaneamente desandar por aí, solene, atravancado no MSN. Sempre foi assim, tudo tão rápido. A minha primeira paixão pelas coisas da rede foi aquecida com os “emotions” do Mirc nas salas secretas de algum canal da Brasnet. A velocidade até então apenas imaginada pela expressão que transforma a realidade numa infinidade de momentos presentes estava literalmente ali. Tudo e todos e os PCs passaram realmente a personalizar as gigantes mini-torres em computadores pessoais e tinham a cara dos meus amigos, agora chamados de virtuais.

Desse turbilhão de eventos memoráveis ficaram duas coisas marcantes para um amante irrecuperável de teatro como eu. Era outubro de 1996 e meus amigos nos quais eu tocava na pele não conseguiam linkar nada de computadores conectados na internet com o meu teatro de rua tão visceralmente inclusivo, que sempre bradou que cada cena nossa é uma ação educativa. Foi difícil explicar o que era preciso também sentir. A internet só existe por conta das pessoas, seres humanos como eu que fico inebriado com o poder das palavras. Uma oralidade que ganhava o hálito do meu amigo distante não sei de onde, pela minha boca. A minha boca se fez coletiva e passou a pensar nesse poder da palavra. Logo a seguir a rede vai me dizer que os iorubas de antigamente já sabiam disso. Eu, somente depois da Brasnet paralisei nessa magia que chega a seduzir. Uma palavra desencabrestada, livremente querendo comigo copular. Uma palavra transgressora que por razões técnicas veio gestar uma transfiguração para

signos e códigos os quais eu pensava já serem velhos camaradas meus. Naquele início de sementeira as possibilidades ainda se restringiam apenas à palavra. Tudo bem, hoje até prece que os filmes de ficção científica caíram da tela esparramando-se nas lan-house da periferia, mas realmente de 1996 a 2000 a palavra reinou profusamente. Ora, não havia como eu desassociar o meu fazer teatral da força (trans)formadora da palavra. Não quero dizer aqui que somente com palavras é se faz teatro, nada disso. O que eu quero explicitar é que mesmo um trabalho todo construído com a linguagem do corpo, guarda um vínculo fraterno, talvez até um cordão umbilical atávico com o reino das palavras. Essa palavra desse período, sobretudo nos canais de bate-papo, até hoje me traz boas recordações por saber de seu uso para congregar pessoas, untar sentimentos bons, compartilhar alegrias e tristezas. Tudo isso é tão humano em um acontecimento nanotecnológico, e ainda assim, muitos tenderam a reproduzir um discurso que a mídia vomitava com força, em razão de as multinacionais (era essa a palavra da época), principalmente os bancos ainda não terem abocanhado fatia de mercado tão inovador. Abobalhados eles viam as sete cabeças da serpente, mas rezavam baixinho para que primeiro deixassem seus concorrentes morrer nesse veneno. A história falou o contrário. E nem foi o concorrente dele que o enforcou com setecentos milhões de outras cabeças. Os novos audaciosos milionários eram ainda quase púbres e desengonçados, imbuídos em seus umbigos e ensurdecidos pelos fones de ouvido. Foram esses nerdzinhos os que anexaram vários outros penduricalhos ao poderio da palavra e mesclaram-na com imagens, sons, tempo real, e as outras sofisticações que hoje nós conhecemos tão bem.

A linguagem é uma das faculdades cognitivas mais flexíveis e plásticas adaptáveis às mudanças comportamentais e a responsável pela disseminação das constantes transformações sociais, políticas, culturais, geradas pela criatividade do ser humano (MARCUSCHI, 2005, p.07).

Essa passagem acima precisa ficar localizada exatamente onde está, porque no meu entendimento trata-se de uma citação que vincula os dois aspectos que muito me marcaram e me tornaram um apaixonado pelas coisas da web e, com palavras, mostra aos meus amigos a comunhão que eu percebia da rede com o meu teatro: a linguagem e a criatividade do ser humano. Mas também por se tratar de um livro de pesquisadores e estudiosos da UFPE “*Hipertexto e Gêneros Digitais*” que com muita propriedade e competência analisam essas transformações trazidas pela rede a partir da perspectiva da linguagem hipertextual.

Uma outra coisa que me fascinou no nascimento da internet comercial no Brasil (1995-1996), foi eu poder vislumbrar seu potencial incontestado de local das pessoas. Hoje os vários sites de busca facilmente indexam uma infinidade de estudos acadêmicos e escritos sobre a avassaladora penetração do que chamamos de **Redes Sociais (Orkut, Multiply, My Spacer, Facebook, Twitter)**, isso só vem confirmar o quanto a rede é um ninho de gente. E gente sempre teve tudo a ver com o meu teatro. Essa sofisticação tecnológica que eu falei anteriormente, felizmente ainda não tirou do teatro esse avatar. Teatro tem essa marca registrada engravidada de sentimentos. Essa idiossincrasia que tem os seres humanos como únicos portadores. O teatro é uma relação intermediada por pessoas. A rede é fabulosa, mas é somente no teatro que a fábula convence. A rede é incontrolavelmente inovadora, mas é somente o teatro que tem o poder de renascer completamente outro a cada apresentação. A rede aglutina e congrega, mas é somente o teatro que compartilha o cheiro de um abraço.

Quando a Brasnet acabou eu só tomei conhecimento depois foi por conta de que além dos amores novos já mencionados devo revelar que pintou um romance vivenciado durante muito tempo, pra ser sincero até hoje. Bom, em fevereiro de 2000 eu criei o meu primeiro blog. E tomei mais palavras. E a expansão de interação que um tipo de página dessas abre é assustador. Mas eu era e ainda sou um amante, nem tem como a palavra medo se aproximar desse mergulhar de cabeça. Uma das situações mais potentes que eu vivenciei amando meu blog foi quando em 2001 o Canadá embargou carnes do Brasil. Uma mobilização estrondosa por intermédio dos blogs que os canadenses jamais imaginariam que um país terceiro mundista fosse capaz de desencadear. Uma solidariedade somente vista por mim nos grupos de software livre onde um faz uma coisa, o outro remenda outra, alguém melhora mais ainda e não tem dono, ou melhor, é uma obra coletiva como deve ser no teatro ou ainda como viviam as comunidades tradicionais africanas. Pois foi dessa experiência que eu tomei parte com meu primeiro blog. Foi essa paixão que eu utilizei para falar de um amor. Vou contar só pra vocês para não magoar meus blogs, mas amor mesmo eu tenho é pelo teatro, mas não nego uma aguda paixão pela minha cidade Fortaleza e o toque nevrálgico desse romancinho chama-se periferia. O meu primeiro blog tinha por título “Fortaleza-Diadorim – O drama de uma paixão Urbana”, uma declarada homenagem ao ambíguo e marginal personagem e ao romance de Guimarães Rosa, ‘Grande Sertão: Veredas’: *“Abraçei Diadorim com as asas de todos os pássaros”*.

O blog é concebido como um espaço em que o escrevente pode expressar o que quiser na atividade de (sua) escrita, com a escolha de imagens e de sons que compõem o todo do texto veiculado pela internet. A ferramenta empregada possibilita ao escrevente a rápida atualização e a manutenção dos escritos em rede, além da interatividade em rede com o leitor das páginas. (KOMESU, 2005, p.113).

Eu namorei Diadorim porque, como sempre me coloque à margem do sistema, achava que essa personagem e essa obra tinham algo de marginal que me fascinava. No curso de Letras nunca me falaram dele. Mas aí veio a internet e a avalanche de interconexões. Descobri não somente essa pérola, mas também algo ainda mais estruturante da minha vida. Foi na rede que eu passei a ler e conhecer o Candomblé Ketu-Nagô. Mas essa narrativa fica pra mais tarde. Por hora vale lembrar aqui que de posse desse renascimento [Ketu-Nagô, afrodescendência, etc.], meu blog muda o título para “Fortaleza: Meu amor cor de Tambor”. Como na internet o tempo voa então logo chegamos a 2004, eu enfronhado para pesquisar material sobre a lei 10.639/2003. A rede aos poucos foi sendo notada pelo pessoal das escolas. Já havia sim uma mobilização para popularizar a rede em banda larga para as salas de aula. É isso mesmo, a lei já fervilhava na rede. Foi através dela que outra coisa muito importante e determinante na minha vida aconteceu: como eu já relatei conheci o professor Henrique Cunha Júnior. Meu teatro já tinha encampado essa determinação de trabalhar com o propósito de contribuir para efetivação dos nossos direitos afrodescendentes. Faltava meu blog vestir essa camisa. Mas vejam que uma pessoa de teatro como eu sempre fica atenta ao título de um texto dramaturgico. Não seria diferente com meu blog. Fortaleza: Meu amor cor de Tambor entre outros trazia a seguinte postagem: **MARACATU – O Esplendor dos orixás quando anoitece na Periferia**. Diz assim:

Ah cidade sem ladeiras, sabe Olorum o que faz! Imagina se fossem íngremes teus caminhos de onde estou pra onde fincaram a maioria de teus maracatus? Por aqui as loas não rolam ruas abaixo, mas como lavam as angustias represadas pelo dia-a-dia. O Maracatu na periferia é um ponto que balança equilibrando tradição e renovação para que a memória negra conte a história do tempo. O Maracatu é o sol se pondo e a noite imprimindo na pele dos que brincam – ainda que na fantasia de um carnaval – a cor de um tambor ancestral. É o maracatu a longa noite iluminando as cabeças que saem das cabaças para compreender a longevidade sonora dos tambores. O maracatu em você Fortaleza corre pelas beiradas e arrasta uma negrada que parece silenciosa. No entanto esse silêncio soa e se esbalda na oralidade dos orikis. E os mais

antigos nas comunidades ditas carentes esbanjam essa sapiência pela epiderme.

Ainda bem que eu não sei em quantos palmos o seu clitóris foi dividido, meu bem. Sei que quando adentro em cada um deles me reconheço nessa festa que passou pelo griot do meu avô e desaguou na cor do meu tambor. As partes íntimas dessa cidade são que nem a palma das mãos dos alabês e sua relação orgânica com os tantãs. Por isso que na periferia, Fortaleza, exista ou não a compreensão da preservação, aquele chão só pode ser sagrado. O reino dos orixás tem endereço e se identifica plenamente, principalmente quando a noite vem. Em Fortaleza as noites da periferia são mais negras. Nelas os tambores que magnificaram meus erês na avenida, agora dão vida a outras entidades. Nessas comunidades – ápice do meu entusiasmo – o bater tambor é louvação a Xangô ou licença de Exu. Mesmo que o toque seja apenas um simples ensaio de maracatu. Saiba ou não da procedência dessa história, a periferia – resistente – toca e atualiza a memória de uma cultura afrodescendente.

Essa é uma narrativa que nunca termina. Filho do meu filho gestamos e parimos mais um na boquinha da noite. Mais uma boca pra falar, contar e alimentar essa tradição que se renova dinamicamente. Um maracatuzinho de erês é para que os porquês fluam por uma oralidade que se sustenta. Um maracatuzinho é somente o resultado de uma semente em solo fértil, pronto para encorpar no fundo da alma a palma da mão nos tantãs. O griot que encantou o meu avô já sabia que o filho do meu filho teria cor de tambor. Mais um maracatuzinho de erês na periferia, somente porque é aí cidade que a minha verdade dialoga com você. Um maracatuzinho, sempre as sextas, à boquinha da noite pra minha alegria, num pedaço qualquer da periferia. Laroiê! Ora ieiê ô!

O que está em jogo aqui é perceber o quanto exuriano todos nós somos, nossas ramificações desde o encontro com o outro, o jogo de poder daqueles que detém a guarda do discurso, principalmente, o escrito que após timbrados cristalizam-se como verdade eterna (SOARES, 2008, p.53).

Bom o interessante é que um espaço desses, dentro da lógica da internet, era algo arrebatador. No silêncio do meu quarto o mundo tomava conhecimento do meu desejo de fazer da cultura de matriz africana o alicerce da minha estrutura pessoal, a base de várias dimensões com a qual minha identidade não precisaria mais de subterfúgios. Um blog singelo que dizia para o planeta da minha referência e direção. Eu um afrodescendente numa cidade que durante muito tempo silenciou minha história, poderia agora beber direto da fonte. É isso o que a internet tem me possibilitado até

hoje.

Como eu já comentei meu blog estava ligadíssimo quando os negros em novembro de 2006 quase tocaram fogo na torre Eiffel. Por sorte, quando fiz na Letras da UFC, eu, intuitivamente tanto pedi às forças da natureza para cair nas turmas de francês, sem saber que os Dogon e o Zangbeto de longe me acenavam querendo me abraçar. Os Dogon no Mali e os Zangbeto no Benin. Eles logo mais vão chegar por aqui. Mesmo muita gente à época que eu cursava Letras dizer que era o salvo-conduto de todo literato que se preza, eu prefiro não esquecer o francês como diz o poeta, mas acreditar que foi minha intuição que me conduziu para a língua de Senghor. O que veio depois teve a participação do meu grande amigo Henrique Cunha Júnior que fez a gentileza de abrir caminhos (Ellegua) para que eu visse mais longe. Além da festa que meu coração deu em sabê-lo professor da pós-graduação também da engenharia elétrica - UFC - na minha cidade. Em uma de suas disciplinas no mestrado em educação, também na UFC, ele me apresentou duas raríssimas obras primas: “O Mundo se Despedaça”, do escritor nigeriano Chinua Achebe, e “A Casa da Água” do brasileiro Antonio Olinto. Ambas deliciosamente me falaram de Egungun. Era o que estava faltando para dar aqueles laços que prendem as amizades sinceras. Meu teatro tinha agora a cor do tambor ancestral sensivelmente tocado pelo que há – na minha concepção – de mais nobre para fundamentar meu entendimento de formação teatral. É sobre essas pessoas e culturas que esse blog-dissertação uma escrita sacolejante se desenvolve. É na clareza estonteante da epiderme negra da noite que o meu blog conectou-me a essa grandeza. Isso pra não me alongar nem me afastar muito do tema desse texto, mas aconteceram já várias outras preciosidades nas quais a rede já balançou comigo. Vale sim lembrar quando em 1998, na empresa em que eu trabalhava, a gente desenvolveu um projeto com o seguinte título (olha o título mais uma vez) “*Sesc & cibercultura porque os cearenses adoramos uma rede*”. Então assim, seria uma tremenda ingratidão eu não dar esse crédito a quem de direito. A internet na minha vida é muito mais que um modismo apressado, muito mais que um passatempo inútil ou mesmo um negativismo apocalíptico como quiseram transformá-la de 1999 para 2000 com o tal do “bug” do milênio. Meu final de ano mais ansioso e doloridamente aguardado, ele virou e os computadores nem pararam. Que bom! Não é à toa que Exu é movimento. Laroie! Ora ieiê ô!

Acredito que o registro do cotidiano, por essência banal, assume um valor

diferenciado na prática diarista. Esta indica, em sua atividade, a vontade do indivíduo de “ritmar o tempo” para historicização de si mesmo. (KOMESU, 2005, p.114).

Com relação ao que hoje mais determina minha existência, ou seja, as minhas conexões com a ancestralidade africana continuam passando pela rede. O ponto nevrálgico da minha paixão – a periferia de Fortaleza – há muito já se instalou numa rede social e a grande reviravolta que a sociologia só percebeu tardiamente foi que o tum-tum-tum do tambor do meu amor materializou o que as palavras ancestrais nos recomendavam. A possibilidade agregadora da rede é idêntica a sintonia humana que há numa colheita do inhame narrada por Chinua Achebe em “O mundo se despedaça”.

3.3. BLOG, BLOG, BLOG, BLOG-DA-CARA-PRETA

Entende-se que o blog representaria, na sua forma e conteúdo, os contornos de uma nascente sociedade pós-moderna, que privilegia a ética da estética, ou seja, de ser apenas em relação ao outro, de reconhecer-se no outro a partir do compartilhamento de sentimentos, idéias e atitudes. Sendo assim, o blog, na sua essência (diário virtual) teria tamanha repercussão na contemporaneidade em função de ser produto e (re)produtor de uma parcela de indivíduos que encontra na rede a possibilidade de se comunicar com o outro, de tocar o outro através de uma narrativa bem particular que pode variar desde a confecção de artigos, crônicas, até a exposição de fatos e histórias de interesses peculiares como poesia, fotografias e relatos autobiográficos. (ROCHA, 2003, p.73-74).

Essa minha escrita requereu para si o aspecto de BLOG pela emoção de também acreditarmos muito no fascínio das palavras como suporte de encantamento. Sentir-se atraído pela disposição ordenada de alguns símbolos e códigos que ao dançar juntos vão tocar no nosso cérebro e “bater” direto no coração. Esse “bater” está entre aspas por conta de ser o que Bob Marley dizia do reggae: “o reggae quando bate você nunca sente dor”. Esse prazer fascinante das palavras sempre em mim soube o caminho do coração. É de lá que parte para a conexão com a razão corporal, para daí – mixad@s – cantarem para chamar à ação que transforma.

É BLOG também porque o meu pensamento é uma cachoeira caindo em várias direções. São águas superpostas que além de rolarem conforme a natureza dita elas também, por algum motivo, quando dançam, caem em espiral. O cantar dessa queda ininterrupta e multiforme me conecta de imediato à suavidade da mãe das águas doce, Oxum, pois a profusão com que se distribuem tem como vetor Exu, por isso que

as direções são infundáveis. No mesmo instante que eu cheguei na internet, absorvi eu chorei, pois foi o local no qual essa representação do desestabelecimento dos meus pensamentos saiu da abstração solitária da minha cabeça e ganhou mundo a fora pelo procedimento hipertextual. Sim, dali pra cá, daqui pra ali, cá estou eu no Mali.

A escrita se fez BLOG em razão do racionalismo das academias que não me deixavam escapar do círculo vicioso eurocêntrico. Não foi a Universidade quem me mostrou o universo múltiplo das estrelas. Infelizmente foi na universidade que a diversidade virou uma palavra estragada e vazia, talvez esclerosada e mal sã. No meu caso, apaixonado por arte, educação e cultura eu senti necessidade de romper com os muros que cercam e trancafiam saberes e conhecimentos. Por ser um usuário temporão da web (1996), muito antes eu intuí que o potencial universal da internet tinha o cheiro da comida da minha mãe, o aroma das capas dos meus CDs no meu quarto em cima da mesa do micro, o som, às vezes estridente dos ‘paredões’ de auto-falante do carro do vizinho. Sim, o mundo só seria universal se passe pelo Parque Araxá, ou melhor dizendo, do Parque Araxá para o mundo meus estudos e pesquisas foram acontecendo em qualquer canto. Até porque canto além de lugar é toque, por isso que hoje, discretamente, eu sento nos jardins da Reitoria, conecto minha banda larguinha e ganho o mundo.

E mais um aspecto que eu super valorizo no BLOG é a questão de, após a existência deles, a palavra foge do curral dos que sempre se colocaram como os senhores feudais e seus únicos “donos”, sobretudo a grande mídia. Quanta discussão incabível tivemos que ouvir; a mais esdrúxula foi a do diploma ou não-diploma de jornalista. Uma artimanha para deixar a blogosfera surfando e comendo o próprio rabo. Mas o fato é que os blogs fincaram pé e deram mãos que digitam palavras com ou sem sentido é certo, mas no meu caso, o que eu atribuo como mais fundamental foi a possibilidade antiautoritária que essa ferramenta instaurou em nossos quintais. A minha palavra ‘brigando’ em pé de igualdade com jornais todo feito com copie e cole de agências de notícias. A internet é uma revolução em processo permanente, a gente ainda está e talvez permaneceremos sempre assim, no olho do furacão, mas eu já consagrei o Blog como o instrumento que vai contar a minha história de vida, sobretudo porque há em mim uma quase obsessão por (data-hora-local), bem como uma vertigem saborosa pelo sacolejo do procedimento hipertextual.

Como meio, a internet problematiza a forma midiática massiva de divulgação cultural. Ela é o foco de irradiação de informação, conhecimento e troca de mensagens entre pessoas ao redor do mundo, abrindo o pólo da emissão. Com a cibercultura, trata-se efetivamente da emergência de uma liberação do pólo da emissão (a emissão no ciberespaço não é controlada centralmente; todos podem emitir), e é essa liberação que, em nossa hipótese, vai marcar a cultura da rede contemporânea em suas mais diversas manifestações: chats, “Orkut”, jogos on-line, fotologs, weblogs, wikipédia, peer to peer para troca de músicas, filmes, fotos, textos, software livre (GNU-Linux). (LEMOS, 2004, p.06).

Vale lembrar que hoje nesse nosso tempo on-line e digital o diário só tem usabilidade se ele for justamente o oposto do que ele era antes. Hoje eu escrevo para que o mundo leia, veja ouça e saiba o que eu penso e sinto. Esta é mais uma ferramenta grávida de ações educativas, principalmente no que se refere ao manuseio da língua escrita: o “diário” que pode ser um blog ou flog ou podcast é uma brincadeira (opa! só aí já faz com que a gente pare e pense) super agradável para estimular um trabalho com leitura (o calcanhar de Aquiles da educação brasileira). Para nós é importante trabalharmos e fazermos dessa dissertação um Blog, pois nele a questão da interatividade que perpassa tudo na internet, aqui vai às dobras do infinito. Num “diário” que pode ser real ou ficcional, @ alun@ tem a chance de apoderar-se de uma narrativa própria para expor ao mundo o silêncio do seu quarto. Um fantástico exercício de aprendizagem está presente nesta (inter)-ação dialógica e espiral. Vocês nem imaginam como isso mexe com o essencial dos seres humanos, seja quem [lê-vê-ouve], seja quem escreve e/ou produz. É por conta disso que também gostamos de afirmar que o Blog foi...“(...) o surgimento de um “gênero de discurso” materializado no espaço virtual. (MARCUSCHI, 2005, p.08).

Após seis anos (05/02/2000) usando o título de FORTALEZA-DIADORIM, para o meu blog, no dia em que eu completei 10 anos de internet na minha vida, ou seja, no dia 04/10/2006, uma manhã de quarta-feira, eu resolvi mudar o nome e a linha do blog.

O Blog assume, definitivamente, sua negritude de tambor. Vai trabalhar tendo como base de sustentação de três aspectos da cultura afroancestral: **RAP - MARACATU – BUMBA-MEUI-BOI**.

O Blog continua falando de periferia, pois é onde esse estrato da população que se identifica com os aspectos do blog se encontra, ou melhor dizendo, sobrevive. É com o povo da periferia, em sua grande maioria preto e pobre, que eu me identifico e quero contribuir.

Eu já vinha suavemente falando sobre preconceito específico contra os negros, ainda que em postagens perdidas, não tanto sistemáticas. A partir de agora toda e qualquer postagem, cotidianamente, deverá abordar esse assunto. Era a minha questão afrodescendente 24 horas em mim no atual e no virtual. Sem lamentações, sem dores e sem rancores, mas – fundamentalmente – no ritmo dos tambores (festa e luta). Como fazem os ancestrais, como fizeram @s escravizad@s, continuamos cantando e dançando para sobrepor a dor e existir com dignidade.

Entendendo **TAMBOR** como manifestações musicais de células rítmicas negras. Do tambor de crioula à ciranda de praia, passando pelo reggae e o samba-de-roda, daqui e de além ressoando no rap, na capoeira angola, no maracatu, no bumba-meu-boi, êh, boi! Vejam como ficou o blog blog, blog, blog-da-cara-preta:

FORTALEZA: MEU AMOR COR DE TAMBOR

Tambor ancestral e drama de uma paixão urbana, com toque & tons de rap, maracatu e bumba-meu-boi.

FORTALEZA: MEU AMOR COR DE TAMBOR

Uma cidade tambor ancestral: F O R T A L E Z A!

Afroeroticamente tocada!

Uma paixão desmedida, plural e transversal: a minha! - Wellington Pará.

Em: 10/10/2006 – terça – 08:50h

O TOQUE SENSUAL DE UM TAMBOR ANCESTRAL

Indo pela estrada que fica por fora, todos os caminhos me levam ao coração desta cidade que, felizmente, não é no centro. O sangue que pulsa e bombeia no frescor da lua cheia vem da veia que não envelhece nem padece de afirmação.

Fortaleza, cada vez mais o que eu sinto por você refaz as veredas que guiam o destino de um velho-menino. Ah! Cidade sem bússola, a direção certa da minha satisfação é onde eu possa expressar o meu amor cor de tambor. Em razão disso, Fortaleza, eu nem preciso dizer o que você já sabia: é na sua periferia tão maltratada que o batuque do tambor purifica a dor e instaura o meu amor question(a)dor. Daí a alegria fica ali, é um pêndulo a balançar pra lá e pra cá. É por isso que apesar das dores constantes é nos tambores que a periferia se desnuda e recria o pulsar que deve embalar

o nosso dia-a-dia.

Fortaleza é à margem do seu corpo que o meu prazer vem me dizer por onde eu devo tocar em você. Nessa hora o meu amor cor de tambor, na mais completa reverência aos ancestrais, apenas flana lhe ofertando flores. O amante de antes e de natureza noturna copula e sai tocando toda epiderme que ele já conhece pela textura do sofrimento, mas que se deixa tocar sem lamentos. Quando isso acontece sei que estou penetrando no espaço mais divino de Fortaleza. A mais perfeita simbiose. A felicidade sem a qual eu não viveria. O clitóris da minha cidade fica na periferia. É por isso que eu aqui cheguei arrastado pela levada leve que soava revertendo à tristeza. Éramos eu e tu no maracatu da sutileza e aquela mesma intenção de conexão com os elementos da natureza.

Ainda encharcada de mim a cidade escorrega periferia adentro e um mar de sofrimento entra e sai pingando no suor do maracatu de amores sintonizando as vozes com os tambores. Nesse coito descomedido o gozo da cidade se mistura ao meu prazer gutural. É quando o nosso amor ribomba tal qual tambor ancestral. Esse som vai bater longe, vai chamar toda a comunidade pra felicidade do ritual que congrega. Faz tempo que por aqui o tambor também soa na boca. É a festa muito louca dos meninos e o seu som da rua: pá-pá-ti-prum ~ pá-pá-ti-prum. Quem não é daqui não entendeu patavina. Isso é apenas o maracatu sampleado de Mateus & Catirina!

Memória oral nesse local se transforma também em sonoridade, na verdade uma revira(volta) aos tempos em que os tambores falavam, conectavam, transportavam e faziam a ligação com os ancestrais. Não perderam essa função, apenas ganharam as mãos de uma moçada jovem que toca com tanta dignidade como se quisessem religar todos os desejos daquela comunidade. E são tantos e são tão críveis tais solicitações que a tríade **RUM, RUMPI e LÉ** fica a estremecer sem saber por onde começar.

Sinta Fortaleza agora no ar uma fragrância rítmica, matematicamente certa, tocante. Os meninos menores se aproximam então eu já sei que toque toca agora esse maracatu de louvor: isso é um Alujá de Xangô.

O povo de maracatu, em sua grande maioria, se filia a essa linha da crença africana. Muito bacana a forma dessa fé que não se abala com o toque da folia, antes o contrário, se contagia e crer com muito amor, que a festa bem atesta foi “Olorum quem

mandou, oraieiê ô!²⁵”

Outro fator prazerosamente coincidente que vai mixar minha paixão pela internet com as aulas do professor Henrique Cunha Júnior, foi quando ele no semestre (2009.1) solicita que a gente leia Lima Barreto e Machado de Assis. O curso de Letras já havia me apresentado a Machado de Assis, mas nunca falado sobre Lima Barreto. A internet deliciosamente cobriu essa falha. Muito da obra de Lima Barreto está disponível no site “Domínio Público”. Mas é óbvio que uma leitura mais amadurecida é transformadora, e ainda tem a coincidência do referido autor ter enveredado pelas sendas dos diários. Além de, Lima Barreto, no meu ponto de vista, ser uma pilastra fundamental na nossa luta afrodescendente.

A partir dessa disciplina coordenada pelo professor Henrique Cunha no mestrado nós tivemos a oportunidade de festejar a obra de Lima Barreto e tronarmo-nos íntimos desse afrodescendente sempre à frente de seu tempo. O estudo sobre o referido autor nos colocou diante dessa constatação originalíssima: o adorável poeta – sem rótulos – escrevia diário. Aproximei-me delicadamente dessa intimidade efusivamente revolucionária. Os tambores estão rufando até agora, ouçam!

3.4. LIMA BARRETO & O BLOG “DIÁRIO ÍNTIMO”

Eu quero ser escritor porque quero e estou disposto a tomar na vida o lugar que colimei. Queimei os meus navios, deixei tudo, tudo por estas coisas das letras -
Lima Barreto

Lima Barreto que numa intrigante coincidência nasceu no dia 13 de maio de 1881, no Rio de Janeiro, foi um homem que prescreveu seu destino enquanto esteve em nosso meio até o dia 1º de novembro, do não menos inquietante ano de 1922. Parece até que o autor sabia da sua vexante passagem conosco, quarenta e um anos de vida dos quais apenas treze foram voltados exclusivamente à literatura, levando-se em conta a publicação do seu primeiro romance no ano de 1909, ‘Recordações do Escrivão Isaías Caminha’. Nascido de família pobre Lima carrega na cor da pele não um fardo, mas um fascínio típico do orgulho do Movimento Negro que talvez também, sempre à frente de

²⁵ Oração de mãe menininha, canção de Dorival Caymmi.

seu tempo, ajudou a criar. Vejamos esse trecho citado em Zélia Nolasco Freire:

“Porque [...] o que é verdade na raça humana, não é extensivo ao preto; eu mulato ou negro, como queiram, estou condenado a ser sempre tratado por contínuo. Entretanto, não me agasto, minha vida será sempre cheia desse desgosto e ele far-me-á grande”. (FREIRE, 2005, p.14).

Sim, Lima Barreto certamente se estivesse entre nós estaria publicando seus textos no formato blog na internet. Sua urgência em erguer sua literatura, bem como, seu agastamento para com os grupelhos literários e a imprensa de um modo geral, certamente levariam nosso autor a buscar o mais saudável da produção independente, de baixo custo e de larguíssimo alcance. Até porque esse gênero(?) já é um velho conhecido do autor de “Diário Íntimo” no qual encontramos o registro da seguinte passagem em 1903:

Um Diário Extravagante

Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a *História da Escravidão Negra no Brasil* e sua influência na nossa nacionalidade.

Não é somente o caráter particular do que está escrito, mas, sobretudo, seu aspecto formal atualíssimo, a começar pelo título do que nos blogs contemporâneos chamamos de ‘postagem’. Precisava mesmo ser muito extravagante para fazer um assunto íntimo vir associado a uma abordagem coletiva. A extra... vagância de Lima é por uma boa causa, sai do particular para referendar um processo coletivo. Mais uma vez também aqui nesse diário o autor se debate contra a opressão da discriminação, ao mesmo tempo em que vagueia sobre uma das formas muito corriqueiras nos dias atuais, ou seja, os diários íntimos. Ainda que os de hoje façam o caminho inverso dos de antigamente e o que era pra ser guardado sob sete chaves, pode agora vagar na internet pelas as mais extravagantes conexões.

Muito já se discutiu sobre se esses diários e blogs são ou não literatura, o que diante não já se mostra um debatezinho típico dos “letrados” do tempo do nosso autor, mas que, infelizmente, vararam os dias atuais. Lima Barreto inteligentemente virou as costas. Num país que até hoje propositadamente ainda não resolveu seu maior problema com relação à educação, ou seja, leitura e escrita, produzir na perspectiva de Lima Barreto e validar todos os suportes para esse empenho ta valendo. Até porque, na contemporaneidade, seus irmãos de amor, cor & dor, em um país que continua pobre, excludente e racista, sabem muito bem tirar proveito desse suporte tecnológico que

abarrotam os (subúrbios-&-periferias) em forma de lan-house.

Difícil imaginar o autor de 'Clara dos Anjos' louco. Muito menos obsessivo. Um predestinado que se entregou de todo seu ser para não fraquejar diante de tanto racismo e discriminação. Que bom que as obras de Lima Barreto tenham também cunho biográfico ou memorialista. É sinal de que se nós realmente quisermos conhecer o acervo desse autor não precisamos da via dos bajuladores. Nada melhor do que lermos contextualizando-a e prepararmo-nos para um grande e arrebatador espanto, uma vez que os trabalhos publicados em vida saíram no período de 1909 a 1922. Daí sairmos em desabalada carreira para bebermos os outros que foram publicados postumamente. Um autor que até hoje – raramente – é estudado nas academias e nas escolas de ensino fundamental e médio. Um autor que paulatinamente ladrilhou por onde deveria caminhar para chegar ao lugar que é seu por beleza e competência: a glória!

O que sempre existiu contra essa pessoa dedicada e fiel a um objetivo foi a má vontade dos racismos e discriminações pelos quais ele desde que nasceu sempre esteve cercado. Por isso mesmo Lima Barreto transforma todas essas agruras que sua pele escura causa na absurda ignorância dos racistas, em distintivo, um diferencial daqueles que se carrega com o peito estufado e, mais uma vez, extemporâneo, afirma seu pertencimento étnico. Vejamos na passagem a seguir como essa lição de sabedoria foi realmente encorpada.

É preciso incorporar as suas leituras a si mesmo e elas aparecerão mais belas, pois surgirão transfiguradas por um pensamento novo e seu (BARRETO, 1956, v. XIII: 19).

Sim, é preciso que nós afrodescendentes brasileiros conheçamos Lima Barreto e todo valor que sua obra traz. Desafiadoramente nosso país ainda hoje demanda essa postura de enfrentamento acalentada por esse autor. A injustiça, a discriminação racial, a hipocrisia ainda são vertentes com as quais nos deparamos cotidianamente. A situação da jovem negra Clara dos Anjos continua pedindo para que leiamos Lima e nele busquemos a parceria necessária para entender, reagir e sobrepujar essas injustiças sociais, sim ele contribui muito. O doce visionário que escolhe as palavras como armas, lapidando-as, modernizando-as, ressignificando-as, e construindo uma maneira particularíssima de lutar produzindo uma linguagem ao alcance das inteligências médias. E isso não é só ironia e bom humor, é dedicação e compromisso de vida, por isso suas obras tem esse gosto de verdade lancinante. Feita das entranhas

mais sentidas e sinceras.

Numa sociedade profundamente injusta e desigual como a nossa, que ainda bem pode ser assim classificada, faz-se necessário que brademos ao mundo, atual e virtual, a existência de Lima Barreto e seu propósito literário e seus sonhos para com essa sociedade brasileira. Sim, um louco como Lima Barreto é quem tange em nossa lucidez passiva, é quem vai pra frente de batalha travestido de poeta denunciar as atrocidades das mais diversas “autoridades”, sobretudo relatar – pormenorizadamente – a insanidade do preconceito racial. Sim, esse genial homem de letras derramadas em diário íntimo ousou sonhar com um país melhor e usou de toda sua generosidade para contribuir nessa formatação. Sim, um sonhador que não se intimidou de passar por louco, pois muito mais que insano Lima Barreto acima de tudo foi mesmo um grande poeta que cumpriu fervorosamente sua missão. Blog, diário íntimo, tanto faz. Selecione seus versos negros e pode ter certeza de que Lima Barreto vem com a gente. Olha ele aqui mais uma vez acenando seu esplendor! É como diz a canção: “Quem muda o mundo é o sonhador”.

3.5. O BLOG SE FEZ PÁSSARO OU PORQUE 140 CARACTERES É A DIREÇÃO CERTA DE IFÁ, PARCEIRO DE EXU QUE ENSINOU OXUM A JOGAR

TWITTER

<http://twitter.com/toquetons>

- ✓ Minha colher-de-pau lambuza de mel meu coração esférico. Na encruzilhada há uma pena ekodidé. É a fusão Exu-Oxum e o mestruo fálico vital.
- ✓ Exu é Oxum quando oraliza o gozo em minha boca. Das profundezas da garganta eu falo e falo na suavidade da língua: Exumô! Ora ieiê ô lilás de Laroîê! – Em: 04/02/2010 – quinta – 12:30h.
- ✓ Exu é a água que farta meu ventre de mel. Meu sêmen sagrado que banha as carícias iniciais, quando a língua lambe meu lado Oxum. Laroîê! Ora ieiê, ô! – Em: 25/01/2010 – segunda – 09:30h.
- ✓ Padê de pôr-do-sol é o mesmo que oferenda do meu corpo odara: inunda a cabaça de sêmen-sagrado da boca coletiva. Beija os lábios de Laroîê. – Em:

- 05/01/2010 – terça -15:05h.
- ✓ O pôr-do-sol que logo mais cairá, despencará na cabaça da noite. Inundará de sensualidade meu prazer exuriano. É tesão de Exu liquefeito! – Em: 02/01/2010 – sábado – 11:00h.
 - ✓ Meu Exuxuzinho sangra Maria, semina João. Na cabaça liquefeita quem se deita é a minha paixão. Meu desejo olha e goza de excitação natural. – Em: 17/12/2009 – quinta – 15:32h.
 - ✓ Blip FM me aconchega bem mais, Lonan! Eu pra você c@ntando as canções que tecem o meu corpo odara, disparando um fálico Laroîê! – Em: 18/10/2009 – domingo – 21:24h.
 - ✓ Tocando na tez noturna da minha pele afro(disíaca) molhadinha. Elebara soará seu tocante...Laroîê! penetrando em mim seu saber! – Em: 13/10/2009 – terça – 16:19h.
 - ✓ A tradição se encanta pela contemporaneidade e - dinamicamente - c@ntam...Laroîê pra você! Ele sabe porquê. – Em: 09/10/2009 – sexta – 18:00h.
 - ✓ Laroîê para agradecer a natureza humana em cada um de nós. Natureza a significação do sustentáculo Ketu-Nagô. Laroîê eu e você. – Em: 06/10/2009 – terça – 08:58h.
 - ✓ Laroîê seminando o procedimento hipertextual muito antes de eu me atar ao seu escorrimento sensual. É toque é tom é bom. – Em: 01/10/2009 – quinta – 09:45h.
 - ✓ Cabaça é a cabeça que come com os olhos e pelos ouvidos. Bebe a oralidade da palavra feito sêmen sensível e factível. Laroîê! – Em:27/09/2009 – domingo – 18:35h.
 - ✓ Cantando canções que c@ntam a coisa circular. Esférico, movimento e força que dinamiza todo o sistema. Laroîê! – Em: 26/09/2009 – sábado - 08:42h.
 - ✓ Lonan, o toque da tua suavidade seduz e edifica a memória do Maracatuzinho da Boquinha da noite! Laroîê! - Em: 15/09/2009 – terça – 08:57h.
 - ✓ Encantamento Afroancestral: O teatro com toque & tons da ancestralidade africana. – Em: 03/09/2009 – quinta – 10:08h.
 - ✓ O Candomblé Nagô é a alquimia da complexidade simbólica porque ele é a simplicidade da cabaça onde dorme a Natureza. – Em: 20/08/2009 – quinta –

10:45h.

- ✓ Antes, o pôr-do-sol, arrebatava a mística solidão dos animais que embevecidos bebem a noite. Por aqui, eu digo: Laroíê! – Em: 20/08/2009 – quinta – 10:47h.
- ✓ Dizer pra quê se o bom sempre não cabe nas palavras vãs. E tinha um alguidar de sêmen na jangada de Exu que me namorava. – Em: 07/08/2009 – sexta – 10:09h.
- ✓ Sim...sozinho eu não estava naquela hora em que o tempo dançava gozando o padê da paixão transversal. Em: 06/05/2009 – quarta – 20:28h.
- ✓ Um trono para o meu fetiche ver e ouvir minha encruzilhada hipertextual, virtual e sensual...well...Laroíê, Exu! – Em: 26/03/2009 – quinta – 18:18h.
- ✓ A ansiedade se esvai diante do tempo que, pacientemente, a transforma em grãos de areia numa clepsidra. – Em: 24/03/2009 – terça – 11:18h.

LUGARES LEGAIS - LINKS NEGROS:

AFRO-BLOGS

<http://www.afroblogs.blogspot.com>

BLOG AFROCORPOREIDADE

<http://afrocorporeidade.blogspot.com>

QUILOMBHOJE

<http://www.quilombhoje.com.br>

GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra

<http://www.geledes.org.br>

RAIZ AFRICANA

<http://raizafricana.wordpress.com>

REVISTA AFRICA E AFRICANIDADES

<http://www.africaeaficanidades.com>

JORNAL IOHIN

<http://www.iohin.org.br>

CEAFRO ON LINE

<http://www.ceafroufba.br/web>

BLOG DO BAOBÁ

<http://www.africaemnos.com.br/wordpress>

NEI LOPES – BLOG MEU LOTE

<http://neilopes.blogger.com.br>

GILBERTO GIL

<http://gilbertogil.com.br>

CASA DAS ÁFRICAS

<http://www.casadasafricas.org>

ÁFRICA NA ESCOLA

<http://africanaescola.ning.com>

3.6. CREATIVE COMMONS - [CC]



O Creative Commons Brasil disponibiliza [opções flexíveis de licenças que garantem proteção e liberdade](#) para artistas e autores. Partindo da idéia de "todos os direitos reservados" do direito autoral tradicional nós a recriamos para transformá-la em "alguns direitos reservados". (www.creativecommons.org.br)

Meu comprometimento com Ancestralidade Africana faz com eu festeje contente a existência do Creative Commons. A internet trouxe a disponibilidade de um vasto material (som – fotos – textos – vídeos) com os quais nós que estamos pesquisando somos levados a interagir. No entanto, o sistema capitalista de longas datas já instituiu o que eles chamam de direito autoral. Sabemos o quanto de discussão essa forma de propriedade privada já causou debates, mas o que gostaríamos de aqui registrar é mais uma forma de trabalhar nesse sistema sem, no entanto tomar somente para si uma produção que é da humanidade. O Projeto Creative Commons trabalha nesse sentido de flexibilizar essa interação entre “autor” e “público”. A idéia de compartilhamento impressa nessa proposta está mais próxima do conceito de Ancestralidade Africana. O Creative Commons desvela a questão da apropriação

quando constrói um tipo de licença que empossa a quem dela se utilizar e disponibilizar seu material (som – fotos – textos – vídeos) para a real possibilidade da construção de uma rede.

Um projeto global, que une pessoas no mundo todo em torno da idéia de generosidade intelectual e da busca de novos modelos de negócios abertos, que não restrinjam o acesso ao conhecimento. Esse projeto, idealizado por Lessing no âmbito da Universidade de Stanford, foi chamado de “Creative Commons”, algo como “bens comuns criativos”. (Ronaldo Lemos, p.19-20 – Prefácio à edição brasileira do livro ‘Cultura Livre’, de Lawrence Lessing).

Realmente torna-se bastante inibidor divulgar as mais fabulosas possibilidades da internet para quem pesquisa se nessa rede não houver um compromisso de quem produz conhecimento com sua mais inerente realidade que é ser um processo coletivo. Precisamos não apenas divulgar a existência do projeto Creative Commons, bem como, ser exemplo no sentido de disponibilizar, sobretudo os produtos nascidos e custeados por verbas públicas. No caso desse nosso trabalho, só para citar um desses empecilhos que bem merecem uma discussão, foi eu encontrar roupas e imagens de Egungun sendo, sem nenhum ressentimento, vendidas com cartão de crédito.

O mérito do Creative Commons é justamente o de dar poder e autonomia às redes criativas globais fundadas na generosidade intelectual, atribuindo a elas um estatuto jurídico para que os conteúdos produzidos possam gerar modelos de negócio abertos, democráticos e includentes. Não por acaso, a revista Business Week de junho de 2005 trouxe uma edição especial sobre a nova forma de produção econômica que está surgindo a partir desses modelos. Em síntese, seja Olinda, Salvador ou a África, a percepção é a mesma. Acesso ao conhecimento e produção descentralizada da cultura são requisitos para o desenvolvimento econômico. (Ronaldo Lemos, p.23 – Prefácio à edição brasileira do livro ‘Cultura Livre’, de Lawrence Lessing).²⁶

²⁶ Ronaldo Lemos é mestre em Direito pela universidade de Harvard e doutor em Direito pela USP. É diretor do Centro de Tecnologia e Sociedade da Escola de Direito da FGV no Rio de Janeiro, coordenador do projeto Creative Commons no Brasil. É autor do livro “Direito, Tecnologia e Cultura” publicado em 2005 pela Editora FGV.

4. O RAP DA BELA VISTA & O ENCANTO DO BAOBÁ QUE DANÇOU BUMBA-MEU-BOI

Dentro da perspectiva dessa minha narrativa ser um blog-dissertativo, foi possível a implementação de um procedimento hipertextual. Esse procedimento-movimento hipertextual eu digo que também pode ser Exu. É, pois, emaranhado na multivocalidade exuriana, que eu me permito outras maneiras de ler e inter(ferir), interagir com a complexidade do mundo. A sensibilidade radiante e sorridente do “beija-flor” sibilando numa manhã nublada e fria me enchia de confiança nesse caminho sem volta o qual Exu me trouxe. Suave é o canto dele quando parado no ar seu sorriso nos alcança e nos arrasta em rodopio de uma dança em profusão. Seu canto me segreda o quanto de tantos que é Exu. Lá vem saltitante para o nosso contentamento a fala-canto que dança de Eduardo Oliveira:

Exu é a polivocidade dos seres, a multiplicação dos signos, a reverberação dos contextos que se traduzem uns nos outros. Exu é a polissemia, polidialogia, policromia. Todas as cores são de Exu. Todas as vozes são dele. Todos os sentidos são por ele controlados. (OLIVEIRA, 2007a, p.143).

Essa possibilidade de ser blog – uma modalidade discursiva criada a partir da existência da internet – eu gosto tanto de estabelecer um link cativante com o meu fruto-filho que também teve sua gestação nas águas que impulsionam as navegações na web e se entregaram ao poder afável de Oxum. A ligação, o link, diz do lugar da fala do meu filho, que é o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Convido vocês a superamos a “fala-escrita” do blog e aguardemos o que diz os bites e bytes que deságuam em códigos linguísticos, metaforizados em palavras. A fala que ler é também hálito. E cada vez que eu crio uma postagem no meu blog eu desejo para essa palavra que ela cumpra seu destino de ser mensagem que se renova sempre que alguém cria um vínculo com o que nós escrevemos. Intuitivamente eu sempre quis emprestar a essa palavra um sabor que tem gosto de Candomblé Ketu-Nagô.

A linguagem proferida é um instrumento a serviço da estrutura dinâmica nagô, sistema e meio que devem reatualizar-se constantemente. Cada palavra por ser pronunciada é única. Pronunciada preenche uma função e desaparece. O símbolo semântico, ao realizar-se em palavras, se renova; cada repetição é um renascimento. No sistema litúrgico nagô, a palavra é importante na medida em que é som, símbolo proferido, pronunciado. Implica sempre uma presença que se expressa e transmite procurando atingir um interlocutor. (SANTOS, 1993, p.44).

Foi da junção dessas diferentes formas de ser que somei uma terceira via e

criei um texto teatral, na verdade um “roteiro de teatro de rua” para a juventude de periferia, com o propósito de, não apenas deixar aqui uma possibilidade por hora ainda encantada numa incubadora mística, mas completamente entregue aos caminhos múltiplos de Exu, assim como reverenciada no ventre-cabaça-pássaro de Oxum. Laroiê! Ora ieiê ô! O texto “O RAP DA BELA VISTA & O ENCANTO DO BAOBÁ QUE DANÇÔU BUMBA-MEU-BOI”, aponta para o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana porque além da temática estar contemplada toda na dramaturgia, fundamentalmente a sonorização do espetáculo é completamente realizada em parceria com os tambores do batuque do Maracatu Nação Baobá. O diferencial desse texto reside nesse diálogo entre a encenação que se efetiva pelo movimento sonoro dos tambores. Toda plástica do trabalho vai nascer da interação do fazer dos brincantes com a rítmica dos tambores. É desse diálogo que possivelmente algo vai brotar direcionando a proposta para a possibilidade de uma estética afrodescendente de construir uma encenação parida no ventre fértil da ancestralidade africana. E também ainda podemos anotar aqui outra passagem, agora fulminante de Carlos Rodrigues Brandão:

Com mais coragem e determinação do que eu, outros cientistas sociais produzem textos paralelos de dupla linguagem. Douglas Teixeira Monteiro, meu orientador de doutorado, até a sua morte em Pernambuco, escreveu uma bela peça teatral mais ou menos ao mesmo tempo em que elaborou o *Errantes do Novo Século*.

Zanoni Neves, meu orientando de mestrado na Unicamp, juntou com a sua dissertação, sobre os remeiros do Rio São Francisco, escreveu uma pequena peça: *A Barca Aurora*.

Acabo de vir da UFBA, Jorge das Graças Velloso, ator, diretor e autor de teatro e professor universitário em Brasília, acabou de defender sua tese de doutorado: *A Visita do Divino*, no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. No último capítulo de um excelente trabalho, etnográfico e teórico a respeito de folias do Divino no entorno de Brasília, ele apresentou a peça: *Inderna de Intão*, já representada várias vezes, e que dramatiza o mesmo tema da tese.

Existem, afortunada e temerariamente, vários outros exemplos (BRANDÃO, 2005, p.171).

4.1. O RAP DA BELA VISTA & O ENCANTO DO BAOBÁ QUE DANÇOU BUMBA-MEU-BOI – (O Texto)

(Um Roteiro de Teatro de Rua para a Juventude da Periferia)

Ao som dos tambores os atores chegam. Instalam o material de cena e, portando máscaras africanas - encantadoramente ornamentadas - cantam a canção que vai abrir o espetáculo.

Os atores usarão base preta (camisa manga longa, calça e botas). Dessa forma deverão colocar por sobre o corpo o adereço que for necessário no momento das cenas.

Uma “máscara” de pankake preta no rosto, que faça alusão, ao mesmo tempo, à indumentária africana e ao maracatu de Fortaleza.

O texto vai ter como partitura o ritmo dos tambores. Isso será para realçar a presença dos orixás do Candomblé Ketu-Nagô se expressando pelo toque desses instrumentos. Não se trata de redundância, mas de uma sincronização e redimensionamento das falas dos personagens. Muito mais próximo de um discurso melódico que dança, na verdade um diálogo sonorizado.

Os tambores devem conduzir a marcação cênica a partir das idéias do texto. Serão os tambores que irão verbalizar o ritmo das falas. Tanto o ritmo metrificado dos versos do rap, assim como a cadência (dolente e/ou frenética) que embala o maracatu de Fortaleza e ainda o instrumental que anima o bumba-meu-boi, todos esses ritmos estão presente no texto, mixados nas falas dos personagens. Em determinados trechos optamos pelas rimas sincopadas do rap, noutros o êxtase do encontro entre o orixá e um corpo que dança; e ainda o baque solto, virado ou dolente do maracatu para representar a significação do discurso dos personagens. O texto fala em parceria com os tambores, ou melhor, a partitura dramatúrgica das falas dos personagens será impressa pelo ritmo dos tambores.

MATERIAL DE CENA

- Tambores (um batuque de maracatu);
- 03 Máscaras africanas
- 01 Boneca Calunga (bela e vistosa feita na Bela Vista, o bairro da periferia de Fortaleza no qual se encontra o Maracatu Nação Baobá)

- 01 Cabeça de bumba-meu-boi (somente a cabeça do brinquedo, belissimamente estilizada com muitas fitas de cetim).

Michezinho, Mixaria e Banzo-Blues estão na pracinha da Bela Vista. Trocam idéias sobre qual seria a melhor maneira para viabilizar a proposta de um grupo de RAP. Uma parada que há tempos batuca na vontade toda especial transformada agora em sonho. Ninguém segura mais!

RAP-CANÇÃO - BATUQUE DE ABERTURA – (Cantam)

Laroiê!
 Passo eu, passe você
 Passe, passe, passará
 Passa Mateus e Catirina
 E também passa o Baobá

Sampleia, sampleia
 Sampleia, sampleia
 Dança-dança, cria-cria
 É poesia de Periferia

Tanto negro tanto negro
 Canto negro a cantar
 O degredo do medo
 Não tem mais lugar

Laroiê! Vem brincar
 Vai de Exu a Oxalá
 E o Baobá vai passar

Mixaria, Michezinho, Banzo-Blues
 É o negro tripé do nosso maracatu
 Traz rap, traz boi, pra cabeça dançar
 Corpo de negro é tambor de orixá

Laroiê!
 Passo eu, passe você!
 Passe, passe, passará
 Passa Mateus e Catirina
 E também passa o Baobá

Atenção que essa Nação
 Acaba de chegar
 Atenção que essa Nação
 Agora vai passar
 Maracatu Nação Baobá

MICHEZINHO – Olha só Banzo, a gente faz que nem os malucos do Costa-a-Costa, chapa! A gente sampleia direto ainda no HD. Tipo assim: a gente leva as mp3, passa tudo pro PC do cara e só depois é que a gente vai colocar voz. Aí sim, chapa! “cê” vai ver o tamanho que letras têm que ter. Pode crer Banzo, tuas letras são de cima, meu, mas elas têm que caber direitinho nas batidas e no som que a gente vai samplear, ta ligado?

BANZO-BLUES – Ó o cara, “mó” moral! Michezinho “cê” nem sabe o quanto eu curto a minha poesia virar letra de Rap. O lance mano é que quando a gente cria uma poesia a gente pensa que ela é a própria flecha certa de Oxossi. Só tem uma e é fatal! Pra mim é mais fácil a gente mexer no sample que na minha letra. Por isso que eu fico dizendo o tempo todo que além da gente trabalhar com mp3, a gente pode colocar outros sons: Os nossos! Ta ligado, meu Michê, pê-quê-rê-sê-têzãozinho?

MIXARIA - Mas Banzo ninguém faz rap assim não, “bróder”! Todo mundo sampleia sem lombra. E fica de cima, uma belezura, de resposta mesmo, mano! Com o monte de treco que tem hoje pra gente fazer e ficar com a estampa de CD de loja, tem nem porque a gente se arriscar e vacilar. Além do mais cara, o que num falta nas quebradas é grupo de rap. Aqui mesmo na Bela Vista é por metro quadrado. E mais do que tudo, mano, a gente quer ou não quer se dar de bem, né não?

MICHEZINHO – Ei Mixaria, estampa de cd de loja é massa! A gente já chegaria por cima, maluco! A negrada vai comprar nosso cd na hora e da nossa mão. A gente tem mais é que ficar esperto e fugir dos piratas. A gente não (*temos*) condição de pagar pra trabalhar. Autarquia, Zé de Mixaria! Isso mesmo, meu velho! Estampa de loja! Eu sempre quis me dar de bem. Sem mãe, sem pai pra querer bem, ta inda por aqui é obra do acaso que me livrou da FEBEM.

MIXARIA – Michê se grile não, “bróder”. Não há mal que dure sempre, deixe pra lá. A gente vai se dar bem. “Cê” é novinho tem ainda uma porrada de chances lhe esperando nas esquinas escuras da Bela Vista! Por aqui o que não falta é saída, nem que seja pro descaminho. Mas e daí? O que a gente não pode é morrer de fome, meu chapa. O meu estômago sempre foi meu gatilho mais equilibrado, Michê. Quando ele dispara até Deus me desconhece. Acho que eu fico animalesco das minhas idéias, embaralha tudo Banzo,

só consigo ver uma vereda torta e ainda assim distante de mim! Diga aí Banzo-Blues, isso da rima?

BANZO-BLUES – Com certeza, chapa! Mas eu penso assim que só o fato da gente ta querendo se levantar sem derrubar ninguém, isso já da muita poesia. Rap é isso Michezinho, o ritmo e a poesia se encaixando e a gente soltando o verbo. Era assim que fazia os antigos na África, eu li. Reunidos numa roda, em torno de uma fogueira, os mais velhos - que eles chamavam “griôs” - contavam como o povo sobreviveu até ali. Então os que estavam ouvindo ficavam sabendo o que já tinha sido feito e como eles fizeram. De agora em diante tava nas mãos da galera que escutava. Assim é que tem que ser o nosso rap. Tem que ter a cara da Bela Vista! Tem que beber da fonte certa. Nós negros vimos daí, Zé de Mixaria. É por isso que eu defendo que o nosso som não pode ficar de fora. É começando no tambor do meu avô e as bases no martelo justiceiro de Xangô!

MICHEZINHO – É isso! Beleza, Banzo-Blues! A gente precisa mesmo falar de justiça, ta ligado!? Porque é o que a gente menos vê por essas quebradas. Como “cê” já é nosso letrista cativo mano, tu num pode esquecer disso, hein!? Dói viu Banzo, a gente vê os manos da gente ter que voltar mais cedo da escola porque não vai ter merenda. A molecada ter que se virar de ‘avião’ porque pai e mãe só (**vevi**) desempregado. Diga ai no gogó, meu griot!

BANZO-BLUES – Olha lá hein, meu Michê pê-quê-rê-sê-têzãozinho, “cê” falando assim, mano quebra meu coração. Quando essa boquinha diz “Banzo-Blues” acaba com a minha solidão. Veja só, “cê” sabe por que eu virei Banzo-Blues, Michezinho? É por conta desse meu modo de ver o bagulho, mano. Diga se num dá pra ficar triste com uma situação dessa dia e noite na cara de gente? Mas aí velho, logo eu penso na mixagem que fiz desses dois nomes que na verdade é um só. É por isso meu camarada que a tristeza sai de fininho, porque essa minha herança Michê é mais forte que o desespero em que a gente tá. *Banzo & Blues* era a tristeza do escravizado que mesmo em desvantagem não desconsiderou a vida. Oxalá lhe presenteou com a morte.

MIXARIA – Sentiu aí Michê, mais direto só torpedo na rádio comunitária! Menino num é a toa que Banzo-Blues ta na idade traiçoeira. Eita número azarento para o

primeiro MC afromilitante de Fortaleza. Mas “cê” falou bem, mano. A gente aprende com você viu, Banzo. Estamos muito a fim de levar pro mundão essas paradas de cultura afro. Parece assim um emaranhado de coisas que se misturam e nunca tem fim. Isso aí mano, diga de la que eu mando de cá. Quem parece que mixou foi nosso quase soldadinho de chumbo. Michezinho mudou, quer dizer, perdeu o rebolado com a brincadeira um tanto quanto...digamos assim...delicada do nosso MC?

MICHEZINHO – Qual que é Mixaria? O anzol da tua ironia não fiska a alegria da minha poesia. E eu me ligo mesmo na idéia do Banzo de fazer um rap com outras batidas, ta sabendo!? Me diz aí, o que há de novo nesse mundo de metro quadrado saturado que só se repete sem nada criar? Mais um grupinho de repzinho pra playboyzinho faturar? Tô fora. E é porque o Banzo ainda não lhe contou o bagulho todo. Nosso rap tem ainda maracatu e bumba-meu-boi, pense!

MIXARIA – Beleza, Michê, tem mais é que ter! E quer saber eu já tô até vendo quem é que vai ficar embaixo do boi. Foi-não-foi...foi-não-foi...foi-não-foi...Foi!

BANZO-BLUES – E eu já sei até de quem a Catirina vai pedir a língua, ó Zé de Mixaria! Eita que a língua que não cabe na boca não merece falar. Fique esperto ô meu! Esse veneno não é seu. O rap escreve, o rap fala. Quem repete sem pensar é a televisão la da sala.

MICHEZINHO – Ou eu muito me engano ou o Mixaria falou o que não devia e ouviu o que não queria. Fique frio mano e venha pra nossa companhia. Afinal o trio que vai fazer a Bela Vista aumentar o volume só vai está completo com o seu negrume. Pense aí Mixaria, três negros azucrinando as patricinhas que fazem promessas pra santa branca de neve?

BANZO-BLUES – Mandou bem, Michezinho! E ainda tem mais Zé de Mixaria, a gente tem que saber quem está do nosso lado só pela sutileza do toque. O nosso bloco é bem diverso, mas o enredo que nos une é um só. O próprio rap, mano, tem muito mais força dentro do movimento hip-hop, o guarda-chuva dos quatro elementos distintos. É tipo assim a roda de rua de Exu, o orixá que comanda as quatro encruzilhadas! Sacou aí, Mixaria! Pois então sorria e libere a poesia!

MIXARIA – Mas eu nunca estive contra a poesia da periferia. Desde a barriga da minha mãe que eu já sabia que a minha vida seria um carrossel de carência. Acho que não pagaram a conta d’água da bolsa que eu fiquei. Ou então é porque eu venho mesmo é da seca do 15. Mas por mim ta beleza, galera. Michezinho e Banzo-Blues é o “casal” que mora de graça no meu coraçãozinho.

MICHEZINHO – Ó o cara, surtou! Velho “Mixa”, pois saiba você garoto, que quando a gente é aluno de escola pública num buraco como o nosso, a gente precisa se especializar na escola da vida, senão a gente passa batido. E aí maluco, só pro teu governo, eu quero é passar longe de batida, nem a da polícia eu tolero, mesmo sendo obrigado a me encostar na parede.

MIXARIA – Nem me fale, Michê. Policia pra nós da periferia se alonga em outros braços da desgraça. São os “caras” daqui, da nossa cor detonando toda força do tambor. Mesma coisa se a gente chega no shopping. Pense no desacerto deles todos atolando a boca nos rádios anunciando a nossa chegada e saem varados atrás de nós. Mas eu já me prometi: um dia eu escancaro ainda mais a minha ‘pinta’ de negão, arrumo o maior fuzuê só pra vê “neguim” chegar e se dar mal. Vai se acabar na poesia fria do meu punhal, uau, uau, uau! Eu mostro a eles como é que é. Quero é ver se de noite num tem showzinho na televisão do zé mané.

BANZO-BLUES – Ei velho “Mixa” passe essa pra mim. A minha letra fala disso meu mano. Da TV que a gente não vê. Ou seria ela que não cansa de ferir a periferia? Dessa eu já sabia. Mas uma TV assim vai “xaropar” na meizinha de Ossain. Cuidado cidadão, veja bem o que você vai ver na sua televisão. Onde já se viu? Abra o olho, sorria, ligue e denuncie pois a sua TV está desfocando e dando um enfoque embaçado que ela maldosa...(mente) faz da periferia.

MICHEZINHO - A vida aqui não é ficção, meu irmão. Todo dia tem a comunidade na correria sem clemência. O sonho é por sobrevivência. A comida no céu da boca engana a fome muito louca enquanto eu tenho medo de mirar os olhos que me trariam outra vida mesmo aqui na **periferida**. Ainda mais eu que quero ser (MC) mestre de cerimônia. Pense na vergonha que é sentir o que não se deve. Será que o rap cabe na minha vida? Que leriado eu tenho pra mandar se dentro do movimento meu melhor

sentimento é por um griot igual a mim e ao meu avô?

BANZO-BLUES – Sinuca no bico da tua boca! Essas cobranças são bem loucas. Pelos seios dolorosos de Iemanjá! Michezinho meu manjar, precisa “cê” se mijar não. Firmeza, irmão! Se o movimento diz pra você não se perder, eu digo que a sua verdade é quem vai levar você fazer o movimento reverter esse “lero” de não poder namorar quem tanto quero! Qual que é? O que é que há? Michezinho rap se faz com palavra e a emoção-racional, na moral, chapa. Namorar é coisa do amor, não faz mal. Eu fico legal quando eu penso em você e não resisto em pé: “cê” saca Logunedé?

MIXARIA – Banzo-Blues céu da minha noite azul, aonde foi que tu viu isso, macho? Pense na cobrança do tamanho da ignorância desse povo e no ferimento que vai causar no movimento, pense! Pense na policia dando batida no Michezinho e passando a mão na bundinha do bebê só porque sentiu o cheiro de baitolisse num baitola sem atitude, com um pintinho na mão renegando a fatura da sua negritude. Sei não, Banzo-Blues, só espero que essa não seja mais uma história triste.

MICHEZINHO – Mas que nada negrada! Eu só falei isso porque a gente (**somos**) um grupo, ta ligado? E vocês são mano decente. E mais, no nosso rap cabe tudo, não é não? De repente outros malucos estão por aí tentando matar o que de melhor dentro deles ainda vai incomodar. Como se não bastasse o peso da religião, a língua da maldição, a casa dos pais sem perdão, sem sossego até entre os ladrão. Quem mais vai detonar esse homem-bomba que eu me tornei?

MIXARIA – A bomba eu não sei Michê, mas vão impor para que você além de saber fazer cocô use direitinho a piroquinha. E não vão lhe deixar em paz um minuto sequer enquanto do seu corpo não sair o lúcido. Homem, mas menino! Tem essa de Logunedé não, né Michê? Até porque mesmo a gente sendo negro não foi essa a nossa cartilha. Aliás nem na escola a gente nunca leu ou soube de qualquer história desse tal de Logunedé. Será que ele é homem ou é mulher? Será que ele é? E aí, Michê vai querer o quê? Vai encarar e namorar Banzo-Blues ou vai meter o rabo entre as pernas?

MICHEZINHO – Ah isso é verdade. Eu nunca ouvi falar desse tal de Logunedé. Não deu tempo. Quando eu cheguei na escola a reza era outra e não me perguntaram nada. Mas Banzo se é você quem diz eu acho que deve ser do bem, né não?

BANZO-BLUES – Então, Michê! “Cê” sabe em que escola eu aprendi isso, nos toques e tons de alguns raps, mano. Passei pelo movimento negro sim, mas outras coisas eu fui sacar foi ligado nessa parada de que rap é coisa de responsa.

MIXARIA – Pode até ser ó, mano, mas Banzo-Blues me diz aí qual rap fala do compromisso de dois caras, assim que nem tu e o Michezinho? Eu to por fora mano, na moral, mas eu nunca ouvi coisa igual.

MICHEZINHO – Mas Mixaria “cê” quer dizer que a gente não pode questionar o compromisso do rap? Foi justamente por conta disso, maluco, que eu tive que rezar certas rezas, pela falta do espaço para perguntar por que.

BANZO-BLUES – Além do mais já chega de tanta hipocrisia, Zé de Mixaria. Já ouvi isso nas igrejas, ouvi nas escolas, na minha casa também troaram direto. Só nunca quiseram saber o que eu sentia. Aí chega um dia que a porcaria toda vira revolta, essas coisas de “aborrecente”...um pulo pra perder o prumo. Mas comigo o quê, xequerê! Eu conheci o jeito de dançar do meu orixá.

MIXARIA – Ó os caras. Tô colocando vocês na parede não. Já disse que meu lado é a periferia. Só queria zoar pra saber qual que é? Se a gente vai fazer rap junto é bom começar por aí, sabendo onde cada um ta situado. Mais do que de convencimento eu preciso mesmo é de um argumento que mexa com o meu pensamento.

MICHEZINHO – Situado é a palavra Mixaria, é isso aí! Quando o Banzo me falou dessa idéia de um rap com a nossa cara eu juro que pensei que fosse só o lance de falar da nossa vida. Mas é isso e muito mais. E foi esse muito mais que me prendeu nas idéias do parceiro. Falar da nossa quebrada de verdade usando da nossa identidade, né não Sonho-Azul?

BANZO-BLUES – Isso mesmo mano. Sinta só, Mixaria: RAP (ritmo e poesia) com a essência da periferia. Ou seja, além de a gente usar as paradas que os grupos já usam, vamos colocar no nosso trabalho esse diferencial fundamental para trazer novas informações sobre cultura negra. E pra começar nós vamos mostrar como é que foi samplear maracatu com bumba-meu boi!

MICHEZINHO – E “cê” nem falou do lance daquela planta que dá nome ao maracatu aqui do bairro e que também tem uma no Passeio Público. Ó só Mixaria, o Banzo disse que no nosso grupo MC vai se chamar griô, os **c@ntadores** de história africana.

MIXARIA – Bacana me explica como é isso. Que planta é essa? O que é que isso tem a ver com o maracatu do bairro? Banzo, na boa, bumba-meu-boi parece história do meu avô. Será que ele era griô?

BANZO-BLUES – Pois é Michê tem também o Baobá. Uma história linda que talvez o avô griô do Mixaria há muito tempo já sabia. O que falta é isso a gente mesmo ir buscar o que nos toca fundo. Aprofundar o que africanos e africanas nos deixaram como uma outra visão de mundo.

MICHEZINHO – Mas é como você mesmo já disse né Banzo, às vezes a gente usa a cabeça apenas pro boné senão nem acha que é do movimento. Eu dei sorte de te conhecer, mas nem todo mundo é tão feliz. Mas é isso quem faz rap não pode parar de se ligar.

MIXARIA – Só, parceiro. E Banzo-Blues bumba-meu-boi, maracatu, baobá quando será que a gente vai ver isso tudo virando rap, meu irmão. Saquei, olha só, a gente vai abrindo caminho partindo sempre do fundamental.

BANZO-BLUES – Legal, Mixaria. E eu acrescentaria: sem se limitar nem se fechar feito viseira. Ser solidário com quem também vive uma luta semelhante. Quer ver só. Eu já falei pro Michezinho, tem um Baobá no centro da cidade. Ele achava que o centro não tinha nada a ver com a periferia.

MICHEZINHO – Pois é, né! Acostumado a só repetir sem pensar nem sabia que no Passeio Público, além do majestoso Baobá também estaria uma galera tão excluída quanto as feridas da **periferida**. É nós, né não Banzo-Blues?

BANZO-BLUES – E pra gente checar isso com nosso próprio corpo a gente vai agorinha mesmo pro centro da cidade, lá onde está o Baobá e essa decente boa gente, certamente letra do nosso rap.

MICHEZINHO – No Passeio Público tem isso tudo e tem ainda a história do Baobá olhando para o mar. O mar que guarda o corpo de tantos african@s que nele se suicidaram. O mar que os partiu ao meio. Ficaram escravizados em terra estranha e a travessia foi infernal.

BANZO-BLUES – Doum-Doum vamos no cavalo de Ogum!

(Cantam)

O BAOBÁ DO PASSEIO PÚBLICO OU A HISTÓRIA DE UM RAP QUASE MARACATU

Aqui não é só um passeio
É a memória plantada na praça
Olhando para o mar
É o mar de uma onda que balança
Vai e volta pra saudar os orixás

Nessa praça
Oxum fecunda o Baobá
E o chazinho de cidreira
Das prostitutas a passear
Elas só querem meu sorriso
Eu que deslizo na festa desse
passeio debruçado para o mar
Me agarro, me salvo, me sirvo
Dos seios dolorosos de Iemanjá
O Baobá (obá-obá!)

Os nomes tatuados
No teu tronco sagrado
Singra não para o lado nobre
Vai para a parte pobre
Que não tem o que comer

Onde ta a negrada
Espoliada e roubada
Pelos que estão no poder

Bandidos engravatados
De paletó e fardados
Tirando do povo o angu

Discriminando os irmãos
 Impondo a desunião
 Vão saber quem é Exu

Esplendor da Bela Vista
 Resista e receba
 O meu amor
 Ele tem cor de tambor
 Fala e canta iorubá

Nação de ação Baobá
 É a periferia a dançar
 É canto de candomblé
 É a voz do meu orixá
 Toca tambor sem cessar

Baobá, Baobá
 Baobá, Baobá

Maracatu Nação Baobá

////////////////////////////////////

Ao chegar no Passeio Público, Michezinho fica paralisado diante do diâmetro do tronco do Baobá. O ator começa a circundar “a roda” feita pelo público aonde o espetáculo está acontecendo. Durante essa passagem as falas dele serão ditas com esse movimento de circundar a roda formada pelo público, dando a impressão de que se trata do tronco de diâmetro gigantesco do Baobá.

De tanto circundar aquele tronco ele acaba por ser “engolido” pelo Baobá. Agora o ator passa a circundar não mais o círculo da roda, mas passa a integrar a própria roda, ou seja, o Baobá será representado pelo diâmetro da roda feita pelo público que está em volta circundando os atores.

Inicialmente Michezinho diz suas falas correndo, obedecendo ao formato do círculo de dentro, mas depois ele rodará por entre o próprio público, mantendo o mesmo movimento circular agora na direção anti-horária.

Um adereço para o ator para que ele vá passando esse adereço para o público, de mão em mão, deixando mais explícita a idéia de que o público e o ator estão dentro do troco do Baobá.

////////////////////////////////////

MICHEZINHO – Como é que pode, cara? Mas o que é isso? Meu irmão eu nem sabia que praticamente no coração dessa cidade, eu iria me sentir em casa. Caramba, Banzo-Blues é por isso que o nosso maracatu é tão forte! Obá-obá, o Baobá!

BANZO-BLUES - Oba é alegria, Michezinho! Mas também a palavra ‘Oba’ segreda a existência de uma bela guerreira do candomblé: Obá. E, de dentro do segredo desse orixá, resplandece o Baobá.

MIXARIA - O tronco do Baobá é a roda de todos os griôs de mãos dadas irmanando as comunidades da velha e sempre boa África. Boa é Obá se mirando no Abebê de Oxum. Dentro de um Baobá a vida renasce e ao mesmo tempo é nele embalsamada.

MICHEZINHO – Diga lá velho “Mixa”! Pode crer Banzo-Blues, mas me mostre como é que o Baobá vai caber no Maracatu?

BANZO-BLUES - O Baobá realça o sol que se deita sobre a pele d@s african@s e seus descendentes. O Baobá é uma sombra saborosa que tem forma de tambor. Por onde a África for leva junto esses braços de cultura do solo de Aiyê, terra-mãe a gestar e se multiplicar na longevidade dessa árvore frondosa.

MICHEZINHO – O Maracatu Banzo-Blues, beleza! E como vamos samplear Mateus & Catirina com essa árvore que tudo ensina?

MIXARIA - Todas as falas e dialetos sabem o que diz um Baobá ao pôr-do-sol. É porque a água do Baobá vem de Oxum vai pra Iemanjá assim como todos os rios que deságuam nas noites silenciosas dos desertos.

BANZO-BLUES – E essa história veio fundar seu porto seguro aqui na Bela Vista, na periferia de Fortaleza! O Baobá fincado na Bela Vista é um esplendor em forma de Maracatu. E o cardume de erês que toca tambor por aqui sabe de cor a cor do coração dessa Nação.

MICHEZINHO – E quando a polícia vier dá batida, e quando na escola essa história for subtraída, e quando na televisão negarem o som dessa Nação, como é que fica meu

irmão?

BANZO-BLUES – Michezinho no tronco do Baobá corre também as águas de Oxalá. Água é oferenda! É pra semear nossas raízes fincadas na África, mas também pode lavar o preconceito, a discriminação, a xenofobia, o racismo e o etnocentrismo. Quem sabe uma nova forma de vida!?

MIXARIA - A vida não morre quando nasce um Baobá. Um Baobá é que faz esses dois momentos se integrarem com sabedoria e naturalidade. Ossain sabe porque o Baobá só floresce numa única noite, mas Orunmilá não dirá do néctar da canção noturna. O vento canta, canta juntando as folhas do Baobá desgarradas da epiderme negra.

MICHEZINHO – Banzo-Blues, meu irmão, Mixaria quem diria, mas por que é que tem “neguim” que num é muito a fim de ouvir esses lances, não, hein? Fica é se abrindo, fingindo que num é com ele e diz que por aqui não tem essa onda de negro não.

BANZO-BLUES - Ê doce Michê, doce ilusão! “Cê” já ouviu falar na falácia da in-vi-si-bi-li-da-de? Pois então, isso foi uma mentira que foi criada e usam de todos os meios para que ela seja engolida como verdade, inclusive por aqueles a quem ela quer tornar invisíveis. Precisa mesmo que a gente queira fazer um rap de resposta e entre de cabeça nas várias (re)leituras que precisam ser (re)feitas.

MIXARIA – O que o Banzo quer dizer Michê é que a tua cabeça não é penico. Que tua língua não é papagaio, nem a tua razão pode ser controlada pela merda da televisão. Que escola não pode ser prisão. Que verdade é uma palavra que a gente só escreve no plural. Que reflexão serve pra revirar o pensamento e buscar o que ta dentro e expelir o que faz mal, uau, uau, uau!

BANZO-BLUES – Por aí, Michezinho! Mas quem já consegue pensar com a própria cabeça precisa mostrar o rap pros manos e minas que ainda preferem se enganar. Chegar junto dessa galera que acha que eles cabem em todo lugar. Que nada, a parada é sinistra quando a tua pele repele e esmaga a razão simplista do racista. Um rap de resposta é uma ação afirmativa que pode ajudar os manos discriminados.

MICHEZINHO – Mixaria, Banzo-Blues, me fala como o maracatu eu e vocês vamos mixar a negritude do Baobá foi-não-foi com o barato do bumba-meu-boi?

[Mixaria e Banzo-Blues transformam-se agora nos personagens Mateus & Catirina c@ntando a história do Bumba-meu-Boi, enquanto Michezinho estará caracterizado com a cabeça do brinquedo]

MIXARIA – Mateus & Catirina é cria da mesma história de exploração que aflige os irmãos da favela. É a festa muito bela de um casal de escravos que vai contra a opressão de qualquer patrão. É a inteligência esperta enfrentando o poder perverso dos que se arvoram de privilégios. Pense num trio desmantelado e danado de arretado: Mateus, Catirina & o boi!

BANZO-BLUES - Mateus & Catirina é nós na fita, maluco! Uma identificação firmeza, mano. É a mais fabulosa representação positiva da população afrodescendente. Na fábula do boi, certamente herança de algum griô, esse casal fabuloso se transforma no teatro da ousadia contra o ferro cruel da opressão.

MIXARIA – Isso é a cara da cultura afrodescendente essa atitude de lutar para buscar sua liberdade, nem que isso lhe custe a própria vida. Quer ver? Mateus para atender o desejo de Catirina, grávida e querendo comer língua de boi, precisa matar o boi seu amigo e mais querido do patrão.

BANZO-BLUES – Eita danou-se! Mateus tá lascado, né não? É nada! Sabe o que o mano faz? Promove uma festa e nessa festa ele faz com que o boi volte a ter vida novamente. No bumba-meu-boi, o que vai continuar a contação dessa história é o modo festivo como Mateus vai colocar vida de novo no brinquedo.

MIXARIA - Bumba-meu-Boi é festa! Festa é a ancestralidade africana se expressando plenamente. Festa é como os africanos entendem a vida. É por essa razão que o candomblé é a religião do corpo, do canto, da dança, da alegria.

MATUES – Aí Catirina venha cá minha nega vamos se perder nas esquina escura da Bela Vista, vem minha calunga, cafunga aqui no meu sovaco e deixa eu abufelar esse tabaco de agrião com pimentão! Venha, ai minha buchudinha dengosa o que é que tem dentro dessa barriguinha melosa, hein?

CATIRINA – Ai meu negim cajadim de Xangô, pra onde você for eu me embrenho no

arrocho roxo desse nêgo do desassossego, cheio de safadeza. Ai meu tijolim Martim da Vila deixa eu pegar adadonde a pureza se perdeu e a cobra mordeu, deixa!

MATEUS: Eita Catirina, chegou a hora da onça beber água! Vem cá, rumbora fazê o cão dizer abasta, minha florzinha de cansação. Abufefe aqui a manjubinha do seu pretim pra meus zóis rivirar que nem dim-dim nas mão do capiroto, vem, rumbora, meu xerenzim.

CATIRINA: Ave, que nêgo mais gaiato e fogoso, parece inté que comeu sarrabui de ximxim de moça com caldo de bila. Ai meu Exuxuzim tu num ta venu não o istado que eu tô? Peraí Mateuzi, deixa ao meno eu tumar um banhi. Sim, e pru falar nisso tô precisanu usar a sentina agorinha mermu. Aonde é a casinha, Mateuzi?

MATEUS: Que casinha? Que sentina? Aqui tem só um banheiro pra vila toda, Catirina. É melhor “cê” ir prendendo essa sua porteirinha escorregadia muié, que aqui os cabras...são bode!

CATIRINA: Aí é? E eu vou fazer aonde hein? Morrer entalada é que eu não vou. E se tu fosse outro butava o diabo desses bode tudo no chiqueiro.

MATEUS: Ai Catirina, meu tamborzinho de maracatu, fique espiritada não. Quero é vê esse magote de cafuçu mexer com você. Ainda mais assim, nesse estado agoniado, tempo de botar o menino pela boca! Marmininu, tô dizeno mermo! Eu faço tudo, tudo que você quiser.

CATIRINA – Ai faz é? Apois Mateuzi, tambor do meu amor, fulô do meu cocô, neguim eu tô cum desejo desgraçado. Sabe o que eu queria comer, ‘gorinha mesmo? Olhe se você num matar meu desejo o menino nasce com cara de soim sonso, viu!? Apois vamos repartir o boi?

[O ator que representa o boi adentra a cena]

BOI – Pois só se for agora, Catirina! Mateus comanda o baile, toque forte esse tambor que hoje eu também sou o griô do meu avô. Vou ri, vou remar e vou rimar. Repartir o boi pra matar a fome do povo que não come. A fome de farinha, não a farinha infame.

Que mata a fome de viver de corações tão jovens. Encurralados e com fome na periferia de uma vida que cedo some ou então vira queima de arquivo sem nome.

MATEUS – Pra quem vai a tripa gaiteira, Boi Surubim?

BOI – Essa é pra dar sustança a muita infância com fome. Eu bem que queria que um dia essa agonia da disenteria não fosse mais atestado de óbito de tanta barriga vazia. Vixe Maria! Veja só a agonia desse povo que pra matar a fome, come a boca-oca da precisão, meu irmão. Pode não! Tem gente se abarrotando com o de comer e deixando a vida morrer à míngua, botando a culpa na língua do boi. Ora boi, ora pois! Vá pra baixo da égua! Fique esperto Mateus, abra o olho Catirina que a festa do boi ensina quem de fato quer fazer do povo rato.

CATIRINA – E a língua, meu prezado?

BOI – Essa é do povo organizado! Batendo com a língua nos dentes e mordendo as indecentes mentiras do poder. Pra você ver, o saber do povo ninguém tira impune e nem insulta. E que se dane a norma culta. A língua é pra berrar, é pra cantar, é pra falar e dizer não. Não aceitamos carta de recomendação! Toca a mão, percussão! Eita que o boi véi hoje vai se cagar de tanta alegria! Vixi Maria! Vem comigo periferia! Tá na hora Banzo-Blues! Vamos ver na Bela Vista o Baobá em forma de Maracatu!

(Cantam)

O BOI QUE SAMPLEOU O TOQUE DO MARACATU COM AS RAÍZES DO BAOBÁ

Tem um Boi
Brincando no Baobá
É Mateus & Catirina
É o segredo da sina
Do orixá que vai cantar

Bum-bum-bá
Bum-bum-bá
Toque em mim Baobá

Bum-bum-bá
Bum-bum-bá

Toque em mim Baobá

Toque no manto azul
De minha mãe Iemanjá (Odô Yá!)
Quem na roda vai dançar
Vai pras águas de Oxalá

O Boi brinca e refloresce
O Baobá agradece
A periferia alegre vem ver

O Maracatu que encanta
Refaz a vida e levanta
O tambor que ensina a viver

Bum-bum-bá
Bum-bum-bá
Toque em mim Baobá

[Acompanhando o Bumba-meu-Boi, os atores e o público chegam na Bela Vista para conhecer o Maracatu Nação Baobá. Os tambores do espetáculo ocupam agora o centro da cena e serão o cortejo desse Maracatu.]

BANZO-BLUES – Vejam só o som ritual chamando a comunidade para a festa que congrega. Esse som aqui foi saborosamente sampleado do chamado maracatu tradicional. Ficou muito legal essa nova marcação que não despreza a tradição.

MIXARIA - Pode crer Banzo-Blues! O reino dos orixás tem endereço e se identifica plenamente, principalmente quando a noite vem. Pra fazer rap a gente só precisa de ritmo e poesia. Aqui está, no meio da rua, nossa inspiração que sua e sai na percussão eufórica dos erês desse maracatu ritual.

MICHEZINHO – Mano não tem como negar a beleza desse ritmo. Nosso rap vai realmente ficar muito decente. Uma alegria de cores nas mãos desses tambores. A poesia da periferia vai rimar como muita gente ainda não viu, mas não perde por esperar.

[Os personagens passam a integrar o ensaio do maracatu e, envolvidos pelo som ritualístico dos tambores, selam um compromisso para com o tipo de rap que pretendem compor]

BANZO-BLUES – A gente precisa compartilhar isso com mais pessoas. Fazer um rap que toque fundo no corpo e na mente dos manos e minas das periferias. Não existe fórmula. A sonoridade da gente é a gente que vai construindo, sampleando maracatu com bumba-meu-boi, com afoxé, com o que a gente quiser usar para dignificar nosso som.

MIXARIA – E ainda Banzo reafirmar isso que você mostrou pra nós: primeiro sacar que rap é riqueza dos negros. A cultura afro é nossa e é fabulosa. E tá aí pra gente vivenciar como a gente sentir melhor. E ainda tem o maculelê, o mangue-beat, o tambor-de-crioula, capoeira angola, o auto de Rei Congo...

MICHEZINHO – E tantos outros ritmos! O que a gente precisa é de uma poesia que fale e mostre essa realidade. Uma poesia que não apenas diga “sim-senhor”, que não aceite qualquer besteira de fora como a “doideira da hora”, uma poesia que deixe a gente ligado nas paradas do que têm valor pra nós. É por aí que nosso rap tem que se fazer.

BANZO-BLUES – Se fazer e não se fechar pro mundo. Ficar esperto e ter sensibilidade suficiente pra entender quem é o mano da gente. Não aceitar a mesquinhez do preconceito. Em todo lugar, os excluídos que são tantos, são parceiros do nosso canto.

MICHEZINHO – Toque em mim Baobá! Faça o nosso cantar tocar o coração dessa nação. Do coração pra cabeça, da cabeça pra dança do corpo que transforma. Mateus & Catirina & o nosso Maracatu é só pra começar o dismantelo de Michezinho...

MIXARIA – Mixaria...

BANZO-BLUES – E Banzo-Blues!

[Os atores entregam uma calunga à pessoa de mais idade na platéia e saem num belíssimo cortejo de maracatu como os que apresentam o Nação Baobá. E a brincadeira de reinventar e transformar a vida, continua!]

(Canção da Despedida)

CANÇÃO DA CONSCIÊNCIA NEGRA OU NO BAOBÁ É ASSIM

O rap que revirou essa história
Fez festa em nossa memória
E faz questão de revelar
A escola é da opressão
A mídia não faz alusão
Mas tem negr@ no Ceará

Negra, calunga, guerreira, rainha
O poder feminino sempre a ensinar
A cultura africana não se faz sozinha
Tem afrodescendente por todo Ceará

A liberdade impressa na alma
Vem da África e deságua no mar
O tempo é a loa que ressoa e acalma
O axé do povo negro é o ori do meu orixá

Calunga a gente já vai embora
É nessa hora que eu não canso de sorrir
Quilombola ver o mundo de outro jeito
Ancestralidade afrodescendente
É o jeito diferente
Dessa cultura existir

Calunga a gente já vai embora
Quem parte nessa hora quilombola
É o tambor do meu amor que fica aqui

F I M

O RAP DA BELA VISTA & O ENCANTO DO BAOBÁ QUE DANÇOU BUMBA-MEU-BOI
Wellington Pará...

4.2. “PEDAGOGIA DO BAOBÁ”: Formação no Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana

Uma formação teatral em nosso entendimento precisa trabalhar com a pessoa em sua totalidade, sem secções ou separações no seu corpo. O corpo é um todo no qual se encontra a pulsão que vai nos conectar com o meio ambiente, com as outras pessoas e com as realidades distantes e invisíveis. A lógica das dualidades que se excluem não deve mais imperar, uma vez que nossa percepção agora conta com o olhar da ancestralidade africana que não estimula a concorrência desenfreada para “bater” o outro. Antes, o contrário, o conceito de comunidade, solidariedade, interação e compartilhamento são fundamentos vindos dos saberes afrodescendentes que precisam referendar uma aprendizagem teatral. O corpo que nós precisamos conviver e com ele trabalhar na prática do Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana, deve ser levado em consideração conforme os dizeres de Eduardo Oliveira:

Na tradição de matriz africana pode-se afirmar que a inserção do universo está no corpo. As marcas de identidade do parentesco religioso e social, étnico e político, são escorificadas no território corporal. Como solo sagrado ele receberá os sinais daquilo que lhes possibilita a origem e o destino. Será no corpo que os símbolos serão inscritos. Será o corpo, em si, o sinal maior dessa união com o Pré-existente e a comunidade. O corpo não é uma entidade segregada do mundo, do outro, do deus. O corpo é equivalente à natureza e ao espírito. É uma singularidade relacionada com o mistério da unidade. O corpo é o emblema daquilo que eu sou, e o que eu sou é um construto da comunidade (OLIVEIRA, 2007a, p.124).

Esse movimento de aprendizagem com outros olhares para um trabalho de corpo deve encaminhar-se para uma vertente que aponte para a ancestralidade africana nos deixada por nossos antepassados que foram criminosamente escravizados(as) na África e explorados como mercadoria mas que, paradoxalmente, muito contribuíram para construção da sociedade brasileira. Esse olhar é o que Eduardo Oliveira poética-imageticamente vai chamar de “Pedagogia do Baobá”. Uma aprendizagem que abraça e se estrutura na sabedoria tradicional africana. Hoje essa é uma outra vertente de estudos sobre africanidades e afrodescendência no Brasil, que compreende a necessidade de um aprofundamento sobre nossos antepassados não somente pelo caminho da denúncia do racismo, ainda muito necessário, mas que orientam seus estudos para a tradição ancestral e daí:

Enfocam a educação a partir da cultura africana, destacando seus valores e território de origem (...) busca-se pensar a educação através do repertório cultural de origem africana e não simplesmente pensar o negro na educação

brasileira. (OLIVEIRA, 2007a, p.271).

Na minha concepção essa é uma idéia contundente e renovada quando se reporta a um trabalho com educação formal em sala de aula, imagina então essa compreensão instaurada em um curso ou oficina de formação teatral que quer se investir de todo um conjunto de saberes encharcados de ancestralidade? Formação teatral na perspectiva do Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana é parceira dessa idéia e bebe nessa fonte.

Todo esse legado existencial impregnado na epiderme dos(as) negros(as), eu defendo firmemente que pode ser a pilastra que vai paulatinamente dar sustentação teórico-metodológico a uma aprendizagem em teatro que leve em conta o pertencimento étnico dos afrodescendentes. O teatro que eu defendo nasceu na África, na teatralidade espetacular do culto Egungun, por exemplo, bem como nos vários ritos, nos quais uma “representação” lúdica da existência [foi/é] vivenciada em forma de sabedoria.

O Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana se reconhece enquanto formação para uma ação educativa que brota de uma linguagem artística, no caso a linguagem teatral, e que, por isso mesmo, deverá ter sensibilidade suficiente para perceber profundamente a linha tênue que separa trabalho artístico de rito religioso. Valorizar, reconhecer, respeitar, encantar-se não significa dizer tornar-se uma pessoa iniciada no Candomblé Ketu-Nagô. No entanto, uma formação teatral fundamentada nessa via trata-se de uma experiência renovada para contribuir com os afrodescendentes que percebem o teatro como um instrumento de liberdade. Uma expressão maior consubstanciando uma autoestima mais saudável. Confirmar seu pertencimento étnico através de uma fazer artístico em consonância com o que para nós afrodescendentes é essencial. As palavras da professora Inacyra Santos balizam e bailam com minha reflexão ao mesmo tempo em que acende um farol que vigilantemente dança.

O argumento que instalo é que para se pensar na contribuição da tradição africana nagô/ioruba, não basta pensar a reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro, mas como estas formas e o seu universo podem inspirar o artista; trata-se de buscar conhecimento e respeito. É importante perceber este celeiro como portador de idéias, agente de integração, um elo entre a tradição de um povo e a experiência criativa no sentido de enriquecimento das pluralidades culturais. (SANTOS, 2009, p.35).

Formação no Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana não pode se desvincular de uma compreensão crítica do sistema capitalista racista. Esse sistema não só explora a produção econômica como se organiza em direção da produção de uma

subjetividade que lhe possibilita a acumulação de capital. É daí que nascem e se sedimentam as concepções individualistas, de exclusão, de destruição, de domínio, militarismo, miséria, concentração de capital e de recursos. Essas reflexões devem compor o conteúdo de qualquer aprendizagem que se afirme enquanto teatro da afrodescendência, uma vez que a negação da possibilidade de uma formação teatral centrada na cultura de base africana se firma a partir da ênfase desses valores capitalistas. E afrodescendência vem assim explicitada na definição de Cunha Jr.:

A afrodescendência é um conceito que abriga esta necessidade do reconhecimento e do uso do conhecimento vindo de dentro da cultura de base africana. A afrodescendência está baseada nos conceitos de ancestralidade e identidade das filosofias africanas. São conceitos que vem da história das comunidades através das gerações que se sucedem e associados ao solo local, do conhecimento que provem das culturas locais e de seu acúmulo. Narcimária Luz utiliza para os terreiros a expressão “da porteira pra dentro e desta para fora” (LUZ, 1997). Esta noção de visão de dentro e visão de fora é bem estudada na literatura sobre relações étnicas e educacionais por esta autora. De dentro significa das visões da cultura de base africana, das culturas processadas pelo bairro e das referências de pertencimento as populações afrodescendentes. No caso dos bairros de maioria afrodescendente, significa ter a visão do conhecimento da realidade de quem vive ‘dentro’ e possui suas histórias neles. (CUNHA JR., 2007, p.82).

Essa formação teatral deve oportunizar constantemente refletir e discutir como a lógica capitalista-racista se estrutura a fim de não correremos o risco de reforçar a ética e estética eurocêntrica. Isso tudo ainda está por ser criado, mas algo na minha intuição me conduz para uma reflexão que dança, de preferência com tambor. Não, eu não quero mais esse discurso infectado de exclusão, sobretudo para quem é como eu negro como as palavras certas que brotam da boca de um griot. Referendar que teatro é criação eurocêntrica é fomentar um discurso para que mais posturas discriminadoras afastem negros e negras do substancial mar de riqueza que é a cultura ioruba. A estética do meu teatro precisa trazer os sons, as cores, odores e sabores afrodescendentes para interagir e contribuir na metamorfose dessa negra gente que tem paixão por teatro ou percebe teatro como um poderoso processo de ação educativa que transforma.

Uma formação na perspectiva do Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana deve sensibilizar as pessoas para uma consciência interpretativa. O teatro para ser completo ele tem que ser total. A partir do momento em que eu, conscientemente, procuro uma formação teatral é todo o meu ser que vai junto. Essa consciência interpretativa não deve se reportar apenas ao caráter artístico-estético, deve se somar numa unidade circular com a compreensão ética-política e histórico-

social.

Os saberes contemplados no Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana devem não se fechar para o que está “fora da porteira”, no entanto, abertamente reconhecer, valorizar, contemplar e privilegiar a profundidade e sabedoria da ancestralidade africana. Uma formação teatral que busque essa vertente possibilitará a quem dela participe o acesso a uma outra forma de viver. Teatro e cultura são uma única e mesma coisa, nossa própria vida. Meu corpo negro está todo exposto para revelar quem eu quero ser e que teatro eu quero fazer, bem como a maneira como isso deve acontecer. O Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana compartilha mais um vôo de liberdade de Eduardo Oliveira, para explicitar como essa realidade se concretiza:

Ensinar o Brasil com Sabedoria é lançar mão de uma pedagogia que valorize os ensinamentos dos ancestrais, reverencie a experiência dos antepassados e dinamize a cultura dos mais jovens. A sabedoria, pois, é um conhecimento coletivo: é fruto da experiência comunitária de uma etnia; fruto de um conhecimento que atravessa transversalmente o tempo vivido e o tempo do mito, mesclando em amálgama, o Grande Tempo do ontem com o efêmero Tempo do Agora. A Ancestralidade é o fio de Ananse que interliga os tempo aos mesmo tempo em que desenha a teia da experiência. Como disse Cunha Jr. (1999, p.20).:”A Ancestralidade é a nossa via de identidade histórica. Sem ela não compreenderemos o que somos e nem seremos o que queremos ser” (OLIVEIRA, 2007a, p.329).

O teatro é uma linguagem artística que além de incorporar as demais, no nosso tempo presente, ele passa a ser o último reduto essencial da presença do humano. Ainda bem! Por mais que na contemporaneidade alguns se aventurem em fazer teatro virtual, ele tem demonstrado que esse caminho é pouco proveitoso ou, no mínimo, ele se transforma em outra coisa. O teatro é o acontecimento e as pessoas com as quais ele interage. Podemos desnudá-lo de tudo que é adorno, desde que em contrapartida abunde a relação (ator-atriz-público). Ainda não é esse o teatro que me fascina e eu qualifico como resultado de uma ação crítico-educativa. Essa definição para mim esvazia-se de sentido a partir do momento que esse conceito esteja a serviço de um teatro entre quatro paredes. Esse é um teatro elitista e excludente e, mesmo na história do teatro ocidental, é o símbolo exemplar do teatro sendo expropriado pelo sistema capitalista. Aprisionaram um bem patrimonial de caráter público, agora só se diverte quem pagar. Os melhores lugares tem preços diferenciados, ou seja, é a estrutura arquitetônica do espaço reforçando a divisão de classes. Os “artistas” foram postos num pedestal numa clara alusão a uma separação segregacionista de iniciados. Claro que preto e pobre aqui

não entra. Eu negro como a escuridão espantada das periferias é que digo não a essa forma opressiva de alienação.

A porteira está aberta porque temos consciência de que o teatro que precisamos parir está assentado na ancestralidade africana que em si já é uma ética que não exclui. Daí porque, no nosso entendimento, a forma mais livre do fazer teatral é o teatro feito na efervescência da rua, numa roda que abraça a quem dela – espontaneamente - queira participar. Abraçar não é excluir nem separar. No teatro de rua o nível da relação é de iguais, numa esfera posta em movimento por Exu, o orixá paradigmático e que traz, entre as suas qualidades, a compreensão e possibilidade de inter relação dos vários discursos. Imagina essa dinâmica posta numa encruzilhada, numa roda de teatro que se converte em cortejo arrastando a oralidade das palavras com as quais o roteiro tece sua trama? Esses atores e atrizes precisariam re(viver) a nossa origem ancestral, serem tocados pela sensibilidade do que realmente lhes comove para que assim a festa da rua proporcione o espetáculo da partilha da energia vital – o axé – que sustenta e realimenta o universo. Novos corpos, sentidos-&-pensados-&-retrabalhados, através dessa força que veio do “teatro” tradicional africano e está impressa e expressa nos nossos corpos negros.

O Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana (T.E.A.) é uma proposta de aprendizagem teatral que tem sua fundamentação assentada na cultura de matriz afrodescendente, não somente porque é nela que vai buscar a estrutura, mas, sobretudo, de posse desses saberes, possibilitar uma “formação” de pessoas em teatro com uma profunda visão crítica e sensível de seu pertencimento étnico, bem como de sua função social. O negro ou negra que participar dessa experiência teatral não poderá abstrair-se no seu umbigo e desejar-se um ‘glamour’ contagiosamente venenoso, abarrotado com a individualidade, a invisibilidade, a traição, e a trucidação da concorrência do sistema capitalista racista.

O Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana são encruzilhadas e caminhos acionados pelo movimento esférico da energia dinâmica portadora e condutora de axé. É nesse movimento da ancestralidade africana que Exu refrata as encruzilhadas e reluz os caminhos, conduzindo nosso corpo negro em oferenda. É quando chega Oxum e nos pega no colo, lava e acalanta nosso sonho e nos coloca no meio da rua numa encruzilhada teatral. Um percurso sinuoso se nos mostra sem cessar, sim vemos o quanto de enfrentamento nos aguarda. Mas, suavemente a voz benévola de

Oxum, insistentemente nos diz: é isso! Caminhos são da esfera de Exu, não precisamos fraquejar, é isso!

Quando Oxum quis aprender o jogo dos búzios recorreu a Exu, a quem agradou com seu jeito manso de mulher bonita e delicada, que tem como características arquetípicas a generosidade, doçura e persuasão, proveniente das mães, atributos estes que seduziram agradavelmente a Exu, e este terminou ensinando o jogo do Ifá à Orixá contrariando a promessa que tinha feito a Orumilá que era de não ensinar a ninguém, principalmente às mulheres. (...) Quando questionado por babá Orumilá sobre a quebra do sigilo, Exu manhosamente responde que havia ensinado a Oxum jogar ao contrário. Desta maneira foi criada por Exu uma outra forma de ver o real, o mesmo jogo ao contrário, ou seja, as mulheres vêem a realidade e, principalmente antevêm o mundo às avessas, elas vêem de uma outra maneira. (SOARES, 2008, p.105-106).

Essa outra maneira a qual se refere o Emanuel Soares eu gosto de perceber como se fosse um afeto profundo que deve haver entre Exu e Oxum. Claro que isso se passa no âmbito do meu querer, uma relação quase amorosa entre eles. Foi a essas duas forças do Candomblé Ketu-Nagô a quem eu me encaminhei quando quis buscar o aspecto pedagógico dessa religião para nele planificar meu Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Exu – senhor dos caminhos – trouxe-me para essa direção tão complexa e, ao mesmo tempo, simples como a própria natureza, sinônimo da palavra candomblé. Eu me envolvi com Exu por nele descobrir justamente o contrário do que oportunistamente quiseram impor os colonizadores cristãos. Exu é o vetor do candomblé, sem ele nada existe, sem contar que cada um e tudo que existe só é possível por seu intermédio. Daí que com tanta energia dentro de mim eu precisava de algo para que toda essa vitalidade canalizasse de forma criadora, produtiva, fecundante, ou seja, fosse vida viva, pois toda vida viva potencializa descendência. Nasce em mim o teatro. “Ó Oxum das águas claras e tranquilas que a tua proteção me acompanhe neste nascimento. (OLINTO, 1963, p.199)”.

Torno-me grávido desse ovo primordial. Oxum tão logo sabendo desse amor fecundado faz de mim mãe ancestral dessa minha gestação. Sim, ela toma conta de mim, toda manhã amamenta-me com mel e quando chega o pôr-do-sol Oxum me banha num mar de azeite de dendê que é para o bebê nascer saudável. Eu todo felicidade cuido para que nada seja feito sem a sua orientação. Sei da robustez que emprenha minha barriga e por isso me entreguei à “mãe da riqueza, Oxum é a alegria do sangue das mulheres fecundas” (AUGRAS, 1983, p.160). Meu feto logo cresce e vira ovoxum, virei plenamente mulher que fecunda e gesta o que foi fruto de um amor parido. Teatro, meu filho, você foi a luz de uma descendência emprenhada e protegida por Exu &

Oxum, e eu o privilegiado que sendo homem menstruarei para sempre de felicidade. Exu sabe de tudo. Oxum soube seduzir esse saber.

4.3. O Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana e a Sala de Aula

Até que os leões possam contar suas próprias histórias, as histórias de caça irão sempre glorificar o caçador – (ditado africano)

A implementação da lei 10.639/2003, na área da Educação, trouxe para sala de aula a fala dos tambores na medida em que possibilita ao currículo escolar trabalhar, em todos os níveis de ensino, com as questões da cultura e história africana e afrobrasileira.

Fruto de uma luta coletiva do Movimento Negro, essa lei abriga o sonho de vários homens e mulheres que desde a África reagiram contra o escravismo criminoso que lhes foi imposto pelo colonizador. Foi por conta do embate coletivo do povo negro que hoje tornou-se legal estudar de maneira aprofundada e festiva a contribuição desta cultura e história na formação da sociedade brasileira. Essa lei, se nós fossemos buscar uma representação concreta, ela seria assim uma espécie de Baobá – forte e frondosa – e suas folhas o conjunto de amor e dor de cada negro e negra feito seiva lhe dando vida.

Na cultura dos povos traficados da África para o Brasil, a musicalidade se derrama para todos os lados. Na perspectiva da cosmovisão africana o mundo canta, sobretudo dança. Na cadência rítmica dos griots a sedimentar a memória das comunidades que sempre vão proporcionar aos ouvintes o cantar e o dançar como forma de interagir com a oralidade do contador de histórias; ou também quando a tradição vai dizer que cada pessoa tem sua canção e isso é tão sincero e tocante que se alguém entra em desarmonia a comunidade canta a sua canção para lhe trazer de volta o equilíbrio. E é ainda a musicalidade, agora dos tambores, que vai propiciar uma relação com o sagrado. Na religião da cultura ioruba, os orixás, que são forças da natureza, para estabelecer um contato com os seres humanos são “chamados” através do toque dos tambores. O toque das mãos ao percutir o instrumento possibilita esse vínculo com o sagrado. Nesse momento os corpos dançam, dançam para compartilhar o axé.

Parto do princípio de que nós, enquanto educadores(as), não podemos silenciar diante das situações de racismo e discriminação que são rotineiras nas escolas. Em nosso país, por paradoxal que possa parecer, é justamente quando a gente mais silencia que o racismo mais se afirma. O mito da democracia racial vai se fortalecer de maneira irreversível nesse nosso calar impossivelmente neutro e covardemente conciliador.

É fato considerável que o repertório histórico que nos qualifica como pertencentes a determinado grupo social passa pelo processo educativo e bem sabemos que este não é neutro se faz a favor ou contra alguém. Sendo assim, as histórias que nos são narradas são intencionais e agem com propósitos sobre nossas vidas, o silenciar das narrativas dentro da concepção que estamos traçando, é estratégico no processo de dominação. (SOUZA, 2010, p.56).

Deixem-me narrar até onde esse silenciar pode ser irreversivelmente nocivo. Nas oficinas que eu realizo com professores (as), eu até posso trabalhar com canções que algum(a) participante classifica como deseducativa, imoral, como já foi o caso, tempo atrás, de “Festa no Apê”. Porém é só eu lançar mão de algum RAP-canção para se erguer o muro da impossibilidade do diálogo. Uma rajada de (pre)conceitos impostos pelo senso comum midiático jorra na sala e aí é hora de a gente buscar, com maior sutileza possível, o mar de informações que nós negros e negras precisamos dispor. Da gente é sempre exigido mais, na medida em que temos que dominar nossas coisas e coisas que não nos dizem respeito. No entanto, não nos esqueçamos que mais e mar são situações nas quais o compromisso com nossa ancestralidade transitam numa navegação que sempre nos levará mais longe.

Esse texto se alonga agora numa mixagem disto que eu estou contando com uma situação muito particular de discriminação com RAP & Tambor da qual eu participei e que pensava que fosse somente minha, pela exclusividade com que eu vou pra sala de aula trabalhar com as questões da ancestralidade africana; carrego comigo: (tambor, rap, teatro, cortejos, dança, canções, jogos, alto-falante, negr@s loucos varridos em ação de graça, etc.). Essa é umas das histórias do meu tambor. A mixagem será com uma citação de Nelson Fernando Inocêncio da Silva, para um acontecimento profundamente discriminador. Comigo foi numa dessas oficinas que eu realizava com professores(as), com ele numa palestra com estudantes de ensino fundamental. Comigo um professor pediu a palavra e disse, com ele um aluno pediu a palavra e disse:

- *“Tocar tambor é coisa do demônio”*

(...) Era preciso explicar, não apenas para ele, mas para o conjunto que ali se encontrava, que nossas vidas conduzem-se por idéias que são anteriores a nós e/ou que produzimos idéias que nos aprisionam e/ou nos libertam. E somente a experiência e o conhecimento poderiam nos dar a chave para discernirmos umas idéias das outras. Ao dizermos que “tocar tambor é coisa do demônio” entramos em sintonia com idéias que aprisionam, pois uma frase como esta nada contém além do estereótipo, do preconceito, e, sobretudo do medo das expressões culturais negras, negrofobia que persistentemente amedronta e desinforma. (SILVA, 2005).

Essa história duas em uma, quis me abater. Incrível, eu não conheço o Néelson Inocêncio, mas como essas coincidências tem-se tronado repetitivas. Após a efetivação da lei 10.639/2003 uma avalanche de impropérios cai como farpas querendo atingir nosso orgulho negro. O colibri Eduardo Oliveira é um beija-flor suave que se equilibra nas mais diversas situações. Ele está a me dizer que seria muito enriquecedor não se aquietar com essas coincidências. Daí que um pedaço de canção cantarola e antecipa a feliz citação quando diz “e eu que sou um beija-flor quero o pólen do seu amor”²⁷, vem voando a referência e arremata: “A realidade é um conjunto de discursos que disputam seu significado no intrincado jogo de disputa do real” (OLIVEIRA, 2007b, p.32).

Prossigamos contando e cantando já que agora bebemos da água reparadora e revitalizante. Foi por isso que Exu-Oxum nos puseram na encruzilhada, no olho do furacão e o corpo negro móvel em trezentos e sessenta graus. Precisamos estar fortes e atentos para sobrepujar a enxurrada de deslealdade que vai chover querendo apagar o negrume da noite. É um incômodo que mais do que nos arrastar para a inércia vazia dos que apenas abiscoitam a merenda da escola pública, precisa urdir a trama da irmandade da nossa negritude. Criar laços de sintonia sincera com a força de comunidade tradicional africana, até porque essa é uma caminhada que o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana faz junto a todo o Movimento Negro com o qual aprendeu que a luta por educação é fundamental na construção de uma outra sociedade mais justa e sem desigualdades. E sobre esse aspecto nos lembra a professora Nilma Lino Gomes:

A escola tem um papel importante a cumprir nesse debate. Os (as) professores(as) não devem silenciar diante dos preconceitos e discriminações

²⁷ Seus Olhos, canção de Baby Consuelo e Jorginho Gomes.

raciais. Antes, devem cumprir o seu papel de educadores(as), construindo práticas pedagógicas e estratégias de promoção da igualdade racial no cotidiano da sala de aula. Para tal é importante saber mais sobre a história e a cultura africana e afrobrasileira, superar opiniões preconceituosas sobre os negros, denunciar o racismo e a discriminação racial e implementar ações afirmativas voltadas para o povo negro, ou seja, é preciso superar e romper com o mito da democracia racial. (GOMES, 2005, p.60).

4.4. FORMAÇÃO TEATRAL & O ENCANTAMENTO DA ANCESTRALIDADE AFRICANA – Caminhos & Encruzilhadas para uma Formação Assentada na Cultura de Matriz Afrodescendente – Culto Egungun & Maracatu de Fortaleza

DIÁRIO DE CAMPO - T.E.A.

GILVAN & JONAS: O JOGO DE UMA NEGRA EXPERIÊNCIA

A ancestralidade é a base da identidade das populações africanas e afrodescendentes, desta forma a saudamos. A representação da filosofia e da cosmologia africana implicam na representação da existência como uma manifestação de energias que precisam se manter em equilíbrio. A representação social destas energias é dada pela dança. Dançar consiste em representar as forças da natureza, as histórias da existência humana e a socialização da comunidade. A festa é um símbolo e uma prática da vida em sociedade de uma maneira fraterna. Nós acreditamos que não existe uma boa educação dos afrodescendentes sem a dança e sem as festas, sem movimento do corpo social, sem a reflexão entremeadada de batuque e vivências da cultura de base africana. (CUNHA JR., 2009, p.01).

Numa tarde que ainda arde nas minhas lembranças mais envolventes, sei que era janeiro de 2002, eu me encontrava galopando no tempo sempre pra ontem numa correria que não dava pra nadinha. Dava somente pro expediente na empresa que eu trabalhava nessa época, o SESC Fortaleza. Estava vendo a tarde voar quando chegaram dois jovens, João Paulo e Nízio representantes de uma Ong do Pici, periferia de Fortaleza. Anunciaram que haviam falado com a pessoa que coordenava as atividades culturais e ela tinha pedido para que eles me procurassem, pois quem trabalhava com oficina de iniciação teatral era eu.

Depois das nossas apresentações fiquei sabendo que a Ong era o ESCUTA. Quando ouvi esse nome eu escutei longe dentro mim um ressoar de possibilidades badalando muito serenamente como aqueles alarmes (sininhos) delicados que quase

ninguém usa nos seus celulares. Depois que eles me disseram se tratar de uma sigla eu me segurei na cadeira e mandei ver, ah é, pois diga lá, então! O rapaz falou sonoramente o que seria a melodia daquelas letras juntas – que pra felicidade dos meus sininhos não pararam de tocar – chafurdaram ainda mais a minha profecia. Espaço Cultural Frei Tito de Alencar. Aí está o desatar dos nós que o ‘Escuta’ sempre representou na minha percepção.

Eles haviam aproveitado as férias e juntaram uma turma de uns 20 adolescentes para dar o toque inicial de um trabalho com teatro a partir de uma concepção mais comprometida. Eles me relataram que da forma mais caseira possível tinham conseguido teatralizar um cordel “O Romance do Pavão Misterioso”. Estavam agora querendo voar bem mais alto. Ficou acertado que a gente faria uma oficina de férias nas duas últimas semanas de janeiro, pois os jovens que iriam tomar parte já vinham sendo articulados de algum tempo, era só uma questão de fechar e anunciar. Na primeira semana da oficina eu representando o SESC Fortaleza vou ao Escuta e na semana seguinte o Escuta viria participar da oficina nas dependências do SESC. Dito e feito. Disponibilizamos um ônibus da empresa que os transportava nas tardes que ardiam em pleno janeiro de 2002, das 14 às 17h. (Essa oficina aconteceu nas ensolaradas tardes de 21 a 25/01/02 no Escuta e de 28 a 01/02/02 no SESC).

Como exercício de finalização da oficina fizemos uma amostragem de mais um cordel na vida deles, tratava-se agora de “Brosogó, Militão & o Diabo”, de Patativa do Assaré. Essa apresentação teve lugar no Espaço da Praça de Convivência do SESC Fortaleza, no dia 22/03/2002, como parte das programações da Semana Mundial do Teatro. A oficina esticou um pouquinho mais comigo indo aos sábados à tarde lapidar a apresentação final. Foi muito marcante pra mim que vinha dentro do SESC Fortaleza reivindicando essa presença da empresa nas periferias da cidade, uma vez que nelas moravam muitos dos nossos clientes, os comerciários e seus dependentes. No entanto o que mais contou foram as pessoas que encontrei nessa oficina e nas quais conseguimos plantar uma semente prene de vida viva dessa vitalidade chamada teatro.

Durante o tempo em que estive no Escuta, eu sempre tive o cuidado de não trabalhar nada que não fosse da realidade mais imediata deles: cordel, legião urbana, reisado, paixão de Cristo. Eu acho que o único tesouro que eu apresentei como novidade pra eles foi o Bumba-meu-Boi. Mas aí eu estava respaldado por ninguém menos que Pedro Boca Rica, poeta popular cearense que me disse: “Wellington, o bumba-meu-boi

é uma universidade!” Para quem sempre trabalhou com o que se convencionou chamar de cultura popular, conhecer o bumba-meu-boi passou a ser o “auxílio luxuoso” da proposta do Escuta.

(Foto – 08 – Jonas e Gilvan – Arquivo do Autor – Da esquerda para a direita – Em: 21.02.2010)



Foi nesta Ong do Pici, na periferia de Fortaleza que eu passei a trabalhar e conviver com os dois participantes dessa experiência negra que eu estou chamando de Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana: Gilvan de Souza & Jonas

de Jesus. Conheci-os ainda quando estavam por ali na casa dos dezesseis anos. Quanta água de Oxum já banhou e revitalizou essa ponte. Sim porque até hoje eles ainda bebem dessa oferenda natural que os impulsiona nas navegações fazendo-os empunhar o barco da sobrevivência nas águas tranquilas e intranquílias da vida. Água de Oxum porque igual a mim, neles também eu percebo que foi semente fecundada no útero de mãe ancestral. Eu fui percebendo que para eles teatro, já naquela primeira tarde de ardente iniciação, batia avexado na porta da significação da palavra vida. Até hoje esses dois não conseguiram se afastar muito dessa pulsão que os mantém vivo. Conseguiram colocar o teatro como o referencial pelo qual tudo vale à pena. Sabem que o teatro é como as trocas enriquecedoras de axé, nas quais, na dança dessa permuta, todas as partes ressignificam tudo que tem vida. Gilvan hoje cursa Artes Cênicas no IFCE (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará) e o Jonas empenha-se com dedicação para encarar o ENEM e entrar no curso de Artes Cênicas da UFC (Universidade Federal do Ceará). Ambos trabalham como educador social, o Gilvan na prefeitura e o Jonas na Ong Santo Dias.

Depois de algum tempo afastados, o último trabalho que fizemos juntos foi em 2003, pois a vida levava cada um de nós para um lado da sobrevivência (Gilvan foi bater na Bélgica, Jonas em Recife, e eu não mais trabalhando no SESC Fortaleza me embrenhava noutras ongs periferia adentro, quando não, era transformando aulas em cortejos de rua no interior do Ceará). Havia de ser assim, pois como diz o velho ditado africano “A força do Baobá está nas suas raízes”. Era o tempo sazonalizando as raízes de

um Baobá para nos fortalecer noutros. No final de 2008, eu agora cursando mestrado, os procurei e falei sobre a minha nova maneira de entender e produzir teatro. Imediatamente eles responderam sim. Falei da pesquisa para essa dissertação e, com muita satisfação, obtive da parte deles todas as respostas positivas. Na verdade não se tratava de uma maneira tão nova, pois desde 2004 o meu marco zero em teatro é a lei 10.639/2003, teatro pra mim é esse que foi nascendo ainda em uma memorável noite dos anos 70. Lembra do Benedito? Mesmo no Escuta o tesouro que lhes apresentei de Mateus e Catirina tem essa raiz; na paixão de Cristo havia um Rap com um arranjo marcante do Racionais MCs, para uma canção do Jorge Benjor “Jorge da Capadócia”, que traz além da presença do Racionais inicia com a saudação a Ogum. E falando em Cristo, o meu foi ninguém menos que Gilvan de Souza. Eram as raízes do Baobá em processo de fecundação. Ainda em 2004 trabalhei com o Jonas de Jesus na Ong IDEIAS, na Maraponga, mais uma periferia de Fortaleza, em um Projeto Social com a participação de adolescentes da CEASA. Cinco meses de Rap e Racionais toda manhã.

Após os acertos de datas e horários passamos a nos encontrar no GDFAM (Grupo de Desenvolvimento Familiar), uma Ong do Pici. O pessoal do GDFAM durante toda a realização da pesquisa sempre cumpriu com o que foi acordado entre eles e o Gilvan, que foi quem estabeleceu os contatos e sempre foi o responsável para pegar as chaves para viabilizar nossa entrada no espaço. Nossos encontros aconteciam sempre no sábado ou domingo (manhã: 08 às 12h ou tarde: das 14 às 18h). Logo quando iniciamos esses encontros nós ficávamos das 08 às 12h, havia um intervalo rápido de almoço num restaurante ali pertinho e reiniciávamos das 13 às 17h.

Uma coisa que eu faço questão de frisar é que até agora no final dos trabalhos nunca tive contratempo com assiduidade ou pontualidade, muito menos participação. Esses foram os três aspectos que em 2002 eu colocava para os adolescentes do Escuta, a fim de que uma oficina de iniciação teatral pudesse valer a pena. Lembro-me de que eu dizia muito que se agora era o teatro quem estava mostrando para os jovens o quanto esses três, talvez, pequenos detalhes: (assiduidade, pontualidade, participação) eram fundamentais para a oficina, a vida lhes diria o mesmo, muito embora os caminhos fossem múltiplos e outros sonhos e desejos pudessem lhes conduzir a outros rumos que não os teatrais.

Uma oficina de iniciação teatral não pode querer sobrepor a vida. A oficina é tão somente o momento encantado no qual um desejo vai fecundar ou uma passagem

revitalizante vai ser posta em evidência. Uma oficina com esses três pequenos detalhes e na manga, esse sim um grande achado: leituras, múltiplas, nelas incluso o saber que ensina do Candomblé Ketu-Nagô. Ta de bom tamanho para quem vai continuar amando o teatro. E para quem vai construir experiências outras, vai com a certeza de que teve a oportunidade de beber da água viva da vida, uma vez que para o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana teatro é sinônimo de vida viva. Tal e qual a energia transformadora do axé. Sim, estávamos tod@s com saudades do beija-flor alentador, canta Eduardo:

A sabedoria é uma produção ancestral; um conhecimento coletivo! Ela brota da terra - da experiência dos antepassados, e nutre a vida comunitária, dela se nutrindo. A sabedoria é fruto de uma experiência coletiva e é tributária de uma cosmovisão, que no caso da africana, é telúrica, circular, integrativa, diversa e inclusiva. Foi essa sabedoria que atravessou o oceano junto com os negreiros. Foi ela que soube fazer do corpo e do mito referência da reconstrução da cultura africana em solo canarinho. Essa sabedoria é quem engendrou o Paradigma Exu e inaugurou uma Semiótica do Encantamento. Sendo produto de uma Filosofia da Ancestralidade essa sabedoria leva a uma Pedagogia do Baobá. (OLIVEIRA, 2007a, p.280).

E foi assim que Gilvan e Jonas ficaram encantados com essa experiência que enfatiza a possibilidade de se vivenciar uma oficina de iniciação teatral, agora totalmente assentada na cultura de matriz africana. Teatro a partir de uma visão que reconhece, valoriza, respeita e dialoga com a cultura tradicional africana a fim de tronar nossos corpos negros fonte de um fruto que apenas aguardava o adubo da terra materna para fecundar em profusão. Isso foi muito oportuno para as nossas vidas, creio eu, pois, em termos de conteúdo, nada de 2002 não nos satisfazia mais. Vejamos como o Gilvan se pronunciou:

Entendo com isso que discutimos durante todo esse tempo não só questões sociopolíticas (o racismo velado, a lei 10.639/03 como aparato jurídico em que se apoiar e a resistência à questão das cotas raciais e o acesso à Universidade por uma educação pública de mais qualidade), como ainda experimentei a sensação de conhecer mais sobre o Candomblé Ketu-Nagô, ritmos africanos e corporeidade africana. (Depoimento Gilvan de Souza, fev. 2010).

A perfeição mais excelente é somente alcançada pelo tempo que passa. Nos nossos encontros que tiveram o formato de oficina de teatro, nós utilizamos os mais variados recursos (jogos dramáticos & exercícios poéticos, som, imagem, textos, internet, audições musicais, análises e discussões de idéias), para trazer para junto dos

brincantes (Gilvan – Jonas), como estávamos pensando sobre a possibilidade de uma formação teatral que apontasse, mostrasse, fundasse uma didática, um jeito negro de falar sobre teatro com pessoas afrodescendentes e demais interessados(as). Era o tempo passando e a gente se envolvendo com a temática da Ancestralidade Africana, na perspectiva de Eduardo Oliveira, Cunha Júnior e outros autores(as) aqui já mencionados(as), através das leituras e dos jogos criados com suporte nesses teóricos que fomos paulatinamente constatando essa afirmação que quer pensar na cultura de matriz africana como pilastra de sustentação para o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Lembro de um exercício simples, mas que funcionou de forma renovada, pois tanto o Gilvan quanto o Jonas também haviam sido subjugados ao cárcere da muralha grega. O jogo diz assim:

O que está no seu corpo que pode lhe possibilitar SENTIR sua ORIGEM e DESTINO?

- CANTE sua resposta
- DANCE sua resposta
- GESTUALIZE sua resposta

Nosso último encontro de 2009 foi no dia 17 de dezembro, das 15 às 18h, em uma sala do IFCE (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará), na Avenida Treze de Maio, 2081 - Benfica – Fortaleza – (<http://www.ifce.edu.br>), que nos foi possibilitada através de uma parceria entre a nossa pesquisa e o referido Instituto, sobretudo porque o Gilvan cursa Artes Cênicas neste local e, mais uma vez, foi quem articulou essa parceria. Neste dia realizamos o seguinte jogo: sempre baseados na idéia de jogos cooperativos, deitados de olhos fechados, embalados na canção que era um ‘Ponto de Oxum’, eles deveriam focalizar a parte do corpo que mais se identificam com as marcas de sua história de vida. Após esse momento eles deveriam desenhar o que haviam imaginado. Continuando deveriam falar de seus desenhos entre si. E finalizando, os dois, vão conectar as histórias desenhadas. Buscar links de interseção, encruzilhadas de semelhanças. Em seguida eles deveriam procurar estabelecer relações entre essas marcas e o tema Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana, ou melhor: estabelecer relações entre essas marcas e desejo de sua história de vida com o que eles imaginam que poderia vir a ser o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. De tudo que nós vivenciamos até agora, de que forma você pensa e/ou sente o

(T.E.A.) interagindo com sua história de vida? Eis a resposta do Jonas de Jesus:

O exercício trouxe para mim a visualização de algo maior, como as dificuldades enfrentadas por ser pobre e morador de periferia e ser afrodescendente, quer dizer, ser dono de uma herança de injustiças, maus tratos, forçados a ter outra educação, costumes, religião, como também trouxe a visualização de uma inconsciente identificação prematura de algo que mais tarde (agora), eu iria ter ao me reconhecer e me legitimar como afrodescendente. Outra reflexão que me trouxe o exercício foi a de que ao conectar uma história na outra podemos ver que o barco é o mesmo, as histórias não diferem muito, a não ser de lugar e espaço, mas as questões são as mesmas, as dificuldades e as opressões são exatamente vindas do mesmo lado manipulador, e quando nos juntamos e vemos nossas histórias parecidas e vemos que também somos uma minoria que se reconhece e se afirma como negro dentro de uma população com grande quantidade pobre, podemos nos unir e brigar juntos e dizer que estamos em busca de um bem muito mais comum que é a qualidade de vida, de respeito, de dignidade e de reconhecimento. (Depoimento Jonas de Jesus – Em: 17.12.2009).

4.5. C@NTANDO A HISTÓRIA DE ALGUNS BRINQUEDOS

Vale lembrar que antes de iniciarmos qualquer trabalho prático, os participantes Gilvan e Jonas acordaram comigo que não haveria nenhum problema de os nossos jogos serem fotografados e filmados, assim como, desde o início dos nossos acordos eles sabiam que o trabalho teria uma publicação de acesso livre. A cada encontro eu sempre dizia: estou fotografando vocês ou então estou filmando vocês, ou ainda estou gravando o depoimento de vocês.

(Foto – 09 – Gilvan e Jonas – Arquivo do Autor)



(Em: 03/10/2009 – sábado 14 às 18h - GDFAM) - Nos exercícios de hoje eu continuei com a venda nos olhos durante todos os jogos. A venda impossibilita gestos automáticos, assim como permiti ao brincante se concentrar mais sobre as ações que seu corpo está praticando, além de flexibilizar mais seu

policionamento moral. Inicialmente relaxados no chão os brincantes ouviam a canção “Na Gira”²⁸, com Rita Ribeiro. Na segunda audição eu pedi para que eles procurassem ouvir com o CORPO inteiro. Já na terceira audição eu coloquei no chão uma cabaça e um

²⁸ Na Gira, canção de Rita Ribeiro.

cordão de búzios. Eles teriam que, completamente envolvidos pelo incitamento da canção encontrar o objeto, reconhecê-lo com o corpo todo, e, por fim, torná-lo SIGNIFICATIVO em uma cena que deveria envolver os dois brincantes.

(Foto – 10 – Gilvan e Jonas – Arquivo do Autor)



(Em: 07/09/2009 – domingo – 14 às 18h - GDFAM) - Como nós estamos usando toda estrutura do ‘sistema Nagô de Candomblé’, eu chamei essa nossa primeira tentativa de atividade prática do Teatro do Encantamento Ancestralidade Africana de CABAÇA DA CABEÇA, pensando no “BORI –

Dar de comer à Cabeça”.

De certa forma, o acesso ao saber litúrgico naquilo que é considerado como ‘coisa de fundamento’, se faz de maneira gradual em consonância direta com os diferentes estágios ascensionais do indivíduo dentro do grupo religioso. Transgredir essa pedagogia, isto é, querer antecipar esta aprendizagem atropelando o tempo estabelecido, é ferir os sustentáculos da estrutura religiosa dos candomblés pondo em risco, entre outras coisas, a própria noção de poder que parece se apoiar também na noção de controle do saber religioso. (BRAGA, 1998, p.25).

Uma vez que no Candomblé Ketu-Nagô sua estrutura está entalhada no corpo dos iniciados, nada mais fascinante do que iniciarmos nossos jogos, com os meninos que já tem uma certa experiência com teatro e idade suficientemente responsável por suas ações, realizando a atividade de TOCAR o corpo um do outro. Se os meninos não tivessem certa vivência com teatro, eu começaria o jogo com cada um conhecendo, sem censuras, seus próprios corpos. Como quem deseja escorificar um jardim para nele plantar um baobá. Sempre nas oficinas de teatro esse nunca é um momento tranquilo, tem tudo para embotar os brincantes, em razão de séculos de opressão e repressão. Essa intranquilidade vira vexame, sobretudo com os homens, e quando a oficina só tem homens... Mas tanto no teatro que eu fazia quanto neste que hoje eu desejo (T. E. A.), o (re)trabalhar a compreensão corporal para adentrar o corpo todo da maneira mais espontânea e natural possível, é de fundamental importância. Até porque esse (re)trabalhar, necessariamente vai implicar em reflexões (cabeça-&-corpo) durante as quais os participantes descobrem que noutras culturas as formas de pensar e

de viver podem ser outras, a tal da diversidade cultural também passa por aqui. Mas caso não baste podemos complementar com esse toque que traz tons de tambor, de Sandra Petit e Norval Cruz:

Tudo parte do corpo, o corpo é referência. Por isso, nas culturas africanas e negras em geral, o corpo está presente em todos os rituais. Assim, por exemplo, num ritual de feitura de um santo, no candomblé, o corpo é raspado, marcado, cortado, cuidado. Também dança, canta, grita, chora, sente, enfim todos os sentidos do corpo estão em interação e ativos. Num ritual de candomblé, fica clara e nítida a íntima relação entre o corpo, a dança, o canto, a música e o ritmo... O sensível prevalece e tudo é movimento. A dança, particularmente a dança ritualística no candomblé é um dos corpos-territórios do jogo do negro do qual o senhor de escravo não conseguiu se apossar é um espaço próprio. Na dança o escravo deixa de ser escravo, pois se movimenta em outro espaço simbólico que o incorpora à força cósmica. A dança é axé, pois força realizante. (PETIT, p.05).

Data: 26/11/2009 – quinta

Hora: 15 às 18h

Local: IFCE

(Foto – 11 – Gilvan e Jonas – Arquivo do Autor)



Nesse dia nós iniciamos nosso encontro com uma audição de poemas na voz dos poetas Abdias Nascimento (“Padê de Exu Libertador”) & Luiz Silva – Cuti (“Sobre as Cicatrizes”). Claro que para nós que dançamos e jogamos teatro de rua faz muita diferença

ouvir o poema na voz dos seus criadores, ainda mais quando – coincidentemente – ambos são também além de tudo, pessoas de teatro. Tanto Abdias quanto Cuti capricham nas suas leituras com toque e tons teatrais. Sim, as poesias ganham um colorido especial não somente pela proposta crítica e sensível do conteúdo, mas, sobretudo, pela encenação-interpretativa de dois poetas teatralmente negros.

Como era a segunda vez que nós entrávamos no campo do poético com um material que possivelmente viria a integrar a apresentação dessa dissertação, ainda havia uma série de “viagens” a serem realizadas. Uma poesia é sempre uma oportunidade de nos tornarmos íntimos de nossas compreensões plurais. Essa intimidade é sempre

reveladora. É isso mesmo, nos desnuda diante de um espelho. Somos nós e nossas idiossincrasias e a hora de ver quem vai, na agilidade de quem digita, dar de comer à tecla “delete”. Quando eu trabalho com poesia – sempre – eu sempre ritualizo com uma canção do Gilberto Gil que (explica, complica, replica, triplica), porque a simplicidade de um poema é sempre uma coisa profunda. A canção é “Metáfora”, faixa 03, está no CD ‘Um Banda Um’, de 1982.

Naquela tarde meus brincantes extasiavam-se ainda mais com esse excesso saudável de poetas negros (Abdias & Cuti) que também se entregaram à amorosa e sempre transformadora paixão pelo teatro. Cada palavra um peso, cada pausa uma tonelada, cada respiração uma inflexão, cada olhar um assédio e tudo isso ao mesmo tempo um compromisso. Foi esse compromisso que naquele momento tonificou cabeça, corpo & coração dos meninos e daí nós colocamos a venda nos olhos e partimos para conhecimento do espaço físico daquela sala nova para os nossos jogos.

Nossos jogos de brinquedos são realizados com o “auxílio luxuoso”²⁹ do...mp3. Lamentamos mas nos dois espaços nos quais a gente faz nossas reuniões ainda não podemos contar com os tambores verbalizando o ritmo das nossas falas. No IFCE é horário de aula e no GDFAM trata-se de um espaço cedido por essa Ong que é mantida por uma instituição católica e, desde o início de nossas conversas eles deixaram claro que nós poderíamos usar o excelente espaço do GDFAM, mas logo percebemos que se tratava mais de uma gentileza que de uma parceria.

(Foto – 12 – Gilvan e Jonas – Arquivo do Autor)



Som na caixa e ritmo no corpo. Eu sempre falo para os brincantes que não se trata de academia (nem de dança, nem de musculação) e sim de uma sincronia corporal por intermédio de um toque sonoro. Nesse dia eu coloquei inicialmente um instrumental de tambor com alguns outros

²⁹ Juventude Transviada, canção de Luiz Melodia.

elementos. Quando começamos as atividades eu sempre fico lembrando para que eles procurem sentir e não pensar o ritmo. Deixe o corpo ir sentindo o som do tambor. É hora de lembrar de Norval Cruz que me ensinou isso a partir de uma aula sua sobre “djembe” e pediu para que a gente arrematasse os nós assistindo ao filme “O Visitante”. Grande Norval, axé, mano!

Depois de oito minutos de tambor, como forma de exercitar a compreensão e a expressão do sentir e não pensar, eu coloquei, propositadamente a Sandra de Sá e Funk’n Lata cantando “*Olhos Coloridos: a verdade é que você tem sangue crioulo, tem cabelo duro, sarará crioulo.*”³⁰ Essa não é uma canção comum, é um chamamento com tudo o que a ancestralidade africana contempla. Vale ainda lembrar como no nosso país essa questão do cabelo dos(as) afrodescendentes é motivo para as mais depreciáveis piadinhas que hoje em dia alguns preferem chamar de “*bullying*”. Então assim, já que estamos falando de não esquecimento é sempre bom lembrar que racismo é crime.

Mas essa canção estava estampada no rosto vendado dos meus brincantes que passaram a se movimentar deixando transparecer um quê de sorriso, possivelmente era esse “quê” quem coordenava todo aquele gestual sem medo do espaço inédito como deve ser cada apresentação de teatro de rua. Como meus brincantes continuam trabalhando em seus grupos com esse tipo de teatro essa experiência eles já detém. Ainda que a venda nos olhos seja um motivo de buscar a superação de um dos sentidos mais comumente por nós utilizados, o que eu percebia é que esse sorriso era composto também de uma felicidade cheia de por vir.

A cada encontro nosso é visível como os meninos estão cada vez mais (se jogando) literalmente nessa empreitada e mais ainda, além desse desprender-se para uma experimentação inédita, há o que é muito importante para o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana que é perceber que a cada encontro nosso, através dos brinquedos, jogos e reflexões que dançam, essa experiência tem apontado realmente para a possibilidade de uma formação no sentido mais complexo da palavra. Formação teatral sem negação do meu pertencimento étnico. Sim, podemos ser atores negros e atrizes negras, que compreendemos teatro como uma ação educativa. Se a cultura é a morada da educação, a cultura de matriz africana é a fonte onde nós afrodescendentes temos que alicerçar nossa existência. E estamos querendo buscar

³⁰ Olhos Coloridos, canção de Macau.

como recorte para essa moradia, o Candomblé Ketu-Nagô e todo seu potencial pedagógico.

O terreiro, instituição continuada da tradição negro brasileira tem muito a ensinar. Há de fato um valor pedagógico no modo como os cultos tradicionais concebem as suas relações de organização interna ou no modo como manifestam os seus regimes de relacionamento com os espaços econômicos-políticos geograficamente hegemônicos da sociedade global... O terreiro é realmente o modelo de realização de um Território. No coração de um Estado-Nação capitalista, ou pretensamente capitalista, que carrega a memória negro-africana de um poder comunitário e pluralista. (SCHAUN, p.01).

Para encerrar os jogos desse dia nós trabalhamos com objetos sonoros africanos: um xequerê e um mini-bongô. Coloquei os brincantes separados e dei a cada um seu instrumento. Na medida do possível (não podíamos esquecer que aqui vizinho estava havendo aula de geometria analítica) eles tinham que reconhecer o instrumento, em seguida começar a tirar som do instrumento e, por fim, um brincante buscar o outro dentro de um ritmo que se transformaria na dança-ritual de encerramento das atividades. Funcionou muito além da conta. O tempo, a vida fizeram dos meus brincantes hábeis tocadores de percussão, de maneira que hoje eles rapidamente tiram som de instrumentos, mas também já foi possível vê-los tirando som do próprio corpo. Laroîê! Ora ieiê ô!

Nesse dia optamos por gravar os depoimentos dos jogadores narrando como eles se sentiram após aquela batucada de jogos. A gravação ficou com uma qualidade excepcional (digital wav), de modo que nós não perderemos nada desse momento de construção coletiva.

TEATRO DO ENCANTAMENTO DA ANCESTRALIDADE AFRICANA

- **Fortaleza, 23 de fevereiro de 2010 - terça – 09:30h - Laroîê! Ora ieiê ô!**

Se o homem quer aprender a energia vital de Exu impulsiona para isso e este aprendizado retorna em favor dos outros, e é dividido com os outros, inclusive com os antepassados, fortalecendo o axé, energia vital que move o cosmo iorubano, sendo que, quando aprendo, educo-me, estou educando a mim e aos outros, melhorando-me melhora o mundo, circularmente energia esférica de Exu. (SOARES, 2008, p.165).

Eu sempre defendi que uma oficina de 'Leitura & Produção Textual' é o

objeto mais precioso para as pessoas que estão se iniciando na linguagem do teatro ganharem de presente. Caso seja uma oficina do Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana vai ser presente e pré-requisito do prazer. Uma oficina dessa natureza tem tudo para, de imediato, afastar os(as) participantes das individualidades glamurosas de seus umbigos. Teatro é uma ação-educativa-coletiva. Ninguém faz teatro sozinho, nem quando opta por brilhar na exclusividade dos monólogos. Essa excentricidade só vem sedimentar e solidificar a idéia feroz que subjaz ao capitalismo criminoso racista que é a lógica de mercado na perpetuação da concorrência desumana. Essa mesma idéia de reparos para com a lógica crudelíssima do capital vem assim advertida, acalentada e metaforizada em Muniz Sodré:

Na cultura nagô, o sacrifício é uma operação imprescindível: a oferenda (ebó), transportada por Exu, dinamiza a relação entre vivos e ancestrais ou princípios cósmicos (os orixás), reequilibrando ou reparando o circuito coletivo das trocas e, assim, permitindo a expansão do grupo. O sacrifício implica no extermínio simbólico da acumulação e num movimento de redistribuição (princípio, portanto, visceralmente antiético do capital (SODRÉ, 1983, p.128).

“É preciso estar atento e forte”³¹. Leitura e produção textual vitaliza, pois ler e escrever são exercícios que, ao acontecerem de forma satisfatória, necessariamente envolvem a pessoa humana em seu corpo todo. Quando interpretamos ou redigimos um texto estamos revelando os nossos mais íntimos conceitos, às vezes inconscientes. Aprender a praticar essa forma de nos inserirmos no mundo demanda uma atitude tão delicada quanto. Por isso que os jogos serão nossos maiores aliados nessa tarefa tão fundamental de materializar nossa humanidade. Até porque como bem descreve Muniz Sodré o jogo pode nos remeter a esse aspecto da cultura tradicional africana que espetacularmente lhe representa, ou seja, a festa:

Os agrupamentos ou as associações controladas não sufocavam a preservação da memória originária ou da criação cultural no meio da escravaria. E essa criação era propiciada pelo jogo, tanto na forma do culto mítico-religioso como do ludismo festivo que se esquivava às finalidades produtivas do mundo dos senhores. (SODRÉ, 2002, p.134).

Jogos, na minha compreensão, também são esses brinquedinhos com os quais intensamente damos asas à nossa imaginação, e essa, somente muita sensibilidade

³¹ Divino Maravilhoso, canção de Caetano Veloso.

é capaz de conceituá-la, no entanto, há uma passagem da professora Ângela Linhares que traz algo de um levitante jogo poético:

A imaginação, portanto, seria o território por onde voa tanto o sujeito que sente como o que pensa. Imaginar, esse modo de se estar com o que está ausente, não constrói uma cidade nas nuvens do inexistente. A imaginação tem seus pés na experiência. Ou as suas asas. Por beber na materialidade da vida, ouve as vozes dos corpos e da experiência e parte, com o pensamento reflexivo, rompendo o eixo do existente. (LINHARES, 2003, p. 96).

Romper o eixo do existente é um convite para o lado mais sensível de uma imaginação que experientemente sabe voar. Plenamente em concordância com as palavras tocantes de Ângela Linhares continuamos pensando como o jogo pode ser um vetor que mobiliza a imaginação criadora e dinamiza um processo de invenção e reflexão. Um faz-de-conta que toca na realidade nos fazendo acordar para um intervir com o nosso fazer revestido de emoções transformadoras.

O jogo teatral é um jogo de construção em que a consciência do “como se” é gradativamente trabalhada, em direção à articulação da linguagem artística do teatro. No processo de construção dessa linguagem, a criança e o jovem estabelecem com seus pares uma relação de trabalho, combinando a imaginação dramática com a prática e a consciência na observação das regras do jogo teatral. (KOUDELA, <http://www.eca.usp.br/prof/ingrid/site/index.htm>)

O Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana está propondo uma utopia? Ora só o fato de ele ser encantado e centrado na ancestralidade africana já nos indica o quanto não convencional essa nossa proposta se mostra. Anticonvencional não no sentido de uma vanguarda intransigente e passageira, mas, com certeza na fundação de uma estética que existe a partir da ética da tradição africana. Isso significa dizer que um enfrentamento a longo prazo é o que nos aguarda. No entanto, cada vez mais o Candomblé Ketu-Nagô tem nos acolhido e se mostrado como a melhor plataforma para dar sustentação a essa nossa proposta. Uma outra estética fundamentada pela ótica da ética Ketu-Nagô. Produzir um teatro na contra-mão da maré. Nada de novo, apenas a nossa proposta sabe exatamente o que não queremos mais. Reconhece com facilidade o quanto nociva é uma formação que não leva em conta a cultura afrodescendente.

Esse enfrentamento vai ser amamentado pelo leite farto da fecundação de Oxum, vai ser acalentado pela oralidade e nasalização do canto da minha mãe a nos adormecer em seu colo protetor, mas também poderá ter como referência o

conhecimento de uma história que já tem uma significativa memória em termos de querer buscar uma outra via para fazer teatro que é a do Grupo de Porto Alegre “Ói Nóis Aqui Traveiz”. Vejamos que alento nos mostra o trabalho de Rafael Vecchio:

Tomo a atuação do Ói Nóis como uma realização utópica, e é Enrique Dussel (1980) quem inspira esta consideração, ao falar de utopia como uma condição advinda da construção de uma “ordem nova”, a partir de um ato em execução, não obstante os impedimentos do “aqui e agora”. (...). O sistema capitalista não é um acontecimento natural e definitivo, tampouco o apogeu da humanidade resultante de alguma evolução inexorável. O capitalismo é, ao contrário, uma construção em andamento, num processo que encontra vários pontos de resistência mundo afora. Um deles é conduzido pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. (VECCHIO, 2007, p.23 (...) 42).

Nessa nossa escrita sacolejante link é a luz de um vetor que alumia as construções poéticas e me fez entender que filosofia é poesia, uma vez que “a condição para o exercício do filosofar é filosofar em linguagem própria.” Estou me referindo sempre e com muito prazer a Eduardo Oliveira. Fale pro meu corpo da utopia que vai sustentar minha alegria e alimentar minha proposta de por em prática o exercício de um sonho que se respalda na fantasia fictícia de uma narrativa teatral, pois é do personagem Michezinho a fala que diz: “Toque em mim Baobá! Faça o nosso cantar tocar o coração dessa nação. Do coração pra cabeça, da cabeça pra dança do corpo que transforma. Mateus & Catirina & o nosso Maracatu é só pra começar o desmantelo de Michezinho, Mixaria e Banzo-Blues”.

A utopia concebe a diferença como diversidade e, na perspectiva plural da diversidade, ela amplia os horizontes de enunciação, possibilitando vários regimes semióticos em contraposição à ditadura dos universos únicos de significação. Ética do cotidiano, a utopia mobiliza para a ação. A utopia, nestes termos, é uma sabedoria – resultado do acúmulo histórico de um povo que sobreviveu graças à sua criatividade e à sua utopia. Utopia aqui como realização do passado e não como promessa de futuro; utopia como reivindicação do tempo dos antepassados e não como escatologia; utopia como manutenção dos princípios da tradição e não como o eterno lugar que teima em não surgir; utopia como horizonte de realização e não como uma ideologia de felicidade. (OLIVEIRA, 2007a, p.287).

Nossa ancestralidade africana vai nos ensinar isso, por isso a roda, por isso a rua, por isso o carinho com a minha comunidade, por isso que para cada teatro sua cultura.

Nos trabalhos com @s participantes deveremos utilizar canções para despertar e sensibilizar os brincantes. Essa didática prever que, sensíveis ao ritmo e a

melodia das canções, as pessoas possam incorporar essas duas vertentes em sua escrita pessoal. Uma vez estimulados a desenvolver seu ritmo e melodia interiores com ajuda das canções, os participantes vão-se habilitando a, também, criar suas próprias "canções-ritmicas-melódicas". Inicialmente estimulados através de jogos e exercícios com as mais diferentes possibilidades da rítmica afrodescendente – ritmos e melodias – para depois buscar criar as "canções" (ritmo e melodias) que vão servir de sonoplastia do espetáculo poético-teatral de rua composto com o texto produzido pelo grupo.

Tudo isso paralelo a uma prática de leitura e escrita que busca concretizar da forma mais criativa, original e inédita, a experiência vivenciada na oficina, ou seja, ler & escrever com muito prazer.

Essa proposta traz essa atualização através de um elemento de natureza eminentemente aberto que é o texto poético, que cada vez mais pode ser encontrado nos mais variados suportes que o momento histórico permite. Das pinturas rupestres à tela evanescente dos computadores a poesia sempre soube se fazer presente para registrar de uma maneira que só ela sabe fazer, a fim de que a memória não se perca. E mais ainda, por ser um objeto artístico, a poesia instala a pluralidade de possibilidades. Cada “texto” poético é uma nova forma de usar as palavras para pensar e transformar o mundo. No entanto, e é isso que essa idéia precisa mostrar, a “palavra” também pode ser outro artifício, não somente código escrito.

Cabaça da Cabeça seria o primeiro movimento dançante e envolvente do brincante com o (T.E.A.) Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana.

“Para os iorubas a cabeça é a parte mais vital do corpo humano: contém o cérebro, a morada da sabedoria e da razão; os olhos, a luz que ilumina os passos do homem pelos labirintos da vida, o nariz que serve como uma espécie de ventilação da alma; os ouvidos com os quais o homem escuta e reage aos sons, e a boca com a qual ele come e mantém o corpo e a alma juntos.” (Babatunde Lawal, 1983: 46). (BARBARA, 1998, p.03).

Precisamos ofertar a síntese da síntese, o sumo da folha, o alimento vital. O (T.E.A.) desautoriza o excesso. Nesse momento das carícias preliminares os brincantes desse nosso teatro devem “alimentar” suas cabeças. São atividades repletas de um simbolismo que lhes coloquem em contato com o sistema Nagô, da mesma forma como acontece nos ritos de iniciação em uma comunidade de terreiro.

O maior mérito dessa busca – inicialmente – não será resolver problemas

de ordem estética, de uma assinatura ou encenação, “mise-en-scene”, mas sim, de uma consciência profunda sobre ancestralidade africana alimentando o que os brincantes já são desde que nasceram.

Cada vez que novos membros recebem a força sagrada na iniciação, aumenta a força energética de toda a comunidade. O templo cresce, fortifica-se, torna-se cada vez mais poderoso, e, por conseguinte, confere mais Axé a seus membros que, em troca vão, pela sua própria força, amplificar o potencial de energia sagrada do terreiro. (AUGRAS, 1983, p.70).

O (T.E.A.) visa mais possibilitar uma interação com os saberes da ancestralidade africana para que, ao mesmo tempo em que os brincantes vão girando com a esfera dinâmica que aciona o complexo sistema Nagô, que esse mesmo movimento possa colocá-los “da porteira pra dentro”, ou seja, possibilite uma formação teatral de pessoas com uma afiada consciência crítica, a mais doce e suave sensibilidade generosa e uma ampla compreensão de sua função social. Tudo ao som dos tambores!

O (T.E.A.) são caminhos & encruzilhadas desencadeadas por Exu o movimento esférico da energia dinâmica portadora e condutora de axé. Esse movimento esférico posto na roda do Tambor de Rua vira poder feminino porque foi pra Oxum que Exu ensinou o mistério dos búzios. Jogo de sedução, sensação, simulação, mas Exu gostou. É na suavidade de sua negra pele aveludada que Oxum guarda os cauris da fecundação. Oxum é o segredo do útero fecundado é dessa forma que sossega a errância fálica de Exu dentro de mim. É assim que Exu-Oxum vão conduzindo, maturando, revolvendo no chão fértil do nosso ventre, esse desejo profícuo de dançar um pensamento sobre formação teatral assentada na cultura de matriz africana. Laroie! Ora ieiê ô!

Os nagôs eram alegres, cantavam, em quase toda parte. Mariana via agora o sinal de Exu, o deus aparecia sob a forma de fertilidade, vários membros como de homem erguiam-se do chão, feitos de terra ou de pedra, a mulher parava diante de um deles, pensava no prazer da mulher com o homem (OLINTO, 1963, p.235).

O corpo é um todo onde se encontra a pulsão que vai nos conectar com o meio-ambiente, com as outras pessoas e com as realidades distantes e invisíveis. As vias de acesso a esse saber talvez possam passar por aqui:

- Comunidade
- Compartilhamento
- Solidariedade

A estética do T.E.A. precisa trazer:

- Corpo (que dança)
- Sons
- Cores
- Odores
- Sabores
- Ancestralidade Africana

4.6. TAMBOR DE RUA & NAÇÃO BAOBÁ – O BATUQUE QUE BATE NO BUMBA-MEU-BOI FOI BATER NA BELA VISTA

A partir de novembro de 2009 passamos a acompanhar de forma mais sistemática os ensaios do Maracatu Nação Baobá (às quartas e sextas, das 19 às 21h), a fim de produzirmos um pequeno documentário. Isso fez com que nossa presença e participação freqüente acompanhando a produção do carnaval de 2010, fosse se estendendo não somente ao batuque como sempre acontecia desde 2007, mas fomos nos envolvendo com todas as alas do Maracatu.

Eu sempre quis fazer um trabalho na perspectiva de arte-educação com a linguagem do teatro junto ao batuque do Baobá, mas as correrias da vida sempre foram mais impositivas impedindo tal realização. Cheguei mesmo a escrever o Projeto “A Cor do Meu Tambor ou Viver é Amar o Nação Baobá”, mas, infelizmente não conseguimos tempo para ir captar um patrocínio para uma idéia tão bonita.

Enfim, agora em 2010, passado o carnaval e essa minha mais intensa presença no Maracatu e pensando em fazer parte da dissertação um texto teatral que ficou com o título de “O Rap da Bela Vista e o Encanto do Baobá que Dançou Bumba-meu-Boi”, um roteiro de teatro de rua para a juventude da periferia, eis que, nesse texto, a sonoplastia desse espetáculo é toda efetivada pelos tambores do maracatu, ou como esta dito lá: o texto fala em parceria com os tambores, ou melhor dizendo, a partitura dramaturgica das falas dos personagens será impressa pelo ritmo dos tambores. Repassei essa idéia ao presidente de honra do Maracatu, o senhor Raimundo Praxedes, o qual ficou feliz com a proposta e estimulou a participação do batuque na futura apresentação teatral.



(Foto – 13 – Arquivo do Autor - Da esquerda para direita: Gilvan – Roger – Pablo – Jonas – Em: 27/03/2010 – sábado – manhã)

O dia de ensaio que juntaria os atores Gilvan de Souza e Jonas de Jesus com os participantes do batuque, foi o sábado pela manhã. Como os batuqueiros estudam durante a semana pela manhã ou tarde, muitos já tinham o fim de semana ocupado. Ainda assim conseguimos cinco pessoas, dessas cinco, três participaram de dois ensaios e sentiram-se um pouco incomodados com a questão do teatro, pois não se tratava apenas de tocar o tambor, (coisa que eles já faziam excelentemente), mas de fazer esse toque interagir com o espetáculo. Tudo bem seguimos com os dois atores (Gilvan e Jonas) e os dois batuqueiros (Pablo e Roger). No meu entender esse é o Grupo que eu tanto sonhei. Estivemos ensaiando com os dois meninos do batuque estimulando neles o compromisso de quando a gente terminar os trabalhos da pesquisa eles poderiam contar com a nossa ajuda no sentido de dar continuidade aos jogos teatrais pelos quais eles, satisfatoriamente estão vivenciando.

Por exemplo, no dia 27/03/2010, sábado, das 09:30 às 11h, o jogo da foto acima o Gilvan iniciou a brincadeira com todo o grupo em roda sendo solicitado a tirar

som do próprio corpo. Começava com os jogadores esfregando as próprias mãos uma na outra, aumentando o ritmo e quando quentes sendo levadas aos olhos. Ele conduzia a imaginação nos fazendo pensar no som que a gente estava a produzir: era o vento que se aproximava e parecia que estava ficando forte. É realmente estava forte, daí começa a cair os primeiros pingos d'água...é chuva, das boas! A gente tirando som com os dedos estalando. A chuva vai aumentando, aumentando até batucar forte no frágil telhado das casas da periferia. Quando menos a gente espera vira vendaval, aí a gente já estava batucando em todas as partes do nosso corpo, sentindo e ouvindo o som que o corpo pode produzir. Como eu havia solicitado que o Gilvan trouxesse o jogo nós então havíamos combinado que trabalharíamos com essa idéia de produzir o som do corpo. Então logo eu pensei nos nossos ensaios do texto do espetáculo e levei um exercício que de certa forma complementasse o jogo do Gilvan, além de contemplar questões outras que dizem respeito ao que estamos pensando como deve ser o conteúdo de uma oficina do Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Ancestralidade, comunidade, vida, entrono imediato, criatividade, sensibilidade, transformação, etc.

A educação é uma questão de sensibilidade. A sensibilidade ao mesmo tempo é sentir, pensar, sonhar, desejar... Sensibilidade aumenta a percepção. A educação do olhar leva a um aumento de percepção. Não apenas de percepção sensorial, mas uma percepção do mistério, do pré-existente, do inefável. Sensibilidade sabe guardar silêncio. Há momentos em que tudo pára para sorvermos a densidade do mistério. Há momentos em que tudo cala para que o encanto fale. Há momentos em que o Dizer ultrapassa o dito, em que a paisagem supera o discurso, em que o sentimento desloca a necessidade de fundamentos e instaura a fonte como manancial de experiência e sabedoria. (OLIVEIRA, 2007a, p.259).

A brincadeira continuou da seguinte maneira: eu disse que partindo das sensações possibilitadas pelo jogo do Gilvan, nós hoje, ao invés de tocar nos tambores do batuque, iríamos buscar criar uma alternativa que substituísse o som dos tambores. Para isso eu transformei uma corda de armar rede na fantasia de criança que brinca de ônibus com os irmãos ou amigos da rua. Enfeitamos o “veículo” com balões de soprar e fitas coloridas. Os balões tem pelo menos duas funções, dão leveza, mas nesse caso era para que os jogadores não deixassem eles estourarem na realização do que o jogo iria solicitar. Depois amarrei eles com uma tira preta deixando uma certa distância um do outro e pedi que eles fossem fazer uma volta no quarteirão e que, no caminho, procurasse encontrar qualquer objeto que para eles poderiam ser capaz de se “tirar som”, tocar com eles. Lembrei que ninguém podia machucar ninguém, todos deveriam

cuidar de todos. E mais tinham que ir cantando a canção que nós vamos mostrar no trabalho “O casamento de Xangô”, de Decarte Gadelha. Para isso precisariam andar no mesmo COM-PAS-SO. O jogo foi animadamente realizado provocando os mais variados resultados. Começa quebrando a inibição dos muito tímidos, pois eles não estão sós, força um trabalho em grupo, solidário, a vizinhança corre pra ver o que é aquilo. Daí eles retornaram carregado de coisas que viraram instrumentos musicais. Na roda dos comentários sobre o jogo, Pablo e Roger observaram como as ruas estavam sem limpeza, teatro é para inter(ferir) na minha realidade, daí eu lembrei que eu já chamei esse jogo de ‘Loucos varridos em Ação de Graça’. Daí eles prepararam os novos “instrumentos” e nós fomos cantar a canção desse brinquedo “O Casamento de Xangô”, agora com acompanhamento instrumental feito com o prazer da solidariedade e da nossa própria criatividade.

Esse tem sido um trabalho muito envolvente porque, até agora, eu tenho sentido o Pablo e o Roger super sintonizados com o Gilvan e o Jonas. Claro que não somente porque essa sintonia é tudo num trabalho de grupo, mas porque precisamos deixar essa semente no Baobá e esses dois batuqueirinhos tem sido uma surpresa super agradável. O que tem acontecido até agora em termos de integração dos dois atores (Gilvan – Jonas) com os dois batuqueiros e futuros atores do Baobá (Pablo – Roger), é sinal de que Gilvan e Jonas realmente vestiram a idéia de que teatro é vida, de que a gente está sempre em constante (trans)formação, que a gente aprende com tudo e com todos, que teatro é uma ação educativa planejada na “pedagogia do baobá” que na nossa expectativa passa a ser o Candomblé Ketu-Nagô esse complexo e belo sistema vetor da natureza humana e do meio ambiente. Canta, ainda e mais uma vez, o beija-flor que me ensinou que não há explicação lógica do mundo. Ginga na interrogação provocante que vem reticenciar o blog-dissertativo...

Penso em filosofia como se ouvisse música. Os conceitos bailam com o mundo e não têm a pretensão de explicá-lo, apenas tiram-no para a dança. A filosofia é um ritmo, ou melhor, entra no ritmo. Neste caso, o tom é dado pela ancestralidade, os significados pela cultura e a experiência pelo contexto. Educar será, então, um processo contínuo de sensibilização e encantamento. Como poderei ser racista ou admitir o racismo se vejo no Outro a dignidade do mistério que nos unifica?; como poderei ser sexista, se o Outro estabelece comigo uma relação de alteridade que, em si mesma, é ética? (OLIVEIRA, 2007a, p.260).

4.7. O TEATRO TRADICIONAL AFRICANO

Ici il n'y a aucune idée de distanciation entre acteurs-personnages et spectateur. Tout le monde est de la fête, tout le monde participe à la cérémonie d'où le caractère populaire de ces manifestations. Il y a donc une différence entre la forme africaine du théâtre et le théâtre européen. Cette différence est très importante dans la mesure où elle détermine la structure et la finalité de la conception dramatique. (KANOUTÉ, 2007).

Ici il n'y a aucune idée de distanciation entre acteurs-personnages et spectateur. Tout le monde est de la fête, tout le monde participe à la cérémonie d'où le caractère populaire de ces manifestations. Il y a donc une différence entre la forme africaine du théâtre et le théâtre européen. Cette différence est très importante dans la mesure où elle détermine la structure et la finalité de la conception dramatique. (KANOUTÉ, 2007).

Como nossa intenção foi realizar uma pesquisa é preciso que se diga que há uma dificuldade no que se refere a uma documentação (impressa) sobre teatro tradicional africano de um modo geral. Em contrapartida, desde que eu iniciei a pesquisa encontrei um número considerável de sites na internet, muitos em francês outros em inglês, que disponibilizam informações sobre o teatro africano, com mais ênfase no teatro africano contemporâneo.

A concepção do teatro tradicional mais voltado aos cultos ancestrais, bem como aos valores e visões de mundo que encontramos, sobretudo nos ritos, é o que me leva categoricamente a festejar minha intenção de pensar na possibilidade de gestar uma metodologia de formação teatral centrada nessa cosmovisão. Dizer que o teatro nasceu na África é compreender o que existe de teatralidade (a condição teatral) impressa nessas manifestações. É solidarizar-se com o vínculo de interação social desencadeado pelo rito numa comunidade tradicional. É direcionar o olhar para a necessidade urgente de possibilitar um reencontro dos(as) afrodescendentes com uma ancestralidade que sempre esteve a nossa espera. Está no nosso passado alimentando nosso tempo presente a fim de que possamos refletir sobre a maneira como essa possibilidade de criação de uma formação teatral que nos engravide agora e para sempre.

A condição teatral acima referida, penso que seja o que o teatro vai portar enquanto característica maior, sua essência nata, ou seja, seu potencial expressivo. A essa expressividade vem somar-se uma mais radical no sentido do que se refere a um aspecto somente seu: é somente no teatro – que é uma realização que somente se efetiva com pessoas – que a expressividade em forma de arte vai direcionar-se para outras pessoas. E ele (teatro) só vai realmente existir no breve e belíssimo espaço no qual essa interação efemeramente vai acontecer. Em concordância com Abdias do Nascimento,

também entendemos que era exatamente isso o que acontecia na África – mãe da humanidade – por isso que precisamos compartilhar com (os/as) afrodescendentes essa forma sublime de perceber que o nosso fazer teatral deve ser um cordão umbilical nos atando a quem realmente nos pariu.

Desde suas primeiras manifestações coletivas, o africano esteve essencialmente vinculado ao teatro. As danças culturais da África Negra encontram-se na origem dos ritos, e já sabemos que do culto aos deuses e aos antepassados passou-se à representação das ações humanas e dos animais, à estilização existencial. (...) As grandes festas religiosas – forma de vitalidade negra – com sua liturgia consubstanciada à dança, canto e pantomima, são as primeiras e autênticas cenas teatrais africanas. (NASCIMENTO, 1979, p.20).

Em razão disso que afirma Abdias Nascimento e em função do que encontramos (Egungun no Brasil, na Nigéria, no Benin, em Trinidad); (Dogon no Mali); (Zangbeto no Benin), o que nós podemos entoar é que a pesquisa veio referendar a intuição que tínhamos sobre o teatro tradicional africano ter vindo alicerçar, dar vazão à síntese do que hoje chamamos de teatro de rua. Teatro esse que nós vamos perceber ainda nos Maracatus de Fortaleza autênticos herdeiros que são de uma outra encenação de rua “Autos de Rei Congo”. Esse teatro que eu incorporo todo no meu tecido negro ancestral que insemou minha formação enquanto sujeito que, pela via da linguagem artística teatral, interfere na realidade e se posiciona diante do mundo e que a pesquisa oportunizou o compartilhar com os integrantes do Tambor de Rua a fim de sinalizarmos por qual caminho poderíamos chegar ao que estamos chamando de Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana. Sobre as referências iniciais desse teatro tradicional africano, Carlos Vaz, ator natural de Guiné Bissau, no seu livro ‘Para um Conhecimento do Teatro Africano’, assim descreve:

A África conheceu e praticou teatro desde as suas origens. Com efeito, a própria existência da comunidade rural tradicional se enraíza sobre um conjunto de crenças manifestadas nos ritos, (ritos sagrados, ritos de caça, ritos funerários, ritos agrários) cerimônias cíclicas, danças guerreiras, pantomimas de amor, que tem por objetivo manifestar a presença do homem africano, nas suas relações diversas e complexas com deuses e com os outros homens integrados no seio da comunidade. As ocasiões para essas representações são numerosas e aparecem essencialmente ligadas aos cultos dos antepassados, às colheitas e a todos os atos fundamentais da existência humana, o nascimento, o casamento, a morte (VAZ, 1978, p. 16).

O teatro que me diz respeito nasceu livre como os africanos que, na minha concepção foi quem o criou. Reafirmo que o teatro que me satisfaz é o que está na rua. Essa satisfação não é somente uma opção estética para a minha expressão, mas

fundamentalmente entrar em sintonia com essa origem e, hoje, sobretudo uma questão político-ideológica. O que move a essência teatral é a expressividade que comunica e isso nós vamos encontrar com fartura na forma dos ritos, máscaras, festas, pantomimas, canto e danças da África tradicional. Nesse conjunto de modos de ser tradicional africano o que realmente não há é uma expropriação da vida humana, não há um nível que meça o desnível entre pessoas, não há ilusão inútil, não há uma representação vã para pequeno círculo fútil. A citação abaixo, apesar de vir noutra língua merece que a gente amplie com quem não tem a obrigação de saber além da nossa própria. Então o que esse professor de Teatro do Mali, Oumar Kanouté, diz no texto dele, para mim um dos textos que até agora mais me empolgou ao saber da existência dessa preocupação em trabalhar teatro tradicional africano, é mais ou menos o seguinte: “O teatro ritual reflete a vida e a ética da comunidade. Todos os atos essenciais da vida são expressos através do teatro. Ele serve a coesão e a uma tomada de consciência, para formação e informação”.

Le théâtre rituel reflète la vie et l'éthique de la communauté. Tous les actes essentiels de la vie sont exprimés à travers le théâtre. Il sert à la cohésion et à la prise de conscience, par la formation et l'information. (KANOUTÉ, 2007).

Penso que já está mais do que na hora de abandonarmos o preconceito de não ver que a África toda esparrama-se em expressividade que eu, por ser um amante de teatro, sempre vou nela enxergar uma expressividade teatral. Se antes havia o escape de que faltava material sobre esse continente, hoje essa inverdade se desfaz diante da possibilidade que a internet abre sobre nós. Nos embates que a minha afirmação de dizer que o teatro nasceu na África ainda vai enfrentar por um tempo, me posicionarei sempre, fortemente e com prazer do lado dessa magia encantadora por mim chamada expressividade teatral africana. A cabaça que há muito tempo atrás gestou e fecundou o instrumento que deu origem ao homem se comunicar com o outro por intermédio do tambor, da dança, do canto, do gesto do corpo e, sobretudo portador de uma máscara.

Os narradores africanos, com várias denominações segundo a região, - os griot, por exemplo, - interpretam como verdadeiros atores os contos, as lendas, as fábulas, as epopéias da raça negra. Alguns atingem alta qualidade artística, como descreve Gorer a respeito dos atores sudaneses: “essa pantomima, entrando cada vez uma máscara, até que só ficou o diretor, prosseguiu. Este era um dançarino de extraordinária ingenuidade e técnica; durante as três horas que durou a cerimônia, bailou continuamente, às vezes de maneira dramática, às vezes de maneira burlesca, imitando, picarescamente, os maometanos e cristãos em seus cultos, os soldados e

caçadores, e diferentes animais. Tinha gestos sumamente expressivos que, comunicavam, à distância, a verdadeira impressão das coisas ou pessoas que imitava. Dominava a técnica de sua arte, com um grau de virtuosismo não igualado por nenhum bailarino profissional. (NASCIMENTO, 1979, p.22).

4.8. ARTES CÊNICAS – UFC 2010.1

O Curso de Graduação em Artes Cênicas (licenciatura em Teatro), da UFC (Universidade Federal do Ceará), com sua primeira turma iniciada neste semestre de 2010.1, vem, finalmente, sanar uma lacuna da Universidade mais tradicional em nosso Estado. É motivo de festa! Lógico que desejamos e esperamos que o referido curso realmente cumpra o que a UFC já conquistou nessa longa jornada de trabalhar com educação formando as mais diversas categorias de profissionais que tanto contribui para construir a sociedade brasileira.

O referido curso, apesar de somente agora fazer parte das possibilidades de formação universitária na UFC, nasce em um momento extremamente propício quando a compreensão que a sociedade brasileira hoje tem para com os profissionais trabalhadores com as artes cênicas (teatro) é infinitamente diferente de quando a UFC nasceu ou ainda de quando em 1961 ela instituiu um curso de extensão em teatro. Uma longa luta no sentido de fazer valer a categoria profissional dos trabalhadores artistas de teatro, principalmente (atores/atrizes/técnicos), não somente deu uma visibilidade positiva a esses profissionais, bem como possibilitou uma compreensão e um respeito ao trabalho dessa categoria profissional cuja grande contribuição é mostrar que a sensibilidade, a emoção, a consciência crítica, consubstanciados no que chamamos de arte são também ingredientes fundamentais para formação de uma nação saudável.

Bem vindo, curso de Graduação em Artes Cênicas (Licenciatura em Teatro) da UFC! Vida longa pra você. Aproveitamos a oportunidade para não somente saudar uma conquista, mas também nos colocar à disposição da coordenação do curso no sentido de contribuir com algumas informações – bem particulares – uma vez que na condição de afrodescendente que sou penso que nós poderíamos intensificar o corpo das disciplinas no que tange a esse aspecto. Concordamos plenamente com o que diz o documento projeto com as determinações do curso, disponível na internet: “Arte uma forma específica de conhecimento, fundamental no processo formador de sujeitos que se educam e estruturante na direção do imaginário das culturas. (ARTES CÊNICAS UFC, 2009,

p.09)”. No entanto senti que as culturas afrodescendentes e indígenas foram pouco contempladas, ficando somente como disciplinas optativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa nos permitiu levantar uma quantidade bastante interessante de informações que nos animou no sentido de que, ao nos debruçarmos sobre o Egungun e o Maracatu de Fortaleza encontramos sim, elementos que de forma indubitável apontam para o que antes apenas sentíamos. Sim, é possível uma sistematização de elementos da Ancestralidade Africana por nós detectadas no Maracatu de Fortaleza, no caso o Maracatu Nação Baobá, bem como no Culto Egungun. Tanto isso é possível que logo iniciado o trabalho de campo tratamos de compartilhar o que nós encontrávamos com integrantes do Grupo de Teatro Tambor de Rua, Gilvan de Souza e Jonas de Jesus.

Outro fator que me apareceu latente e para o qual voltarei meus estudos próximos diz respeito ao aspecto pedagógico do Candomblé Ketu-Nagô. A partir das vivências, danças, cortejos e leituras, penso que o Teatro do Encantamento da Ancestralidade Africana pode planificar sua estrutura, plantar todo seu aporte em conexão com o Candomblé Ketu-Nagô. Assentar nossa proposta de Teatro da Ancestralidade Africana plantada na força vital do axé. Nesse Blog-Dissertativo eu tive a possibilidade de me aproximar com mais intensidade desse sistema religioso e, mais de perto, senti-lo enquanto escola de saberes. Uma escola que canta, dança, reverencia a natureza, e afirma-se em sintonia com o conceito de Ancestralidade Africana tão bem decantado por vários teóricos, mas que aqui nessa nossa escrita, abraçamos Cunha Júnior e Eduardo Oliveira e que para nós será sempre o caminho.

Os percalços que o nosso trabalho ainda vai ter que sobrepor diz respeito a um processo já bem conhecido por nós afrodescendentes e pelos brasileiros de um modo geral, pois fala direto ao racismo, preconceito, discriminação. Precisamos denunciar esse crime, precisamos estar atentos para que nossos cursos e/ou oficinas de teatro, espetáculos teatrais, assim como nossas salas de aulas não sejam um referendo que vai contra a constituição brasileira. Sem contar que um procedimento desses fere a dignidade humana e não há como reivindicar paz, solidariedade, ética enquanto a dignidade humana é extraviada com uma “inofensiva piada”, por exemplo.

A pesquisa nos proporcionou ainda uma afirmação particular, mas que não tem como não compartilhá-la com você: A África é Teatral. Em outras palavras, basta desembaraçar essas palavras que a gente vai encontrar o resultado: em sendo a África Teatral não há como seus descendentes não serem. Eu encontro a expressividade teatral

africana em todas as suas manifestações, não apenas artísticas. Vejamos agora (junho/2010), com a realização da Copa do Mundo na África do Sul como os torcedores interagem com os jogadores, temos visto, no mínimo, com muita dança! Dança é a mais elaborada teatralização do corpo. Corpo! Tudo dos nossos ancestrais veio impresso no corpo. A cultura de Matriz Africana tem no corpo seu discurso e despacho.

Já é tempo de a gente abraçar a cultura africana como essência da nação brasileira. Ela sempre esteve dentro de nós. Caso alguém ainda tenha dúvidas e receio de sair por aí dançando e cantando essa afirmação nós aconselhamos o uso de uma máscara. Ah! E por falar em máscara, existe objeto artístico mais teatral e africano que o poder de uma máscara!? Nos vemos por aí, com ou sem máscara. Aproveitamos e acenamos ainda para os Dogon (Mali) e o Zangbeto (Benin). Sendo esse blog-dissertativo um “balde de canções”, no período em que eu concluía essa escrita, uma entrou suave para sempre e disse: “Pra você guardei o amor que aprendi vem dos meus pais amor que tive e recebi e hoje posso dar livre e feliz”³².

DOGON - Mali



(Foto 14 Dogon – Arquivo Ajoh198)

³² Pra você guardei o Amor, canção de Nando Reis.

A civilização dos Dogon está situada no Mali e uma pequenina parcela populacional em Burkina Faso e Costa do Marfim. A maior parte da população, estimada em 400 mil pessoas, vive nos distritos de Bandiagara e Doutetza, no Mali. (PASSOS, 2009)

<http://cnncba.blogspot.com/2009/09/os-dogons-conhecimento-das-estrelas-e.html> - Acessado em 17/12/2009.



(Foto 15 Dogon – Arquivo Ajoh198)

O saber endógeno da civilização Dogon tem deixado abismado e sem resposta os eurocentristas e suas academias devido a seus conhecimentos profundos em astronomia, medicina, arquitetura, filosofia, psicologia, física, álgebra, geometria, aritmética, música. A civilização Dogon deve ser ensinada as nossas crianças em salas de aula, em matéria como matemática, biologia, geografia, física, artes e história. (PASSOS, 2009).

<http://cnncba.blogspot.com/2009/09/os-dogons-conhecimento-das-estrelas-e.html> - Acessado em 17/12/2009.

O pensamento ocidental baseia-se no cartesianismo, enquanto o pensamento dos Dogon é baseado na espiral, o que o torna proporcionalmente mais eficiente e complexo. (PASSOS, 2009).

<http://cnncba.blogspot.com/2009/09/os-dogons-conhecimento-das-estrelas-e.html>

Este movimento em espiral é uma metáfora geométrica, que expressa à compreensão holística do mundo e todas as coisas. Em um nível cognitivo, a espiral é a imagem simbólica de conhecimento profundo e harmonioso, que na vida normal é expressa pela categoria da boa palavra. É a partir desta categoria que vem a música, a bondade, o prazer e poesia - Uma palavra feminina ligada à natureza amorosa da mulher, a luz solar e a força totalizadora do 4º centrado. (PASSOS, 2009).

<http://cnncba.blogspot.com/2009/09/os-dogons-conhecimento-das-estrelas-e.html> - Acessado em 17/12/2009.



(Foto 16 Dogon– Arquivo Ajoh198)

Existem 78 tipos diferentes de máscaras de ritual entre os Dogon e suas mensagens iconográficas vão além da estética, no reino da religião e filosofia. (PASSOS, 2009). <http://cncba.blogspot.com/2009/09/os-dogons-conhecimento-das-estrelas-e.html> - Acessado em 17/12/2009.

[Creative Commons] – Foto - Galeria de ajoh198



[ajoh198](http://www.flickr.com/photos/ajoh198) - www.flickr.com/photos/ajoh198

ZANGBETO - Benin



[Hugo!](#)

www.flickr.com/photos/hugo



Foto - Galeria de Hugo -

Às margens do rio Mono, no Sul do Benin, são habitadas pelos pescadores da etnia Pla, que anteriormente ocupavam a zona sagrada de Ouidah. Ao deslocarem-se para aqui, trouxeram consigo as suas crenças, entre elas o culto de Zangbeto, o espírito guardião da noite, a que eles atribuem uma existência, uma personalidade e uma função social. (CEREA, 1998) [http:// www.alem-mar.org](http://www.alem-mar.org)

Esta função extremamente religiosa da máscara africana não exclui fins práticos. Ela serve para fazer observar certas leis, educar os jovens, aplacar discórdias. O culto de Zangbeto encontra-se, presentemente, espalhado por todo o Sul do Benim. *Zan* significa noite. Zangbeto é, de facto, um espírito nocturno. (...) As suas formas parecem ter sido estudadas para meterem medo: Zangbeto é uma grande máscara coberta de palha colorida da cabeça aos pés, dando saltos acrobáticos e emitindo sons guturais. (CEREA, 1998) [http:// www.alem-mar.org](http://www.alem-mar.org)



(Foto 17 Zangbeto – Arquivo Hugo)



(Foto 18 Zangbeto – Arquivo Hugo)

BAOBÁ: ÁRVORE DA SABEDORIA ANCESTRAL



(Foto 19 – Arquivo do Autor - Baobá do Passeio Público em Fortaleza
Para: Michezinho, Mixaria & Banzo-Blues)

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. Walter Fraga Filho. **Uma história do Negro no Brasil, Salvador**: Centro de Estudos Afro-Orientais, Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela Brasileira. São Paulo, Editora do SENAC São Paulo, 2000.

AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose**, a identidade mítica em comunidades nagô. Vozes, Petrópolis, 1983.

BÁRBARA, Rosa Maria Susanna. **A terapia musical no candomblé**. Trabalho apresentado no seminário temático ST08 - "Experiências Religiosas e Novas Espiritualidades". VIII Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina - st08-4. São Paulo, 22 a 25 de setembro de 1998.

BARROS, Antonio Evaldo Almeida Barros, **Para chegar a Egungun e Alarinjos** : reafrikanização, modernidade e nacionalismo na nigéria novecentista: algumas reflexões preliminares e possibilidades interpretativas.

BARROSO, Gustavo. **Coração de menino**. Rio de Janeiro, Getúlio M. Costa Editor, 1939. (1º Volume de Memórias).

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**, uma etnografia do reisado de congo no Ceará, dissertação mestrado em sociologia, Departamento de Ciências Sociais e Filosofia do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, 1996.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**, Editora Ática, Série Bom Livro, São Paulo, 1988.

_____. **Impressões de Leitura**. Crítica. Prefácio de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Brasiliense, 1956. v. XIII.

BRAGA, Júlio. **Fuxico de candomblé**. Estudos Afrobrasileiros. Feira de Santana, UFFS, 1998.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A pergunta a várias mãos**: a experiência da pesquisa no trabalho do Educador, editora Cortez, série Saber com o outro, vol. 1, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Escrito com o olho**: Anotações de um itinerário sobre imagem e fotos entre palavras e idéias. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.) O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 2005.

CARVALHO, R.M. **Diários Íntimos na Era Digital**. Diários Públicos Mundos Privados. (Dissertação de mestrado) Universidade Federal da Bahia, 2003. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-rosa-meire-diarios-publicos-mundos-privaos.pdf>>. Acessado em 16/02/2010.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.

CEREA, Roberto. Rogério Nunes. **Zangbeto**, protege-nos! 1998. www.alem-mar.org

COSTA, Nelson Barros da. **A Produção do Discurso Lítero-Musical Brasileiro**. PUC-SP. Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, São Paulo, 2001.

COELHO, Lilian Reichert. **As relações entre canção, imagem e narrativas nos Videoclips**. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

CONCEIÇÃO, Jonatas. **A influência do terreiro sobre as crianças da escola Mãe Hilda**. Caderno de Educação do Ilê Aiyê, volume XII, Mãe Hilda Jitolu – Guardiã da Fé e da Tradição Africana, Salvador, 2004.

CRUZ, Norval Batista. **Consciência corporal e Ancestralidade Africana**: Conceitos Sociopoéticos produzidos por Pessoas de Santo, Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2009.

CUNHA JR., Henrique. **Africanidade, afrodescendência e educação**. Fortaleza: Revista Educação em Debate, ano 23, vol. 2 – número 42, 2001.

_____. **Metodologia Afrodescendente de Pesquisa**. Texto de trabalho na disciplina ‘Etnia, Gênero e Educação na Perspectiva dos Afrodescendentes’, 2006.

_____. **Pesquisas educacionais em temas de interesse dos afrodescendentes.** In: LIMA; ROMÃO; SILVEIRA (orgs.). Os negros e a escola brasileira. Florianópolis: Atilende N° 6, Núcleo de Estudos Negros/NEN, (Série Pensamento Negro em Educação), 1999.

_____. **História da educação do negro e outras histórias.** Edições MEC/BIRD/UNESCO, Coleção educação para todos, 2005.

_____. **Afrodescendência e Espaço Urbano.** In: CUNHA Jr, Henrique; RAMOS, Maria Estela Rocha. (orgs.). Espaço Urbano e Afrodescendência: estudo da espacialidade brasileira para o debate das políticas públicas. Fortaleza: UFC Edições, 2007.

_____. **Racismo anti-negro: um problema estrutural e ideológico das relações sociais brasileira.** Política Democrática - *Revista de Política e Cultura*- Brasília/DF: Fundação Astrogildo Pereira, ano VII, n° 21, p. 118-127, Jul. 2008.

_____. **Folder de apresentação do NACE - Núcleo de Africanidades Cearenses,** 2009.

CUTI, Luiz Silva; Assumpção, Carlos. **Quilombo de palavras – CD.** Franca : Estúdio Mix, 1997.

_____. **Dois nós na noite e outras peças do teatro negro brasileiro.** São Paulo: Eboh, 1991 - Site: <http://www.luizcuti.silva.nom.br/teacrit.htm>

FELTRAN, Gabriel de Santis. **Desvelar a política na periferia: Histórias de movimentos sociais em São Pulo.** São Paulo, Associação Editorial Humanitas, Fapesp, 2005.

FISCHER, Nilton Bueno. **O imaginário e o poético nas ciências sociais** (resenha). Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 12, n. 25, p. 293-296, jan./jun. 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia - Saberes necessários à prática educativa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FREIRE, Zélia Nolasco. **Lima Barreto: Imagem e Linguagem.** São Paulo, Annalumbé, 2005.

FOSCHINI, Ana Carmen. TADDEI, Roberto Romano. **Conquiste a Rede:** Blog, 2007.

GOMES, Nilma Lino. **Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil:** uma breve discussão. Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal N° 10.639/03, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

KANOUTÉ, Oumar. **Chaque Culture son Théâtre : Le Théâtre Traditionnel est d'abord Populaire,** 2007. Acesso : <http://penserpouragir.org/espace-de-reflexion/acte->

sept-culture-et-societe.26/article/a-chaque-culture-son-theatre.237.html

KOMESU, Fabiana Cristina. **Blogs e as práticas de escrita sobre si na internet**. In : MARUSCHI, Luiz Antonio. e XAVIER, Antonio Carlos (Orgs.) *Hipertexto e gêneros digitais, novas formas de construção de sentido*, Editora Lucerna, Rio de Janeiro, 2005.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **A nova proposta de ensino de teatro**. Acessado em: <http://www.eca.usp.br/prof/ingrid/site/index.htm>

LEMOS, André. **As Estruturas Antropológicas do Ciberespaço**. Textos de Cultura e Comunicação, n. 35, Facom/Ufba, julho 1996. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/estrcy1.html>.

_____. **Cibercultura, Cultura e Identidade**. Em direção a uma “Cultura *Copyleft*”?, Fórum Cultural Mundial e pelo Itaú Cultural, para participação no Simpósio Emoção Art.Ficial. São Paulo, julho de 2004.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**; tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo, Ed. 34, 1999.

LIMA, Luis Filipe de. **Oxum**: a mãe da água doce. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LINHARES, Ângela Maria Bessa. **O tortuoso e doce caminho da sensibilidade**: um estudo sobre arte-educação. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, (Coleção Fronteiras da Educação). 2ª edição, 2003.

LINS, Ana Cristina da Cunha. A função social das máscaras cokwe. Acesso em 20.11.2009 – <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/libros/aladaa/cunha.rtf>

LOPES, Nei. **Logunedé**: Santo menino que velho respeita. 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

_____. **A presença africana na música popular brasileira**. Artcultura, edição nº 9, revista do Instituto Histórico da Universidade Federal de Uberlândia. Acesso: <http://www.escpacoacademico.com.br/050/050clopes.htm>.

LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. **Abebe**: A criação de novos valores na educação. Salvador: SECNEB, 2000.

MAIA, Vasconcelos. **ABC do Candomblé**. Edições GRD, São Paulo, 1985.

MARQUES, Janote Pires. **Festas de negros em Fortaleza**: territórios, sociabilidades e reelaborações (1871 – 1900). Fortaleza, Expressão Gráfica, 2009.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.) **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005.

MARCUSCHI, Luis Antonio. XAVIER, Antonio Carlos. (Org.). **Hipertexto e Gêneros Digitais**, novas formas de construção de sentido. Editora Lucerna, 2ª edição, Rio de

Janeiro, 2005.

MEC. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana**, MEC/DF: MEC/SEPP/IR/SECAD/2004.

MEIRELLES, Márcio, **Bando de Teatro do Olodum**. Trilogia do Pelô. Salvador; Olodum.

MONTI, Franco. **As Máscaras Africanas**. Tradução de Luis Eduardo de Lima Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MUNANGA, Kabenguele. in: **Alma africana no Brasil**, os iorubas. Ronilda Iyakemi Ribeiro. São Paulo: Editora Odwdwa, 1996.

NASCIMENTO, Abdias do. **Sortilégio II: Mistério Negro de Zumbi Redivivo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

OLINTO, Antonio. **A casa da Água**. Edições Bloch, 1963.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza, I.C.R., 2003.

_____. **Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2007a.

_____. **A Ancestralidade na encruzilhada**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007b.

OLIVEIRA, Kiusam Regina de. **Candomblé de Ketu e Educação: Estratégias para o empoderamento da mulher negra**. Orientação Kátia Rúbio, tese (doutorado programa de pós-graduação em Educação Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo), São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Mauro. **Internet: Por dentro e para todos**. A2 Comunicação Empresarial Ltda. 1998.

OLIVEIRA-T'ÒGÚN Altair B. **Asèsè: O Reinício da Vida**. Nova Iguaçu, RJ, 1998.

PASSOS, Walter. **Os Dogon: conhecimento das estrelas e da matemática**. 2009. (<http://cnnceba.blogspot.com/2009/09/os-dogons-conhecimento-das-estrelas-e.html>)

PAULA, Juarez Tadeu Xavier de Paula. **Cultura Iorubá**. Palestra.

PETIT, Sandra Haydée. CRUZ. Norval Batista. **Arhké: Corpo, simbologia e ancestralidade como canais de ensinamento na Educação**, 2007.

PROJETO A COR DA CULTURA **Caderno de Textos: Saberes e Fazeres – Modos de Ver**. 1ª edição, Rio de Janeiro, 2006.

RIBEIRO, Ronilda Iakemi. **Alma africana no Brasil**, os iorubas. São Paulo: Editora Odwdwa, 1996.

ROCHA, Paula Jung. **Blog**: sentimentos em rede compartilhados na pós-modernidade. Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 22, dezembro 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **A leitura fora do livro**. Acesso: <http://www.pucsp/~cos-puc.html>.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Dança e Pluralidade Cultural**: corpo e ancestralidade. Revista Múltiplas Leituras, v.2, n. 1, p. 31-38, jan. / jun. 2009.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte**: Padê, Asese e o Culto Egun na Bahia. Petrópolis, Vozes, 1986.

_____. Deoscoredes M. dos Santos, **A Cultura Nagô no Brasil**: Memória e Continuidade. Revista da USP – Dossiê Brasil /África – Nº 18 - jun-jul-ago, pp.40-51, 1993.

SCHAUN, Angela. **Ilê Aiyê e a visibilidade da cidadania negra**. Trabalho apresentado no XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Campo Grande – MS.

SAVAZONI, Rodrigo. COHN, Sérgio. **Cultura digital.br**, Rio de Janeiro : Beco do Azogue, 2009.

SILVA, Ana Célia da. **Religião**: Religare – Diversas formas de união ao mesmo criador. Cadernos de Educação do Ilê Aiyê, vol. IV, A força das Raízes, 1996.

SILVA, Ana Cláudia Rodrigues da. **Vamos Maracatucá**: Um estudo sobre os maracatus cearenses. Recife. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

SILVA, Nelson Fernando Inocêncio da, **Africanidade e Religiosidade**: Uma possibilidade de abordagem sobre as sagradas matrizes africanas na escola. Revista Educação Anti-Racista: Caminhos Abertos pela Lei Federal Nº 10.639/03, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SOARES, Emanuel Luis Roque. **As vinte e uma faces de Exu na Filosofia Afrodescendente da Educação**: imagens, discursos e narrativas. Tese doutorado, Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (Ce), 2008.

SODRÉ Muniz. **A verdade seduzida**, por um conceito de cultura no Brasil. Editora – Codecri, Rio de Janeiro, coleção cultura brasileira – Vol. 01, 1983.

_____. **O Terreiro e a cidade**: A forma social negro-brasileira. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Imago, 2002.

_____. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política.** Petrópolis: Vozes, 2006.

SOUZA, Edileuza Penha de. **A Ancestralidade Africana de Mestre Didi: expandindo a intelectualidade negra brasileira,** 2006.

SOUZA, Juliana de. **Memórias e histórias negras da cidade de Carapicuíba-SP: uma abordagem para a educação escolar.** 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal do Ceará, 2010.

VASCONCELOS, José Gerardo. **Besouro Cordão de ouro, o capoeirista justiceiro.** Fortaleza: Edições UFC, 2009.

VAZ, Carlos. **Para um conhecimento do teatro africano.** Lisboa: Ulmeiro, 1978.

VECCHIO, Rafael. **A utopia em Ação.** Porto Alegre, Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Marabaixo: dança afrodescendente do Amapá.** Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira), Fortaleza: UFC, 2005.

XAVIER, Juarez Tadeu de Paula. **Axé - Fibra Óptica da Conexão com a Ancestralidade**
<http://www.unegro.org.br>

_____, Juarez Tadeu de Paula. **Os Versos sagrados de Ifá: Base da Tradição Civilizatória Ioruba.** Salto para o Futuro: Matriz Africana: Educação e Ética.

Fortaleza, 26 de maio de 2010 – quarta –

Wellington Pará...

toquetons@gmail.com

A cabeça é a cabaça do corpo que (dança-sente-pensa) e possibilita outra estética.

Laroiê! Ora ieiê ô!

GLOSSÁRIO: CANDOMBLÉ KETU-NAGÔ

Axé – Termo que, em sua concepção filosófica, significa a força que permite a realização da Vida; que assegura a existência dinâmica; que possibilita os acontecimentos e as transformações. Entre os iorubas, é usado em contraposição a agbara, poder físico, subordinação de um indivíduo a outro, por meios legítimos ou ilegítimos. Do ior. Àse. Lei, comando, ordem. i.e., o poder enquanto capacidade de realizar algo ou de agir sobre uma coisa ou pessoa, o que é diferente de força física (agbara). (LOPES, 2002, p.191).

Encruzilhada – Ponto de encontro, desencontro interseção e mudança. Local onde se faz oferendas a Exu, espaço de ações ambivalentes. (SOARES, 2008, p.174).

Exu – Orixá iorubano mensageiro, elemento dinâmico individual e coletivo, portador e provedor do Axé, orixá da comunicação, redondo (...) tem várias funções desde senhor dos caminhos a detentor do ebó, ele é o eixo de transição do axé. O que difere Exu dos outros orixás é o fato de ele ser múltiplo uma vez todas as coisas e todos os homens, inclusive os orixás tem seu ou seus Exus, ferramenta porrete fálico (ogó), provedor do diálogo Exu é centro. (SOARES, 2008, p.174).

Laroiê – Saudação a Exu!

Logunedé – Orixá iorubano ligado aos elementos terra e água e cujo domínio são os rios, cachoeiras e matas. (...) É um orixá metametá porque congrega em si três naturezas: a da mãe Oxum, a do pai Inlé e a sua própria. (LOPES, 2002, p.41-47).

Nagô – O termo nagô no Brasil acabou por ser aplicado coletivamente a todos esses grupos vinculados por uma língua comum – com variantes dialetais. Do mesmo que em suas regiões de origem todos se consideram descendentes de um único progenitor mitológico, Oduduwa, emigrantes de um mítico lugar de origem, Ilê Ifé. (SANTOS, 1986, p.29).

Oxum – Orixá nagô, princípio genitor feminino de Logunedé. (LOPES, 2002, p.208).

Iorubá – Sudaneses, povos que habitam a região da África Ocidental, predominante no território da Nigéria. Região que se estende de Lagos para o norte até o rio Níger, de Daomei para leste até o Benin, tem como capital religiosa Ifé e política Oyó, espaço mitológico de criação da humanidade, língua maneira de falar de um povo da África Ocidental. (SOARES, 2008, p.176).

Iyalorixá – Sacerdotisa dirigente do Candomblé, mãe de santo, zeladora do orixá. Cargo feminino que vamos encontrar somente no Brasil, pois na África o comando do culto aos orixás é de exclusividade masculina. (SOARES, 2008, p.175).

Orixá – Designação de cada uma das divindades iorubas, exceto Olorum, intermediário entre Este e os seres humanos. No Rio de Janeiro antigo o termo designava o seguidor do culto dos orixás, em oposição aos alufás seguidores do culto male. Considerados forças da natureza e algumas vezes representantes ancestrais divinizados, os orixás manifestam-se através do que o povo-de-santo denomina “qualidades”. Assim Oxum Pandá e Oxum Abaiô são qualidades do orixá Oxum, essas especificações indicando uma passagem da mitologia do orixá em que determinada característica se revelou ou fazendo referência a um local onde ele teria vivido ou por onde tivesse passado. Do ior. Orisa. (LOPES, 2002, p.205-206).

Ora ieiê ô – Saudação a Oxum.

GLOSSÁRIO: INTERNET & O TEATRO DO ENCANTAMENTO DA ANCESTRALIDADE AFRICANA

Blog – Site atualizado regularmente com estrutura cronológica. O nome vem da contração de duas palavras em inglês, web (world wide web) e log, que significa registro.

Brasnet – Rede Brasileira de IRC (Internet Realy Chat). Fundada em 1998. Teve a duração de onze anos de existência. IRC é um protocolo de comunicação.

Download - Transferir dados ou programas de um servidor para um computador. Em português diz-se "baixar" da internet, ou seja, buscar algo que está online, no ar, e trazer para o computador pessoal. O oposto de upload.

E-mail – É o correio eletrônico, um modo de trocar correspondência entre equipamentos conectados à internet. É um dos recursos mais utilizados por todos os internautas ao redor do mundo.

Emotions – Símbolo que traduz alguns sentimentos em comunicações on line. :))

Flog – Contração de fotoblog ou fotolog. Um blog que traz fotos nos posts.

ICQ – Programa anterior ao MSN com a mesma finalidade de mensagens instantâneas.

Internet – Rede mundial formada a partir da interconexão de computadores por meio de um protocolo de comunicação chamado de IP (Internet Protocol). A world wide web é uma parte da internet.

Mirc – Programa cliente para canais de Bate-papo na internet.

MSN – Programa de Mensagens instantâneas, tempo real.

Nerd – Usuário compulsivo de conhecimento avançado em informática.

Orkut – Rede Social.

P.C. – Abreviatura em inglês para a expressão Computador Pessoal.

Podcast – É um meio de distribuir arquivos digitais pela internet. Os arquivos ficam hospedados em um endereço na internet e, por download, chegam ao computador pessoal ou tocador. A divulgação do podcast é feita pelo RSS.

Post – Cada um dos textos inseridos em um blog. (Aportuguesamos para Postagem).

RSS – Sigla para "really simple syndication" (divulgação muito simples) ou "rich site summary" (sumário rico de site). Formato de arquivo com padrão mundial que funciona com linguagem XML. Usado para distribuir informações na internet.

Software Livre – Programas que atendem a quatro premissas: liberdade de uso,

liberdade de estudo do código e funcionamento do programa e de adaptação, liberdade de distribuição de cópias e liberdade para alteração e distribuição de novas cópias.

Twitter – Rede Social.

WWW – Sigla para world wide web, que significa grande teia mundial. É um espaço virtual onde é possível visualizar e adicionar conteúdos por meio de equipamentos conectados à internet. É a interface gráfica da internet. Também chamada de web.

XML – Sigla para eXtensible Markup Language. Linguagem padronizada para facilitar o compartilhamento de informações na internet. O RSS segue os padrões do formato XML.

Coleção Conquiste a Rede – Blog

Ana Carmen Foschini é jornalista e coordenadora de projetos para internet. Trabalhou em veículos, empresas e instituições como UOL, MTV, Folha de S. Paulo, Jornal da Tarde, TV Bandeirantes, Ibope, Hospital do Câncer e Centro Cultural São Paulo. Seu endereço na rede é <http://www.anacarmen.com>.

Roberto Romano Taddei é jornalista e poeta. Trabalhou na criação do portal Estadão.com.br, onde foi editor-chefe e editor de Cultura, e na reformulação do site da Agência Brasil. É também consultor para projetos de comunicação online. Mantém os blogs <http://rrtaddei.blogspot.com> e <http://networkjornalismo.blogspot.com>.

Licença:

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição-Uso Não-Comercial Compartilhamento pela mesma Licença 2.5 Brasil. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-ncsa/2.5/br/> ou envie uma carta para Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, Califórnia 94305, USA. Qualquer uma destas condições pode ser renunciada, desde que você obtenha permissão dos autores.

