



Cultura Popular e o modo de vida brincante:

Costurando linhas de vida



E ACABEI CONQUISTANDO A LUA

EU JA FOI ATE A LUA PRA TENTAR TE CONVENCER



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EDUCAÇÃO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

VANESSA SOARES DOS SANTOS

**CULTURA POPULAR E O MODO DE VIDA BRINCANTE:
Costurando linhas de vida na perspectiva das
Africanidades**

SOROCABA-SP

2019

Vanessa Soares dos Santos

CULTURA POPULAR E O MODO DE VIDA BRINCANTE:

Costurando linhas de vida na perspectiva das africanidades

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação *campus* Sorocaba para obtenção do título de Mestre em Educação na linha de pesquisa Educação, Comunidades e Movimentos Sociais.

Orientação: Profa. Dra. Dulcinéia de Fátima Ferreira

Financiamento: Capes

Sorocaba-SP

2019

SANTOS, Vanessa Soares dos

CULTURA POPULAR E O MODO DE VIDA BRINCANTE: Costurando
linhas de vida na perspectiva das africanidades / Vanessa Soares dos
SANTOS. -- 2019.

179 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus
Sorocaba, Sorocaba

Orientador: Prof^a Dra. Dulcinéia de Fátima Ferreira

Banca examinadora: Prof^a Dra. Viviane de Melo Mendonça, Prof^o Dr.
Geraldo Tadeu, Prof^a Dra. Cleide Riva Campelo

Bibliografia

1. Cultura Popular. 2. Brincante. 3. Africanidades. I. Orientador. II.
Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática
(Sin).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Maria Aparecida de Lourdes Mariano – CRB/8 6979



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Ciências Humanas e Biológicas
Programa de Pós-Graduação em Educação

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Vanessa Soares dos Santos, realizada em 22/02/2019:

Prof. Dra. Dulcineia de Fatima Ferreira
UFSCar

Prof. Dra. Cleide Riva Campelo
PUC-SP

Prof. Dra. Viviane Melo de Mendonça
UFSCar

Prof. Dr. Geraldo Tadeu Souza
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Viviane Melo de Mendonça e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Prof. Dra. Dulcineia de Fatima Ferreira

*Oferto este trabalho a São Benedito,
ao Divino Espírito Santo,
a Oxóssi e Oyá.*

*Que quando eu pedi, no meu brincar
me deram forças para continuar.*

AGRADECIMENTO

Tenho no peito um amor maior no mundo: é a minha história. Agradeço meus antepassados, embora a dor que foram submetidos, nos deixaram tesouros preciosos para que nos lembrássemos que viver dói mas, temos como honra à nossa ancestralidade, viver as dores em meio às alegrias, para resistir.

A Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que me possibilitou essa experiência, financiando essa pesquisa durante todo o seu tempo de desenvolvimento.

Agradeço com muito amor, respeito e orgulho à minha família por todo apoio e cuidado sempre. A vocês mamãe e papai, Ivonete e Carlos, que labutaram muito por toda uma vida para que eu pudesse ter a oportunidade de estudar e ser quem eu quisesse ser.

A você, meu irmão, José Carlos, pela força que luta pela vida.

A você Dan, meu companheiro, que com toda paciência e amorosidade cuida de mim, do nosso lar, dos nossos sonhos. Segura a marimba da vida comigo e também me dá a mão no brincar.

A você Dulce, minha amada amiga folioa. Com a força e bem querença de Rosária e Yabá eu lhe serei eternamente grata por tanta vida vivida. Pela confiança, companheirismo, saberes, compreensão, conselhos, risadas e principalmente pelo encorajamento de lutar por um mundo melhor, mais alegre e menos doente. Que esta pesquisa cresça e embale muito o nosso brincar. E que possamos salvar caixa debaixo de mangueiras e guarnecer ao pé de muitas fogueiras desse nosso 'Brasil brincante'.

A você Daia, minha irmã de muitas vidas e muitas áfricas. Encaramos aqui, uma das maiores experiências de nossas vidas. Talvez nós não tivéssemos conseguido se não soubéssemos da força que temos, da potência, e do quanto precisamos nos lembrar disso, diariamente, porque a gente esquece. E dói. Salve todas as mulheres negras que nos guiaram nesse caminhar juntas.

A você Vivi, pelo processo, pelo acolhimento, pelos saberes, pelo cuidado, pela força, pelas trocas, pelo colo, pelo choro e pelo punho cerrado. Você, ao lado de mulheres maravilhosas me fez olhar para mim como nunca houve. Como doeu e ainda dói. E como essa dor me torna mais forte. Você Vivi, me mostrou o caminho de mim mesma, e me fez entender, por fim, que a culpa não é minha. Você me salvou!

A vocês, Caíque, Cileide e Silmara obrigada pela amizade, pelas trocas, pelos percalços vividos juntos e, também, pelas alegrias das conquistas neste Programa. Saímos fortes e prontos para o que mais vier. E que venha!

A você Camila, minha melhor parceira nessa vida. Agradeço o apoio, a confiança e o cuidado comigo. Nossa caminhada se firma em passo de dança no terreiro da bemquerença e a gente brinca de mãos dadas, com a fé é o que nos junta e não faia. E toda sua família, que amo e é minha também, Ceidão, Renato, Felipe, Maurício, Vanessa, Bugo, Diogo, Beatriz, Cida, Júnior e Bruno.

A você Fefa, minha amiga sereia. Obrigada pelo apoio, pelas divagações, pelo filosofar sobre a cultura, a arte, a vida. Pelas gargalhadas. Pelos ouvidos atentos e o coração acolhedor comigo e com minhas ideias neste processo.

A você Carol Botington, amiga deusa Theta. Obrigada pelo ouvido e coração acolhedores com minhas peripécias. Por me dar a mão, cuidar das minhas dores e me vestir de confiança e crença em mim mesma. Você me enche de luz!

A você Elaine Machado, por me ensinar sobre cuidado e irmandade no viver.

A você Marco Pereira, amigo sambista do coração, por um dia ter me dito que eu não deveria parar de estudar e ocupar os espaços do mundo... Cá estou! Me ensinou e ainda ensina tanto sobre os nossos, sobre mim. Você me encaminhou.

A você, Débora, que me mostra a encantaria do sagrado e me cuida na força da Jurema. Eu devo obrigação a você benzedeira querida, muita. Agradeço ao nosso encontro.

A você Rebeca, agradeço por me emaranhar na tua sensibilidade. Por ter me aquecido em momento frio.

A você Iara, que tem mãos, cabeça e peito cheios de cor, de amor e criatividade. Agradeço por colorir esse trabalho com tanto carinho e cuidado.

A vocês Fers, agradeço pela amizade gostosa, acolhedora, cheia de risadas, carinho, apoio e confiança na vida.

A vocês, família Zalla Pfaifer, Tati, Lê, Alice e Estela. Agradeço pela encantoria do encontro no guarneçê da vida.

Aos meus amigos amados, que me apoiam e me acarinham, Rodrigo Cavalheiro, Marco Fera, Danilo Silveira, Talita Rosa, Jeferson Bezerra, Renata Rocha, Raissa Pavoni, Lucas Delgado, Claudio Silva, Damaris Camata.

A vocês família amada Pastura, sou muito feliz por fazer parte desta história. Agradeço pelo apoio, carinho e cuidado para comigo e meus caminhos, Fatima, Suely, Guilherme e Jeniffer... E seu Luiz (*in memoriam*), que não nos abandona, e nos faz rir em meio a lembranças boas.

A você querida e amada Cleide, agradeço por todos esses anos de cuidado e aprendizado. É de muito ontem que você me ensina coisas do mundo, da arte, de nós. É de muito ontem, desde menina, que te admiro e te amo demais.

A você professor Geraldo pelo acolhimento e cuidado comigo e com meu percurso em momento tão importante.

A você Mestre Tião Carvalho, meu mestre boieiro, por me apresentar esse Brasil forte e encantador, e por embalar meu brincar com sabenças e amizade.

A você Ana Maria Carvalho, por bordar com tanta amorosidade encantarias no meu brincar. E por me fazer flutuar de tanto bem querer em meio a fitas, cantigas e memórias do nosso povo.

A todos os meus professores de cultura popular com quem pude aprender um pouco sobre o fazer, aos grupos de cultura popular que já fiz parte, onde pude não só aprender sobre a cultura, mas sobre a vida e sobre o outro.

Ao Grupo Saramuná, por todos esses anos me possibilitando crescer e madurar como gente, como artista, pesquisadora, educadora e brincante. A todas as pessoas que já passaram, mas principalmente a quem está comigo nos últimos três anos, que me deu a mão no caminhar, e por mais bravio que o mar esteja em meio a tufões assustadores, não me largam: Bárbara Marques, Camila Rocha, Caê Augusto, Carol Cerri, Carolina Botington, Dan Pastura, Deia Kobayashi, Diana Ramos, Duda Caciatori, Elaine Machado, Fernanda Brito, Fernanda Dantas, Fernanda Oliveira, Lívia Fontão, Manu Neto, Marcela Lopes, Monique Miramontes, Patrícia Juliani, Raissa Pavoni, Renata Lima, Rodrigo França, Tatiana Zalla, Solange Junqueira, Vinicius Matiello e Wellington Ataíde.

Por fim, de modo muito especial:

A vocês, mestras e mestres desse Brasil. Aos que pude ter a oportunidade de conhecer e brincar em seus terreiros, aos que ainda não conheço e que tenho profundo respeito, aos que eu desconheço e estão por muitas comunidades espalhadas por este país. Carrego por vocês, mestres e mestras, profundo respeito, admiração e tenho como inspiração para a vida.

A todos os brincantes que já encontrei pela vida e pude no terreiro do brincar compartilhar da existência em poesia e força. Honrando nossos ancestrais e fazendo valer a luta de tanto séculos. A brincadeira é para nós a celebração em luta.

Ao divino que me guia e me protege em todas as brincadeiras e fora dela. A crença me move no caminhar, dar cor aos meus passos e enche de sentido o meu brincar. Eu tenho obrigação no brincar!

Axé!

*Senhor São João
Venha receber
Esta coisa linda
Que fizemos pra você*

*Com a santa luz divina
Ilumina o meu batalhão
É humilde esta oferenda
Mas é de bom coração*

(Mestre Humberto de Maracanã, MA)

SANTOS, Vanessa S. **CULTURA POPULAR E O MODO DE VIDA BRINCANTE**: costurando linhas de vida na perspectiva das africanidades. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação, Departamento de Ciências Humanas e Educação. Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba/SP, 2019.

RESUMO

Esta pesquisa trata do habitar o território existencial da Cultura Popular Brasileira. Contou com financiamento da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) em seu desenvolvimento, que possibilitou o percurso da pesquisa. Tem-se o propósito de investigar em como as brincadeiras populares, fundamentadas nos valores civilizatórios afro-brasileiros, constituem modos de ser e estar no mundo e que pode inspirar a buscar por linhas de vida: o modo de vida brincante em favor da expansão da potência de vida. Procurou-se fazer desta pesquisa uma experiência de exercício do pensamento de forma a experienciar o pensamento sem burocratizá-lo, sem matar a curiosidade, o desejo de pensar, de reinventar. As culturas tradicionais de matriz africana têm muito a ensinar. São pistas de que, apesar do que está instituído como pensamento universal, outros mundos são possíveis. Pensar sobre o modo de vida brincante e a partir dele, é uma forma de resistência a um modelo hegemônico que está instituído. Este trabalho é a busca pela construção de outros modos de ser e estar no mundo que contemplem nossas necessidades e afetos. É a resistência contra a não pasteurização de nossas vidas.

Palavras-chave: Cultura Popular; Brincadeira; Brincante; Mestres; Africanidades.

SANTOS, Vanessa S. **POPULAR CULTURE AND THE MODEL OF REVELLER LIFE: sewing lines of life from the africanities prespective.** 2019. Dissertation (Maaster in Education) Postgraduate Program in Education, Departament of Humanities and Education. Federal University of São Carlos, Sorocaba/SP, 2019.

ABSTRACT

This research tries to inhabit the existential territory of Brazilian Popular Culture. It was funded by CAPES (Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel) in its development, which enabled the research to be carried out. The purpose of this study is to investigate how popular jokes based on Afro-Brazilian civilization values constitute ways of being and being in the world that can inspire the search for lifelines: the bragging way of life in favor of the expansion of power of life. We sought to make this research an experience of the exercise of thought in order to experience thinking without bureaucratizing it, without killing the curiosity, the desire to think, to reinvent. Traditional African cultures have much to teach. They are clues that, in spite of what is instituted as universal thought, other worlds are possible. Thinking about the gibbering way of life and from it, is a form of resistance to a hegemonic model that is instituted. This work is the search for the construction of other ways of being and being in the world that contemplate our needs and affections. It is the resistance against non-pasteurisation of our lives.

Key words: Popular Culture; Just Kidding; Reveller; Masters; Africanities.

SUMÁRIO

	CHEGUEI, CHEGUEI, CHEGUEI COM A MINHA TURMA CHEGUEI	15
1	DO COSTURAR FICAM OS FIOS DE LINHA	19
1.2	FIOS LONGOS, MARCAS DENSAS	34
1.3	APRENDIZ DE CARTÓGRAFA	57
2	AFRICANIDADES E CULTURA POPULAR	78
2.1	VALORES CIVILIZATÓRIOS AFRICANOS E CULTURA POPULAR	93
2.1.1	Circularidade	100
2.1.2	Religiosidade	101
2.1.3	Corporeidade	102
2.1.4	Musicalidade	103
2.1.5	Ancestralidade	104
2.1.6	Memória	105
2.1.7	Comunitarismo	106
2.1.8	Oralidade	107
2.1.9	Energia Vital	108
2.1.10	Ludicidade	109
2.2	MESTRES E MESTRAS DA CULTURA POPULAR	110
3	COSTURANDO LINHAS DE VIDA - EM BUSCA DO MODO DE VIDA BRINCANTE	124
3.1	BRINCADEIRA POPULAR	126
3.1.1	Brincadeira e obrigação	134
3.2	EM BUSCA DO MODO DE VIDA BRINCANTE	143
3.3	TERRITÓRIOS BRINCANTES	152
3.4	EM BUSCA DO PENSAMENTO BRINCANTE	158
3.5	POR UMA CARTOGRAFIA BRINCANTE DAS AFRICANIDADES	162
	EU VOU SAINDO DEVAGAR	165
	REFERÊNCIAS	172



L'AMOR DE CRIOLA

III

CHEGUEEEI... CHEGUEEI

CHEGUEI COM A MINHA TURMA CHEGUEI... 1

Eu não ando só. Esta pesquisa partiu e trouxe consigo a herança civilizatória africana. A língua, a oralidade, a ancestralidade, a memória, a corporeidade, a religiosidade, a coletividade, etc. Inspira-se na cultura popular, pela perspectiva da africanidade para aprender sobre outros modos de vida.

Habito o território existencial da cultura popular para vasculhar dentro dele o modo de vida brincante. Foram muitos fios encontrados e memorados no caminho, fios que desenham mapas em uma pesquisa que não está fora, mas parte de mim. Meu corpo é atravessado pela memória do imaginário afro-brasileiro. Todo corpo negro tem o registro da história marcado não só na pele, mas também no músculo, no sangue, no pensamento, no axé. Eu sou também, os que vieram antes de mim.

Este é um trabalho sobre cultura popular brasileira que acontece na área de pesquisa em Educação e Movimentos Sociais na Universidade Federal de São Carlos em Sorocaba-SP. E não pretende tratar a cultura popular como unidade homogênea, mas apresentar ao campo da educação alguns debates em torno da cultura popular, debruçando sobre as brincadeiras populares pela perspectiva da africanidade, enfocando alguns elementos tomados como preciosas fontes desse conhecimento: ancestralidade, comunidade e oralidade.

Os mestres, como guardiões de saberes tradicionais, cuidam da brincadeira e a comunidade cuida deles, em um sentimento de obrigação pelo fazer. Constituem-se modos de vida brincantes, que podem nos ajudar a transformar as relações embrutecidas, que vivemos na sociedade moderna.

Com alguns anos de vivência nas brincadeiras populares, chego à universidade com todos esses mestres, como brincante aprendiz de

¹ Toada de Tambor de Crioula , Mestre Felipe, MA.

cartógrafa. A cartografia como possibilidade de criar dentro da universidade outro modo de pensamento.

Escrever dói! A gente escreve porque sofre. Descemos em camadas subterrâneas do que somos, do que é o mundo. Mas escrever também trata, cura (ROLNIK, 1992). Mergulhamos nas camadas, nos emaranhamos nos fios das memórias, dos acontecimentos, das dores, das lutas, dos sonhos e das ideias. De mãos dadas com toda essa gente, eu me desafio a desenhar mapas para festa (MADURO, 1994), bordado com linhas de vida, feito Bispo.

Figura 1: Mapas de Bispo²



Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas.

Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel.

(Gloria Anzaldúa³)

Estou tentando Gloria...

² Fonte: Museu Bispo do Rosário. Disponível em: <http://museubispodorosario.com/bispo/obra-vida/>. Acessado em: jan. 2019.

³ Revista ESTUDOS FEMINISTAS, 2010, p. 235.



Quem escreve, tece.
O texto vem do latim, "textum",
que significa tecido.
Com fios do tempo vamos vivendo.
Textos são como nós:
tecidos que andam.
(Eduardo Galeano)

1. DO COSTURAR, FICAM OS FIOS DE LINHA

Eis aqui meu memorial... Depois de algumas lacunas de entendimento, e de vários esclarecimentos, entendi – literalmente – que Memorial é um fazer da memória. E entendi que fazer um Memorial é como se fosse um memorar da gente mesmo e tudo que a gente carrega de feito no mundo e nas ideias, contado em palavras numa escrita, mas não só, só se a gente quiser, né?! Ouvei também que é preciso silêncio (ROLNIK, 1993), respiro, silêncio para que as memórias se façam presentes, potentes e escritas. Vejo que elas são como um emaranhado de linhas coloridas, cada cor é um acontecimento, um feito, uma ideia, um sentir, uma experiência e, a todo o momento, elas se entrecruzam, se abraçam e se embaraçam em nós jamais desatados, desfeitos, esquecidos. O nosso memorar é como fica o chão do quartinho de costura depois de uma lida de trabalho, milhares de linhas coloridas soltas pelo chão.

Figura 2 - Emaranhado de linhas⁴.



Cada linha dessa veio de um retrós diferente e passou pela máquina de costura, fez parte de algum tecido que pode ser uma costurice qualquer de grande, ou teve muita importância, e depois de finalizada, ainda ficam lá, vários fios de linha como uma parte de tudo aquilo, que viram lembrança, viram história, se torna a memória daquela criação pensada, vivida, feita e acabada. E não é assim a nossa lida com os acontecimentos? O que a gente vive faz

⁴ Fonte: Vanessa Soares. Acervo pessoal, 2018.

parte de nós e estas partes, quando nos atravessam, deixam fios de linha de memória sobre o que foi aquele viver!

A tribuna⁵ já foi aberta para esta pesquisa e, começo aqui pelo fio de linha amarelo, pela Aurora do dia, a aurora amarela de Rosária⁶, uma menina-moça-mulher tecedeira-bordadeira de um manto para subir ao céu, herdado de um Bispo. Ela, com sua caixa do divino, canta pra Virgem que carrega teu nome. Louva; saúda; marca o tempo da reza; canta pelos encontros. Marca, ainda, nosso encontro, você e eu querida Dulce⁷. Marca nosso encontro e transforma meus caminhos.

Rosária, que fazia parte de uma odisseia artística pelas ruas e praças da cidade me fez revirar em mim mesma sobre meus caminhos artísticos. Ela fez com que eu me sentisse artista. Me deu oportunidade de existir. Logo ela, a que não é vista, nem lembrada, muito menos querida.

Figura 3 - Rosária e seu Manto⁸



⁵ Abrir a Tribuna no festejo do Divino Espírito Santo do Maranhão é começar os trabalhos para a realização da Festa do Divino, desde o primeiro preparativo. É uma festa complexa e grandiosa, quem o toque das Caixeiros como elo fundamental na relação da terra com os céus, e por isso” propicia a criação de um espaço-tempo, uma dimensão sagrada” na relação do fazer.

⁶ Rosária de Bispo é uma personagem do espetáculo “Aurora de um novo dia, ou um velho tempo tecido em banho-maria” da Cia. Trupé de Teatro de Sorocaba. Estreou em 2015, contemplada pela Lei de Incentivo a Cultura de Sorocaba no edital de 2014.

⁷ Profa. Dra. Dulcinéia de Fátima Ferreira, orientadora desta pesquisa, vinculada à linha 2 – Educação e Movimentos Sociais do PPGED.

⁸ Fonte: Foto de Adriano Sobral. Acervo pessoal, 2015.

O processo de criação da Rosária foi uma tecedura mesmo, misturada também de linhas, mas não só... Havia muitas jóias tecidas para ela bordar em teu manto. O tecer permite criar formas. A cada forma um sentir, um querer, um ser no mundo. Muitas referências e claro, o seu pai, o Bispo do Rosário e sua mãe, Estamira. Um núcleo familiar dizimados da África, chegados ao Brasil-Tupi-Cara-pálida, obrigados a deixarem suas coroas cravejadas de jóias e vestirem a coroa da miséria. A coroa dos 500 e tantos anos de escravidão e da negligência do Estado. Coroa de espinhos do apagamento de suas vidas. Mas Rosária resiste. Ela, na minha pele e no meu dizer, me ensina a resistir. Porque a reexistência é potente na transformação das realidades. Ainda sente fome, ainda não tem morada, ainda é pessoa só, aqui no “mundo dos visível”, mas conseguiu transcender. Rosária é divino, é mistério, é céu. Rosária é o ecoar das milhares de vozes das mulheres e homens pretos antes dela que viviam do mesmo jeito, que tiveram o mesmo destino, mas que viviam e faziam do risco de viver, uma festa da vida.

Essa é Rosária... aquela que renasce na crença de si mesma... aquela que morre todos os dias... vai do céu ao inferno... Rosária é aquela que ninguém vê e que muitos precisam... Rosária é a voz dos não nascidos.. Rosária é mãe dos filhos mortos, pai dos filhos tortos... Rosária é a pureza em flor, brilho de estrelas, Clara e Esther.. Rosária é a terceira estrela Maria. As que alumeiam de longe um pulsar de vida infinito... que dão voz à memória ancestral de uma menina mulher esquecida pelo mundo e amparada pelos deuses!

(Diário de bordo de criação, 2014)

Abraçado com o fio de linha amarelo de Rosária e seu Manto está o fio de linha vermelho da Querença de Yabá⁹. Mulher forte para além do que a vida imagina aguentar. Yabá, diferente de Rosária, tem mesmo que muito simples, muito pobre, lugar no mundo, morada, amor, cama e comida. Mas, como Rosária, Yabá dói. Tem desatino de dor que vem *pra* doer, e dói, viu?! Dói. Sofrimento que aperta a carne da gente. Yabá convoca declaradamente o sagrado para suportar as sinas da vida e comemora em festa as alegrias e tristezas da vida. É em comunhão com os seus e todos que ela finca resistência no existir.

Figura 4: Yabá quando venta¹⁰.



⁹ Querença é a vivência cênica do Grupo Saramuná, realizado em 2015. Contemplado pela Lei de Incentivo de Sorocaba no edital de 2014.

¹⁰ Fotografia: Tatiana Plens. Acervo pessoal, 2015.

Yabá, anciã de um terreiro assolado por mazelas advindas de todas as dificuldades propostas pela vida, perde um filho. Defronte a dor que avassala sua existência só encontra força na crença de que tudo o que passamos é sina. E na caminhada das dores não se firma passo sozinha. O sagrado, o divino se faz presente na "força forçada" em ter que seguir com a vida. É na amizade com S. Benedito, o Santo dos Pretos, que Yabá em meio a descobertas lúcidas sobre a vida e memórias um pouco endoidecidas pelo tempo que ela conta sobre sua vida, seu povo, suas histórias, lutas e honras. Propondo um espaço-tempo de experiência, apenas. (Diário de bordo de criação, 2014)

Yabá perde um filho menino para as águas de Oxum¹¹, que o carrega pro Orum¹², onde criança não chora e não tem medo de escuro. O escuro fica no coração de Yabá, que acende vela pra São Benedito alumiar os caminhos. Esses caminhos de Yabá levam ao tambor. Porque tambor é aconchego, é colo, é afago de deus no corpo da alma da gente. Sem tambor não tem vida e sem vida a gente morre, de morrer mesmo. Se a fogueira apaga, se o coro esfria, não tem respiro, não tem esperança, não tem encontro, não tem transformação. E é no encontro entre corpos, é na paixão que move os desejos que a vida se faz vida para Yabá. Promessa feita é promessa cumprida! Do que vale a vida se não a honra por aqueles que já foram e daqueles que ainda estão e pelem há mais tempo e mais duro que nós?

¹¹ Oxum é uma divindade mitológica e religiosa de matriz africana. É a Orixá da fertilidade e é "representada" pelas águas doces de rios e cachoeiras.

¹² Na mitologia afro-brasileira, Orum é o céu. É o lugar sagrado e infinito para onde os mortos vão quando desencarnam. E é neste lugar que os encontros com os ancestrais acontecem.

A Yabá é caso antigo mas, ao mesmo tempo, veio concomitante a Rosária: as duas nasceram juntas, no mesmo tempo-espaço do meu processo criativo. Rosária e Yabá foram meus primeiros passos, meu primeiro processo de escrita para o mestrado e eu nem me dava conta. Elas foram o meu primeiro *mergulho profundo nas marcas das minhas experiências*. Foram também o grito engasgado da minha negritude escancarado a todos os ventos do mundo. É ainda meu relógio de sol na minha travessia da calunga grande¹³ do sagrado das culturas brasileiras. Foram o externar do meu sentir-pensamento-corpo-dança-palavra-a(fé)to. Rosária veio para me esclarecer sobre as marcas de uma vida cheia de dor como atriz, da ocupação de um não-lugar nos milhares de palcos que já subi na vida. A vida da atriz negra é uma ladeira íngreme de pedras escorregadias.

Rosária fez com que eu conseguisse alcançar um lugar de atuação, de criação, de consistência que eu nunca imaginei experimentar ou ser capaz. Rosária concentrou anos de informações e conhecimentos sobre teatro, sobre artes cênicas, sobre arte-educação, sobre crenças e sobre a vida, que não foram processados em métodos e epistemologia alguma. Rosária era tanta coisa junta em mim, que eu não sabia aonde ir, o que fazer. Tapei os olhos, peguei o fio de linha branco do Divino Espírito Santo¹⁴, cantarolei pra Virgem e me abri para o misterioso do fazer teatro, do viver teatro. Me coloquei no lugar de uma navegante pirata que sai em busca de tino, e que em meio ao tufão no meio do mar, clama por deuses, no caso deles existirem. Rosária foi o risco e a conquista dançando de mãos dadas, no meio-fio de uma cidade fria¹⁵ com chama ardente de jovens artistas pulsantes. Rosária me fez dizer pela primeira vez com alegria, felicidade e sem pesar de que sou uma artista!

¹³ Nome em língua banto para o Oceano – o mar.

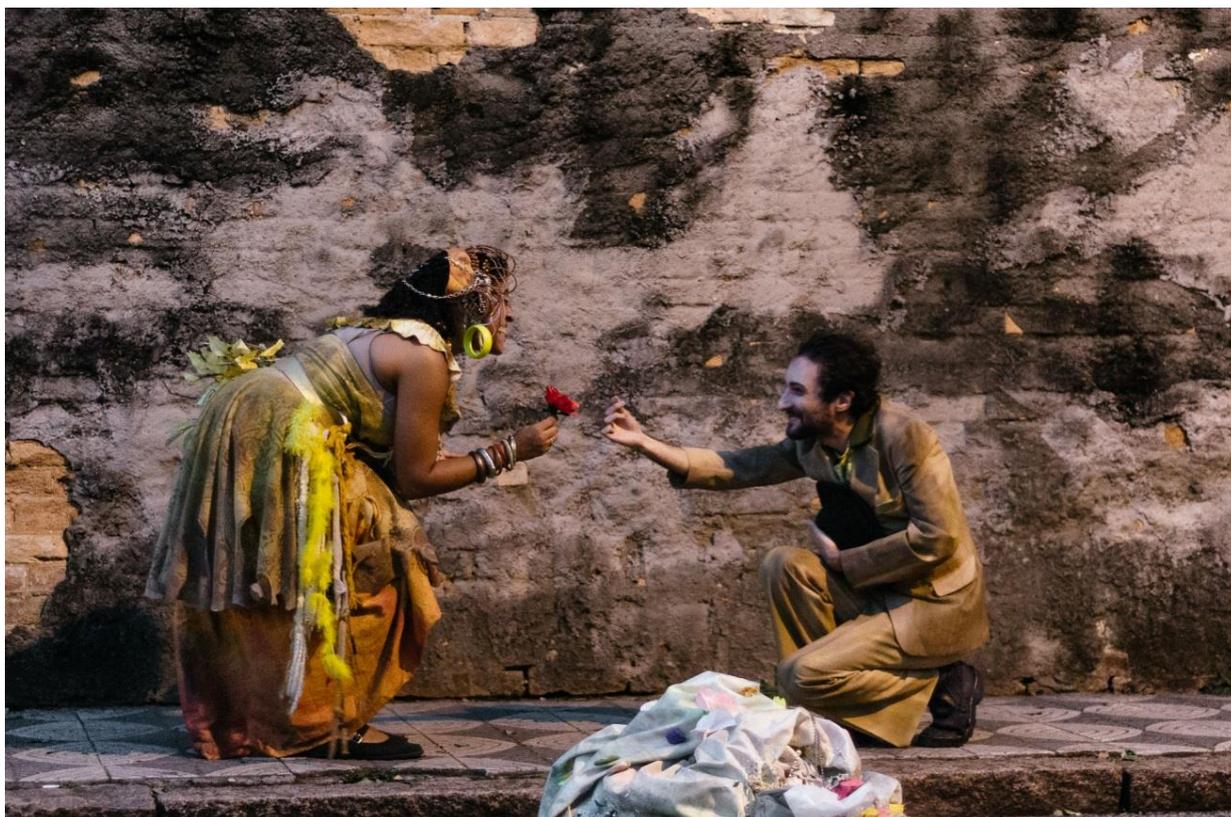
¹⁴ A Festa do Divino Espírito Santo é um festejo socioreligioso que faz parte da cultura do Maranhão. Mulheres protagonizam o fazer desta manifestação, dentre a complexidade da sua estrutura e grandiosidade dos elementos que a compõe, estão as Caixeiras do Divino, mulheres que tocam caixas e cantam para o Espírito Santo num ciclo ritualístico que chega a durar semanas.

¹⁵ O espetáculo o qual Rosária fez parte, acontecia pelas ruas e praças do Centro da cidade Sorocaba e tinha duração de 3 horas. Percorria-se um trajeto no Centro, onde a história ficcional se misturava a dados históricos da cidade.

Eu cozinho bem o tempo em banho-maria e depois como. Às vezes, bebo quente. Às vezes bebo gelado... Olha isso, olha! Meu Manto de Subir Pro Céu, de alcançar as estrelas; duas. Lá em cima. Mas daqui não dá pra ver. Vai ficar uma beleza! Vai fazer tilintintin pra lá, tilintintin pra cá. Tilintintin pra cá. Tilintintin pra lá. Um Manto que faz tilintintin? Quem tem? Eu, Rosária de Bispo, eu vou fazer nascer um Manto vestido de estrelas que faz tilintintin. Eu vou. E depois, quando ele ficar pronto, eu subo com ele pro céu... A gente; todo mundo devia fazer o seu Manto de Subir pro Céu. Devia, não devia? Assim que nasceu, pai e mãe já devia começar o bordado. Eu não tenho filho, mas se tiver, começo o dele com ele na minha barriga e com o cordão umbilical eu bordo uma escada que leva lá pro céu. Eu vivo sendo engolida pelo tempo. O tempo e seu escárnio pelos meus. Já supartei demais o escárnio. Suportar é a lei da minha raça. Quem fala sou eu, Rosária, a sem educação, a sem hospital e a sem segurança. Sou eu, órfã de pátria,

a filha bastarda, sou eu, preta, pobre, a também índia cansada. Vocês sentem medo. Tenham medo sim, sou eu, Rosária, a faminta, a que dorme aqui, nessa frieza da vida, do tempo mórbido. Eu sou aquela do livro que ninguém quer ler. A que na tua opinião, não devia ter nascido. Mas não se preocupem, pode ser que amanhã seja o meu dia. Pode ser que amanhã talvez eu já não esteja mais aqui. (Texto Dramatúrgico, 2015)

Figura 5 - Rosária e o amor perdido em rachaduras¹⁶



¹⁶ Fonte: Foto de Adriano Sobral. Acervo pessoal, 2015.

Já Yabá veio para que eu conseguisse lidar com as marcas do amor. Yabá materializou em arte-cultura-religiosidade a dor que eu sentira na vida, quando era mais jovem do que sou e amei um homem, senti o frio do abandono quando ele partiu de mim e a escuridão da dor da morte de um filho que eu nem sabia que carregava no ventre. Yabá traz a experiência da dor no terreno do delírio, que é quando ela quase morre de tristeza e de cansaço, mas escuta uma voz luminosa no topo da cabeça que diz que é isso mesmo.

Essa voz não tenta de jeito nenhum camuflar a realidade da experiência vivida: viver dói e ponto. Mas é assim, dor vem e passa. O tempo todo por toda a vida. E tem gente sim que dói mais que o outro. E tem gente sim que cansa menos que o outro. Mas isso, não dá é nunca para diferenciar. Porque o que cada pessoa vive é dela e o que ela dá de sentido e significado para aquilo é dela. Ninguém dá e ninguém tira. Então se atente ao teu, respira, silencia e segue.

Figura 6 - Yabá e o São¹⁷



(Entra com o Santo na cabeça). É sina! Só pode ser. Só pode ser sina. Né memo São?! É. Eu sei que é. E sabe o que é sina? É um caixote grande e pesado que a gente carrega no meio das costas até o fim da vida. (se ajoelha). Não há de reclamar não. Desde que nasce tudo o que acontece é pela vontade de alguém. Sofrimento é assim. É desatino que vem pra doer. E dói viu?! Mas depois que termina o serviço, vai embora, não tem porque ficar. É sina! Eu sei que é. Só pode ser. Todo mundo tem. (TEXTO DRAMATÚRGICO, 2015)

¹⁷ Foto: José Neto. Acervo pessoal.

Yabá traz pro meu olhar a força da crença da gente pobre e boa na vida. Mostra o espaço do respiro em festa, revela como a união pela dor fortalece a potência de alegria em vidas simples e cheias de sabenças, vidas que são afetadas pela necessidade da brincadeira e brincam para driblar o caos. Vidas que bailam para se esquivar “do coisa ruim”. Vidas que existem pela força do sagrado, aquela voz no topo da cabeça que não te ilude, mas te acalma. Yabá bordou vida no Saramuná¹⁸, bordou sabenças na lida de um grupo sonhador, cheio de bem querença pelas brincadeiras e pelos mestres. Yabá bordou respeito no couro do Boi¹⁹ do Saramuná. Saramuná que tem fio de linha cor magenta, que é meio barro, meio pôr-do-sol de lansã²⁰ No Saramuná, Yabá fez altar para São Benedito²¹, levantou mastro e bandeira e bordou responsabilidade em cada matriz de passo de dança, de prosa feita, tambor batido e história contada. Saramuná renasceu do útero de Yabá junto com o menino morto, território muito bem definido, território ético e estético de modos de vidas que tanto nos inspira e nos aproxima de uma versão de mundo melhor. E é, também, por isso que Yabá, assim como Rosária, transcende. É muita mitologia, muita cantiga, muita toada e muito tambor que finca forte no solado do pé de Yabá. Ela caminha por caminhos nobres de ajuntamento de gente em meio a muita sabedoria de verdadeiros fazedores de brincadeiras que salvam vidas. Dessa vida e de outras.

E salvando vidas que os passos de Yabá e Rosária tendem a seguir avante e se embrenham enlouquecidamente no fio de linha verde do Mestrado. Verde é a cor da esperança. E a minha esperança é aquela que é verbo, do Freire²², o Esperançar²³... a Espera em ação: Movimento, corpo, desejo e

¹⁸ O Saramuná é um grupo de pesquisa em torno do universo das manifestações afro-brasileiras. Desde 2010 se dedica a vivência de alguns folguedos populares pela perspectiva da arte-educação, e eu sou a condutora do trabalho.

¹⁹ Esse Boi faz referência ao folguedo Bumba-meu-boi do Maranhão. Onde o festejo acontece em torno de uma lenda, que tem um Boi como personagem principal. Esse boi tem o couro, que é de camurça, todo bordado com miçangas, e esse é um dos atributos que faz com que ele tenha um valor inestimável para todos que o conhecem.

²⁰ Na mitologia afro-brasileira, Oyá é Orixá guerreira, que ao se casar com o rei Xangô recebeu o título de lansã, que significa “senhora do entardecer”. Xangô dizia que ela tinha a beleza radiante como o entardecer. O entardecer quando cor de rosa, o mais bonito.

²¹ São Benedito, devido à sua mitologia, nas culturas populares afro-brasileiras é reverenciado como o Santo de proteção, o padroeiro da população negra. É simbologia fundamental no fazer de muitas manifestações.

²² Paulo Freire, mestre do saber da educação popular.

paixão. Prestar o processo do mestrado foi a coisa mais corajosa que fiz. Eu estava com medo, muito medo. E ainda sim eu fui. Me garrei nessas duas mulheres e em tudo o que elas dão sentido à minha vida e fui. Rumei para os caminhos do conhecimento outro, aquele que não tinha nenhum. Fui ocupar lugar que também não esperava estar e tanto sei da importância da minha vida ali. Fui fazer história na história da minha família. Fui honrar aquela gente toda que me revela o desejo de ser gente boa na vida.

Passei no PPGED – Programa de Mestrado em Educação da Ufscar-So, vinculada à Linha 2 – Movimentos Sociais e Educação, e com um propósito bem definido, além de ser feliz, porque a vida vale é para isso também, transformar o mundo. Ou melhor, me empenhar: criar pontes entre os saberes diversos desse mundão, falar das brasilidades sagradas dos territórios resistentes desse nosso país, falar de gente sofrida, trabalhadora e revolucionária. Falar daquilo que me representa e me significa enquanto gente, enquanto espírito, enquanto artista, enquanto educadora. Falar das brincadeiras de gente de toda idade, das manifestações populares, das culturas populares, dos mestres, dos griôs, das danças, das crenças, dos corpos, do sagrado, dos saberes, das vidas, das dores, das dificuldades, das alegrias, das sinas desse povo índio-negro-branco que tanto sou eu.

E é daí que surge vibrante o rosa e o laranja do fio de linha do Baque Mulher, recorte da minha pesquisa. Mulher, Maracatu e transformação social, universo cheio de possibilidades e belezas. Mas, foi um ano difícil e muito saboroso. Muitas informações técnicas, teóricas que eu nunca tinha ouvido falar, além de um volume de estudo que eu nunca tinha vivido antes. Me aproximei muito do Feminismo e do Feminismo Negro nas disciplinas e no grupo de pesquisa NEGDS²⁴, não intencionalmente, apesar de ver a sua importância para a minha formação. A vida me levou para ele e eu abracei. E surpreendentemente, um estudo para que eu pudesse criar um arsenal de pontes e fluxos para falar do Baque Mulher, foi onde me deparei com questões para muito além de uma dissertação. Não consegui construir uma ponte de diálogo com o grupo na comunidade originária e isso dificultou muito o

²³ Pedagogia da Esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido. Paulo Freire.

²⁴ Núcleo de Estudos de Gênero e Diversidade Sexual, vinculado a CAPES e coordenado pela Profa. Dra. Viviane de Melo Mendonça.

desenvolvimento da pesquisa. Tentei verter o olhar para o que pulsava em Sorocaba e o quanto a cidade ganha com a força dessas mulheres batuqueiras, clamando por justiça e ocupando lugares de destaque que até os anos 90 era impossível de ser ocupado por uma mulher dentro do maracatu. Mas a pesquisa não estava caminhando... Da dificuldade primeira e principal de eu fazer parte do grupo. Além do quê, falar do Feminismo Negro é marcar encontro com as dores mais profundas que uma mulher negra tem em seu corpo e sua alma, frutos do racismo e do sexismo. Agradeço muito a professora Viviane por ter me proporcionado essa experiência, pelo meu amadurecimento, para a minha produção de conhecimento e também para a minha cura. Apesar de hoje, me sentir mais fortalecida por ter me encontrado com estas marcas e, encará-las nos olhos. Precisei respirar.

Figura 7 - Baque Mulher²⁵

Não há
violência ou
machismo
qualquer
Que cale meu
tambor,
eu sou Baque
Mulher!

(Mestra Joana
Cavalcante)



Me aproximar dessa temática com as leituras, as discussões, a proposta de recorte da pesquisa e os artigos que produzi no primeiro ano do mestrado, me fizeram reencontrar com muitas dores. O que melhor tiro de aprendizado deste processo é que consegui olhar a dor nos olhos pela primeira vez. A dor que o racismo causa desde quando a gente se entende por gente, e vai acumulando numa caixinha secreta do sentir e deseja profundamente que ela nunca seja aberta. Mas neste processo tive que abrir. E olhar para todas as

²⁵ Fonte: Acervo pessoal, 2018.

lembranças que tenho do que já sofri discriminação por ser uma mulher negra. Pude conversar com essa dor, cuidar dela e colocá-la na caixinha da cura, que é vestida de resistência e ressignificação. Aprendi com bell hooks a importância de ressignificar a dor em luta e saber que a raiva é disparador do pensamento, logo, da transformação (hooks, 2015). Eu sou um eu, muito diferente de quando cheguei nesse programa e estou fascinada com isto!

Mas, estava tão envolvida neste processo que me esqueci de outras coisas... No campo, fui afogada numa rigidez de fazer cultura popular que não acredito, num dos modos de fazer, e para mim, no mais frágil, no mais vulnerável e no mais frio modo de brincar. Mestres para mim são pilares de força do que há de mais bonito e generoso no mundo. Dulce, minha orientadora que estava fora da cidade fazendo pós-doc retornou, e eu pude, enfim, ter a coragem de assumir que aquele movimento não me representava mais, não do jeito que eu achava e queria que representasse e que eu deveria falar de outra coisa. A mudança de rota no percurso estava oficializada, era preciso sentir e seguir.

Quase que Rosária e Yabá se fizeram passado neste momento, de coisa passada mesmo, e não mais marcas de ressignificação e reexistência do meu pensamento, do meu corpo, que é um só. Mas mudar o assunto da dissertação foi um respiro nas crises de pânico e ansiedade de quem já estava no segundo ano do mestrado. Conversar com a Dulce sobre essa necessidade e ser abraçada por ela me fez ter mais segurança nos modos de vida que acredito, que é o compartilhar da vida.

Não sei se tenho esse direito ou se é o caminho certo mas, tenho desejos, tenho paixão com essa oportunidade que a vida me deu e, por isso, preciso falar daquilo que me afeta, me atravessa, me toca e me ecoa, que me faz ser gente no mundo, preciso falar do que é verdadeiro, honesto e necessário. E não coloco aqui um olhar romântico em relação à cultura popular, os mestres, brincadeiras e brincantes, uma vez que, há jogos de poder em todos os espaços de convívio social.

Mas quero falar dos *afetos alegres*. Tem muita gente honesta, decente e inteira que é a própria brincadeira. Que a brincadeira é a própria religião. Preciso falar para dar continuidade, na luta e na poesia, na alegria e no trabalho, preciso falar para que estas minhas marcas – que não são só minhas

– transcendam assim como Rosária e Yabá. E sei que falar será só um primeiro passo, por que eu não falei sobre Rosária ou Yabá, eu sou Rosária e Yabá.

Figura 8 - Fios de linhas de quem eu fui para ser quem sou²⁶



E muitos e tantos fios ainda tenho aqui, guardados no pote de vidro do meu ser-estar no mundo. Escrever esse memorial me traz o fio azul marinho da tristeza, de quando cheguei em Sorocaba em 1999, eu tinha dez anos e estava vivendo a minha primeira crise existencial. Por que diacho eu fui obrigada a sair de onde eu vivera toda a minha vida para recomeçar num lugar que não me representava em nada? Recomeçar não era bem o que eu pensava com dez anos, eu pensava em fim mesmo, como ponto final de estórias. Como se minha vida feliz na periferia do sul de São Paulo tivesse acabado e com ela todo o respiro alegre de viver.

Foi um processo doloroso de adaptação, não conhecíamos ninguém nesta cidade, nenhum familiar... nada! Só nós. Mas, graças, eu só tinha dez anos, me distraía facilmente com outras coisas, um desenho, um salgadinho, um brinquedo, diferente do meu irmão que estava com 16 e deixou o Ensino Médio, amigos da vida inteira e uma namorada. Ou minha mãe que deixou tardes falantes sentada no portão de casa com as vizinhas, amigas também de longa data, ou mesmo meu pai que por conta do trabalho se viu obrigado a migrar com toda a família da capital para o interior, deixando pra trás os amigos, os poucos parentes no mesmo bairro mas, tinha internamente uma esperança de finalmente vingar na vida.

²⁶ Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Esse vingar está diretamente ligado às preces que mães e pais fazem diariamente, pedindo tranquilidade, paz e o mínimo de qualidade de vida. No nosso caso, isso representava conquistar uma casa própria, pagar as contas, não passar necessidade nem vontade de nada, os filhos estudarem, trabalharem, construir suas próprias vidas.

Havia um medo de que meu irmão se tornasse usuário de drogas ou traficante, ou que fosse assassinado por engano ou, ainda, fosse assassinado de propósito. Um desejo de que eu tivesse uma adolescência com mais opções além da escola, que eu pudesse ter condições e orientações mínimas para que não engravidasse precocemente e tivesse, mesmo que uma única chance de poder escolher o que eu queria ser na vida. Que nós pudéssemos ter uma vida que não fosse miserável, que a gente fosse feliz, respirar um ar puro e dormir tranquilos. E a gente naquele momento, tomados pela dor e pelo medo da mudança não conseguíamos enxergar, sequer sentir nada disso.

Mas a periferia tem seu lado bom. Tem as suas belezas, as suas riquezas. Quando eu cheguei aqui, sofria da saudade e memorava o brincar na rua, os amigos, o quanto eu era livre de alegria, inteira e feliz brincando na rua até as tantas da noite, hora perto do jantar que era quando as mães recolhiam a gente da rua ou dos quintais vizinhos. Era muita criança, de todas as idades imagináveis, juntas no mesmo espaço do brincar.

Ainda assim, hoje, às vésperas dos 20 anos depois: ah! quanta obrigação eu tenho ao meu pai, aos deuses e guias que me trouxeram para este lugar que me faz ter tanto encontro bom. Talvez eu não tivera a mesma oportunidade se ainda vivesse nesse lugar que nasci. E aquilo que eu mais sentia saudade ao chegar aqui, eu reencontrei: com novas cores e novos jeitos, novas pessoas e um sentido e um significado que não me distancia em nada daquela menina aos dez anos, que é o fio de linha colorido da alegria, que é toda cheia de beleza e afeto do brincar!

Poesia para ser séria tem que
alcançar o grau de brinquedo
(Manoel de Barros)

1.1 FIOS LONGOS, MARCAS DENSAS

Foi nesse mesmo ano da mudança, em 1999, nas tentativas de me relacionar ou apaziguar a solidão que se instaurou ao nosso redor, me inscrevi com a permissão dos meus pais numa oficina de Teatro na escola, Dr. Gualberto Moreira, no bairro do Éden, onde eu acabara de me mudar. Eu estava na 5ª série e era uma criança novata, triste e tinha adquirido na mudança uma timidez que minha mãe conta passar longe de mim durante toda a minha vida até aquele momento.

O professor era o Pedro Fontes, as aulas eram aos sábados de manhã e tinha gente de várias séries diferentes. As aulas aconteciam no pátio e pareciam ser atividades violentas de exposição, tudo o que eu achava não precisar naquele momento. Porém, havia o que eu mais queria, muitos jogos e brincadeiras, muitos risos, muito suor e muitas amizades começaram a se construir nesse processo, inclusive com o professor, que dez anos depois se tornou colega de profissão e amigo da vida.

Como se já não bastasse o gostinho de felicidade que voltei a sentir no secar da boca, igual quando a gente sente sede e bebe água fresca de filtro de barro, tinha ainda a relação com o tal Teatro, que até aquele momento eu não fazia ideia do que era...

E passados vinte anos, continuo não fazendo ideia, mas de outro jeito. A peça de montagem daquela turma era O Patinho Feio. Eu me tornei a D. Pata, mãe do Patinho Feio. O meu figurino era lindo, um vestido longo branco com rendinha na manga, um avental de cetim laranja e um chapéu de mesmo tecido, onde a aba imitava bem o bico do pato, ou seja, da pata. A vizinha quem costurou, D. Ana. Dado o terceiro sinal, a peça começou e tudo aconteceu! Como um organismo vivo, onde cada microrganismo sabe da sua função e a exerce como parte do todo, fazendo o milagre da vida acontecer. Foi isso! Fizemos o milagre da arte teatral acontecer naquele palco.

Figura 9 - Dona Pata²⁷

Aquela experiência mudou a minha vida e eu não queria fazer outra coisa na vida que não fosse aquilo.

Estamos agora em 2011, estou indo para uma escola nova, 7ª série e os 13 anos se aproximam. Nesta escola não tinha aulas de teatro. E eu iniciei a maior guerra que eu tive na vida até hoje: frequentar a escola! Odiava acordar cedo, odiava a escola, odiava o diretor que era um arrogante, os professores que não se entrosavam com a gente, menos a professora Gisele de Geografia, que se tornou uma grande apoiadora na minha vida e infelizmente hoje, não tenho mais contato. Odiava os meus colegas, eu era a única menina negra, e naquela fase, o próprio patinho feio, aquela história em que eu representara a mãe na peça, na vida eu vivia na pele os preconceitos e discriminação que o Patinho Feio sofria por ser diferente dos outros patos. Eu sentia ódio mesmo, ou o que eu achava ser. Mas era sentida coisa ruim no peito. Sentia desgosto, sentia quase morte todo dia que tinha que ir para lá.

Foi então, que “encasquetei” que queria voltar a fazer teatro. Precisava muito! Então pus minha mãe doida para achar uma escola de teatro para mim. Mas eu já era cheia de autonomia, peguei a lista telefônica, separei telefones, ligamos em vários lugares. Foi em 2011 que conheci a Oficina Cultural Grande Otelo²⁸ e a Fundec²⁹. Conheci o Carlos Roberto Mantovani, o marco histórico da arte em Sorocaba, operário, artista, negro e visionário.

²⁷ Fonte: Acervo pessoal, 1999.

²⁸ A Oficina Cultural Grande Otelo funcionava em um prédio tombado como Patrimônio Histórico de Sorocaba. Há 22 anos ofertava atividades culturais e artísticas, bem como sediava ensaios, encontros e espetáculos de grupos de arte da cidade que não tinham sede própria.

²⁹ Fundação de Desenvolvimento Cultural de Sorocaba, entidade civil de direito privado em parceria com a prefeitura de Sorocaba, administra a Orquestra Sinfônica de Sorocaba e oferece formação em música e teatro.

E tive toda a minha vida mudada, novamente. Mantovani era Mestre do Teatro. Eu era um ano mais nova da idade mínima para fazer sua oficina. Pedi por favor(zinho), e sentado no balcão no hall de entrada ele disse, - Claro! Teatro é isso, pra quem quer.

Figura 10 - Manto³⁰

Rodopio

Sou a cena

O ato não é final

Caminho,

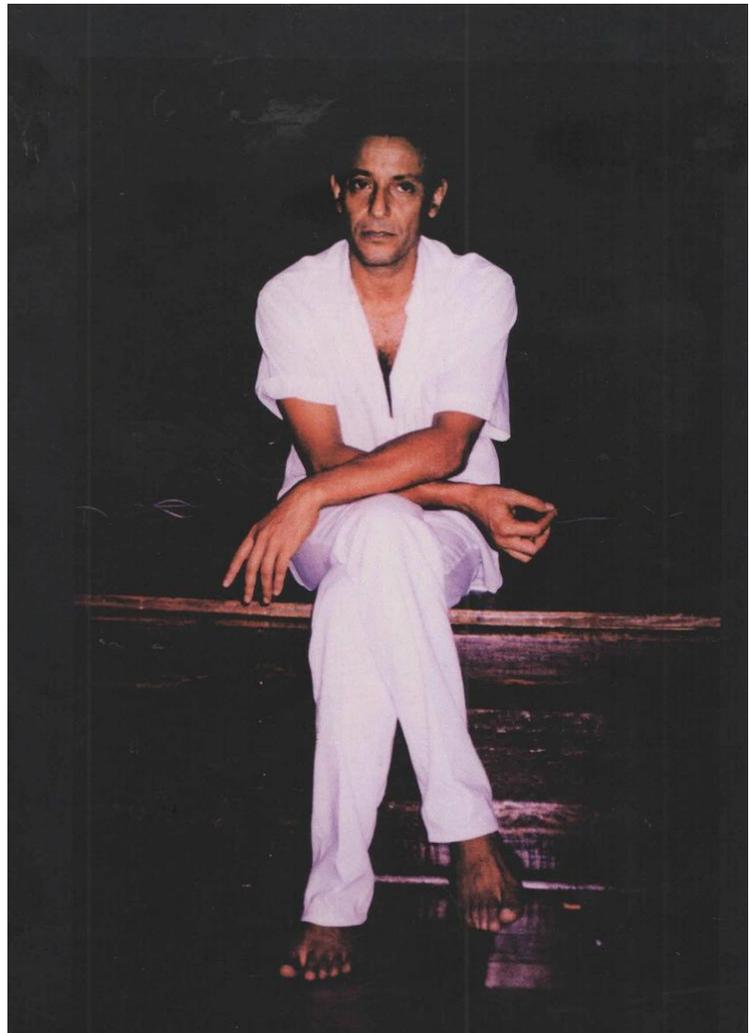
respiro profundamente
e me pergunto:

- Como vai?

e me respondo:

- Bem, apesar de mim!

(Carlos R. Mantovani)



³⁰ Fonte: Jornal Cruzeiro do Sul, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/SKUKWH>. Acessado em: ago. 2018

Mantovani me atravessou de diversas formas. Ele era incrível. O jeito como conduzia as direções dos espetáculos, o processo era completamente artístico, nunca técnico. Falava com todo mundo.

A gente, quando começa a fazer teatro, que ainda não tem noção nenhuma, que é criança ou novinha demais, é meio ignorado pelo “núcleo experiente”, os protagonistas. Mantovani falava com todo mundo, brincava, fazia piada, até comigo, que mal abria a boca de tanta vergonha do mundo. Depois fui entender que ele tinha sido operário de chão de fábrica, lutava no sindicato pelo direito do trabalhador. Isso para mim diz muita coisa sobre quem ele era. Ele cuidava de mim e de outros mais novos, deixava a gente assistir aos ensaios de outros espetáculos. Dava-nos dicas de como deveríamos fazer. Sentava na escada da Grande Otelo com todo mundo, comia da minha maçã. Ele sabia meu nome. Pude participar de apenas um espetáculo com ele, até hoje, talvez um dos processos mais incríveis que vivi. Foi o meu primeiro contato efetivo, com o processo de criação de uma obra de arte.

O espetáculo era “O Despertar da Primavera” de Frank Wedekind. O texto faz uma crítica à cultura da sociedade alemã que oprimia a sexualidade no fim do século XIX. É um drama com muitas questões profundas sobre a existência nas fantasias eróticas de quando somos crianças/adolescentes. Manto me deu uma personagem, a Bea. Ela tinha duas cenas e umas poucas falas e foi uma experiência incrível: aos 13 anos, fui dirigida por Carlos Roberto Mantovani. Ele criou uma fenda no tempo para despertar primaveras. A maioria de nós, no elenco éramos crianças na dita pré-adolescência. Eu faria 14 anos naquele ano, mesma idade da personagem principal, Wendla. Que ao descobrir sua sexualidade, engravida, não faz ideia do que está acontecendo e um aborto mal sucedido a mata.

Foi intenso demais. Foi bonito demais. O figurino era branco, de todo mundo. A cenografia era um linóleo branco e uma cama. Era uma fissura de um universo paralelo criado por nós, para questionar ao mesmo tempo que se vive o existir. A trilha era toda Beatles.

Tenho uma memória muito forte e emocionante com o Manto, um momento único e especial que pude viver com ele. Era um dia de apresentação, eu já estava nas crises de beleza x feiura que uma menina

negra vive em escala maior que uma menina branca, e eu era a única menina negra do elenco. A hora de me arrumar era um momento difícil, muito mesmo. Eu nesta idade já escondia os meus cabelos quase a sete chaves. Um dia cheguei de escova nos cabelos e fiz umas trancinhas de penteado para usá-los soltos. Mantovani quando me viu quase deu um grito e disse que eu estava diferente, me puxou no canto do corredor, aonde a gente ia para a cabine de iluminação e me disse,

Para! Você não precisa disso! Você é preta e seu cabelo é lindo crespo. Só precisa soltar ele, deixar ele viver, respirar.

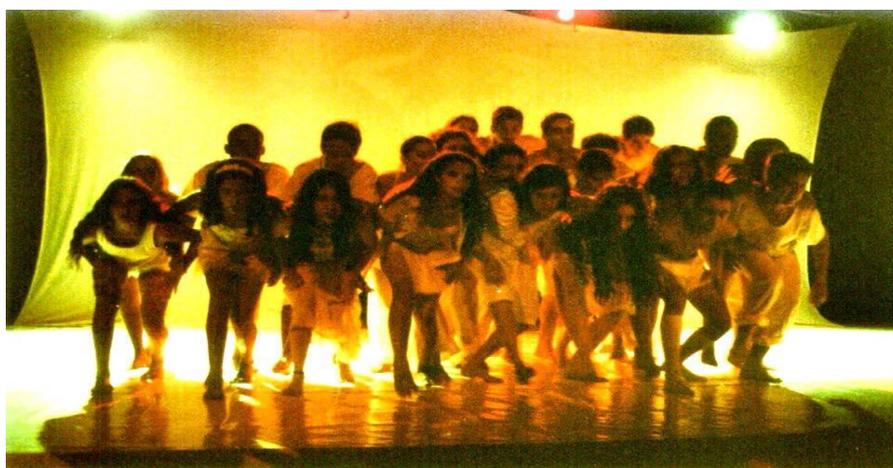
Eu chorei.

Ele me abraçou.

Embora aquele tenha sido um gesto carinhoso e motivador para eu enfrentar o monstro que me rodeava, que ele, com toda a sua sensibilidade, devia ter percebido muitas coisas para além do meu cabelo escovado naquele dia, ainda demorei mais uns anos para soltá-lo. Era como se eu não tivesse opção alguma: eu simplesmente não tinha escolha. bell hooks (2015), diz que “ser oprimida significa ausência de opções” (p. 197). Com Mantovani eu fiz parte de um acontecimento artístico na cidade: foi o último espetáculo que Manto dirigiu antes de se encantar.

Eu o amava! Manto foi meu primeiro Mestre.

Figura 11 – O Despertar da Primavera³¹



³¹ Fonte: Acervo pessoal, 2012.

Já estava imersa nas artes: comecei a integrar as oficinas, cursos livres, workshops e grupos da cidade, era teatro, dança, música, artes plásticas, fotografia, literatura, cinema... Um mundo novo começou se apresentar diante meus olhos, meus sentir, meu viver... Tudo era gostoso feito pique bandeira na rua à noite. Então, era uma nova escola, novos professores, novos amigos, estes para a vida toda mesmo, até hoje. De novo eu encontrara a felicidade e a alegria perdida. De novo pude sentir aquela emoção da Mãe Pata, sensação gostosa de adrenalina, de novo pude sentir meu corpo inteirinho vibrando, e mais tarde, no mestrado, eu viria a compreender o significado do corpo vibrátil de Sueli Rolnik (1992), uma vibração potente de quando a gente é afetado por algo que nos atravessa.

E foi assim que constatei que a escola de nada me servia, de nada me trazia de valor. A professora Gisele, de Geografia, sabia disso e me apoiava muito. Me incentivava, me alimentava com novos livros, novas referências, novas histórias. Ela me apresentou, aos 13 anos, Chico Buarque e Elis Regina. Me contava suas histórias, me levava CDs para ouvir, me presenteava com livros, me deu até um teclado pra eu ser musicista. Sobrevivi à escola graças a ela, que era para mim um frescor naquele inferno. Que me deixava não ser aquele lugar. Deixava-me existir nos meus desejos para além daqueles muros. Foi ela, de mão dada com a arte que me fez sobreviver a escola. Ô lugar ruim! Era sofrido, pesaroso.

Então, saía da escola e, às vezes, ia pra casa almoçar para em seguida já ir à Grande Otelo: lá eu ficava por todo o dia, todos os dias da semana. Logo, aquele lugar se tornou uma segunda casa. Aonde podíamos levar marmitta para esquentar, tomar banho no chuveiro do porão, sentar na salinha desocupada e descansar, porque ali fazíamos tudo que o desse e conseguíamos. E lá ficava até fechar, às 22h. Então, íamos sempre em um grande grupo de jovens amigos, aspirantes a artistas, escandalosos para o terminal de ônibus, ansiosos pelo dia seguinte.

Figura 12 - G.O.³²

Depois da morte do Mantovani, em 08 de maio de 2003, as coisas foram paulatinamente mudando na Grande Otelo: as regras e o modo de ver o mundo. A morte do Manto foi um sufoco entalado na goela de todo mundo que o conhecia. Levou com ele parte da nossa potência criadora, inovadora e transformadora. Uma parte da arte da cidade morreu junto com ele. Passou um tempo e não éramos mais parte daquele lugar, éramos apenas frequentadores. Nossa relação quase materna com aquele espaço foi assassinada pela burocracia. Há cinco anos, as portas do prédio foram fechadas para uma reforma sem data de término e, em seguida, todas as relações com aquele espaço cultural foram assassinadas: o governo estadual fechou oficialmente as portas da oficina, em 2017, que nesse momento funcionava provisoriamente em uma casa, aguardando o fim das obras. Uma geração de artistas ficou órfã, e outra geração sequer teve a oportunidade de nascer daquela mãe Otelo.

Figura 13 – Tristeza de Grande Otelo³³

Houve luta. Houve manifesto.
 Houve tentativas de conversas.
 Houve gritos. Houve mobilização.
 Mas não conseguimos e, hoje a
 nossa Grande Otelo se encontra
 assim, abandonada e triste.



³² Fonte: <https://goo.gl/Ns18Ff>

³³ <https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/856855/mp-entra-com-acao-para-restauro-do-predio-da-oficina-grande-otelo>

O início dessa crise nas Oficinas Culturais, em geral no estado de São Paulo, se eu juntamente com a criação do curso 'Teatro: Arte-Educação' na Universidade de Sorocaba em 2004. Retomei o mo(vi)mento transformador dos meus caminhos. Alguns dos meus amigos, mais velhos que eu, ingressaram na primeira e na segunda turma. Em 2006, ingressei na terceira turma, mas também cheia de amigos, inclusive o Pedro, meu primeiro professor de Teatro lá de 1999 (a vida não é fantástica?). Essa turma, inclusive, foi um acontecimento na história do curso, pois mais de 80% da sala eram artistas atuantes na cidade.

Conheço o Ademir Barros, depois a Ana Maria Mendes e o NUCAB³⁴, juntamente com a Daia, uma das minhas melhores amigas - daquelas de verdade que o teatro me trouxe - e juntas iniciamos um processo de descobertas sobre África e sobre o Brasil... Negritudes e brasilidades. Inclusive um processo que se mantém vivo até hoje. Chegamos juntas também no Mestrado.

Os caminhos se abrem para a nossa descoberta-construção de um ser/corpo negro político, social, artístico, cultural, religioso e estético. E criei amor por esse processo. Eu com dezessete anos tinha todos os problemas de autoestima que uma adolescente, principalmente, negra sem referências de representatividade tem.

Eu durante toda a minha adolescência "relaxava" o cabelo, que é uma técnica onde você "relaxa" a tensão da textura crespa, ele continua com cachos, mas cachos mais soltos, tira o volume do cabelo, tira a forma, a textura e a característica natural do cabelo. É tanta tensão e pressão sobre nossos cabelos crespos que a ideia do relaxamento talvez seja para ele tenha uma forma "mais aceitável" e, dessa forma, a gente consiga respirar um pouco no contratempo do racismo. Contexto não diferente no teatro, onde o padrão hegemônico eurocêntrico, reina.

Porém, eu descobri que queria lidar com isso no tempo presente, em meio ao furacão do peso que é ser uma mulher negra nesse Brasil. Tinha o cabelo no meio das costas que vivia preso enrolado num coque desde à época

³⁴ Núcleo de Cultura Afro-brasileira da Universidade de Sorocaba, coordenado por Ademir Barros dos Santos e Ana Maria Mendes.

de Mantovani, quando me deu aquele primeiro chacoalhão. Cortei tudo fora... Quis a experiência de ver crescer o meu cabelo tal qual ele sempre foi: todo crespo, disforme e cheio das tensões, além de ser lindo e único. Esse foi meu primeiro gesto de amor com meu corpo negro. bell hooks³⁵ diz que “precisamos reconhecer que a opressão e a exploração distorcem e impedem nossa capacidade de amar”.

Junto com o cabelo crespo assumido, solto, ao vento, veio a maioria dos 18 anos e mais uma crise: a do “quem eu sou?”. A prisão do “Patinho Feio” se despedia e vinha o mito da “mulata típica brasileira”. Comecei a passar pelo processo de hipersexualização do meu corpo. Que passou uma vida sendo rejeitado e de repente ele se transformara no objeto de desejo de homens de todos os tipos. Eu não entendia nada: fiquei bonita da noite para o dia? As inquietações continuavam. E, com isso, pequenas mudanças no meu comportamento começaram a surgir: o modo de me vestir, me relacionar comigo mesma e com os outros, a fazer e pensar teatro. Eu estava renascendo ali, mais confiante e firme na vida. E é nesta transição que veio meu encontro com a Cultura Popular, finalmente!

Foi numa terça qualquer, no primeiro semestre de 2016, que a professora de Jogos Teatrais faltou, e não nos avisou. Tínhamos um professor substituto, que ela mesma se encarregou de convidar e acertar, nos aguardando na sala. Não sabíamos da falta dela e para nossa surpresa, quando entramos na sala, nos deparamos com um homem negro, mais velho, baixinho, robusto e cheio de simpatia, munido de uma caixinha do divino e um cavaquinho. Tinha voz grave, jeito ressoabiado e sorriso todo aberto e encantador. Apresentou-se: - “bom dia turma, sou eu, Tião Carvalho, e vim hoje aqui brincar com vocês”.

³⁵ Texto Vivendo de Amor de bell hooks. Poratal Geledès, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/E8r3Vo>. Acessado em: 2017.

Quem gosta de brincar boi chega ligeiro
Que a festa está começando...
(Toada de Boi de Tião Carvalho)

Figura 14 - Mestre Tião Carvalho³⁶



Meu coração disparou, vertia emoção pelo meu respirar. Quem era aquele homem preto falando sobre brincar? E foi isso que fizemos por quase duas horas, brincamos com muitos brinquedos cantados, fizemos Lelê, Cacuriá, Ciranda e, ele nos contou sobre o Bumba-meu-boi e sobre sua terra, Cururupu no Maranhão. Terminamos a aula, eufóricos e com uma energia diferente. Não fazíamos ideia de que estávamos de frente de um Mestre de uma coisa tão bonita e sagrada e que era aquilo que ele nos apresentara e, nem que havia um universo bem maior, que ele nos convidara a conhecer. Eu aceitei! Sabia que queria aquele homem o resto da minha vida. Queria saber brincar de tudo aquilo.

Então, comecei a sentir a energia dos Axé presente nas brincadeiras populares. Conheci sobre os Orixás e Guias, que conspiraram para que tudo fosse se encaixando sob meus pés. Tinha a professora Theda, que dava aula de Danças Brasileiras na universidade. Depois conheci o Quilombinho, o Núcleo de Cultura Popular Leão da Vila... E, assim, conheci o Maracatu.

³⁶ Fonte: Foto: Igor Costa. Fonte: <https://goo.gl/KZzpfj>

Conheci D. Raquel Trindade e seu filho Vitor Da Trindade, de Embú das Artes, que direcionaram meus primeiros passos e se tornaram minha maior referência sobre a brincadeira do Maracatu e da importância de honrar quem veio antes, neste caso específico, Solano e sua poesia.

Sou negro
 meus avós foram queimados
 pelo sol da África
 minh'alma recebeu o batismo dos tambores
 atabaques, gongues e agogôs
 Contaram-me que meus avós
 vieram de Loanda
 como mercadoria de baixo preço
 plantaram cana pro senhor do engenho novo
 e fundaram o primeiro Maracatu
 Depois que meu avô brigou como um danado
 nas terras de Zumbi
 Era valente como o que
 na capoeira ou na faca
 escreveu não leu o pau comeu
 Não foi um pai João
 humilde e manso
 Mesmo vovó não foi de brincadeira
 Na guerra dos Males
 ela se destacou
 Na minh'alma ficou o samba
 o batuque
 o bamboleio
 e o desejo de libertação!

(Solano Trindade)

E, quanto mais eu conhecia e brincava, mais eu queria conhecer e brincar. Encontrei-me na força do giro de uma saia.

Figura 15 - Leão da Vila na Capela do Nhô João³⁷



Parece magia,
 magia. Magia o
 grande mar azul
 Saias rodadas
 flores e fitas
 Colorindo meu
 maracatu.
 De olhos
 pequeninos menina,
 mas com a força de
 um batalhão,
 protegido por
 Nossa Senhora.
 Coração
 batucando a canção
 (Toada de
 Maracatu, Leão da
 Vila, SP)

Em 2006, aos 17 anos, minha mãe não me deixava ir pra SP sozinha, e a Internet não era como hoje, eu nem tinha computador em casa. Era tudo na Universidade. Conforme o tempo foi indo, algumas coisas foram mudando, consegui comprar um computador, botamos Internet em casa e minha vida era pesquisar sobre essas coisas, que não são coisas. E quando fiquei moça, segundo minha vó, botei um mapa na mochila, peguei ônibus, cheguei no Brincante, conheci Antonio Nóbrega, Rosane Almeida. Fui na Família Madureira, conheci o Movimento Armorial, o Ballet Afro Koteban... Estava imersa.

Em 2007 me aproximei de Camila. Conhecíamos-nos desde a época do teatro na escola, lá 1999, mas nunca fomos de amizade. Foi Tião, naquela experiência que nos uniu. Nós pouco conversávamos mas, nesse momento que a gente deu brecha para a vida, pudemos nos reencontrar na brincadeira,

³⁷ Foto: Luciana Brandão, 2012. Acervo pessoal.

firmamos irmandade na vida e para além dela. Conhecemos a Capoeira Angola e mergulhamos sem pensar de cabeça nesse fazer. Neste momento que assumimos juntas a maior e mais importante escolha de nossas vidas: brincar Cultura Popular Brasileira. Nossa vida era a capoeira, todo dia, o dia todo. Treinávamos muito, nos divertíamos muito, estudávamos muito. Sonhamos ir pra Bahia conhecer Capoeira Tradicional: queríamos ser capoeiristas e que o mundo fosse uma roda de capoeira; que a justiça da vida se desse pelo toque do Berimbau.

Em 2008, no último ano na Universidade tivemos a disciplina de Danças Brasileiras, que eu já tinha feito nas outras duas turmas. Quando chegou minha vez, a professora Theda, que foi uma mentora no meu processo universitário não daria mais esta disciplina. Senti muito, pois ela era uma paixão no meu olhar.

Assumi essa disciplina o João Uchoa. Capoeirista angoleiro, antropólogo e negro, o único professor negro que tive na graduação em três anos, por um semestre apenas mas, fôra como aquela experiência com Tião. Foi paixão, amor, respeito à primeira vista: ele foi fantástico. Trabalho totalmente diferente da Theda, que também era muito valioso. Theda era atriz, arte-educadora, pesquisadora das culturas populares para ressignificação por meio da arte. João era brincante, performer, era pesquisador das culturas populares para manutenção, inclusive no campo da arte. Ele era rigoroso e disciplinado.

Camila e eu adorávamos as aulas. Ele era forte, trazia no gingado da África elementos indígenas, trazia canto e passo da terra brasilis muito antes de ter esse nome abestado, como dizia ele. A gente não botava saia de chita como na Theda, mas a gente passava urucum na cara e dançava no tom do atabaque. Era o diálogo mais genuíno e honesto à modo dele que eu podia conhecer. João nos ensinou a gingar com arco e flecha na mão, literalmente. A gente gingava com presença de luta, de ataque, defesa e caça. Era vida pulsando a todo momento, cada aula uma lenda, um elemento da natureza, um conceito que era trabalhado pelo corpo, no corpo. João dizia para gente parar de dividir corpo e mente. Dizia, ainda, que não existe cisão corpo-mente (hooks, 2017). Que gente da terra, negro e índio é um corpo só. É inteiro, porque a vida é urgente e a gente não tem tempo pra coisa pouca. João me fez

ter a certeza daquilo que eu já sabia: era isso! E só isso. E tudo isso. E mais disso tudo. As aulas dele eram pura poesia, a beleza da força do arco e flecha, em contraponto com a beleza leve do movimento da saia de chita.

Nos formamos juntas, Camila, Daia e eu. E as nossas pesquisas dialogavam, de certo modo. A minha sobre Capoeira Angola, Camila falou sobre a Umbigada no Samba de Roda e Daia falou sobre o Clown Negro. Na pesquisa da Camila, fomos até Piracicaba, na casa do Mestre Dado do Batuque de Umbigada. Queríamos saber o que era a Umbigada. Pegamos na Internet o endereço dele, achamos o telefone, ligamos, pedimos e ele e a mulher nos receberam. Foi um dia como na casa de vó. Fez almoço fresquinho, deu chinelo deles para gente calçar, correu atrás do sorveteiro na rua e contou histórias... Com direito a álbum de fotos e tudo. Foi a primeira experiência de pesquisadoras. Nós precisamos, sentimos, e fomos ao encontro daquilo que mais apreciamos: a sabença dos sabedores de verdade dos brinquedos, os Mestres.

Figura 16 - Batuque de Mestre Dado³⁸

Levantei de madrugada
Fui dar uma volta no
jardim
Senti falta de uma rosa
E um botão de alecrim
Amanhã levanto cedo
Antes do cuitelo vim
Quero ver o passarinho
Que fez esse grande mal
pra mim
(Moda de Batuque de
Umbigada de Mestre Dado)



³⁸ Fonte: Foto de Camila Rocha, 2008. Acervo pessoal.

Nossas defesas foram lindas! Nossa festa de formatura? Uma viagem a Salvador por um mês, que até hoje foi uma das melhores experiências de nossas vidas. Eu queria capoeira, Camila queria Samba de Roda e Daia queria Dança Afro. Fizemos tudo isso e mais um pouco. Fui a todos os cantos e becos que havia capoeira em Salvador, conheci todos os mestres vivos naquele tempo que estavam presentes em Salvador naquele momento, fiz aula com eles e assisti rodas que eram grandiosos espetáculos e que nada tinham de espetacular, no caráter turístico. Descobrimos a diferença da capoeira para turista e a capoeira de fundamento. Conhecemos e entendemos o que é o fundamento. E de tão forte e intenso que foi, minha relação com a capoeira em Sorocaba nunca mais foi a mesma.

Foi na experiência de viver Salvador, que junto com Daia, Camila e Ana montamos a Cia. Fulô de Teatro, um projeto que vinha desde a universidade e agora se materializava em espetáculo. Fomos contempladas pela Linc – Lei de Incentivo a Cultura de Sorocaba de 2010, montamos o espetáculo *Paó*, que tinha como calçada a mitologia afro-brasileira: falávamos dos Orixás femininos. Foi aí que retomamos as Danças dos Orixás, a Dança Afro, Dança Africana e a Capoeira. Conhecemos e nos apaixonamos pelo Mestre Augusto Omolú, que foi um divisor de águas em nossas vidas.

Nosso espetáculo era a história de uma aldeia que foi dizimada, restando apenas mulheres, que deveriam lidar com as adversidades da vida em meio as suas alegrias e sinas. Eram quatro mulheres que tinham suas histórias cruzadas em vários momentos.

Figura 17 - Espetáculo Paó³⁹

*Quatro mulheres,
formas e abstrações,
desvendando a própria origem.
Entre ritmo e saudação,
reverência e licença..
Paó dita novos caminhos a
serem percorridos.
(Diário de Bordo coletivo, 2009)*

Figura 18 -Yabáá e o Santo, no Paó⁴⁰

Comecei, então, a dar voz a um desejo latente: me aproximar de São Benedito e dançar Tambor de Crioula (que eu admirava demais no Grupo Cupuaçu as mulheres dançando). Minha personagem era a Yabá, que perdera um filho e tinha São Benedito como consolador.



³⁹ Foto: José Neto, 2010. Acervo pessoal.

⁴⁰ Foto: José Neto, 2010. Acervo pessoal.

Foi um trabalho bonito, forte; um acontecimento na cidade e nas nossas vidas enquanto jovens mulheres e artistas. Cada uma ali tratou da sua dor em cena. Tãmanha foi a energia dedicada que nós quatro não suportamos. Éramos muito novas e não sabíamos lidar com explosões de vida e potência. Dividimo-nos, Daia e Ana ficaram com a Cia. Fulô e Camila e eu varremos o nosso quintal (que já existia desde a Universidade, desde aquele encontro com Tião Carvalho e João Uchoa, mas que estava coberto de folhas e sementes de frutos que caíram de nossas árvores), chamamos amigos pra adentrar e botamos bandeira no portão: Grupo Saramuná! A primeira brincadeira foi caçar Saci, e de tanto Saci malino que tinha no nosso quintal, que precisamos de ajuda de mais gente se achegou para brincar ‘cá’ gente.

Figura 19 - Espetáculo Tem Saci no meu quintal⁴¹



Duas primas brincando no quintal disputam lançam um desafio, e quem ganhar têm direito a um desejo, mas que só Saci pode realizar. Com a ajuda da Vó Zefa, conhecedora nata de histórias do nosso imaginário popular. As meninas vão à busca da aventura em capturar o Saci. Numa empreitada cheia de fantasia, medo e traquinagem, as duas se deparam com a magia de poder realizar o seu desejo, brincando! (Diário de Bordo, 2011)

⁴¹ Foto: José Neto, 2011. Acervo pessoal.

Nessas experiências todas, eu cada vez mais firmava sonho de ser artista, de viver da Arte, de viver de Arte. Em 2012, surgiu um projeto das Secretarias de Educação e Cultura, o “Mais Cultura”, que levava oficinas livres de arte para regiões afastadas do Centro da cidade e com índice de vulnerabilidade social. Foi aí que surgiu o Grupo Macumbambê, no bairro de Brigadeiro Tobias. Então, me descobri arte educadora, efetivamente. Sem saber muito bem o que estava fazendo, comecei a compartilhar as minhas vivências de cultura popular com eles. Levei Coco de Roda, Ciranda, Maracatu, Cacuriá, Bumba-meu-boi, e para minha surpresa e paixão, eles todos embarcaram e brincavam comigo. Foi lindo! As peças, que eu escrevi, foram 3, *Alumiai*, *Maria Amada* e *Quinamba*, todas elas tinham a cultura popular e as brincadeiras como mote, como modelo de ação, alguns dizem que como plano de fundo, e eu digo como personagem principal. Era uma turma de vinte e cinco, com idades entre dez e dezesseis anos, uma loucura! Todos eles cantavam, dançavam, atuavam, tocavam todos os brinquedos. A gente brincava muito.

Figura 20 - Grupo Macumbambê de Teatro⁴²



Estrela guia,
 Por que chora?
 Está chorando
 Sem parar
 A lua nova que
 clareia noite e dia
 Hoje não pode clarear
 É dia é dia de macumbambê
 É dia, é dia, é dia de macumbambá
 (Ponto de Jongo de Tamandaré)

⁴² Foto: Paola Bertolini, 2012. Acervo pessoal.

Camila trabalhava na Fundação Casa há pouco tempo e me indicou pra uma vaga lá. Em 2012, comecei a trabalhar na Fundação Casa. Descobri outra relação importante com a educação que, até então, não me dava conta do que eu tinha em mãos. Na função de educadora dos adolescentes, fazia o acompanhamento de algumas atividades de rotina, como o almoço/janta, e os organizava para as atividades da tarde. Eles “iam pra escola” no período da manhã. Como sou de Artes e era a única naquele período (Camila e eu éramos de unidades diferentes, infelizmente). Fui responsável pelo eixo de Arte, que se resumia a fazer artesanatos para presentear a família no domingo.

Existe um projeto chamado Quesito Cor dentro da Fundação Casa: é um eixo temático para trabalhar as relações étnico-raciais nas medidas socioeducativas. Houve um chamamento para formação de educadores para trabalharem nesse eixo. Camila e eu fomos convocadas. Cada uma iria desenvolver na sua unidade atividades nesta perspectiva. Esse é um projeto que deveria acontecer em todas as Fundações Casa de São Paulo mas, geralmente, é pasta arquivada. Calhou que estávamos lá, éramos as únicas negras e com o passar do tempo vai se conhecendo as pessoas e as pessoas nos conhecendo e soube-se do nosso envolvimento com a Arte e Cultura na cidade.

Fizemos uma formação de dois meses no Museu Afro-Brasileiro no Ibirapuera e foi maravilhoso! Entendi a minha função na Fundação. Camila e eu abraçamos esse projeto de um jeito, que vivíamos em função dele. Assim começou meu processo educativo na Fundação: eu pensava e desenvolvia atividades com a pauta da negritude, da cultura popular, da política, da história, da arte, querendo muito que cada menino se reconhecesse no meio daquilo tudo. Que ele soubesse de onde ele vem, porque é que ele tá ali, porque é que ele fez o que fez, e que por isso, ele é também vítima daquele sistema. Ah, que ingênua que eu fui! É claro que eu não dizia isso declaradamente, mas eu dizia de outras formas, e começaram a sacar o que eu estava fazendo. Eu decidi que o meu caminho ali, com aqueles adolescentes seria o do bem querer. Que eu os trataria como seres humanos, e ofertaria respeito, olho no olho e honestidade, tanto me fosse possível.

Era uma montanha russa estar ali, cada dia era realmente um dia. Descobri o poder do posicionamento político. Coisa que a Cultura Popular

também me trouxe me atravessou e determinou meus caminhos. Meu caminhar lá foi curto, mas bastante importante.

E quando nos deparamos estávamos de novo com um projeto contemplado pela Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba. De novo montando espetáculo onde a calçada era nossa mitologia, era o imaginário popular. Desta vez, com o Grupo Saramuná, e decidida a mergulhar muito mais nesse universo, muitas outras pessoas chegaram para compor neste processo.

E, apesar da brincadeira efetivamente ser um espaço de alegria, é muito difícil coordenar e manter um grupo, principalmente um grupo de Cultura Popular. Embora seja um espaço de representação de uma manifestação tradicional, e não tenhamos nenhum laço direto com a tradição, é um trabalho com seriedade. Mas o fluxo de pessoas é grande, visto que cada uma tem uma motivação muito particular de estar num lugar como este. Na condição de condutora do trabalho tenho que lidar não só com os conteúdos da pesquisa, mas da harmonia do grupo, para que seja um espaço prazeroso e construtivo de experiências. E continuo nesse desafio até os dias de hoje, constantemente.

É o espaço que construímos Camila e eu, para gente ser gente melhor, para gente se ajudar. Para gente errar também, que a gente erra muito, muito mesmo. Eu gosto quando isso acontece. Sempre há gente generosa do nosso lado, que mostra o erro, compartilha uma história para que a gente aprenda com ela. Fazendo-nos perceber que estamos em formação e constante transformação, que é do aprender que a gente gosta. A gente falha, fracassa e continua. Dou valor a todo mundo que já fez parte um dia e faz parte hoje desse projeto de vida que é o Saramuná.

Camila não mora mais na cidade de Sorocaba, mas continua pulsando comigo, de mãos dadas, naquilo que faz sentido para vida nossa. Saramuná continua falando mais forte, falando mais alto. Porque Saramuná é o brinde do nosso reencontro nesse mundo.

Figura 21 - As negas Fulô⁴³

*Sou Maria Fulô
 Gosto mesmo é
 de dançar
 Venha cá minha
 gente
 Vem pra roda
 brincar
 Tocando tambor
 Saudando os
 orixás
 No giro da roda
 que a festa vai começar.*

(Diário de Bordo, 2010)

O encontro com a Cultura Popular me proporcionou muita coisa, tudo o que tenho hoje: experiências, pensamento, sabenças, amigos, alegrias, memórias, afetividade, sonhos, motivação, trabalho, uma pesquisa de mestrado e também um Amor. Foi no Maracatu que conheci o Dan, meu companheiro. Em 2015 começamos nossa história. E, embora num primeiro momento isso pareça irrelevante, faço questão de apontar sua importância aqui. Esse estado de brincadeira se dilata quando você compartilha dele no viver com outras pessoas, inteiramente. Visto que na vida, vivo (querendo ao menos) para brincar, o tempo todo, todo dia, é de extrema importância que meu companheiro ao menos compreenda esse meu modo de ver o mundo e

⁴³ Foto: Paola Bertolini, 2016. Acervo pessoal.

brinque comigo também. Porque cada vez mais que eu repito essa palavra, mais ela fica cheia de sentido e possibilidades. A brincadeira me deu família. Hoje tenho morada, tenho quintal e tenho folia, porque é nisso que acredito. A brincadeira salva, cada um a sua maneira. Há os que vivem na miséria do dinheiro e há os que vivem na miséria dos sentimentos. E acho que foi aí que o Saramuná, quintal tímido ganhou sentido de existência. Eu queria dar a mão para as pessoas na travessia delas com elas mesmas ao mesmo tempo em que eu continuo com a minha travessia, já que o viver é exercício contínuo e eterno até o seu finito. Queria poder soltar o riso e o passo junto com quem quer ser gente melhor no mundo. E foi aí que senti outro chamado, o da Academia.

E o chamado veio forte quando conheci minha orientadora, a Dulce. Porque vejo nela a possibilidade do casório perfeito deste viver múltiplo, brincadeira e Academia. O Mestrado, a Universidade Pública é um lugar que desejo desde os 20 anos quando me formei. Sempre acreditei que esse espaço não era feito para mim, mas hoje sinto que é onde eu devo estar. Mesmo com todas as dificuldades existentes para que eu existir aqui dentro, resisto e persisto, porque sempre vem alguém para me ensinar a ser mais forte, como o Laerte e seu Urucum Xavante⁴⁴. É a luta do não apagamento de nossas vidas. Vida minha, vida dos mestres e mestras que eu consegui chegar perto, dos que ainda não consegui e dos que eu não faço ideia da existência e, que cada um deles está lá, com sua bandeira fincada, tribunas abertas e lutas muito bem declaradas. Porque a gente não tá sozinho, a gente faz pela gente e por quem veio muito antes de nós, como aprendi com um líder Xavante na Ufscar: “dar importância para a pessoa de alguém”. É isso! É valorização da vida, é continuidade, é honra, é transformação, é luta, é agradecimento. Ponto.

⁴⁴ Assisti a defesa de Laerte em 2018 na Ufscar-So e toda a sua comunidade estava presente. Do ritual frio de passagem que é defender um trabalho na academia, tornou-se um ritual afetuoso, místico e cheio de ancestralidade com a presença de algumas pessoas da comunidade.

Figura 22 - Brincadeiras com a Mestra Ana Maria Carvalho.⁴⁵



Eu fui a praia dançar ciranda,
olhei os brinquedos no meio do mar
Saí correndo peguei conchinhas,
Botei no dedo e fiz meu colar

(Cantiga de Ciranda de Ana Maria Carvalho)

⁴⁵ Fonte: Acervo pessoal, 2018.

1.2 APRENDIZ-CARTÓGRAFA

A vida dá voltas... E do caminhar artista-brincante chego no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar, na linha de pesquisa em Educação e Movimentos Sociais, orientada pela Profa. Dra. Dulcinéia de Fátima Ferreira. Deparo-me com a pesquisadora cartógrafa. Os desmanchamentos e recomposição de mundos vão abrindo passagem para outros modos de estar no mundo.

Nesse processo de construção/produção de conhecimento acadêmico, venho entrando em contato com *marcas* (ROLNIK, 1993), que estão impressas em meu corpo. Falarei aqui de uma dessas *marcas*, que é um lugar, o da Aprendiz de Cartógrafa (PASSOS; BARROS, 2015), que concentra no seu roteiro muitos percursos: o de atriz, brincante, arte educadora, produtora cultural e agora cartógrafa. Há vários pontos em que esses percursos se encontram. Começa no reconhecer que já vivi experiência de pesquisa, mas em outro formato, não este que me encontro agora, o acadêmico.

Nas experiências artísticas com o teatro, temos um processo de pesquisa antes e durante a criação de um espetáculo: tema, personagem, corpo, movimento, voz, cenografia, música. Em 2014, consegui aprovar um projeto na Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba – LINC pelo Grupo Saramuná⁴⁶. O projeto era um desejo muito pessoal de me aproximar do universo de algumas manifestações culturais que tem o Tambú⁴⁷ como elemento sagrado na sua realização. Foi então que propus o projeto Reminiscências de um Tambú, que intuía a pesquisa do Jongo, do Batuque de Umbigada e do Tambor de Crioula para a criação cênica, como demonstra a descrição e objetivo do projeto:

O projeto contempla a criação de 1 (um) espetáculo teatral, calcado na pesquisa e desvendamento das relações sócio-religiosas nas manifestações populares afro-brasileiras de origem banto, que tem o Tambú, tambor africano como símbolo de ancestralidade e resistência na continuidade de sua cultura, como o “Jongo”, o

⁴⁶ Saramuná é o grupo de pesquisa em Cultura Popular Afro-brasileira na cidade de Sorocaba-SP, no qual sou proponente.

⁴⁷ Tambú é a forma como é chamado o Tambor dentro de algumas manifestações populares afro-brasileiras. Geralmente o Tambú é o tambor maior e também por isso, considerado o elemento sagrado que faz ponte entre a terra e o céu na mitologia afro-brasileira.

“Batuque de Umbigada” e o “Tambor de Crioula”, em consonância com o desenvolvimento de atividades formativas (oficinas e rodas de dança). As “reminiscências” acerca da religiosidade nas manifestações afro-brasileiras são a temática central da pesquisa do grupo, e dos desdobramentos possíveis do projeto, o espetáculo “Querença”, cuja dramaturgia fundamenta-se numa compreensão peculiar da memória e suas co-relações com o religioso e o sagrado, tão presentes no cotidiano humano brasileiro.

Através de estudos em mitologia, dança e a cena brasileira, criar uma obra teatral constituída de pesquisa corporal, onde sua dramaturgia será tecida a partir do conhecimento e vivência do grupo com as manifestações populares, com seus mitos, ritos e simbologia da religiosidade afro-brasileira, explorados na Orientação Corporal e Musical com o Mestre Tião Carvalho, e que seriam também discutidos e analisados na orientação de pesquisa com o tema Culto, Rito e Mito: A religiosidade afro-brasileira no imaginário popular brasileiro com a Profa. Dra. Cleide Riva Campelo e seriam compilados para a cena. Pretendia-se assim, com este projeto questionar, incitar, defender e difundir a fundamental importância da mitologia e os rituais de religiosidade afro-brasileira presentes na cultura popular no atual contexto histórico. Assim, fomentar e sociabilizar a linguagem teatral e a cultura popular brasileira, contribuindo para o desenvolvimento artístico-cultural no âmbito do município de Sorocaba, através da realização de sessões do espetáculo “Querença”, oficinas de dança e percussão com o grupo e também dos colaboradores do projeto e rodas de danças brasileiras abertas ao público. (SOARES, 2014)

Não estava sozinha, eu tinha um parceiro nesta empreitada, Richard Lefrève⁴⁸. Pretendíamos vivenciar essas manifestações, aprender o tanto quanto nos fosse possível para o objetivo final do projeto, criar um espetáculo inspirado neste universo, com uma estética cênica afro-brasileira. A proposta inicial do projeto era composta apenas por nós dois, eu a atriz-pesquisadora-criadora e ele o músico-pesquisador-criador.

No projeto enfatizei que era um processo de pesquisa, logo a criação cênica se daria concomitante às experiências vividas nas comunidades, já que os elementos aprendidos nos serviriam de inspiração e modelo de ação para a criação cênica. Logo não conseguíamos prever nada quanto ao espetáculo, fosse roteiro, dramaturgia, figurinos, música ou qualquer outro elemento artístico ou técnico. Mal sabia que este meu feito foi a minha primeira relação geral com o que seria a ideia de cartografia, onde “o desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de métodos – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas [...], mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas” (PASSOS; BARROS, 2015, p. 17).

⁴⁸ Músico percussionista, arte educador e brincante, também de Sorocaba-SP.

Sem saber desse conceito, e muito distante da Academia, parecia, mesmo que de forma muito simples, que eu seguia certo *Manual do Cartógrafo* (ROLNIK, 2016). Eu não sabia o que queria dessa pesquisa, sentia que só queria estar nela. Seguindo o *Manual do Cartógrafo*, já levava no bolso: “um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações – este, cada cartógrafo vai definindo para si, constantemente.” (ROLNIK, 2016, p. 67). Projeto contemplado, fomos a campo e abrimos as portas e janelas da nossa morada do desejo.

A primeira experiência se deu em Campinas/SP, no Jongo Dito Ribeiro⁴⁹. Conhecemos a sede da comunidade, fizemos oficinas e participamos de rodas de Jongo. Eu já conhecia aquele espaço, aquela comunidade. Inclusive, com grande admiração, poder frequentar regularmente as atividades era uma felicidade muito grande. Era novidade para mim estar ali com este novo olhar. Era ótimo estar em um lugar no qual tudo tem sabença ancestral, do tambor ao pé que dança, da mão que toca ao pé de fruta, da estradinha de terra aos cantos entoados.

Tudo me parecia ter uma história profunda de resistência, de luta. A sede da comunidade, a Casa de Cultura Fazenda Roseira é um marco disso, pois em 2008 foi ocupada juntamente com outros movimentos sociais negros da cidade. É um Casarão do século XIX que se tornou um instrumento público e estava em situação de abandono, à beira da destruição.

A ocupação fez a comunidade transvalorar os saberes tradicionais do Jongo, reescrevendo a história da família Ribeiro e potencializando o fazer da cultura popular afro-brasileira naquele espaço. Tem um trabalho transformador, compartilhando os saberes ancestrais em projetos e ações socioeducativas para a comunidade campineira. Foi uma experiência incrível, mas curiosamente não desdobramos nada. Não estreitamos relações. Não foram criadas pontes de possibilidades entre nós - o grupo pesquisador e a comunidade pesquisada. Sequer tínhamos ideia dos porquês, mas não voltamos. Não conseguimos inclusive conversar sobre isso, meu parceiro e eu.

⁴⁹ A Comunidade Jongo Dito Ribeiro é formada por jongueiros que reconstitui a manifestação do Jongo em Campinas/SP, lugar onde se perpetua a memória de Benedito Ribeiro através de rodas com toque, dança e cantos, a fim de compartilhar e continuar essa cultura ancestral.

Figura 23 - Fazenda Roseira em Campinas⁵⁰



Andei, parei,
custei, mas no Jongo
eu cheguei.
Quem foi que
disse, quem te falou
Que em Campinas
não havia jongoeiro.
(Ponto de Jongo,
Dito Ribeiro)

Fomos para a segunda manifestação, o Batuque de Umbigada. Eu já tinha tido contato com Mestre Dado, de Piracicaba, quando ainda estava na Universidade e com Mestre Herculano, de Tietê. Fomos a uma festa tradicional de Batuque em Piracicaba: todo ano, acontece a noite do Batuque na Sociedade Beneficente Treze de Maio, que faz aniversário no dia de seu nome, e foi fundado em comemoração a libertação dos escravizados.

Este espaço, como o de Campinas, traz no assoalho do salão uma grande história de luta e resistência. Nesta festa se reúnem os grupos tradicionais e seus mestres de Batuque do estado de São Paulo, Tietê, Piracicaba e Capivari: Mestre Herculano, Mestre Dado e Mestra Anecide, respectivamente, chamados de velha guarda do Batuque. Essa junção de batalhão⁵¹ de diferentes cidades tem um aspecto preocupante, pois cada cidade tem um grupo com uma quantidade pequena de integrantes, muitas vezes sendo um vínculo apenas familiar. E são em festas como esta que todos eles se juntam e conseguem reunir bastante gente para o Batuque.

Por outro lado, há um movimento de jovens batuqueiros que estão montando seus grupos de Batuque apadrinhados pelos Mestres, que é o caso do Vande, de Piracicaba, agente cultural e batuqueiro responsável pela realização dessa festa todos os anos. É uma noite bastante importante, é a comemoração política do dia 13 de Maio. Momento em que os Mestres estão

⁵⁰ Fonte: Portal Aprendiz. Disponível em: <https://goo.gl/wcCGsL>. Acessado em jan. 2019.

⁵¹ Batalhão é como os mestres chamam o grupo de Batuque de Umbigada.

reunidos, seus familiares, seus batalhões e pessoas que são batuqueiras por respeito, afinidade, e interesses diversos sobre a manifestação.

A festa dura a noite inteira: tem fogueira, muita gente e só para num intervalo onde é servida uma canja. Os tambores vão para afinação na fogueira e o mestres e os anciãos podem descansar um pouco. Isso é uma coisa bonita de se olhar: há muitos anciãos no Batuque de Umbigada. Há muita senhorinha e muito senhorzinho dançando, tocando e cantando a noite toda. É muita vida pulsando num corpo bastante vivido. Lá a pesquisa também não se desdobrou. Houve um típico *hiato teatral*⁵² entre o meu companheiro de pesquisa e eu. Não deu de voltar e continuar. Não voltamos.

Figura 24 - Festa 13 de Maio Batuque de umbigada⁵³.

Quem anda na beira
do mar...
É Sinhá Sereia
Quem anda na beira
do mar...
É sinhá Sereia
(Moda de Batuque de
Umbigada de Mestra
Anecide)



Hoje, conhecendo um pouco sobre as teorias e metodologias, alguns porquês destas experiências se esclareceram. Na primeira comunidade, em Campinas, chegamos os dois afoitos, descompassados, vestidos do personagem dos artistas-pesquisadores-observadores-com lei de fomento. Colocamo-nos naquele lugar de hierarquia com a brincadeira e aquelas pessoas. Nós não tínhamos ideia do que era discussão metodológica, mas estávamos presos e enrijecidos num sistema comum de pesquisa, sujeito e

⁵² Hiato teatral é quando algum ator esquece sua fala, ação, entrada ou saída e a cena fica com um silêncio embaraçoso e às vezes interminável, até que este se lembre da continuidade e retome ou um companheiro improvise e recupere o ritmo da cena.

⁵³ Fonte: Foto de Antonio Donizete Raetano, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/Fy6aEx>. Acessado em: ago. 2018

objeto, mesmo distante da Academia, o senso comum do tradicional da pesquisa estava presente em nossos corpos. Hoje, vasculhando esta experiência me deparo com um modo de pesquisar que pouco ou nada tem de relação com a cultura popular, os saberes populares. Mesmo nós, tendo toda uma história de afetividade e atravessamentos com as manifestações populares tradicionais e, por isso, tendo absoluto respeito pela história e pelo fazer dessas pessoas, estávamos ali, tomados e corruptíveis por essa ideia objetiva e generalizada de pesquisa. Estávamos ali instrumentalizando aquele fazer sem nos permitir ser afetados pela potência do fazer.

Mesmo sem muita clareza do que havíamos vivido na primeira vivência, na segunda, em Piracicaba, não queríamos repetir o erro, então lidamos de uma forma diferente. Ressaltando aqui que esta postura de pesquisa para ambos era muito intuitiva, pensávamos obviamente apenas no que levaríamos de palpável para a sala de ensaio. Pensávamos em resultados: criar um espetáculo teatral. Então desta vez decidimos brincar. Até mesmo, porque há um grande prazer na brincadeira, principalmente por acontecer raramente, devido aos mestres estarem muito idosos.

Então, dançamos por toda a noite. Pela própria estrutura da brincadeira, homens e mulheres ficam em lados opostos. Não havendo muita brecha para prosa, a menos que saiam, e eu, não queria sair. Acreditava que “participar” da brincadeira fosse o suficiente para reparar as falhas da experiência anterior. Então, dancei a noite inteira, sem parar para nada, sem olhar para o lado. A mesma sensação da experiência anterior estava presente, vazio e frustração.

Partimos para a terceira e última etapa da pesquisa de campo, o Tambor de Crioula. Eu já havia começado esse processo em São Paulo, com grupos que vivenciam essa brincadeira e trazem mestres tradicionais para oficinas. No ano de 2009, no Grupo Cupuaçu de Danças Brasileiras, com sede no Morro do Querosene no Butantã e regência de Mestre Tião Carvalho, eu observava as rodas e assistia às apresentações de Tambor de Crioula. Nos anos de 2012, 2013 e 2014 com o Flor D’Aroeira Tambor de Crioula, Samba e Capuera, regência de mestre Nenê, com sede na Vila Madalena, participei de oficinas e rodas com Mestre Xavier, Mestra Roxa e Mestre Wanderley, todos do Maranhão. Sentia que precisava subir um degrau do desejo, São Paulo se mostrou pequena para mim, eu precisava ir à raiz, à fonte.

Um tambor bem tocado,
bem cantado,
escorre água dos óis
(Mestre Felipe)

Figura 25 - Tambor de Crioula com Mestra Roxa no Grupo Flor D'Aroeira⁵⁴



É muito difícil ter um fazer com as culturas populares e não pertencer a nenhuma comunidade tradicional ou ter um mestre ou uma mestra que seja responsável pelos teus caminhos e escolhas. Sentia, e sinto ainda hoje, a necessidade de estar próxima da tradição sempre que me for possível. Para que meu olhar não seja deslocado erroneamente quanto aos saberes, fundamento e filosofia deste fazer. Que eu seja uma multiplicadora fiel às práticas tradicionais, mesmo sabendo do meu recorte social, e dos filtros existentes no olhar, no meu caso, o de artista e educadora.

É importante demais estar junto à raiz destes movimentos, porque espiritualmente é o espaço onde me encontro com meus pares, e também presencio o protagonismo de brincantes negros, sujeitos de suas histórias nesse lugar da cultura tradicional. O fazer não está separado da vida dessas

⁵⁴ Fonte: Acervo pessoal, 2013.

peças, nestes lugares. É uma coisa só, se vive o que se é, e se é o que se vive. Não há um dia separado para se brincar cultura popular. O brincar na cultura popular é parte da vida, corriqueira e cotidiana. Sentia que estava faltando alguma coisa, não entendia o que era. Ouvindo os afetos que estavam nos atravessando, as marcas que nos levaram para São Luís. Precisava conhecer o Tambor de Crioula feito por brincantes tradicionais.

Ouvimos o chamado de nossos afetos e fomos para São Luís. O cachê que receberíamos por um ano de trabalho neste projeto foi investido nessa viagem. Fomos no período dos festejos de São João: cheguei no dia 28 de junho, dia de São Pedro. E vi minha vida sendo transformada ao pisar o pé no Centro Histórico, chamado de Reviver: aquele lugar todo enfeitado de bandeirinha, diversas praças e em cada uma delas acontecendo alguma brincadeira foi demais para a minha cabeça, para o meu sentir.

Maranhão, meu tesouro, meu torrão...

Fiz essa toada, para ti, Maranhão!

(Toada de Bumba-meu-boi de Mestre Humberto de Maracanã)

Figura 26 - São Luís, Boi e Bandeirinhas de São João⁵⁵



⁵⁵ Foto: Polonês Funzhal, 2015. Acervo pessoal

Vivi um estado inédito (ROLNIK, 1993), fui afetada pela experiência de estar mergulhada em um lugar onde a cultura popular é viva, não é espetáculo. Quando vivemos um estado inédito, somos atravessados, afetivamente pelo que nos atinge. É simplesmente o viver, de forma que qualquer experiência, quando de corpo implicado, nos influencia. E as marcas, são os estados inéditos que a experiência vivida produzem nosso corpo. Como afirma Suely Rolnik:

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir. (ROLNIK, 1993, p. 2)

Era como se eu tivesse entrado no meu mundo subjetivo das ideias, das paixões, dos sentires e tivesse inventando tudo aquilo que via (MADURO, 1994). Despertara em mim uma curiosidade em saber como é que aquelas coisas todas funcionavam, porque eram e como eram. Havia ali muitas histórias que eu só havia ouvido e lido, e agora elas tinham cor, forma, movimento, som e vida, porque todas essas histórias eram feitas por pessoas, com pessoas.

É uma cidade com muitas belezas, muitas particularidades, muitas informações em diversos segmentos da cultura, gastronômico, arquitetura e urbanismo, artesanato, e as próprias manifestações. Mas havia, junto à curiosidade turística, a necessidade de ir aprofundar, não só passar pelas coisas, lugares e pessoas, mas viver o quanto me fosse cabível naquele lugar.

Comecei habitar um território existencial, o susto que tomei não foi de turista, foi de cartógrafa. Naquele momento eu estava deslumbrada, mas hoje, distante desta experiência, fazendo uma análise do que vivi, cartografando o meu percurso na cultura, eu consigo entender que já tinha bastante de aprendiz-cartógrafa, eu habitava este território.

Habitar o território, expressa um modo de ser, um modo de estar na vida, sempre um percurso. O conhecer não é somente representar o objeto ou processar informação acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção. Nesse sentido, o conhecimento, ou mais especificamente o trabalho da pesquisa se faz no engajamento daquele que conhece o mundo a ser conhecido. (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p.131)

Na ida a São Luís fui carregada pelas experiências anteriores. Era preciso criar outra estratégia. Hoje percebo a estratégia da escuta, da vivência. Prefiro recuar na pesquisa. Fui percebendo o valor da escuta no processo. Que talvez devesse conviver mais nos lugares e com as pessoas antes de lançar mão de um processo de gravações, filmagens, fotografias e entrevistas. Eu estava atenta, e não queria uma conduta de *invasão cultural* (FREIRE, 1983⁵⁶) naquele território. Já sentia que a pesquisa no campo da cultura popular é atravessada pela receptividade afetiva. Eu estava de corpo implicado, engajada. Passei a habitar um território existência da cultura popular do Maranhão (PASSOS; ALVAREZ, 2015).

O aprendiz-cartógrafo inicia o seu processo de habitação do território com uma receptividade afetiva. [...] Na receptividade afetiva há uma contração que torna inseparáveis termos que distinguem: sujeito e objeto, pesquisador e campo de pesquisa, teoria e prática se conectam para a composição de um campo problemático (ALVAREZ e PASSOS, 2015, p. 137).

Figura 27 - Festa do Divino Espírito Santo na Casa Fanti-Ashanti⁵⁷



Ai Meu Divino Espírito Santo
 Divino consolador
 Ai consolai a minha alma
 Quando deste mundo for
 (Cantiga das Caixeiros do Divino)

⁵⁶ FREIRE, Paulo. Extensão ou comunicação? 7ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

⁵⁷ Foto: Polônês Funzhal, 2015. Acervo pessoal.

Depois voltei a São Luís. Fui atrás da força e da potência daquela experiência vivida anteriormente. Segui minha intuição. Fui atrás do afeto que me atravessou. Hoje compreendo que o cartógrafo mais sente do que entende (ROLNIK, 2016). Pois, “diferente de uma pesquisa fechada, o aprendiz-cartógrafo inicia sua habitação do território cultivando uma disponibilidade à experiência” (ALVAREZ e PASSOS, 2015, p. 136).

Fiquei 23 dias em São Luís, sozinha em outubro. Um período que não faz parte do circuito festivo e turístico da cidade. Queria ver se o que me afetou na alta temporada de São João permanecia. No entanto, o ritual da cultura popular atravessa o ano todo. Quando a cultura é tradicional não acontece numa época festiva de turismo. A riqueza que encontrei na segunda vez, me confirmou que não é espetáculo, não é apresentação, é tradição. É o modo de vida daquelas pessoas.

Mergulhei em diversas experiências culturais. Uma bem importante foi um Tambor de Promessa. É uma Festa de Tambor de Crioula que a comunidade tradicional promove em pagamento de promessa a São Benedito, que é padroeiro dos brincantes desta manifestação. É uma Festa para a comunidade, onde a brincadeira é realizada, muitas vezes por um longo tempo, iniciando à noite e findando ao amanhecer.

Figura 28 - Meu amanhecer no Tambor de Mestre Amaral⁵⁸

Chega pra roda
mulher
Chega pra roda
mulher
Tambor tá te
chamando
Chega pra roda
mulher
(Toada de
Tambor de
Crioula, MA)



⁵⁸ Fonte: Fotografia: Vanessa Soares, 2014. Acervo pessoal.

São vários territórios com suas complexidades específicas e singulares. Já em casa, decidi abrir o processo de investigação com as pessoas. Aquilo não cabia mais em mim e eu não tinha muito material que me ajudasse a contar o que vivi. Não fotografei, não filmei, gravei ou fiz entrevista. Tinha algumas anotações em forma de diário de bordo. Mesmo eu não tendo nada deste material, ou muito pouco, fui afetada: a vivência reverbera até hoje e continua reverberando. Um dispositivo que foi acionado e estava reverberando. Depois que voltei, não tinha mais como apagar o que vivi e precisava espalhar isso para o mundo. Eu vivi, mergulhei, habitei e continuo habitando esse território existencial. Esse território ainda estava em mim e eu estava nele.

Cheia de vida com a minha vontade de viver ampliada, sentindo e entendendo a potência dessas brincadeiras, começamos os trabalhos:

Figura 29 – Primeiro encontro prático do Saramuná pós viagem⁵⁹



Salvai São Benedito
 Nosso santo padroeiro
 Protege os crioulos
 E que todo povo que é coreiro
 (Toada de Tambor de Crioula, Fanti-Ashanti, MA)

⁵⁹ Fonte: Acervo do grupo, 2014.

No projeto, além do resultado final ser a criação de um espetáculo cênico, que foi o que nos levou a ir a São Luís, havia uma contrapartida com oficinas de Dança e Percussão Brasileiras. Houve nestas oficinas um encontro com pessoas interessadas pelos saberes e experiência que vivemos em São Luís. Estava tão imersa naquele fazer, continuando os desdobramentos todos que tiveram em São Luís, que senti que deveria convidar todas as pessoas participantes da oficina a fazer parte do espetáculo do projeto. Comecei enxergar que aquele projeto de duas pessoas não respondia mais. Vivi uma experiência comunitária e coletiva nessa viagem.

Não fazia sentido o espetáculo se dar em duas pessoas apenas. O que em um primeiro momento parecia ser loucura, pois o projeto foi pensado para ser realizado com dois artistas somente, além dos orientadores de pesquisa. Minha energia mobilizou essas pessoas, pois todas aceitaram.

Vivemos um desvio no roteiro, agora deparamo-nos com um problema muito grande para resolver. Pensar numa dramaturgia que contemplasse todos, com um recurso mínimo. Mobilizada pelas marcas deixadas em meu corpo do que eu tinha vivenciado em São Luís nas rodas de Tambor de Crioula, no Bumba-meu-boi, não havia outro jeito de não trazê-los para cena.

Não queria falar sobre, queria falar com. Então, no meu processo de pesquisadora-artista-educadora-brincante pedi licença ao Santo e aos donos da casa e botei Tambor de Crioula e Bumba-meu-boi em Sorocaba, inspirados em São Luís, mas com as nossas complexidades, limitações e singularidades, com a ajuda, é claro, dos orientadores deste processo, Mestre Tião Carvalho e Cleide Riva Campelo. Foi neste momento que percebi que não havia mais sentido ser um grupo de teatro. Sentia fortemente que este movimento indicava um *gêrmem potencial* (PASSOS; KASTRUP; ESCÓCIA, 2015, p. 11) para um grupo de cultura popular, na intuição. Hoje analisando, enxergo a importância da coletividade nas experiências em cultura popular.

Meu Bumba-meu-boi é do interior
e vem miudinho mostrando seu esplendor.
Nasceu no Maranhão, muita ladeira desceu
Boi viajante Sorocaba recebeu.
(Diário de Bordo, 2009)

Figura 30 - Querença – Grupo Saramuná⁶⁰



Meu São Benedito
Vosso manto cheira
Cheira cravo e rosa
Fulô de laranjeira
(Toada de Tambor de Crioula, MA)

⁶⁰ Fonte: Foto de Tiago Macambira, 2015. Acervo do grupo.

Em São Luís reconheci o valor da pluralidade destes universos, que cada brincadeira com seu sotaque⁶¹ e em seu terreiro possui. Que não existe um centro único, o universo da cultura popular, nas brincadeiras ou das festas populares, são sistemas que possibilitam múltiplas relações, leituras e percepções, não é fechado em si mesma e o sujeito não determina sozinho uma direção sobre. Há em toda essa complexidade uma simplicidade do fazer que é abarcada de belezas e riquezas, que as torna singular. Portanto, o nosso fazer aqui em Sorocaba não poderia ser reprodução, não tinha como ser, não era cópia, mas criação, reinvenção da experiência vivida.

O que movia e costurava esse fazer, agora cultural-artístico foi a maior vivência que pude ter em São Luís. A minha ida pra lá, confirma, abre cadeia, a cultura popular, o modo de vida brincante abre possibilidades para ampliação da vida. A urgência da vida em ser feliz, o esforço que as pessoas sofridas, doídas fazem para criar seus “*mapas para a festa*” (MADURO, 1994). Porque um novo mapa se configura, novos modos de vida, novos modos de pensar, ser e estar, agora ancorado no esforço dessas pessoas, agora está em mim. O sentido de fato é procurar expansão da vida.

Festa essa em que reside toda a esperança de um melhorar da vida. A Festa na tradição popular é necessária, fundamental, além de ser complexa e múltipla, pois “[...] uma festa popular é uma mistura, ao mesmo tempo espontânea e ordenada, de momentos de rezar, cantar, dançar, desfilar, ver, torcer, cantar, enfim, “festar” [...]” (BRANDÃO apud ROSA, 2002, p. 13).

É preciso que ela aconteça pois, é o sentido da vida. As coisas acontecem porque tem que acontecer. Essas pessoas dançam porque tem que dançar. Essa é a relação com os ancestrais, portanto, tem sentido sagrado. É uma interrupção do tempo cotidiano na vida das pessoas (BARROS, 2002, p. 67), trazendo estados inéditos na experiência de quem vive a festa tradicional na cultura popular.

⁶¹ Sotaque são as características singulares que cada comunidade traz no fazer da manifestação. Mesmo que seja a mesma brincadeira, cada comunidade tem um olhar dela. A matriz é a mesma, os elementos simbólicos e fundamentais estão presentes em todas elas, mas é a maneira de fazê-la que a torna diferente da outra. São pessoas diferentes, dentro de um contexto da sua comunidade específica, não há como hegemonizar. Seja uma variação rítmica, a forma de tocar o tambor, a maneira como se dança, a vestimenta, a melodia das músicas cantadas, o processo de preparação e finalização do brinquedo, ou de um ritual. É este modo de cada lugar que trás um sotaque diferente para a brincadeira.

Nas religiões tradicionais dos povos, a festa é a interrupção do divino no mundo. Significa uma ruptura com o cotidiano e a interrupção do tempo comum. A festa é o momento de Deus invadindo o tempo dos humanos, como um pedaço da eternidade que cai na terra e, enquanto não se dilui como o orvalho da madrugada ou a luz do luar, permite que as pessoas participem de um pedaço do céu de Deus. (BARROS, 2002, p. 62)

E é para agradecer e comemorar que as pessoas se juntam para brincar: viver dói demais. E temos uma missão na vida, a tentativa de criar estratégias e trilhar caminhos para ter alegrias em meio à dor. Dor que todo mundo sente, cada um no seu porquê.

As brincadeiras populares existem para que a gente possa se reconhecer gente, se melhorar, fortalecer o caminhar e ser feliz no percurso. Não é tarefa fácil, visto que a lógica hegemônica capitalista não favorece a festa. Para quem é pobre e mal consegue sobreviver, se torna ainda mais difícil, nessa perspectiva de mundo, que se encontre tempo para festejar. “[...] a vida e, portanto, a festa se tornam cada vez mais difíceis... mas, por isso, mesmo mais urgentes” (MADURO, 1994, p. 12). As Festas populares são momentos intensos de celebração, também a superação da dificuldade em se fazer a festa. Espaço de fortalecimento para continuar na luta, para que não sejamos sufocados pelas dores, para tanto “a festa se torna uma expressão de resistência” (BARROS, 2002, p. 65), mais ainda, como afirma Maria Cristina Rosa,

A festa (celebração, fruição, diversão, evento, espetáculo, brincadeira, investimento, exaltação, trabalho filantrópico e econômico), uma das manifestações das culturas dos povos, é tempo e espaço para expressão, rebeldia, devoção, manifestação, reivindicação, oração, etc. entremeada por componentes das várias esferas da vida humana, que se imbricam, a vivência da festa – o *festar* – revela-se como ação, conforme a epígrafe anunciada, dinamizando a vida humana”. (ROSA, 2002, p. 14)

No fundo o que a gente quer é ser feliz, também. Não só lutar para viver.

Eu gostaria de propor aqui a ideia segundo a qual, no fundo, todo conhecimento é um esforço de *reconstrução* da experiência, de *ordenação* de nossa experiência, precisamente para nos orientar na procura da vida boa. Noutras palavras, as pessoas e comunidades humanas tendem a reconstruir a realidade (isto é, a *conhecer*), a fim de se orientarem na busca dos caminhos que levam à vida feliz, à vida boa. Por isso, aprecio as imagens dos “mapas”, ou “planos”, ou “roteiros”: o conhecimento poderia ser compreendido como elaboração de “mapas mentais” da realidade, mapas baseados na experiência passada (tanto pessoal, como coletiva), para nos orientar

no presente em direção à conquista futura da vida boa. (MADURO, 1994, p. 31)

Na manifestação cultura tradicional a festa é parte da vida. O tambor de promessa é uma festa que tem a ver com uma fé, uma espiritualidade, uma religiosidade. A gente só quer brincar e ser feliz!

Assim, se a vida humana é – entre outras coisas – uma busca constante de motivos para a festa, e se os obstáculos dolorosos à vida então entre os principais estímulos do esforço humano para pensa, conhecer, compreender e transformar a realidade circundante, então poderíamos imaginar o conhecimento humano como uma tentativa de elaborar/esboçar “mapas para a festa”, uma espécie de roteiros para tentar achar e abrir caminhos que nos levem de volta à vida feliz, a uma vida que mereça e facilite ser frequentemente festejada com alegria, prazer e gosto (MADURO, 1994, p. 13).

A Festa como território existencial nos modos de expressão de olhares diversos sobre o mundo, mas que se encontram e se relacionam na necessidade de se fortalecer para aguentar o difícil. Território que tem histórico político, social, religioso, cultural, humano e eles se relacionam, se coodeterminam e coexistem na vida do sujeito. Desta vivência nasce a dramaturgia do que seria um espetáculo teatral, que se iniciou com a Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba de nome Querença. Deixou de ser um espetáculo teatral, para ser uma festa, não era um ensaio, era quase um ritual de preparação para festa.

Foi preciso todo um deslocamento, um mergulho na cultura popular pra que ela nascesse e vingasse, senão seria um espetáculo vazio de dois artistas reproduzindo informações destoadas de seu sentido vital. Só foi possível porque eu cartografei. Essa dramaturgia se abre, ela transita entre dois campos, do teatro e da cultura popular e, assim, assume caráter de festa.

O espetáculo ganhou vida em espaço alternativo, uma casa com quintal onde funcionava uma Organização não governamental, de valorização aos saberes e práticas de matriz africana chamada Centro Cultural Quilombinho. O público se tornou participante ativo do desenrolar daquela história, cada integrante do grupo assumiu uma função técnica que ele deveria executar da forma mais poética que lhe cabia e que lhe fazia compreender ou expressar sobre aquele universo que estávamos vivendo. Essas funções eram revezadas a cada apresentação. Não tinha como ensaiar, tinha que viver.

A Querença, bem querença, crença... tecendo colchas de retalhos de histórias, que possam fazer sentido, justificar, afirmar ou contradizer a possível estância do devir da vida. (Diário de Bordo, 2014)

Figura 31 - Querença, 2014⁶²



O público, era participante ativo desta festa, também assumia função e decorrente o viver da noite poderia conduzir escolhas e caminhos durante o percurso desta experiência. Em nenhum momento foi dito ser um espetáculo teatral, além do projeto inicial. Criamos em Sorocaba uma festa popular. Querença tinha música, dança, vestimenta, relação espiritual, comida, bebida, propósito. Tudo o que uma festa tradicional carrega em sua estrutura e organização de feita, rupturas e fortalecimentos. Como diz Marcelo Barros:

A festa, como já vimos, é ruptura com o cotidiano, mas dá força à vida do dia-a-dia. Alimenta a espiritualidade do cotidiano. A mística da festa é verdadeira quando nela se recebe alimento para a caminhada nos dias cinzentos e nas segundas-feiras de trabalho. A festa na comunidade acende um fogo que deixa algo da festa no coração. (BARROS, 2002, p. 70)

⁶² Fonte: Foto Ane Salles, 2014. Arte: Márcio Moraes. Acervo pessoal.

Figura 32 - Querença⁶³

Aquela pesquisa iniciada em Piracicaba, Campinas e São Luís, ainda em andamento estava se fazendo no seu processo. Nada ali era sobre alguém, nem mesmo a personagem-guia da história, a Yabá, era tudo ao lado e. Querença configurou-se como um território existencial habitado por artistas-pesquisadores. Cada um em seu processo de conhecimento da realidade traçava mapas e planos para festa. Segundo Otto Maduro:

Pode haver coisas cujo conhecimento nos dê tamanho prazer que nos entregamos a investiga-las com toda dedicação, mesmo quando desse esforço não esperamos outra recompensa a não ser o prazer de compreender melhor a realidade que nos cativa e intriga. Às vezes, o gosto por exercer nossa imaginação criadora – ou o simples prazer de disputar jogos intelectuais com outras pessoas – nos leva a inventar explicações interessantes da realidade... a conhecer, portanto, de maneira diferente daquela a que estávamos acostumados (p. 13).

A cada apresentação esse percurso se dava de um jeito, sempre envolto com uma paixão pelo desconhecido, pelo estado inédito que aquela aventura poderia possibilitar.

⁶³ Foto: Raul Pereira, 2015. Acervo pessoal.

Hoje, ao escrever essas reflexões, me dou conta de que essa pesquisa ainda está aberta e, ainda, está tomando caminhos que não foram predeterminados (seriam lampejos desde antes dessa cartografia que começo a conhecer agora?). Ela continua sendo uma aventura, uma experiência que se desdobra em mais experiências, num campo aberto, disponível para afetos e reconhecimento de realidades potentes. Começo agora entender sobre o que pode ser, estar implicado no percurso do pesquisar. Embora ainda não saiba o quanto de realidades inventadas pude escrever neste texto.

[...] até o ato de inventar, elaborar, comparar e corrigir mapas pode se tornar, em si mesmo, fonte de prazer e motivo de festa... embora, como os caminhos reais de toda vida, este prazer esteja constantemente misturado, estimulado, dificultado e ameaçado por dificuldades, frustrações, estagnações, conflitos, desvios, limitações e retrocessos. (MADURO, 1994, p. 13)

Mas pude vasculhar a minha realidade, deste momento, desde todos os outros que descrevi anteriormente, a de aprendiz. Porque tem realidades que precisam de muitas experiências conhecidas, reconhecidas, inventadas e reconstruídas para serem transformadas. É preciso um processo de produção de conhecimento trabalhoso, honesto e cheio de paixão para se transitar, movimentar e relacionar.

Este lugar de aprendiz eu tomo agora como meu *hódos-metá*⁶⁴, e estendo para outras instâncias do viver, em se tratando do próprio viver, se interseccionam. Sou a Aprendiz: artista, brincante, pesquisadora, e agora, cartógrafa.

⁶⁴ O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de métodos – não mais uma caminhas para alcançar metas prefixadas (metá-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas* (NOTA: Metá (reflexão, raciocínio, verdade) + hódos (caminho, direção). Dicionário Etimológico http://www.prandiano.com.br/html/fr_dic.htm (acesso e, janeiro/2009). A reversão, então, afirma um hódos-metá.(PASSOS e BARROS, 2015, p. 17)



Gildasio
Jan 18

2. AFRICANIDADE e CULTURA POPULAR

Samba, dança Crioulo
Samba, dança Crioula
Sua força vem de Zambi
(Canto de Candombe,
Irmandade Rosário de Justinópolis, MG)

É sabido que o nosso país viveu uma experiência violenta de escravizar africanos por quatro séculos. Não há como precisar, mas presume-se que quase cem milhões de negros fizeram a travessia do Atlântico pelo tráfico, sendo o período mais nefasto da história da população negra (MUNANGA e GOMES, 2004). Esse processo cruel está marcado, presente na história, latente, ainda nos dias de hoje. Não é a proposta deste trabalho aprofundar essa discussão, apenas elucidar que esse processo deixou uma marca impressa na nossa cultura. Essa marca é a desvalorização de tudo que vem do povo africano, que foi trazido para cá (DIAS, 2001).

Durante muitos anos, no Brasil, acreditou-se que o africano escravizado sofreu de maneira passiva todos os maus-tratos praticados pelos senhores. Essa crença interferiu e interfere, ainda hoje, no imaginário construído em nossa sociedade a respeito dos nossos antepassados africanos e dos seus descendentes na atualidade: os negros e negras brasileiras (MUNANGA e GOMES, 2004, p. 67).

É importante reforçar que essa crença da passividade e conformismo do africano escravizado no Brasil trata-se de um equívoco histórico (MUNANGA e GOMES, 2004). Os escravizados criaram estratégias para resistir à violência – desde África – e resistir ao aniquilamento do que restou de suas vidas (DIAS, 2001). Esta pesquisa trata de uma dessas estratégias de luta, dentre tantas outras. O campo da cultura é amplo, o foco desta pesquisa é a *Cultura Popular Tradicional*, passada de geração em geração desde a escravatura de forma oral.

Tendo essa marca profunda cravada no lombo da nossa história, falar de cultura popular a partir da africanidade é muito importante. Para que possamos manter a tradição e para resistir ao apagamento dessa história.

Podemos dizer que as brincadeiras populares se configuram como um dos modos que os escravizados criadas para resistir ao apagamento da sua cultura.

No período escravista, o espaço de liberdade que se criava com a dança no terreiro representava o momento privilegiado para a comunicação interna da comunidade da comunidade cativa, veiculando-se todo tipo de mensagens, articulações, críticas e reivindicações por meio da crônica cantada. Surge, assim, uma linguagem poética metafórica muito peculiar, que tira partido, justamente, da percepção de que a cultura hegemônica considerava os negros incapazes de maiores refinamentos de expressão (DIAS, 2001, p. 875)

As manifestações populares afro-brasileiras surgem no período escravocrata e continuam firmadas em comunidades negras remanescentes até os dias de hoje. As manifestações, brincadeiras e folguedos populares de matriz africana têm uma relação direta com a resistência à escravidão “eles forjaram formas elaboradas de lidar com a vida, com o corpo, assim como expressões musicais múltiplas” (MUNANGA e GOMES, 2004, p. 139). Foi dos saberes das negras e negros escravizados vindos de África e na relação entre eles, que surgem as diversas vertentes culturais e religiosas que temos no legado brasileiro. Surge um modo de vida, brincante.

Em terras de diáspora, o culto aos ancestrais familiares trazidos de África teria forçosamente de sofrer transformações, dado o desmantelamento das famílias. Rompidos os laços de sangue, restam os de solidariedade entre indivíduos sob o jugo comum da escravidão, e os ancestrais familiares africanos cedem lugar aos mortos ilustres das próprias comunidades cativas (DIAS, 2001, p. 872).

As manifestações populares afro-brasileiras, por excelência, nos contam a versão legítima dos caminhos da formação da nação afrodescendente brasileira, de maneira simbólica, por meio dos elementos que as compõem, como a dança, a música, a poesia, com seus signos e simbologias religiosas, históricas, políticas e estéticas.

Em seu quintal, o negro basta ao negro. E a dança ancestral representa o manancial de historicidade que irriga a construção de uma identidade afro-brasileira. No terreiro onde dançaram seus avós, o negro é agente de sua história e senhor de uma cultura própria e peculiar (DIAS, 2001, p. 880).

Contam-nos o caminho inverso, desde o processo em que famílias e reinados africanos foram dizimados pelos colonizadores e de como a travessia do atlântico foi cruel para esse povo. O quanto os colonizadores perduraram a crueldade durante o regime escravista por quatro séculos. De como esse povo lutou. Resistiu em não ser capturado, resistiu na travessia e continuou resistindo durante toda sua vida em não ser escravizado, em não continuar escravizado, em acabar com a escravidão. E ainda hoje resiste, acometida pelos danos de uma sociedade racista, que propaga desigualdades, e comete cada vez mais o *genocídio* (NASCIMENTO, 1978) da população negra, que representa 54,9%⁶⁵ da população brasileira.

Há uma luta constante durante todo o processo histórico brasileiro, de homens e mulheres negras contra o *genocídio* - toda e qualquer tipo de dominação e opressão.

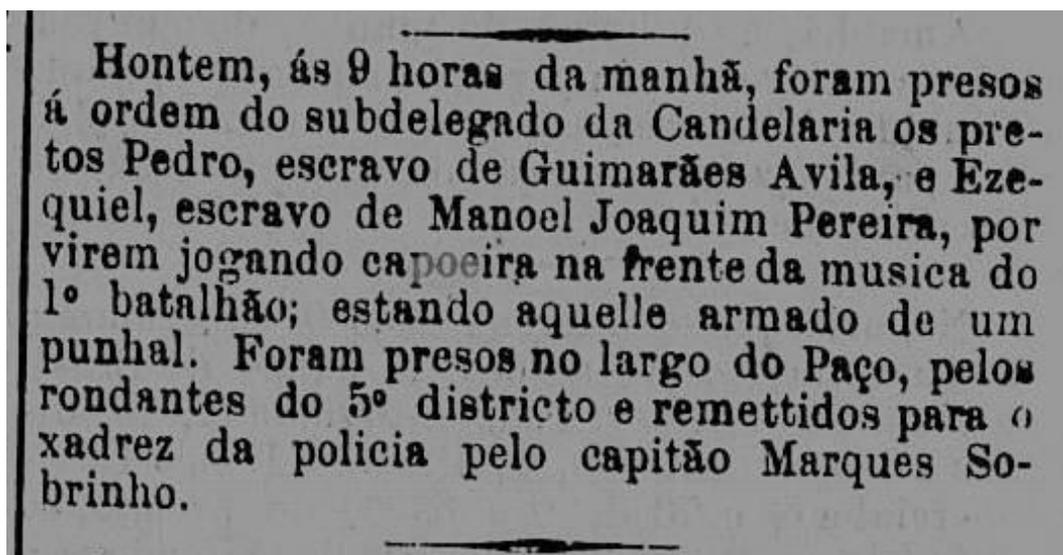
Genocídio: o uso de medidas deliberadas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimento) calculadas para a exterminação de um grupo racial, político ou cultural, ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo (NASCIMENTO, 1978, p. 16).

Foi na criação de estratégias de sobrevivência ao não apagamento de suas vidas que o fazer religioso e cultural se fundou.

Eles forjaram formas elaboradas de lidar com a vida, com o corpo, assim como expressões musicais múltiplas. Construíram uma estética corporal que está impregnada na cultura do povo brasileiro. Por meio da resistência política, da religião, da arte, da música, da dança e da sensibilidade para com a ecologia o negro produz, participa e vivencia a cultura afro-brasileira. (MUNANGA e GOMES, 2004, p. 139).

Havia uma perseguição às práticas culturais no regime escravista:

⁶⁵ Dado coletado do Censo IBGE 2012-2016. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-pnad-c-moradores>. Acesso em: set. 2018.

Figura 33 - Notícia de jornal de captura de capoeira⁶⁶

No entanto, as perseguições continuaram, mesmo no pós-abolição. Em 1941, foi instituída a Lei de Contravenções Penais⁶⁷, a Lei da Vadiagem, que considera “ociosidade” crime e pune “vadiagem” com prisão de até três meses. Se por um lado a Lei comprova a continuidade do fazer cultural e religioso dos negros libertos, por outro reforça a relação racista com a população negra e suas manifestações culturais e religiosas no pós-abolição. “As comemorações populares eram vistas como atraso, como falta de desenvolvimento, de progresso e de civilização e pediam-se providências e o controle da polícia para garantir o sossego das famílias” (FERRETTI, 2008, p. 8).

A partir da promulgação da Lei Áurea⁶⁸ em 13 de maio de 1888, os negros não eram mais escravizados.

⁶⁶ Fonte: Jornal “Diário de Notícias”, Rio, 25-11-1870. Disponível em: <https://tokdehistoria.com.br/2012/07/30/a-primeira-lei-especifica-contra-a-capoeira/>. Acessado em: jan. 2019.

⁶⁷ Refere-se ao Art. 59 da Lei de Contravenções Penais - instituído em 1941. No texto da Lei de Contravenções Penais - Capítulo VII - Das Contravenções Relativas à Polícia de Costumes, ainda existe o artigo de “vadiagem”, conforme segue descrito: “Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita [...]” (BRASIL, 1941). Prevê pena de prisão simples entre 15 dias e 3 (três) meses, sendo extinguida tal punição no caso de “[...]aquisição superveniente de renda, que assegure ao condenado meios bastantes de subsistência [...]” (BERNART, 2018, p. 74)

⁶⁸ Oficialmente Lei Imperial n.º 3.353, foi o diploma legal que extinguiu a escravidão no Brasil, a Lei Áurea foi sancionada em 13 de maio de 1888. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM3353.htm. Acesso em: jan. 2019.

Tava drumindo
 Cangoma me chamou
 Disse: - Levanta povo,
 Cativoeiro já acabou!
 (Ponto tradicional de Jongo)

Outro equívoco histórico presente no imaginário social é o de que no pós-abolição, a situação dos negros, descendentes de escravizados africanos tornou-se melhor (MUNANGA e GOMES, 2004, p. 107) “graças ao bom coração da Princesa Isabel”. Realmente o que ocorreu é que, ainda que libertos, seguiram continuamente marginalizados, tendo sua pseudo liberdade criminalizada.

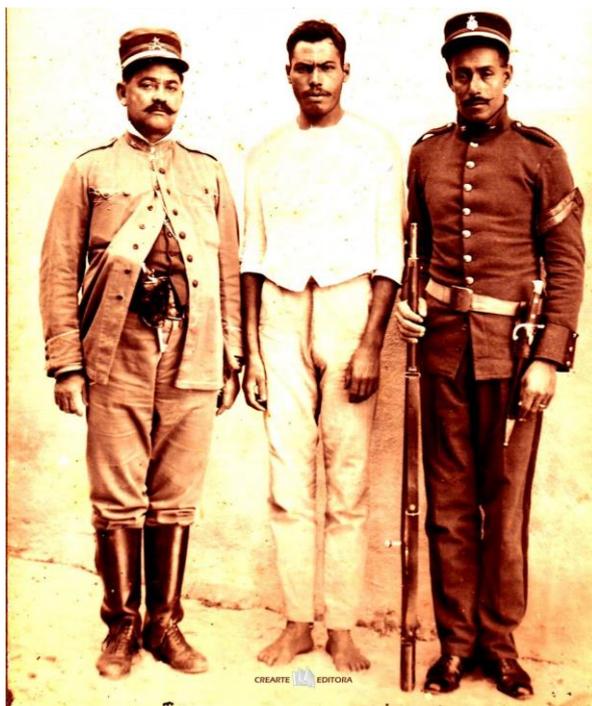
No dia 13 de maio
 Cativoeiro acabou.

E os escravos gritavam:
 - Liberdade senhor!
 Ponto de Jongo -
 Jongo da Serrinha, RJ)

O dia 13 de maio
 É um dia muito bonito
 todos os pretos se reúnem
 Ai meu deus do céu,
 Pra saravá São Benedito
 (Ponto de Jongo,
 Quilombo São José, RJ)

A liberdade foi concedida sem qualquer política de reparação ou de inserção social.

Viva 13 de maio
 “negro livre no Brasil”
 Mas a bem da verdade
 Foi um “primeiro de abril”
 (Loa de Maracatu, Nação Porto Rico, PE)

Figura 34 - Vadios e Imorais⁶⁹

O termo *vadiar* é muito comum no vocabulário da Cultura Popular. Ele representa o sentimento de aproveitar o tempo da melhor maneira, brincando! Um hino sobre a vadiagem na língua do samba ficou conhecido na voz de Clementina de Jesus e Clara Nunes:

- Não Vadeia Clementina!
- Fui feita pra vadiar!
Vou vadiar, vou vadiar, vou vadiar, eu vou!

(Não vadeia Clementina, Candeia, 1977)

A própria brincadeira é uma vadiagem, uma teimosia, uma resistência do apagamento da vida. É na brincadeira onde há celebração, comunhão e agradecimento pela vida, própria, dos seus e de sua história. Pois, uma brincadeira raramente é dissociada e sem conexão com a profundidade histórica, social e ancestral da negritude brasileira.

⁶⁹ Fonte: Capa do livro *Vadios e Imorais: preconceito e discriminação em Sorocaba e no médio Tietê* (CAVALEHIRO, Carlos, 2007)

Quem pode mais
É Deus do Céu

Dona da casa me dá licença
Me dê seu salão para vadiar
Oh, me dê teu salão para vadiar

Eu vim aqui foi para vadiar
Eu vim aqui foi para vadiar

Vadeia, vadeia, vadeia
Eu vi a pomba na areia
Vadeia, vadeia, tô vadiando
Eu vi a pomba na areia

(Samba de Roda - Dona Edith do Prato)

Uma das formas de controle e dominação foi a criação de diversos estereótipos associados aos negros, como preguiça, sujeira, incompetência, indolência, marginalidade, embriaguez, sexualidade exacerbada, prostituição, mendicância, etc. Resultando na propagação do estigma da suposta inferioridade negra e a supremacia branca – historietas contadas e difundidas como forma de justificar a escravidão do negro (FERREIRA e CAMARGO, 2011). Tal estratégia resultou na construção de uma imagem condenada e desumanizada do negro. O negro como objeto *coisificado* (CARNEIRO, 2003), não como sujeito de si, de sua história e de seus caminhos. Sendo, por lei, punido por expressar sua cultura, sua identidade, sua espiritualidade, seus valores, sua vida. Sendo condenados ao lugar de vadios, de forma pejorativa, criminosa.

Delegado Chico Palha
Sem alma, sem coração
Não quer samba nem curimba
Na sua jurisdição

Ele não prendia
Só batia

Era um homem muito forte
Com um gênio violento
Acabava a festa a pau

Ainda quebrava os instrumentos

Ele não prendia
Só batia

Os malandros da Portela
Da Serrinha e da Congonha
Pra ele eram vagabundos
E as mulheres sem-vergonhas

Ele não prendia
Só batia

(Delegado Chico Palha - Zeca Pagodinho)

A Lei da Vadiagem se deu no pós-abolição, no século XX, mas isso não acabou. Perdura até os dias de hoje, configuradas em outras formas, sutis, de controle e tentativa de silenciamento e apagamento da história afrodescendente brasileira.

Nasci em Capivari, gosto muito da minha terra
São João que me perdoe o que vou falar aqui
Ai, precisa acabar racismo
Ai, dentro de Capivari
(Dona Anecide,
Moda de Batuque de Umbigada, Capivari)

Nos processos educativos no Brasil, o apagamento esteve presente, não se falava desse modo de controle. Não se discutia isso nas escolas até o ano 2003, quando se instituiu, no Governo Lula, a Lei Federal 10.639⁷⁰, que estabelece obrigatoriedade a temática “História e Cultura Afro-Brasileira” no currículo oficial da rede de ensino. Descolonizar o currículo (GOMES, 2012). Também institui o dia 20 de novembro, Consciência Negra, no calendário escolar.

⁷⁰ “O governo federal sancionou, em março de 2003, a Lei nº 10.639/03-MEC, que altera a LDB (Lei Diretrizes e Bases) e estabelece as Diretrizes Curriculares para a implementação da mesma. A 10.639 instituiu a obrigatoriedade do ensino da História da África e dos africanos no currículo escolar do ensino fundamental e médio. Essa decisão resgata historicamente a contribuição dos negros na construção e formação da sociedade brasileira.” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2004, p. 8)

A referida Lei representa um avanço para a sociedade brasileira, pois fornece a possibilidade de contemplar, no inteiro das escolas, discussões acerca da educação para relações étnico-raciais. Favorece a reestruturação de um projeto político-pedagógico que se pautar numa lógica multiculturalista e multirreferencial, valorizando o pertencimento racial dos alunos, evidenciando a positividade das diferenças étnicas de cada um e reafirmando a educação como um espaço estratégico para construção de uma sociedade mais igualitária. (SILVA, 2014, p. 44)

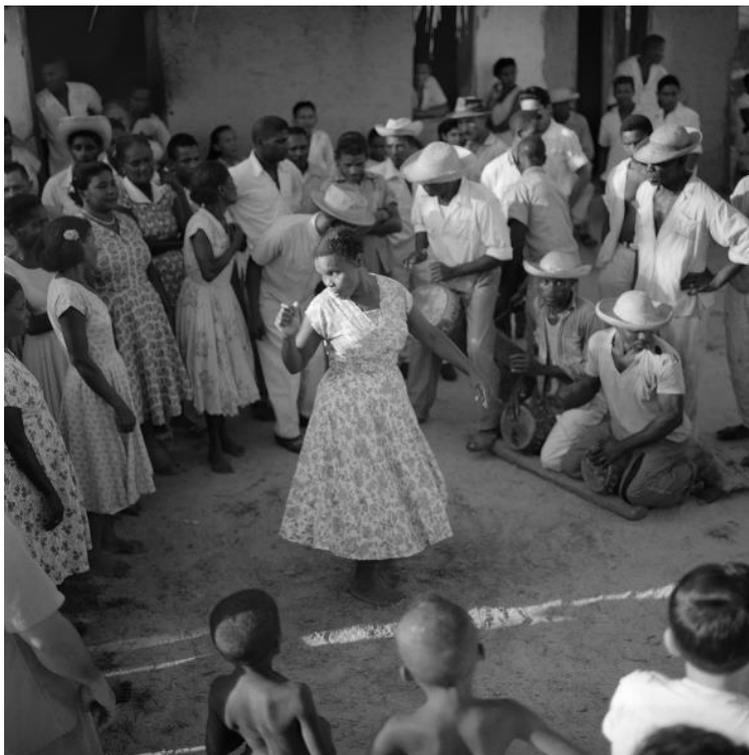
A partir deste momento, a escola passa ser obrigada a abordar a história e cultura afro-brasileira em seu conteúdo. Ainda que a escola seja obrigada, não acata. Apesar de existir uma lei, nem toda escola adotou como prática. Existe uma discussão sobre a implementação dessa política, que corre grande risco de reversão no atual governo. A omissão, a censura sobre questões relacionadas à escravidão, mostra como o regime escravista foi tratado. E continua sem reparação.

Nesse modo de contar a história do Brasil, os negros cativos ganham a liberdade, pela mão de uma nobre dama, essa mesma liberdade que espontaneamente “abre as asas” sobre todos os brasileiros, sem restrições. Quanto ao passado, não há indício de superação das injustiças ou de conquista de direitos. É o Brasil, deitado em berço esplêndido, que se recusa a olhar para sua história e a tratar suas feridas sociais e políticas. Pelo contrário, esforça-se por continuar deitado eternamente e a acreditar que o passado foi outro, fugindo, assim, à responsabilidade sobre o tema da escravidão, entre outros. (HARKOT-DE-LA-TAILLE e SANTOS, 2012, p. 11)

Não falar disso é uma forma de controle. Não tocar nessa ferida aberta que pulsa e dói fortemente é uma tentativa de dizer que ela não existe, e não existiu.

Contar a história pela cultura popular, através das manifestações tradicionais de matriz africana configura-se como espaço de ação do negro como sujeito de sua história e preservação da memória (DIAS, 2011). Neste espaço-tempo saberes e valores civilizatórios afro-brasileiros são potencializados. Neste território, reverenciam-se os antepassados, o respeito à memória de todos os escravizados que aqui estiveram e lutaram tanto por suas vidas. “Desde os tempos da escravidão, desprovido de bens materiais, ele foi capaz de triunfar sobre seus supostos dominadores pela força da espiritualidade e da arte” (DIAS, 2011, p. 882).

Figura 35 – Coreira dançando tambor em Cururupu, 1958⁷¹



Nas brincadeiras, de forma sorrateira, conta-se a história a partir do olhar do colonizado. Há respeito pelo sangue derramado e por tantas feridas abertas em tantos corpos negros. É no sentimento de honra que se reconstrói a história, ao menos ali, no momento presente do fazer.

O fazer da cultura afro-brasileira está calcado de valores e saberes seculares (BRANDÃO, 2006). Os saberes tradicionais de matriz africana são fundamentos de organização civilizatória pautadas em fundamentos ancestrais e produção de conhecimentos.

O Jongo também é um tioria, sabe? O Jongo também é uma escola, e é tioria.
(Mestre Joviano, São Luiz do Paraitinga⁷²)

⁷¹ Fonte: Museu Afro-digital do Maranhão – UFMA. Disponível em: http://www.museuafro.ufma.br/detalhe_colecao.php?col=169&tipo_col=5&acervo=1. Acessado em: jan. 2019.

⁷² DIAS, 2001, p. 87

O agente cultural destes movimentos, também são produtores de ciência.

Certos modos de conhecimento, certas regras e certos modelos do conhecer são favorecidos com financiamento, publicidade, reconhecimento oficial, ensino acadêmico etc. outras maneiras de conhecer – tradicionais ou novas – são, ao contrário, ignoradas, ridicularizadas e até, em certas circunstâncias, reprimidas, proibidas e perseguidas. (MADURO, 1994, p. 19)

Diferentemente do saber normativo, que tem como inferior outros saberes, há neste olhar, uma perspectiva de mundo que não hierarquiza os saberes (SANTOS e MENEZES, 2009), reconhece suas especificidades e isso possibilita que constructos teóricos sigam por um novo marco civilizatório para além da identidade, mas refletindo, questionando e produzindo sobre a mesma. A descolonização do saber pela africanidade (RIBEIRO, 2017).

Falar de valores e tradições afro-ancestrais nos reportamos aos modos de organizar as lutas negras, ao modo de ser e de viver próprio dos brasileiros e procuramos revelar suas africanidades, isto é, marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileiro, fazem parte do nosso dia a dia. Quando falamos dos sentidos das africanidades intentamos que elementos da educação de tradição africana possam ser oferecidos a todas as pessoas desta nação brasileira. Como afirma Munanga (2001), o resgate da memória dessas histórias negras não interessa apenas aos alunos de ascendência negra. Interessa a todas as ascendências étnicas brasileiras, principalmente a branca, afinal falamos aqui de uma história coletiva, trata-se da reconstrução do Brasil. (SILVA, 2014, p. 27)

As lutas em constantes movimentos, pelo combate ao racismo, pela valorização da identidade e por uma educação menos hegemônica permitiu ao povo afrodescendente ressignificar sua trajetória histórica e política no que se refere ao passado, ao presente e também ao futuro (SILVA, 2014). Tais lutas colocam em contínuo movimento de organização, reflexão e transformação de si e do mundo.

Os saberes tradicionais que aqui tratamos, ancoram o fazer da cultura popular. Fazem parte de uma organização civilizatória específica: a africana (LEITE, 1995/1996). São pautadas de fundamentos ancestrais. Os agentes culturais destes movimentos são produtores de ciência e cultura.

Nesta forma de organização social, a oralidade assume um papel fundamental, já que na maioria das tradições populares, ela é o meio mais

importante de transmissão (MACHADO e ARAÚJO, 2015), prevalecendo ainda, frente às inovações tecnológicas oferecidas pela modernidade.

Revitalizar uma tradição não significa apenas reavivar as configurações do passado, mas também dar novos significados às formações singulares, revelando um novo todo, seja para quem faz parte de uma comunidade tradicional, seja para quem pesquisa, pratica e reproduz esses saberes (BRANDÃO, 1982).

Na oralidade está mais que uma memória, na maneira que se fala está um processo histórico (RIBEIRO, 2017). A língua é uma forma de poder, e a disputa por narrativas está cada vez mais acirrada, uma vez que os movimentos estão se articulando e discutindo (RIBEIRO, 2017). Os homens negros e as mulheres negras estão reivindicando seu protagonismo e seu lugar de fala dentro de vários espaços. Embora nos deparemos com a relação de poder presente no que é posto como “falar corretamente”, seguir o que entendemos por norma culta, temos Lélia Gonzáles (1984), que combate o desdém que pessoas que “falam errado” sofrem, então “nomeou como *Pretuguês* a valorização da linguagem falada pelos povos negros africanos escravizados no Brasil.” (RIBEIRO, 2017, p. 26)

É engraçado como eles [sociedade branca elitista] gozam quando a gente diz que é *Framengo*. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse *r* no lugar do *l* nada mais é do que a marca linguística de um idioma africano, no qual o *l* não existe. Afinal quem é o ignorante? Ao mesmo tempo acham o maior barato a fala dita brasileira que corta os erres infinitivos verbais, que condensa *você* em *cê*, o *está* em *tá* e por aí afora. Não sacam que tão falando Pretuguês. (GONZALES, 1984, p. 238 apud RIBEIRO, 2017, p. 26-27)

Assim como a cor, que antes era um elemento de reconhecimento entre negros escravizados, hoje é elemento de reconhecimento entre descendentes de negros escravizados, a língua também o é. E desde sempre, o combate a língua de África foi um plano político de *epistemicídio* (SANTOS, 2009). O que Lélia Gonzáles (1984) chama de *Pretuguês*, bell hooks⁷³ (2017) chama de *Vernáculo Negro*. Características na fala trazem em sua estrutura todo o

⁷³ Gloria Jean Watkins, adotou como pseudônimo o nome bell hooks e prefere que a grafia seja feita em minúsculo. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/afetividade-da-mulher-negra-parte-1>. Acessado em: jan. 2019.

processo histórico na perspectiva das hierarquias de saber, sobre o genocídio cometido desde sempre contra a negritude. bell hooks (2017) propõe que repensemos a língua, e que a nossa língua primeira, nativa, originária, não deve ser sufocada, silenciada e esquecida. Nas manifestações populares afro-brasileiras, é através das histórias e suas músicas, nomes de instrumentos e em algumas outras simbologias que preside a presença dessa língua africana que foi arrancada de nós (DIAS, 2011) e que fomos impedidos de manter, preservar e continuar. No entanto, a cultura e a religião de matriz africana são espaços de resistência ao apagamento das línguas de África, onde se preserva e se difunde.

Segundo o historiador malinês Hamadou Hampaté-Bâ (1982, p. 186), para o africano tradicional a palavra é dotada de capacidade de construir e destruí, uma vez que pode pôr em atividade forças que se encontram latentes na natureza, assim sendo, por excelência, “o agente ativo da magia africana” (DIAS, 2011, p. 877).

Na religião de matriz africana, se sacraliza o processo de aprendizado de uma língua africana. No entanto, nas culturas, em caráter festivo e de brincadeira, o *pretuguês* e o *vernáculo negro* estão nas ruas, chega a quem quiser saber, mas muitas vezes passa despercebido, vira “qualquer coisa” na boca de quem não está engajado naquele movimento. Daí a importância das pessoas estarem implicadas nas questões para além do fazer.

Quando eu era criança
 Minha mãe cantava pra mim
 Uma canção em yorubá
 Cantava pra eu dormir
 Uma canção muito linda
 Que o seu pai te ensinou
 Trazida da escravidão
 E cantada por seu avô

Essa canção muito antiga
 Do tempo da escravidão
 Os negros em sofrimento
 Cantavam e alegravam o seu coração
 Presos naquelas senzalas
 Dançando ijexá
 Aquela canção muito linda
 Com os versos em yorubá
 Era assim

Oro mi má
Oro mi maió
Oro mi maió
Yabado oyeyeo
Oro mi má
Oro mi maió
Oro mi maió
Yabado oyeyeo
(Afoxé para Oxum, Bantos de Iguape)

As experiências nas comunidades podem propiciar um laço afetivo entre as pessoas. Portanto, essa significativa relação que se estabelece, traz um sentido de pertencimento comunitário, um sentimento de identidade e profundo respeito ao seu passado e aos seus ancestrais. Pois, além dos laços de amizade, quase familiar, pessoas se reconhecem como pertencentes a uma mesma historicidade, seja pela ancestralidade étnico-racial, seja pela trajetória de vida desenvolvida numa mesma região, seja pelo prazer e a alegria em dividir experiências de vida em comum (MUNANGA e GOMES, 2004). O fazer na comunidade os une e os movem a novas realizações e conquistas, para além da brincadeira.

A importância da comunidade está justamente na manutenção e reconstrução criativa das possibilidades de se viver e se relacionar com o mundo, com base em princípios mais solidários e humanizantes, baseados na cultura afro-brasileira, que está presente por todo o país. Contribuindo efetivamente para além delas, inspirando o movimento de revitalizar o pensar e agir sobre os processos educativos vigentes em nossa sociedade, a partir desse outro olhar. A comunidade partilha processos de resistências, vai além do compartilhar experiências baseadas na escravidão, como racismo e colonialismo. (RIBEIRO, 2017).

Existe uma intencionalidade em desconstruir para dominar. Dividir para colonizar (FREIRE, 2017). Propomos com esta pesquisa unir, juntar os cacos para não nos deixarmos colonizar. Lutamos para nos mantermos juntos, pois os fundamentos estão vivos e são comunitários. Ressalto aqui a importância da Universidade, ainda que nas contradições, pois, possibilita caminhos e estratégias para essa união.

Figura 36 – Capitão Mor Zezé da Irmandade de Justinópolis⁷⁴



No dia 13 de maio,
 uma assembleia trabalhou
 Negro véio era cativo e a princesa libertou, aê
 Negro veio era escravo, negro veio do senhor
 No tempo do cativo, era branco que mandava
 Branco quando ia à missa,
 negro veio quem levava
 Entrava lá pra dentro, cá fora negro ficava
 Branco entrava lá pra dentro, cá fora negro ficava
 Negro só ia rezar, quando chegava na senzala
 E se falasse alguma coisa, de chicrim ainda apanhava
 Vou pedir a Jesus cristo que toma conta dessas alma
 E daqueles negros cativos, e os que morreram na senzala
 Ai meu deus, ai senhor, Jesus Cristo lá no céu
 Esperando aquelas almas, daqueles negro sofredor.
 (Irmandade do Rosário de Justinópolis, MG)

⁷⁴ Fonte: <https://goo.gl/4ALMLj>. Acessada em já. 2019.

2.1 VALORES CIVILIZATÓRIOS AFRICANOS E CULTURA POPULAR

Quero ser sambista
 Ao renascer de novo
 Pra cantar a alegria
 E desventura de meu povo

Quero ter muitos amigos
 Como tenho atualmente
 Cantar samba na avenida
 E nascer negro novamente

(Geraldo Filme, Reencarnação)

Há uma vasta e rica literatura que discute e aprofunda este tema tão amplo que é a cultura. Aqui, adoto o conceito de cultura inspirada em alguns autores, como Brandão (1982), Santos (1983), Veiga-Neto (2003) e Zucon e Braga (2013), que me trazem pistas para situar o território da cultura popular tradicional nesta pesquisa.

A cultura abrange diversas acepções, de modo que é muito difícil definir o que seja pontualmente (ZUCON e BRAGA, 2013). Em linhas gerais, como conjunto de saberes, crenças e costumes advindos de um processo de aprendizagem que se dá no coletivo.

Cultura é uma construção histórica, seja como concepção, seja como dimensão do processo social. Ou seja, a cultura não é algo natural, não é uma decorrência de leis físicas ou biológicas. Ao contrário, a cultura é um produto coletivo da vida humana. Isso se aplica não apenas à percepção da cultura, mas também à sua relevância, à importância que passa a ter. Aplica-se ao conteúdo de cada cultura particular, produto da história de cada sociedade. Cultura é um território bem atual de lutas sociais por um destino melhor. É uma realidade e uma concepção que precisam ser apropriadas em favor do progresso social e da liberdade, em favor da luta contra a exploração de uma parte da sociedade por outra, em favor da superação da opressão e da desigualdade. (SANTOS, 1983, p. 45)

Desde sempre as diferenças culturais percorrem a humanidade. Sem, no entanto, que os seres humanos pudessem entendê-las e respeitá-las, como peculiaridades e singularidades dos povos. O homem europeu, dominado pelo etnocentrismo, resgata o conceito de cultura que no grego significava cultivo e passa a tratar como *Kultur* (VEIGA-NETO, 2003). Escrito com letra maiúscula, pois representaria toda a contribuição de produção teórica, científica, técnica

que o homem civilizado criara em prol da humanidade. Neste movimento, surge uma epistemologia monocultural. A cultura pensada como única e universal, uma ferramenta para moldar quem estivesse em situação “desfavorável” à civilidade dominante, tornando-se culto, disciplinado, moralizado.

O autor ainda aponta uma distinção entre *alta e baixa cultura*. “A alta cultura passou a funcionar como um modelo – como a cultura daqueles homens cultivados que “já tinham chegado lá”, ao contrário da “baixa cultura” – a cultura daqueles menos cultivados e que, por isso, “ainda não tinham chegado lá” (VEIGA-NETO, 2003, p. 7).

A educação seria o espaço em que os “menos cultivados” passariam tornar-se “mais cultivados”, decorrente da “verdadeira cultura”. A história do Brasil se inicia com este processo, quando os nativos brasileiros, por imposição do eurocentrismo necessitariam se tornar civilizados.

E, sob o manto de um pretensão universal, o que estava em jogo era a imposição, pela via educacional, de um padrão cultural único, que era ao mesmo tempo branco, machista, de forte conotação judaico-cristã, eurocêntrico (VEIGA-NETO, 2003, p. 10).

Ainda hoje este modo de pensar aparece no senso comum que associa cultura à sabedoria, conhecimento ou condição social. E a ideia de que apenas alguns saberes, “o saber oficial” (LEÃO, 2011), são passíveis de serem transmitidos e cultivados. Embora o mundo esteja mudando, escolas continuam com a transmissão de saber unilateral, aliadas à *indústria cultural* (ADORNO, 1971), impondo um modelo de cultura que não só não condiz com as realidades concretas da nossa história, mas como silencia, invisibiliza e apaga outras culturas.

As regiões consideradas economicamente pobres acabam por ser entendidas como culturalmente pobres. Esse entendimento equivocado costuma desconsiderar que aqueles indivíduos que não sabem ler ou escrever, por exemplo, também têm sua própria “cultura”. (ZUCON e BRAGA, 2003, p. 12)

Contrário a esta perspectiva etnocêntrica, cultura (...)

(...) Diz respeito à humanidade como um todo e ao mesmo tempo cada um dos povos, nações, sociedades e grupos humanos. [...] Cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam. (SANTOS, 1983, p. 8)

Veiga-Neto (2003), Santos (1983) colocam que a cultura popular, geralmente, é pensada em relação à cultura erudita. O debate *erudito x popular* muito tem a ver com essa imposição intelectual sobre a cultura, a hierarquização de saberes, relações de poder e dominação. A cultura erudita “a qual é de perto associada tanto no passado como no presente às classes dominantes” (SANTOS, 1983, p. 54).

Enquanto que a cultura popular associa-se a uma “fração específica do povo” (BRANDÃO, 1982, p. 35), os trabalhadores, as classes dominadas. E não são, necessariamente, sempre opostos (SANTOS, 1983).

Na cultura popular, não precisa ninguém ir à escola para aprender. Para produzirem cultura não precisa estudar. Vivendo, as pessoas produzem modos de vida, arte, dança, música, religiosidade (BRANDÃO, 2006). Tudo isso faz parte de uma cultura popular. A cultura popular tradicional traz uma camada de profundidade, o vínculo afetivo com a memória - ancestralidade. Enquanto na cultura erudita, para criar, é preciso “ter escola”, fazer um curso, ter acesso e formação, estudar e aprender sobre aquele fazer. Na cultura popular, tudo está relacionado ao modo como aquela comunidade se organiza. A cultura popular tem a ver com modo de vida, de um agrupamento de gente (BRANDÃO, 1982).

Entende-se então por cultura popular “as manifestações culturais dessas classes, manifestações diferentes da cultura dominante, que estão fora de suas instituições e que existem independentemente delas” (SANTOS, 1983, p. 55). Ela não é hegemônica, pois cada comunidade é singular. A diversidade do popular tem a ver como comunidades se organizam, como elas rezam, cantam, dançam, comem, se relacionam, morrem e nascem. Como no rito cíclico da própria vida.

Nesse contexto, notamos que a cultura popular, há séculos, tem permanecido à mercê de uma conjuntura social e política hegemônica que não a compreende e não a valoriza em sua complexidade. Porém, contraditoriamente, mesmo diante da atual conjuntura — que favorece a aniquilação das inúmeras manifestações populares —, os brinquedos persistem, inovam-se e continuam a encorajar pessoas a se tornarem brincantes de profissão e de vida. Nesse cenário, identificamos algo valioso, que está além das relações mercadológicas de compra e venda, outra face da moeda: vibração, orgulho e paixão (Vicente & Vicente, 2013 apud MOREIRA, 2015, p. 67)

Inspiradas nessa vibração, orgulho e paixão, que neste trabalho falamos de *cultura popular*, de tradições fundamentadas nos valores civilizatórios africanos:

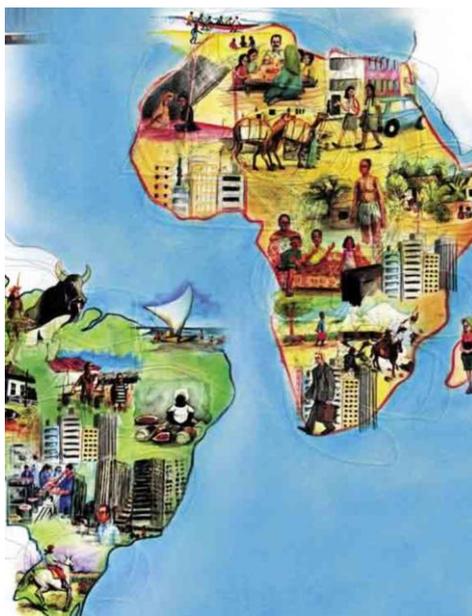
Ao falar de tradições culturais estamos falando dos limites do sujeito e o legado que ele recebe. A tradição cultural popular age como núcleo simbólico que expressa tipos de sentimentos, convívio social e perspectivas, que mesmo quando relidos ou manipulados remetem a uma memória longa. Haveria uma mentalidade expressa em objetos e formas estéticas que traduzem o ideal de relações intensas de espírito comunitário. Anterior ao individualismo contemporâneo. Essas relações talvez nem existam mais em estado puro, mas continuam existindo como ideia. (JÚNIOR, 2014 – aula em vídeo, transcrição nossa)

Cultura que tem a ver com povo, com tradições que são transmitidas de forma oral desde muito ontem. A cultura popular que tem um modo próprio de acontecer, contrário à norma:

A cultura popular possui tempo cíclico e enraizamento; assim, mantém relações com a época da colheita, o tempo das marés, os períodos de trabalho e ócio e conserva os vínculos com seus realizadores. Em geral, as manifestações culturais populares conectam-se aos fenômenos ligados às comunidades em que ocorrem, respeitando as dinâmicas e as funções sociais que cumprem e o tempo e a maneira como ocorrem (BOSI, 2002, p. 11 apud ZUCON e BRAGA, 2013, p. 69).

Essas são tradições que nascem de uma civilização, e de acordo com Santos (1983), atravessam séculos de muita violência e se firmam em passo de resistência, ainda nos dias de hoje, em um movimento contínuo de transformação. É preciso que nos aproximemos desse universo e estejamos de corpo implicado nas experiências da cultura popular, pois, “contribui no combate a preconceitos, oferecendo uma plataforma firme para o respeito e a dignidade nas relações humanas” (SANTOS, 1983, p. 08), nos traz potência de vida, a não pasteurização de nossas vidas.

Não há alta ou baixa cultura, mas somente, culturas, “uma vez que nossa formação sócio-histórica é diversa, fazendo com que tenhamos diversas matrizes” (ZUCON e BRAGA, 2013, p. 26). É necessário compreendermos nossas culturas, e por isso a Cultura é importante, mas não como modelo único, universal, inabalável. Olhar e entender as culturas em que vivemos é uma possibilidade de “cultivo de si mesmo”, implicado a algo maior que um modelo fracassado de cultura. Somos multiculturais (VEIGA-NETO, 2003), temos que cultivar as diferenças, suas complexidades e singularidades.

Figura 37 – Culturas, Modos⁷⁵

A cultura afro-brasileira é fundamentada por valores civilizatórios, trata-se “de princípios, ou seja, da raiz dos elementos que virão a constituir uma civilização” (CANDUSSO, 2009, p. 53). Uma organização civilizatória afro-brasileira fundamentada em valores africanos (LEITE, 1995/1996).

O legado principal que a cultura africana deixou em território brasileiro, durante e após a escravidão, pode ser resumido nos valores civilizatórios afro-brasileiros. Valores estes que sustentaram a civilização africana do período pré-colonial e sucessivamente do mundo afrodescendente na readaptação da sua cosmovisão neste país. Sodré (2000, p. 18), citando o pensamento de Huntington, entende que a civilização é a forma mais elevada de agrupamento pela cultura e o fator de identidade cultural mais amplo de que dispõem os povos, independentemente daquilo que os distingue das outras espécies. Língua, história, religião, costumes, instituições e processo subjetivo de identificação são os elementos objetivos comuns que definem a civilização, permitindo aos sujeitos a tomada de consciência de sua identidade. Nessa abordagem, civilização distingue-se de cultura pela amplitude do nível de identificação do sujeito (CANDUSSO, 2009, p. 54).

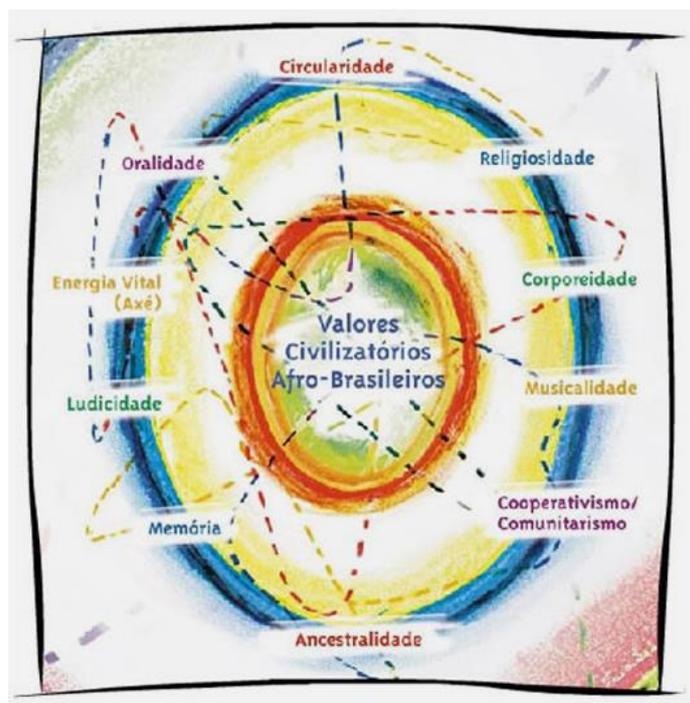
Podemos dizer então, que a amálgama de princípios retirados de práticas dos grupos sociais afrodescendentes, como costumes, postura e atitudes, discursos, maneiras de ver e sentir o mundo formam os valores civilizatórios afro-brasileiros (CANDUSSO, 2009). Não é um conjunto uniforme, uma vez que

⁷⁵ (BRANDÃO, 2006).

não se trata de uma cultura consensual. Nem África e nem Brasil são homogêneos (ZAMPARONI, 2007).

Ana Paula Brandão (2006) coordenou o projeto “A Cor da Cultura”, promovido pelo Canal Futura. Foi publicada uma série de três livros, que traz a discussão de temas variados, dentre eles, os valores civilizatórios. Neles, foram elencados os seguintes referenciais: circularidade, religiosidade, corporeidade, musicalidade, cooperativismo/comunitarismo, ancestralidade, memória, ludicidade, energia ou força vital (axé) e oralidade, que foram representados através do diagrama a seguir:

Figura 38 - Mandala dos Valores civilizatórios afro-brasileiros⁷⁶



Todos esses valores se entrecruzam no fazer da cultura popular tradicional. “Estes valores, é bom esclarecer, não são estanques, nem fixos, mas se relacionam, interpenetram, articulam, hibridizam e seguem os fluxos e conexões que acontecem normalmente no dia a dia”, na comunidade (CANDUSSO, 2009, p. 55).

O ponto focal é a formação do ser humano em todos os aspectos. Reagan (2005) lembra que a formação do caráter da criança, dos seus valores morais e espirituais, é de responsabilidade da família, mas também de toda a comunidade (CANDUSSO, 2009, p. 57).

⁷⁶ Fonte: Saberes e fazeres, vol. 3: modos de interagir. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

O lugar que sustenta toda a feitura da cultura tradicional, inclusive sua existência e o trabalho dos mestres é a vida em comunidade – “o lugar humano da vida” (BRANDÃO e BORGES, 2014, p. 2).

Desde tempos antigos foi e segue sendo o lugar social arrancado da natureza, ou nela encravado ainda, em que pessoas, famílias e redes de parentes e “comuneiros” reúnem-se para viver suas vidas e dar, entre palavras e gestos, um sentido a ela. Em termos modernos, a comunidade é o lugar da escolha. A comunidade tradicional não surge para nós como oposta a sociedades modernas, a cidades, ao mundo urbano. Elas emergem como um lugar diferente. (BRANDÃO e BORGES, 2014, p. 2).

Dado o processo histórico em que se constitui a influência e a intervenção da cultura afro-brasileira no país (XAVIER, 2014), as pessoas de uma comunidade tradicional, “se reconhecem e se identificam como herdeiros legítimos, através de relações contínuas de parentesco e descendência, de ancestrais fundadores de um lugar” (BRANDÃO e BORGES, 2017, p. 17). A comunidade como “lugar” geográfico e simbólico, pois o sentido de pertencimento a uma brincadeira, reúne todos os elementos que constituem as características de uma comunidade tradicional.

Uma comunidade tradicional não se reconhece como tal apenas por serem eles e os seus modos de vida “diferenciados do ponto de vista cultural”, [...], mas, também, por haverem no correr dos tempos, criado, vivido e transformado padrões de cultura e modo de vida em que a luta, o sofrimento, a ameaça e a resistência estão no cerne da memória (BRANDÃO e BORGES, 2014, p. 12).

Figura 39 – Irmandade Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis⁷⁷



A seguir, abordaremos brevemente os valores individualmente, a fim de contextualizá-los:

⁷⁷ Fonte: <https://goo.gl/WzW7vb>. Acessada em: jan. 2019

2.1.1 Circularidade

Vou caminhar que o mundo gira,
vou caminhar que o mundo gira,
gira meu povo, que
deus abençoa, meu negro banto.
(Ponto de Jongô, Jongô da Serrinha, RJ)

A roda é um elemento bastante importante nas brincadeiras, geralmente, é em roda que elas acontecem. É na roda que a gente senta para contar e ouvir histórias, cantar, dançar, brincar e manifestar a religiosidade. Mas, a circularidade não se limita a essa disposição das manifestações populares, é um princípio profundo, parte da própria vida, que é cíclica (CANDUSSO, 2009). Na lida do viver a gente gira do nascimento até a finitude, a morte, que se ressignifica num novo alvorecer, no renascimento, do próprio viver. A circularidade nas brincadeiras tem a ver com a vida, com a finitude e com as superações dos desafios do viver. Um sentimento circular que une toda a humanidade (BRANDÃO e TRINDADE 2006).

O Boi encantado do Bumba-meu-boi é o elemento fantástico que nos ensina sobre os percursos da vida na sua circularidade. Um Boi que morre e renasce todos os anos, tal qual a própria vida: no sábado de Aleluia ele renasce, no São João ele é batizado e próximo à primavera ele é morto, “estabelece assim o continuum do mundo, contendo o ritmo da dança e a repetição cíclica” (SAURA, 2008, p. 275).

2.1.2 Religiosidade

Salvai São Benedito
 Nosso santo Padroeiro
 Protege os crioulos
 E todo povo que é coureiro

(Toada de Tambor de Crioula, Fanti-Ashanti, MA)

No contexto dos valores civilizatórios, a religiosidade não foi pensada como religião, mas sim um valor à vida e ao outro (BRANDÃO e TRINDADE, 2006). A relação de obrigação com a vida vai além a ideia de compromisso religioso. É o respeito à vida e doação ao próximo em um movimento constante de aprendizado. “A vida é um dom divino, da transcendência. Essa perspectiva nos remete ao respeito ao outro, à alteridade, ao louvor, à saudação, ao mimo, ao cuidado com o outro” (BRANDÃO e TRINDADE, 2006, p. 31-32). Movimento em contraposição a tempos de tanta violência gratuita no mundo.

A cada dia acontece uma lição de vida.
 Aprende-se de tudo, a comunicação com os
 mais velhos, com os mais novos, o trabalho
 em grupo fazendo-se o que gosta ou que não
 gosta; e, sobretudo, aprende-se o gosto
 pela vida, numa estreita relação com o
 Orixá (Mãe Stella de Oxóssi).

Candusso (2009) aponta que a religiosidade é indissociável da memória e da ancestralidade. É um valor de grande importância dentro do processo educacional, pois ensina como se comportar e tratar a comunidade de maneira apropriada. Nas manifestações culturais, nas brincadeiras populares, “estas normas remetem ao ancestral africano, aos mestres reverenciados e que são tomados como exemplo de conduta” (CANDUSSO, 2009, p. 75). A música é um dos elementos que viabiliza a conexão com esta dimensão, uma vez que, por meio dos tambores, dos toques, cantos, do sentido de celebração, naquele contexto que é carregado de memória, se constitui à ritualidade do brincar.

2.1.3 Corporeidade

O corpo
é o espaço-tempo
dos territórios nômades
de nossas lembranças
ancestrais
indígenas e
africanas.⁷⁸

Xavier (2014) diz que o corpo é a sede do saber para o afrodescendente. “Na cosmovisão africana, a corporeidade é um universo e uma singularidade: é a unidade mínima possível para qualquer aprendizagem e, ao mesmo tempo, a unidade máxima para qualquer experiência” (ROCHA, 2011, p. 45 apud XAVIER, 2014, p. 55). O corpo brincante é um revelador de memórias coletivas. A memória é registrada pelo corpo de várias maneiras, através da dança, da fala, da música, da brincadeira, da palavra, da escrita, do desenho, do pensamento, por tudo que anunciam e denunciam. E é por isso que este princípio é tão importante, pois nos ensina o respeito sobre o corpo, e deve estar presente em todo e qualquer gesto em relação e diálogo com outros corpos (BRANDÃO, 2006).

No entanto, Muniz Sodré (1999) constata que a corporalidade do africano assume “um estatuto especial”, pois ao corpo é vinculado o sagrado e, portanto, a herança ancestral. A experiência sagrada é mais corporal que intelectual, deixando claro, contudo, que a cabeça é lugar sagrado, enquanto receptáculo do divino. “Na sabedoria nagô – destaca ele – cabeça (orí) é propriamente uma divindade, a ser alimentada; o corpo é um templo” (SODRÉ, 2002, p. 30). Sempre para o autor, muitas culturas tradicionais são fundamentalmente simbólicas e corporais, já que é a partir do corpo que se relacionam com o mundo (CANDUSSO, 2009, p. 66).

A corporeidade, de acordo com Candusso (2009, p. 66), “pode ser abordada, enquanto corpo coletivo e corpo individual, sendo sempre necessário levar em consideração como eles foram historicamente e socialmente construídos”. A comunidade está intrinsecamente ligada a esse corpo coletivo, pois se trata de coletividade, esse corpo é mantenedor de valores herdadas das sociedades africanas.

⁷⁸ (GAUTHIER, CASTRO e BATISTA, 2004, p. 141 apud CANDUSSO, 2009, p. 65).

2.1.4 Musicalidade

Quando escuto o mestre, é de arrepiar.
 Quando visto a roupa, pego o tambor e começo a tocar.
 Eu quero ver o gonguê repicar!
 Eu quero ver o caixa rufar!
 Eu quero ver o bombo zoar!

(Loa de Maracatu, Estrela Brilhante de Igarassú, PE)

Candusso (2009) citando Pinto (1999/2000/2001) coloca que nas culturas de matriz africana, não se pode considerar a música apenas na concepção da sonoridade. Samba, capoeira, maracatu, jongo, como muitas outras manifestações não se limitam a fenômenos acústicos. Estão numa dimensão muito maior, que para algumas pessoas e principalmente nas comunidades tradicionais, representam um estilo de vida. É um modo de vida, pois estão vinculados a movimento, religião e religiosidade, dança, língua, memória, história.

O tambor é realmente um instrumento muito respeitado no Jongo. Porque ele recebe um nome, também significa como se fosse um Orixá pra gente ali. Então ele tem que ser saravado, ele tem que ser respeitado, ele tem que ser cumprimentado na roda de jongo, porque ele é um respeito. Sem o tambu o Jongo não sai. [...] é o tambu que fala. E a gente transmite tudo o que pode através do som pra eles lá. É uma mensagem (Fala José Antonio Marcondes Filho, o Totonho. Guaratinguetá, 1999 apud DIAS, 2001, p. 870.)

Quando um tambor toca, o corpo reverbera não só ao som, mas as muitas histórias que são contadas através dele. A música brasileira tem os dois pés aterrados no Continente Negro, e o corpo que dança e vibra essa musicalidade reafirma a potencialidade e a musicalidade como um valor (BRANDÃO, 2006).

Na África tradicional, tambor é um vínculo a unir os homens entre si e estes à divindades. Ponto focal das comunidades e suas forças, arauto de soberanos e orixás, ele próprio é de essência divina. Tambor junta a força vital dos três reinos da natureza: a do animal que lhe dá o couro com a do vegetal que lhe fornece a madeira com as dos minerais metálicos que fixa, tudo no lugar: um ser de energia plena (DIAS, 2001, p. 869).

2.1.5 Ancestralidade

A volta que eu dei
Foi para ver o tamanho desse mar
Dê força velho, para caminhar,
Dê força velho, para ver o seu olhar
(Toada de Maracatu)

Para os afrodescendentes, a ancestralidade é um signo de resistência. (OLIVEIRA, 2017). No tráfico escravo, a população africana, diz Candusso (2009) citando Martins (1997), não chegou aqui sozinha: “com ela vieram suas divindades, suas visões de mundo, suas línguas, suas manifestações culturais, suas técnicas, suas formas de organização social e suas simbologias” (p. 73).

A ancestralidade, no Brasil, é protagonista da construção histórica-cultural da população negra e se segundo Oliveira (2017):

Gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Retro-alimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos (p. 3).

Configura-se então, uma epistemologia que permite confrontar as estruturas sociais contemporâneas, gerando possibilidades de construir outros modos de organizar a vida e a produção (OLIVEIRA, 2017).

Faz-se uma ponte imediata com a história e memória quando se pensa em ancestralidade. Munanga e Gomes (2004), diz ser um dado da africanidade, a ancestralidade. Pois está em todas as sociedades africanas. O ancestral tem um alto estatuto, é um criador, o fundador de um clã, de linhagem importante. Feminino ou masculino: é a origem. A ancestralidade “é praticamente o ponto de partida de todo o processo de identidade do ser, para você criar sua identidade coletiva você tem que estabelecer um vínculo com a ancestralidade. Lá é sua existência como ser individual e coletivo” (XAVIER, 2014, p. 51-52).

2.1.6 Memória

Mãe preta, Mãe preta
Onde é que estas agora
Tua morada é tão longe
É bem pertinho de Angola.

(Ponto de Jongo de Tamandaré, SP)

Abib (2004) fala ancestralidade como elemento fundamental na construção do imaginário da comunidade, por isso, a memória como “lugar” onde são guardados os fundamentos, conhecimentos e saberes, onde se afirma a identidade coletiva. “A memória realiza uma “revivência” dos fatos que são atualizados pelos rituais, renovando-se e repetindo-se nas suas diferenças expressas em tempos e lugares. Neste sentido, a memória vai além e transcende a mera repetição”. (MACHADO, 2006, p.81apud MACHADO e ARAÚJO, 2015, p. 105).

Nas sociedades de tradição oral, para Candusso (2009), a memória representa a principal fonte de informação e ligação ao passado. É uma qualidade muito desenvolvida, pois representa o alimento principal na manutenção e preservação da tradição.

A memória está intimamente vinculada com a oralidade, Hempaté Bâ (1982), pois a tradição é mantida através da palavra. Assim, a memória se atualiza constantemente, seja pelas palavras, dos mais antigos, quando contam ou entoam histórias, bem como na feitura dos rituais (MACHADO e ARAÚJO, 2015).

As sociedades de tradição oral, nas quais a memória tem uma importância fundamental, são sempre regidas por uma figura fundamental, responsável pelos processos que envolvem a memória coletiva: a figura do mestre”. Este indivíduo tem um papel de fundamental importância no seio de uma cultura, na qual a transmissão do saber passa pela via da oralidade, e por isso depende desses guardiões da memória coletiva para que esta seja preservada e oferecida às novas gerações (ABIB, 2005, p. 93) (CANDUSSO, 2009, p. 72).

2.1.7 Comunitarismo

Essa ciranda não é minha só
ela é de todos nós, ela é de todos nós

A melodia principal quem guia
É a primeira voz, é a primeira voz
Pra se dançar ciranda, juntamos mão com mão
Fazemos uma roda, cantando essa canção.

(Cantiga de Ciranda, Lia de Itamaracá, PE)

A cultura negra, de África é coletiva, este valor diz a respeito à vida em comunidade, embora não signifique a negação da identidade individual (CANDUSSO, 2009). Não só na concepção de regras de convívio e socialização (LEITE, 1995/1996) mas, nas maneiras de compartilhar a vida com os outros, construindo modos de vidas singulares daquele lugar. Que não necessariamente tem a ver com espaço geográfico (ABIB, 2004). Para a preservação das tradições do universo da cultura popular, as comunidades se constituem como fator essencial. (CANDUSSO, 2009).

Xavier (2014) citando Rocha (2011), coloca que o Comunitarismo e Circularidade estão intimamente ligados na cosmovisão africana. “Enquanto o comunitarismo valoriza a vivência coletiva, visando ao bem estar de todos e de cada um, a circularidade propõe a horizontalidade nas relações humanas, a ciranda dos saberes” (ROCHA, 2011, p.34 apud XAVIER, 2014, p. 53).

[...] a roda tem um significado muito grande [...] aponta para o movimento, a circularidade, a renovação, o processo, a coletividade: roda de samba, de capoeira, as histórias ao redor da fogueira...[...] a cultura afro-brasileira, é cultura do plural, do coletivo, da cooperação. Não sobreviveríamos se não tivéssemos a capacidade da cooperação, do compartilhar, de se ocupar com o outro (TRINDADE, 2013, p.135-136).

Portanto, quando fala-se de cultura negra, é indispensável usar a palavra *coletivo*. Discutir qualquer assunto pela perspectiva da africanidade é pensar em comunidade, diversidade, grupo e singularidade (BRANDÃO e TRINDADE, 2006).

2.1.8 Oralidade

Há trinta anos passados
 Morava em mustardinha
 No meio de tanta gente
 Não conheceram selminha
 Hoje eu moro em olinda
 O povo me adotou
 Me chamam rainha do côco
 O povo é meu amor
 (Dona Selma do Coco, PE)

Oralidade é herança direta das sociedades tradicionais africanas e a mais importante delas de acordo com Hempaté Bâ (1982). A palavra e o próprio indivíduo se coincidem nas sociedades orais africanas, tamanha sua importância (CANDUSSO, 2009). “Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é” (BÂ, 1982, p. 182)

O corpo e a oralidade estão associados, visto que, é através da voz, da música, da memória que nos identificamos e nos comunicamos com o outro e o meio, sendo expressão oral é uma força comunicativa a ser potencializada (BRANDÃO e TRINDADE, 2006).

A tradição oral é a grande escola da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. (...) Ela é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre permite à Unidade primordial. (BÂ, 1982, p. 183)

Nas culturas populares, a oralidade é uma importante fonte de transmissão dos conhecimentos, em toda a sua dimensão, e por isso “está constantemente conectada ao comportamento cotidiano do ser humano como de sua comunidade” (CANDUSSO, 2009, p. 70). O mestre, portador do poder da oralidade (LEITE, 1995/1996), não dissocia a palavra da vida, não a torna abstrata. “A palavra tem em sua essência a força vital, a força criadora e encontra-se relacionada com as atividades humanas” (CANDUSSO, 2009, p. 70).

2.1.9 Energia vital

O axé da minha Nação vem do meu barracão
 Sou Encanto do Pina!
 Com as folhas, alfazema e danda
 Vou pro meu carnaval com proteção divina
 Minha avó que têm conhecimento,
 Cuida dos fundamentos pra eu desfilar
 Com a força do meu barracão,
 Saio na proteção com os meus orixás
 (Tenilly, Loa de Maracatu, Encanto do Pin)

A Energia Vital, o Axé é a própria vida. Tudo que é vivo, tudo que existe tem Axé, tem Força Vital.

Axé é força vital, sem a qual, segundo a cosmovisão nagô, os seres não poderiam ter existência nem transformação. E sendo força, mantém-se, cresce, diminui, transmite-se em função da relação (ontológica) do indivíduo com os princípios cósmicos (orixás), com os irmãos de linhagem, com os ancestrais, com os descendentes. (SODRÉ, 1988b, p.129 apud MACHADO e ARAÚJO, 2015, p. 100).

Há um lema na cultura popular pela perspectiva da africanidade - fundamentada nos valores - “que afirma que o mais velho sabe mais e que sua verdade é incontestável. Saber é poder, é proximidade maior com os deuses e seus mistérios, é sabedoria no trato das coisas de axé, a força mística que move o mundo” (PRANDI, 2001, p. 55).

Essa sabedoria no trato do axé tem caráter sagrado: é a força do existir e do criar; é essa força que organiza o universo. Todos os seres que foram criados possui força vital, e é dever manter e preservá-la durante toda a vida. Isso se dá no fortalecimento dos elos com a comunidade, com o grupo, a família, com a sociedade, com o meio ambiente. Contribuindo e fortalecendo para a harmonia vital da vida, do mundo (ROCHA, 2011, p. 35 apud XAVIER, 2014).

O axé tem como princípio a vontade e o desejo pela vida. Viver e aprender com vitalidade, a potência da vida, alegria, brilho no olho. Acreditar na força do presente. Em nada se aproxima e se assemelha às normas e burocracias, com métodos e estruturas rígidas e imutáveis. Pelo contrário. O devir é uma possibilidade para quem é guiado pelo axé (BRANDÃO e TRINDADE, 2006).

2.1.10 Ludicidade

Jogo de dentro, jogo de fora
Valha-me Deus, minha Nossa Senhora
Toma cuidado com o jogo de Angola
Não tem falsidade no jogo de Angola
Este jogo é manhoso, é o jogo de Angola
Jogo bonito é pra Nossa Senhora
Jogo bonito é o Jogo de Angola
(Cântico de Capoeira Angola)

Os processos educativos na perspectiva da africanidade valorizam os jogos e brincadeiras, pois através deles se aprende regras do convívio social. Já na concepção ocidental, os jogos e brincadeira tem conotação moralista, desqualificando o brincar (CANDUSSO, 2009).

Brandão e Trindade (2006), dizem que os jogos têm variadas utilidades, mas uma delas e bastante importante é a de viabilizar o aprendizado. E que serviram também, em diversos campos do conhecimento, como transmissão de conquistas da sociedade. Quando um mestre de capoeira angola revela ao aprendiz como funciona um determinado golpe, como se toca o berimbau, como se canta uma loa, por exemplo, é uma série de conhecimentos que estão sendo transmitidos naquele momento (ABIB, 2004), que não só diz respeito àquele grupo, mas que faz parte da constituição da sociedade, dada a importância da capoeira no processo histórico brasileiro.

Tamanha riqueza, diante essa multiplicidade de saberes, essa ecologia de saberes (SANTOS, 2007), escolhemos três valores como destaque para esta pesquisa: *Ancestralidade*, *Memória* e *Oralidade*. Importante ressaltar nesta pesquisa, que ao reconhecer os valores civilizatórios afro-brasileiros, não propomos a mudança de “um foco etnocêntrico marcadamente de raiz europeia por um africano, mas de ampliar o foco para a diversidade cultural, racial, social e econômica brasileira” (BRASIL, 2005. p.17 apud XAVIER, 2014, p. 50).

2.2 MESTRES E MESTRAS DA CULTURA POPULAR

O meu mestre,
 Rei dos Mestres chegou
 E neste salão entrou
 Vem chegando e
 vem salvando os pecador
 O meu mestre,
 Rei dos Mestres já raiou
 (Baião de Princesas, Fanti-Ashanti, MA)

A intenção deste trabalho não é “dibuiar⁷⁹” os valores civilizatórios afro-brasileiros, num caráter analítico, mas sim trazê-los para compor a conversa sobre o modo de vida brincante, que é fundamentado nos mesmos.

Para pensar sobre como os mestres e mestras zelam e transmitem os saberes tradicionais em torno do modo de vida brincante tomamos a *Ancestralidade*, a *Memória*, a *Oralidade* e a *ritualidade*. como principais valores que coexistem, são interconectados, há entre eles uma relação dinâmica, constante, circular e espiral, tal qual as manifestações populares de matriz africana, similar a própria vida de quem as realiza dentro de uma comunidade. Novamente, a comunidade é o elemento central, pois de acordo com Abib:

Os processos de transmissão de saberes presentes no universo da cultura popular, têm como base para sua efetivação, a vivência em comunidade, pois só essa característica permite que os princípios aqui já discutidos como a memória, a oralidade, a ancestralidade e a ritualidade, possam ser enfatizados de maneira a garantir que os processos de aprendizagem social dos sujeitos se realizem com base na cultura e nas tradições daquele grupo social. (ABIB, 2004, p. 155-156).

Importante dizer que viver em comunidade, mesmo que por fundamentação na ancestralidade, não se faz em voltas ao passado, obstante das transformações da sociedade moderna.

⁷⁹ Analogia ao debulhar o milho, tirar as camadas, até se chegar ao cerne. “Dibuiar” é a forma como meus avós e meus pais, mineiros do sertão de MG, falam a palavra.

Ainda segundo Abib, “trata-se de uma reconstrução criativa das possibilidades de se viver e se relacionar com o mundo, com base em outros princípios e valores, pautados por uma dimensão mais solidária e humanizante”. (2004, p. 156).

O que mantém o grupo/comunidade conectado à ancestralidade é a repetição, frequente, do ritual. Ele faz a ligação entre a ancestralidade e a comunidade, por meio da oralidade, passando pelo corpo, que possibilita transmitir a Força Vital e integrar passado, presente e futuro, em uma temporalidade circular. A ritualidade cuida por manter a forma “tradicional” da realização dos rituais e, ao mesmo tempo, por re-criar, atualizando, materializando essa tradição no “aqui e agora”.

[...]

A ancestralidade, por sua vez, é o solo comum. É o elemento que prepara o solo, onde se planta a cresce a comunidade. Mas nada cresce sem a Força Vital, sem Axé. Elemento de ancestralidade que precisa estar plantado, no solo onde se constitui a comunidade. A forma de transmitir os insumos – ou os saberes – necessários para que essa comunidade cresça e se fortaleça é a oralidade, que acontece em presença, corporificada, por força da palavra, falada, mas também cantada ou simplesmente gestualidade. . (MACHADO e ARAÚJO, 2015, p. 110)

A cultura popular brasileira é circular. Todos os elementos, signos e símbolos dançam de mãos dadas numa mesma roda. Há uma toada que embala a corporeidade da cultura de matriz africana, que é plural. Ativa e atíça movimentos, sentidos, firma porquê e dá lugar, pertencimento às pessoas que compõem este brincar.

Figura 40– Jongo de Pinheiral⁸⁰



⁸⁰ Fonte: IPHAN. Disponível em: <https://goo.gl/M3qbQK>. Acessado em jan. 2019.

Menina quem foi seu mestre?

Menina quem te ensinou?

De dia a quebrar o Coco

De noite a bairar Tambor

Menina quem foi sua mestra?

Me conta quem te ensinou

A história da capoeira

Dos Bantos, Malês e Nagôs

Menina seu mestre foi

O Divino e S. Benedito

E todos os Orixás

Atenderam o vosso pedido

Menina cuida do teus mestres

Escuta com atenção

História dançada é sagrada

Se aprende é com o coração

(Diário de Bordo, 2018)

Nas tradições afro-brasileiras, a sabedoria é fruto das experiências vividas, é respeitado o tempo das coisas, das pessoas e não há uma competição sobre ter mais sabedoria que o outro. As experiências não são postas com “objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem pré-ver nem pré-dizer.” (LARROSA, 2002, p. 19).

Não se predetermina o caminho dos saberes, porque não há hierarquização dos saberes (SANTOS, 2009), visto que cada ser vive a experiência de um modo, e cada comunidade também tem sua experiência coletiva, diversa, plural, contínua.

As manifestações populares têm como principal fundamento a ancestralidade, que é o sagrado daquele fazer, daquele existir. A ancestralidade não é um conjunto de regras impostas ou formas de agir sobre determinado fazer. A ancestralidade é um modo de vida (OLIVEIRA, p.182, 2007 apud MACHADO e ARAÚJO, p. 99, 2015). Que sustenta, alicerça e fundamenta as relações de uma comunidade que tem em sua história a realização de uma brincadeira popular. O modo de vida brincante se fundamenta na ancestralidade africana. Para elucidar as intenções desta pesquisa sob a perspectiva da ancestralidade africana, afirmamos, conforme Oliveira:

Com efeito, a cultura da ancestralidade pode ser encontrada em qualquer parte do planeta, mas por motivos históricos e ideológicos, fiz opção pela ancestralidade africana e pelo recorte de pensar a África que interessa ao Brasil, e pelo Brasil que se africanizou desde essa África aqui reconstruída. É muito mais um processo pensado a partir da diáspora (por isso processo, por isso movimento) do que uma mônada conceitual explicativa do universo (2017, p. 2)

Como destacado no primeiro capítulo, meu primeiro contato com a cultura popular brasileira foi através do Mestre Tão Carvalho. E foi na figura dele que enxerguei o tanto de coisas boas da vida e que não fazia ideia que existia. O mestre, naquele momento, pegou na minha mão (ABIB, 2006) e convocamos juntos, o desejo pela brincadeira ROLNICK (1993). A partir daquele momento eu não seria mesma, nunca mais. Estabelecida essa minha relação afetiva com a com a cultura popular, como também destacado no capítulo 1, tive contato com vários mestres e mestras, de capoeira, de tambor de crioula, de bumba-meu-boi, de maracatu, etc. Tive o privilégio, algumas

vezes, de estar em uma brincadeira com um mestre, em seu ofício vital de transmissão de saber e partilha da vida.

De acordo com Machado e Araújo (2015), a maior referência nos processos educativos da cultura popular é o mestre ou a mestra, pois há em seu viver um saber precioso adquirido por meio de sua experiência, através de tempo de vida. O mestre ou a mestra na perspectiva da civilização africana são considerados *tesouros humanos vivos*, pois são detentores de saberes tradicionais, conforme normativa da UNESCO, de 1993⁸¹. (ZUCON e BRAGA, 2013).

O tempo foi o meu mestre
 Quem me ensinou a curar
 Passe três dias de bruços
 Debaixo do Humaitá
 Quando eu me alevantei
 Ai, no tempo eu tô pra curar
 (Baião de Princesas, Fanti-Ashanti, MA)

A noção de preservação do saberes, se dá na importância e necessidade da transmissão de saberes: “preservar é transmitir o conhecimento”. (ZUCON e BRAGA, 2013, p. 83). A transmissão deste saber se dá fundamentalmente de forma oral, através de histórias, reflexões durante as vivências, ou em situações informais com os brincantes, ou por meio das músicas cantadas durante as brincadeiras.

É interessante pontuar que “consideramos a oralidade de forma ampla, não apenas restrita à palavra falada, mas ao que diz respeito à vivência, à observação prática e aos exemplos de conduta” (MACHADO e ARAÚJO, 2015, p. 102).

O Mestre ou a Mestra é quem propicia a iniciação dentro da brincadeira, não necessariamente que haja um ritual específico para ensinar a tradição (ABIB, 2004). É muito comum encontrarmos mulheres Mestras na cultura popular. Não só os homens são mestres mas, como as mulheres também.

⁸¹ Ver: Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4. ed, 2006. Disponível em: <https://goo.gl/tyQS6n>. Acessado em: set. 2018.

Ainda que neste espaço também haja relações de poder na questão do gênero, o saber é de grande valia.

Vivo em Olinda
Canto Coco com amor
Luto contra a violência
Porque mulher também sou

Eu sou guerreira mulher
Mulher guerreira eu sou
Eu canto Coco em Olinda
E canto com muito amor
(Mestra Aurinha do Coco, PE)

Na religião de matriz africana, as mulheres negras são consideradas a base de sustentação, o alicerce, chamadas de Yabás⁸², que são as matriarcas cuidadoras, estimadas as guardiãs da religiosidade negra brasileira (MEDEIROS, 2016). Mesmo fundamento se aplica às muitas manifestações tradicionais, uma vez que entendemos que são indissociáveis uma da outra no seu surgimento em solo brasileiro, como nos mostra este exemplo atual do Jongo de Tamandaré:

A dança veio da roça,⁸³ mas hoje acontece nos dias de santos juninos. [...] Os mesmo jongueiros que batem cabeça para os seus guias nas sextas-feiras à noite, e no carnaval, são os bambas das duas escolas de samba do bairro. Samba e umbanda, expressões negras que brotaram do tronco ancestral do jongo e hoje realimentam sua poética. E no terreiro em que dançaram seus avós, os jongueiros de Tamandaré vêm celebrar a continuidade histórica de que são protagonistas (DIAS, 2011, p. 887, grifo nosso).

É através da figura do mestre ou da mestra que se dá a relação de pertencimento à brincadeira. A iniciação é um “processo complexo de entrada do indivíduo no ciclo das trocas simbólicas”. (SODRÉ, 1988b, p.128 apud MACHADO e ARAÚJO, p. 100, 2015). As brincadeiras são complexas, cheias de símbolos, significados e representações. É preciso uma imersão para vivenciá-las e compreendê-las.

⁸² Yabás são as líderes religiosas da religião de matriz africana, popularmente conhecidas como “mães de santo”.

⁸³ Roça é um dos nomes para as Casas de Candomblé.

Menino quem foi seu mestre?
 Meu mestre foi Salomão
 Foi discípulo que aprendeu
 E em mestre eu dou lição
 O mestre que me ensinou
 no engenho da Conceição
 A ele devo dinheiro,
 saúde e obrigação
 Segredo de São Cosme,
 mas quem sabe é São Damião,
 Camarada,

Iê, Aruandê camarada
 éé Aruandê camara!
 éé Camaradinha Camara!
 Vamos na escola,
 éé vamos na escola Camara!
 Para aprender a ler
 éé aprender a ler Camara!
 [...]

Iê, viva meu mestre
 éé viva meu Mestre Camara!
 Iê quem me ensinou
 éé quem me ensinou Camara!
 Ai a Malandragem
 éé A Malandragem Camara!
 Iê volta do mundo!
 éé volta do Mundo Camara!

(Cantiga de Capoeira)

Figura 41 - Mestre Pastinha e Menino⁸⁴



⁸⁴ Fonte: Site Velhos Mestres, foto de 1971. Disponível em: encurtador.com.br/ciotN. Acesso em: jan. 2019.

Mestre Pastinha (1889-1981) nascido em fins do século passado, relata que aprendeu capoeira com um negro africano chamado Benedito, quando ainda menino. Muitos anos depois, na década de 40, segundo ele próprio conta, recebeu das mãos do guarda civil Amorzinho, a incumbência de tomar conta da famosa roda de capoeira localizada na Gengibirra, onde vários “bambas” da época se encontravam para “vadiar” (DECÂNIO, 19__ apud ABIB, 2004, p. 112).

“Mestre Pastinha ensina: **“Os mestres reserva segredos, mais não nega a explicação.** Você deve cantar com inredo improvisado”

(DECÂNIO FILHO, 1997 apud MACHADO e ARAÚJO, 2015, p. 102, grifo nosso).

Sobre as trocas simbólicas, nas brincadeiras populares, é preciso compreender seu sentido de prática comunitária, aspecto fundamental e definidor do modo de vida brincante pois, a brincadeira só existe na coletividade.

Na perspectiva africana, como afirma Gonçalves e Silva, a construção da vida encontra um sentido maior quando relacionada à comunidade do qual faz parte o sujeito, não se restringindo ao seu aspecto individual. O crescimento das pessoas tem sentido quando representa fortalecimento para a comunidade a que pertencem. (ABIB, 2004, p. 131)

Os vínculos que vão sendo criados no fazer da brincadeira entre as pessoas e com o próprio fazer tomam uma dimensão de sustentação da tradição e das pessoas brincantes: “fundamentando uma concepção de cultura popular como comunidade em suas trajetórias de vida” (MOREIRA, 2015, p. 112).

Assim, o brincar vai se configurando como espaço de comunhão; são trocas e relações estabelecidas em um meio comum, que configuram a própria brincadeira. Brincar revela-se uma espécie de força alcançada pelo corpo coletivo [...], é também um reconhecer de si próprio: é essa comunhão, esse reconhecer de histórias... De quem sou eu. (MOREIRA, 2015, p. 112)

Nas Brincadeiras Populares, aprender não se limita ou se reduz a momentos de treinamentos ou de aulas, sobre os passos de dança, a música

ou os cantos, mas sim pela imersão dos aprendizes naquele universo. Aprender está diretamente ligado a vivenciar todos os processos e etapas da elaboração e feitura da brincadeira (MACHADO e ARAÚJO, 2015).

Até mesmo a forma de conduzir e manter a brincadeira diz respeito ao processo de aprendizado pela oralidade. Um mesmo Brinquedo é conduzido, organizado e mantido de maneiras diferentes em comunidades diferentes, trazendo uma singularidade, ao mesmo tempo em que uma diversidade do fazer a brincadeiras.

Figura 42 – Mestre Tião Carvalho ao pé do Mourão⁸⁵



Cada comunidade tem seu tempo-espço e sua memória, que é resguardada pela figura do Mestre e da Mestra, que alimenta e sustenta as relações entre os indivíduos com a brincadeira, no coletivo (ABIB, 2004). E o indivíduo, em relação à brincadeira, contribui e fortalece pela permanência e difusão dessa memória no corpo coletivo. O mestre aprendeu da mesma forma que ensina, através da oralidade e da vivência. O corpo implicado é atravessado pelos saberes.

Abib (2004), citando Marilza Brito (1989), fala sobre as *sociedades do esquecimento* e *sociedades da memória*. Nas *sociedades do esquecimento*, mais próximas das sociedades atuais, a responsabilidade da memória é transferida para instituições e mecanismos, (museus, computadores, escolas,

⁸⁵ Fonte: Grupo Cupuaçu. Foto de Daniel Batista: Disponível em: <https://goo.gl/yqWGSX>. Acessado em jan. 2019.

etc.), onde é feito o registro e arquivamento de fatos relevantes para o grupo social, estabelecido por parâmetros do exterior para o interior.

Nas *sociedades da memória*, embora coexistam no mundo atual, sobrevivem às suas transformações. Através de meios tradicionais de arquivamento, buscam preservar sua cultura, valendo-se da oralidade para transmissão da memória coletiva.

Consideramos aqui, as culturas tradicionais africanas e indígenas como *sociedades da memória*. Há outra lógica em curso: “nelas, os mais velhos são muito valorizados, pois representam os guardiões das tradições”. (MACHADO e ARAÚJO, p. 103, 2015). Daí o provérbio iorubano que diz: “Quando morre um velho é como se uma biblioteca inteira fosse incendiada” (Hampatê Bá, apud MACHADO e ARAÚJO, p. 103, 2015).

Nas comunidades tradicionais o ensinar e aprender acontece na relação presencial entre as pessoas (ABIB, 2004), por isso, a relação entre mestre ou mestra e aprendiz é de fundamental importância para os processos de preservação da memória e transmissão de saberes. Assim, como acontecia nas culturas africanas tradicionais, o mestre ou a mestra torna-se o iniciador para a vida brincante:

O contador de história, nessa tradição, é um mestre, um iniciador da criança, do jovem e até do adulto. Trata-se de uma iniciação para a vida. As histórias míticas são contadas e recontadas e funcionam como mapas que encaminham os sujeitos nas suas possibilidades de convivência, sem prescrever conselhos, fazendo valer o arbítrio e o jeito de ser de cada um (MACHADO, 2006, p.79, 80 apud MACHADO e ARAÚJO, 2015, p. 103).

Figura 43 – Coreiro de Tambor de Crioula, MA⁸⁶



⁸⁶ Fonte: Prefeitura de São Luís, 2018. Disponível em: <https://goo.gl/JYJrmm>. Acessado em jan. 2019

É uma condição da oralidade, a presença, visto que a experiência vivida se dá no mesmo tempo-espaço em que as histórias são contadas. Ao ouvir essas histórias se firma o compromisso com o processo de aprendizagem (ABIB, 2004). Como já dito, a oralidade não se limita à palavra falada (MACHADO e ARAÚJO, 2015). De tal modo, que aprenderá sobre a história, a dançar, tocar, cantar, bordar o tanto quanto se está com os ouvidos atentos e o corpo disponível no momento presente em que a história é contada, e o que valida é o tanto que se revive e reconta as mesmas histórias no coletivo daquela comunidade, no fazer daquela brincadeira.

Oralidade é uma troca e uma partilha constante nas relações mestre-aprendiz, brincante-brincadeira, mestre-brincadeira. Nesta pluralidade de relações, aguçamos os sentidos humanos, Machado e Araújo (2015, p. 103) chamam atenção “para a necessidade de despertarmos para isso, para ampliar nossa percepção, a qual é muitas vezes desconsiderada na vida moderna.”

Sob a perspectiva da valorização da ancestralidade na perspectiva comunitária, o mestre ou a mestra é a figura fundamental que garante a oralidade no compartilhar dos saberes (MACHADO E ARAÚJO, p. 105, 2015). Abib (2004, p. 66) define:

O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa, de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume por essa razão, a função do poeta que através do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora que irrompe para dignificar o presente, e conduzir a ação construtiva do futuro.

A ancestralidade não é uma ponte ao passado, deslocado do que acontece no presente, e do que está por vir do futuro, mas é um tempo-espaço não linear, circular e cíclico. De acordo com Machado e Araújo (2015), “ela remete ao reconhecimento dos valores e sentidos que nos conformam, que dão sentido à nossa auto-percepção no mundo, ao autoconhecimento, à compreensão mais ampla de nossa própria existência.” É muito maior e complexo o elementos que a envolvem. “Ancestralidade que envolve a dimensão espiritual, passando pelo corpo e pela natureza.” (MACHADO e ARAÚJO, 2015, p. 107)

Deste modo, a ancestralidade tornou-se e difundiu-se como categoria analítica, que supostamente se refere à tradição da África tradicional, para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro, principalmente na religião (OLIVEIRA, 2017). Não se restringindo aos negros mas, incluindo qualquer grupo racial que se identifique com a “africanidade”:

Legitimada pela “força” da tradição, a ancestralidade é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua “dinâmica” para qualquer grupo racial que queira assumir a identidade de “africano”. Passa assim a ser a portadora autêntica de uma “lógica” africana que organiza a vida de seus adeptos – brancos ou negros – e engendra estruturas sociais capazes de manter e atualizar os “valores africanos” forjados na África pré-colonial (OLIVEIRA, 2007, p. 23 apud MACHADO e ARAÚJO, p. 108, 2015).

Uma vez que a história é negada, existe a busca e a resistência pela sua reconstrução. Esta busca é um exercício do pensamento brincante pois, é pensar o mundo de um lugar mais próprio, singular e anti-hegemônico. O exercício do pensamento, “resulta numa ação positiva e produz uma narrativa e um sistema de identificação inclusivos” (MACHADO e ARAÚJO, 2015, p. 108). Potencializa a força criadora para a vida e expande a própria, sustentada pela ancestralidade. Não é um passado congelado no tempo, mas a todo o momento é (re)construído e (re)significado, nas relações humanas e nas práticas cotidianas das comunidades (BRANDÃO, 1982). A brincadeira é o veículo deste movimento. A preservação da memória, novamente vem pela responsabilidade da figura do mestre ou da mestra. (MACHADO e ARAÚJO, 2015, p. 108).

Figura 44 – Mestra Roxa, Coreira de Tambor⁸⁷



⁸⁷ Fonte: Foto de Mauro Vasconcelos, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/HkUSUs>. Acessado em: jan. 2019.

Cartografar as minhas experiências vividas no território da cultura popular até aqui, revela-me que no pensamento brincante não há separação entre o pensar e o viver, se vive pensando, ao mesmo que se pensa vivendo. É na força do pensamento brincante que a figura do Mestre se faz fundamental. O Mestre não só é aquele que ensina um aprendiz sobre determinado saber. O Mestre ou Mestra da Cultura Popular é o próprio saber. Na vida dele, o que ele é enquanto *ser*, e o que ele continuamente se constitui enquanto sujeito se fundamenta em saberes muito preciosos, saberes fundamentado em valores civilizatórios africanos milenares. Enquanto aprendizes, nos firmamos no compromisso de aprender, cuidar e manter. Não só o saber em si, mas toda dimensão ancestral e sagrada que este saber carrega. O território da cultura popular é constituído principalmente pela oralidade. É através e a partir dela que os saberes são transmitidos, firmam, permanecem e continuam.

As brincadeiras populares, do mesmo modo que surgem a partir da oralidade, são a própria oralidade. Entendemos aqui a oralidade como uma das pontes de conexão com os antepassados. Saber quem foram e assim, saber quem somos. O que dá sentido a essa compreensão vivida através das histórias contadas sobre nós mesmos, é a Ancestralidade. Se a oralidade é uma das pontes que nos conecta com os antepassados, a ancestralidade é o berço que os seguram no colo. É a mão que escreve, afaga e preenche de sentido e significado a nossa história. Fundamenta o fazer, alicerça o existir das/nas culturas populares.

Há muita produção e publicação sobre os saberes populares, mas ainda é pouco diante da diversidade existente. Ainda é pouco diante a produção feita sob a lógica normativa e hegemônica da academia. Esta é uma pesquisa que se junta às outras já realizadas, em uma tentativa de registrar a riqueza e importância das nossas culturas e os saberes que são transmitidos oralmente.



NAGO NAGÔ

Tango

3. COSTURANDO LINHAS DE VIDA – EM BUSCA DE UMA CARTOGRAFIA BRINCANTE

Esse trabalho teve por objetivo vasculhar o campo da cultura popular, além de discutir o modo de vida brincante e a cultura popular à partir da perspectiva das africanidades, construindo diálogos entre experiência e teoria. A brincadeira popular foi uma das maneiras que a africanidade encontrou para atravessar o sofrimento e a dor na bárbarie da escravidão. Ainda hoje, precisamos destas estratégias para superar as forças que querem pasteurizar nossas vidas.

Eu queria fazer parte de uma comunidade tradicional e ter a brincadeira como lida de vida, da maneira que ela acontece na comunidade. Em meio a ritos, festas, compartilhamentos. O fio inteiro do brincar sustentando o desafio do viver. Mas não nasci em uma comunidade, não sou herdeira direta de nenhum saber, de nenhum fazer. Mas desde que conheci o Mestre Tião Carvalho, na Universidade em 2006, com apenas 17 anos, eu vivo em busca desse viver aqui, na minha realidade concreta. Em uma cidade distante da organicidade que os valores civilizatórios afro-brasileiros desenvolvem, quando vividos de corpo implicado.

Esse trabalho então, torna-se um desafio. Ele tenta ser uma experiência de pensamento brincante e, embora desenhemos mapas, o percurso é vivo, não estável como linhas que contornam caminhos. Nossos mapas, são como os de Bispo do Rosário, como apresentei a vocês: cheios de linhas soltas, linhas fincadas, descobertas, nós, cores, texturas. Nunca fazemos o mesmo caminho, nada sabemos de como as coisas se dão.

Este trabalho é um grito da (minha) urgência da brincadeira em nossas vidas. Como potência transformadora de pensamento. O desejo de contribuir e fazer diferença no mundo.

Muitas portas se abrem quando a gente pode espalhar para o mundo, por menor que seja, o conhecimento sobre determinado fazer, compartilhar e multiplicar é a revolução. O corpo brincante que canta, brinca, pensa, dança, escreve. A dança que é uma brincadeira, o corpo engajado, o corpo e a mente se reencontram, vai atrás dos conhecimentos subjugados, que trava lutas antiracista, antissexista, anticapitalista.

Conhecer sobre as africanidades, de como as brincadeiras se deram, percebo que o brincar é também reinvenção de si enquanto sujeito histórico. Há uma luta em resistir aos preconceitos que os indivíduos dessas brincadeiras sofrem. Neste movimento eles se reconhecem e recontam a sua história, ressignificam ideias, conceitos, fatos. Faz ponte intelectual e espiritual com seus ancestrais. Na figura do mestre, tomam propriedade do papel importante da Memória, da Tradição e da Permanência e também suas modificações, que como vimos, a tradição não deve ser engessada.

Preocupamo-nos neste momento, em endossar a nossa transmissão de saberes, a difusão e a continuidade de uma tradição, que não deve se solidificar no passado, mas seguir rumo às novas gerações e novos espaços, legitimando essas culturas populares. Cuidando.

Figura 45 – Mãos da oralidade, Ana Maria Carvalho⁸⁸



⁸⁸ Fonte: Foto de Viny Venuto. Disponível em: <https://goo.gl/o7hokX>. Acessado em: jan. 2019.

3.1 A BRINCADEIRA POPULAR

Quando você brinca, você
se esquece de si mesmo
e faz parte do todo.

Na hora, você não tem
consciência disso, você é
feliz, vive uma inteireza.

Brincar é, para mim,
o último reduto de espontaneidade
que a humanidade tem.

(Lydia Hortélio, 2004)

O brincar é o fio que costura essa pesquisa. Ao cartografar o modo de vida brincante uma “marca” (ROLNIK, 1993) reverbera em meu corpo e consigo compreender que o meu não brincar na infância, e a saudade do brincar que me levou à arte e à cultura popular.

Ainda menina, eu entendia por brincadeira, o lugar onde morava a alegria. Alegria de vontade de viver e estar com o outro em movimento. Quando chego à Arte, a brincadeira é uma das ferramentas de ensino do fazer teatral, também regada de alegria e movimento. E quando me encontro com a Cultura Popular, a brincadeira é a própria força da existência, num contínuo movimento de *affectos alegres*. A saudade de brincar da menina triste, recém-chegada a uma *cidade invisível*⁸⁹, se reconfigura numa busca apaixonada e valente pelo brincar até os dias de hoje. Nesta pesquisa, como pesquisadora, arte-educadora, atriz, essa busca cria movimento e corpo, e agora tem nome: a busca pelo modo de vida brincante.

⁸⁹ Referência ao livro de Ítalo Calvino, *Cidades Invisíveis*.

brin-car⁹⁰ - [de *brinco* + -ar] | v. intr. | v. tr.

verbo intransitivo

1. Divertir-se.
2. Entreter-se com alguma coisa infantil.
3. Galhofar; gracejar.
4. Agitar maquinalmente.
5. Proceder levianamente.
6. [Figurado] Agitar-se (diz-se das ondas).

verbo transitivo

7. Enfeitar com ornatos; rendilhar.

brin-ca-dei-ra⁹¹ - [de *brincar* + -deira]
| s.f.

substantivo feminino

1. Ato ou efeito de brincar.
2. Divertimento.
3. Dito ou ato que, por divertimento ou troca, se faz para iludir ou enganar alguém. = PARTIDA
4. [Popular] Borga.
5. Bailarico.

Geralmente quando fala-se em brincar e brincadeira, associa-se tais termos à criança, à educação infantil, ao lúdico. De acordo com Moreira (2015, p. 54), “históricamente, as variadas pesquisas sobre ludicidade (que envolvem os jogos e o brincar) dão enfoque à criança”. No entanto, queremos deixar claro que a brincadeira nesta pesquisa tem outra dimensão. Aqui trataremos da brincadeira presente nas manifestações culturais populares. Tão complexa e rica, que rompe com a lógica temporal, não há hierarquização das relações e nem limitação de idade. Na cultura popular crianças, adultos e idosos compartilham do mesmo território do brincar, com mesmo valor e importância.

O brincar é, então, uma forma de expressão e de constituição humana que não abarca apenas a infância. Por essa via, podemos argumentar que o brincar é uma necessidade ontológica que se estende ao longo de toda a nossa trajetória. (MOREIRA, 2015, p. 57)

Desde sempre o ser humano brincou (LEWINSOHN, 2008). Contudo, existe uma política de subjetivação que atua de forma invisível, e tenta

⁹⁰ "**brincar**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/brincar>. Acessado em: jan. 2019.

⁹¹ "brincadeira", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/brincadeira>. Acessado em: jan. 2019.

pasteurizar a vida. Na brincadeira, cria lugar no mundo para sua existência, o sujeito se reconhece no outro e constrói caminhos de resistências em coletividade. A *Cultura Popular* é o território em que o ato de brincar, acontece.

Justamente pelo brincar constituir a própria essência da vida humana, apesar de todas as tentativas de aniquilação da sua raiz — principalmente com o ingresso na vida adulta —, podemos encontrar pessoas que permanecem/resistem brincando após a infância. Esse brincar, no Brasil, pode ser observado nas manifestações artísticas da chamada cultura popular. Nesse caso, veremos, que brincar torna-se uma espécie de profissão (ofício de vida), denominada de brincante. (MOREIRA, 2015, p. 59)

Lewinsohn (2008) define a brincadeira popular, aquela que abarca tanto as brincadeiras tradicionais da infância, quanto as danças e folguedos brasileiros. Chamamos nesta pesquisa de *brincadeira popular* - o território poético e profundo do existir brincante - as manifestações populares, que compreendem todos os sentidos de sua feitura. A brincadeira está para além, apenas, do momento presente do brincar. Até mesmo porque, o próprio brincar é todo o modo de vida dos/das brincantes. A definição do termo brincante se dá pelo “[...] próprio modo de se expressar das pessoas que pertencem a esse universo [da cultura popular] por se autodenominarem brincantes e utilizarem expressões [por exemplo] como ‘vamos brincar Cavalo Marinho⁹²’”. (LEWINSOHN, 2008, p. 26).

Nesse caso, ao brincar cavalo marinho, o brincante coloca sua brincadeira na rua. A brincadeira, por sua vez, é parte do brinquedo (cavalo marinho). Assim, o brinquedo abrange toda a extensão da manifestação. Novamente exemplificando, quando um brincante borda sua roupa, ele está construindo o seu brinquedo. Ao vestir a roupa e assumir uma figura (personagem), ele está na brincadeira propriamente dita. (MOREIRA, 2015, p. 59)

Maria me convidou,
Pra uma Festa de Tambor
Eu vou mamãe, eu vou
Com Maria brincar Tambor
(Toada de Tambor de Crioula, Mestre Leonardo, MA)

⁹² Cavalo Marinho é um folguedo tradicional da zona da mata setentrional de Pernambuco. É uma variação do Bumba-meu-boi, mas há outras figuras/personagens e outra estrutura do modo de fazer, dando ao brinquedo características próprias. O acontecimento da brincadeira costuma-se chamar de *Sambada* e chega a durar 8h durante a madrugada.

Mesmo quando o brincante, em determinada brincadeira vestir e assumir um personagem, o termo brincar não compreende o conceito de apresentar e/ou estreiar em uma concepção da arte da cena (LEWINSOHN, 2008). As brincadeiras, mesmo que organizadas e conduzidas se dão em um estado de espontaneidade, suscetível a todas as interferências que podem surgir no decorrer que ela acontece. “Assim, os/as brincantes da cultura popular convocam o público para brincar junto, e não para assisti-los” (MOREIRA, 2015, p. 59). Essa relação por si só já transforma e afeta a brincadeira. Moreira (2015) problematiza sobre essa questão:

Logo, percebemos que a fronteira entre brincantes e público se esvai nesse contexto, e a própria distinção entre quem é e quem não é brincante torna-se extremamente frágil, pois, de certo modo, na brincadeira todos/as viram brincantes (p. 60).

Lewinsohn (2008) com sua pesquisa sobre o “ator brincante”, responde a esta indagação, e nos deixa claro um possível lugar de quem “está de fora da comunidade”, pois revela um desejo que pode ser comum para outros pesquisadores ou aspirantes a brincantes:

Não pretendo necessariamente me apropriar das técnicas, danças, músicas ou toques codificados existentes na brincadeira, mas, sobretudo, aprender com as leis que regem a brincadeira, preenchidas de um estado brincante. (2008, p. 26)

Vou pedir licença nova

E mamãe é quem vai dar

Licença moçambiqueiro

Vamos todos Saravá

[...]

Quando eu lembro do dia de hoje

Eu me encho de alegria

(Moçambique, Irmandade Rosário de Justinópolis, MG)

Associamos este estado brincante ao qual se refere Lewinsohn (2008), ao estado inédito de Rolnik (1993). A experiência do brincar possibilita ao corpo brincante ser afectado pela alegria. Uma força que produz torção no modo como vivemos. Essas forças potencializam a vida e geram novas composições.

Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros (ROLNICK, 1993, p.2).

Deslocamentos e rupturas acontecem (DIAS, 2015). Nesse brincar ocorre a interconexão do indivíduo, do espaço, das pessoas brincantes e possíveis objetos da brincadeira ganham diferentes graus de subjetividade, saindo da esfera exclusivamente utilitária (LEWINSOHN, 2008).

Nesse justo momento há um relaxamento das defesas conscientes e se dão passos para experiências subjetivas que se encontram em níveis mais profundos, dissolvendo as divisões entre o que está dentro e o que está fora, comunicando a experiência do ser. O brincar opera nesta unidade subjetiva. O brincar, entendido como atitude do corpo e da mente, determina uma conduta pensante. (LEWINSOHN, 2008, p. 28)

Figura 47 – Bumba-meu-boi⁹³



⁹³ Foto: Dulcinéia de Fátima Ferreira. Fonte: Secretaria do Turismo do Maranhão. Disponível em: <https://goo.gl/P26mXr>. Acessado em: jan. 2019.

As *brincadeiras populares* configuram-se como modos de vida atravessados por afetos alegres, forças potentes que atuam em favor da expansão da vida, em resistência às forças que nos produzem impotência e adoecimento (FERREIRA e VARGA, 2018).

As brincadeiras têm outra dimensão no existir, têm solo no sagrado da memória, da ancestralidade, no fazer dos antepassados que viveram antes e deram sentido à existência decada brincante. Os participantes da brincadeira se colocam ou são colocados em outro estado pois, no momento da brincadeira, todo o espaço à sua volta é transformado, o tempo ganha outra dimensão e as relações ganham outro significado (LEWINSOHN, 2008).

Esse estado brincante é resiliente, uma vez que se configura em forma genuína de superação no sobreviver da vida. O corpo, que não importa seu cansaço físico e emocional das relações cotidianas, entra em outro plano, na qual é capaz de superar seus limites, passando horas em pé, cantando, dançando, cozinhando, cuidando, brincando (LEWINSOHN, 2008).

Meu Santo Antonio vou fazer uma promessa
Pra São João e pra São Pedro me ajudar
Soltar balão, pular fogueira a noite inteira
Com meu amor até o dia clarear

Olha o terreiro como está iluminado
Está todo enfeitado para a festa começar
E o meu São Jorge com a espada a brilhar,
Dessa maneira como é que eu vou ficar
(Congo da Barra do Jucu, ES)

Compreendemos a brincadeira para além do brincar efetivamente com a dança e ou a música, mas estar envolvido com todos os processos para aquele momento acontecer. As brincadeiras “extrapolam os valores utilitários, se encontram no ambiente das festas, onde se abre uma fenda no cotidiano” (LEWINSOHN, 2015, p. 28). Todos são brincantes, portanto, são atravessados por *afetos alegres* que aquele fazer propicia, transformando seu viver.

Uma característica própria da brincadeira é justamente essa de causar uma ruptura na normalidade, criando um mundo paralelo, com outras leis, ou sem lei nenhuma, eliminando as hierarquias, assim como no carnaval da Idade Média e Renascimento, a que se refere Bakhtin (1999, p. 9):

Essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. (LEWINSOHN, 2008, p. 29)

O terreiro é o espaço onde a brincadeira acontece.

Quando a gente fala terreiro muitas vezes as pessoas confundem com espaço de religião, mas que também seria o caso. Terreiro é qualquer espaço de intimidade de uma comunidade. De ter um espaço para experimentação dos limites, das coisas que socialmente não teriam lugar. Então, tem aquele lugar exclusivo, que fique longe das vistas do controle, para poder, as pessoas não estarem julgando. Então a busca do terreiro, do terreiro do Jongo, do terreiro do Batuque, do terreiro do Nego Fugido, é a busca do espaço de intimidade. (MEIRELLES e REEKS, 2015. Documentário Terreiros do Brincar)

O terreiro é repleto de simbologia, significantes e significados acerca da religiosidade, das manifestações e dos processos educativos afro-brasileiros. Na mitologia africana, a terra é compreendida como transmissora de energia, é da terra que nascem as plantas, a água, é para a terra que se vão os mortos, é na terra que o corpo se equilibra, é para a terra que a gravidade empurra corpo, e este reluta para não ser derrubado, é a terra que gera a energia vital da vida, o *axé*.

Arantes (1982), diz que a tradição não é algo estático, que está preso no tempo, portanto, não devemos olhá-la com esta perspectiva. Mas sim, pertencente a uma cultura viva, dinâmica. A brincadeira, fruto da tradição é renovadora e transformadora, pois muda junto com quem a faz. Está em constante mudança, mesmo que sua estrutura se dê em um modo de repetição de ações codificadas para fazer acontecer, algo sempre será acrescentado, possibilitando assim, sua transformação. Nesse sentido, pesquisadores, antropólogos e artistas, como coloca Lewinsohn (2008, p. 31) travam uma importante “luta em eliminar da palavra tradição tudo o que nela existe de morto”.

Há peculiaridades e singularidades em todas as brincadeiras populares. É uma infinidade de possibilidade que existe; tem muito a ser dito, sabemos que o mestre apitou, e estamos apenas no *guarnece*⁹⁴.

Figura 48 - Fogo do Guarnece⁹⁵



Guarnece, guarnece
Agora eu quero ver
Rapaziada,
A hora é essa:
Eu vou botar meu guarnecer
(Toada de Bumba-meu-boi)

⁹⁴ Na brincadeira do Bumba-meu-boi do Maranhão, Guarnecer é o iniciar o ritual do brincar, da festa. É quando toda a comunidade, chamada de batalhão, se prepara para brincar o Boi. Reúnem-se e se concentram. Geralmente em volta da fogueira para aquecer os pandeirões (instrumentos), entoam as primeiras toadas, e a vida acontece, na brincadeira.

⁹⁵ Fonte: Grupo Cupuaçu. Foto de Daniel Batista. Disponível em: <https://goo.gl/w3nKic>. Acesso em: dez. 2018.

3.1.1 Brincadeira e Obrigação

Ô Santa Crôa me chamou
 Ô pra cantar neste salão
 Ai que eu sou Caixeira
 Ô eu faço minha obrigação
 (Cantiga das Caixeiras do Divino, MA)

Traremos para esta conversa Sergio F. Ferretti (2007), que nos ajuda a compreender a relação brincadeira-religião popular no contexto das festas populares e, algumas vezes, as Festas como a própria brincadeira. Como vimos, no capítulo dois, os valores civilizatórios se entrecruzam. Ferretti (2007) nos diz que o fenômeno da religião afro-brasileira e a brincadeira também. Tanto, que há certos momentos uma dificuldade em designar os limites uma da outra.

Sobre a definição da religião popular, Ferretti (2007, p. 1) diz que embora seja considerada pela sociedade, assim como a cultura popular, de menor prestígio, “é difícil, definir palavras como povo, popular, religiosidade”, pela sua complexidade. Ferretti (2007), citando Elcion Ribeiro (1985), diz que a religiosidade popular brasileira, tal qual a cultura popular, com forte influência indígena e africana “acentua entre outros elementos a festividade, a música e o culto aos antepassados”.

Saravá Zumbi,
 Salve negra mina
 Vamo saravá
 Negra Clementina
 (Ponto de Jongo de Tamandaré, SP)

Afirma Bakhtin (1987, p. 8 apud FERRETTI, 2007, p. 6), que “as festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimem sempre uma concepção do mundo. As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo”. As festas populares são cíclicas, acontecem ao longo do ano todo, geralmente seguem o calendário da comunidade que muitas vezes tem relação com o calendário católico.

As festas são para pagamento de promessas ou lazer e possibilitam desenvolver laços de solidariedade entre a comunidade (FERRETTI, 2007). A

sua concepção é oportunidade de firmar os aprendizados vividos em comunidade, expressando capacidade de organização, devoção e criatividade. Não se limitam às pessoas que organizam, momentos apenas de lazer, mas especialmente de trabalho, intenso e prazeroso, tanto no preparo quanto na realização (SAURA, 2008). “Nas festas a comunidade se revitaliza, se recria, se encontra e se vê como um todo” (FERRETTI, 2007, p. 2).

Eu era menino, mamãe disse: vamos embora
 Você vai ser batizado no samba de Pirapora
 Mamãe fez uma promessa, para me vestir de anjo
 Me vestiu de azul-celeste, na cabeça um arranjo
 Ouviu-se a voz do festeiro, no meio da multidão
 Menino preto não sai, aqui nessa procissão
 Mamãe, mulher decidida, ao santo pediu perdão
 Jogou minha asa fora, me levou pro barracão
 Lá no barraco, tudo era alegria
 Nego batia na zabumba, e o boi gemia
 Iniciado o neguinho, num batuque de terreiro
 Samba de Piracicaba, Tietê e campineiro
 Os bambas da Paulicéia, não consigo esquecer
 Fredericão na zabumba, fazia a terra tremer
 Cresci na roda de bamba, no meio da alegria
 Eunice puxava o ponto, Dona Olímpia respondia
 Sinhá caía na roda, gastando a sua sandália
 E a poeira levantava, com o vento das sete saias
 Lá no terreiro, tudo era alegria
 Nego batia na zabumba e o boi gemia
 (Samba de Pirapora, Geraldo Filme)

Ferretti (2007) faz um estudo sobre o tambor de mina maranhense e faz paralelo com outras religiões afro-brasileiras espalhadas pelo país. Dizendo que muito se assemelham na relação com as festas.

Ao mesmo tempo em que são grupos religiosos, as casas de mina são também grupos que frequentemente organizam festas populares e podem ser considerados focos ou núcleos de desenvolvimento da

cultura popular. Suas atividades religiosas se expressam principalmente através da realização de festas com danças, cânticos, música, culinária, artesanato, medicina tradicional e outros aspectos da cultura popular (FERRETTI, 2007, p. 2).

A festa é uma atividade importante na cultura popular, é uma das maneiras em que as manifestações culturais, os folguedos e brincadeiras se exteriorizam. A festa não é apenas brincadeira, na concepção de prazer e divertimento, mas também é *obrigação* (FERRETTI, 2007).

Enquanto a brincadeira, pelo senso comum, é vista apenas como divertimento, passatempo, entretenimento, sobretudo infantil e obrigação tem o caráter de seriedade, dever, imposição. O que ocorre na religiosidade e brincadeira popular é uma mistura, como exemplo: “no terreiro de tambor de mina existe a obrigação de oferecer brincadeiras para determinadas entidades sobrenaturais” (FERRETTI, 2007, p. 5). Neste território da religiosidade, a obrigação não vem como imposição ou meramente cumprimento de dever. Esta se estabelece como compromisso pautado no agradecimento e no afeto (OLIVEIRA. 2018). Embora cada comunidade religiosa ou de cultura popular tenha suas características próprias, nas tradições afro-brasileiras o compromisso estabelecido com a ideia do segredo e do mistério é fundamental (FERRETTI, 2007).

Figura 49 – Batizado do Boi em São João, Pirenópolis⁹⁶



⁹⁶ Fonte: <https://goo.gl/8khYBK>. Acessado em: 2018.

Oliveira (2018) em sua pesquisa, conta sobre sua obrigação com a benzedeira D. Alzira:

D. Alzira não me pedia nada, no entanto eu sentia uma espécie de dever, obrigação, tal como ela mesma sempre me dizia quando eu a presenteava. [...] O que de fato passei a sentir nesta relação entre os deveres e as obrigações era na realidade o sentimento de gratidão, e a troca de tarefas ou presentes não era o que de fato importava, mas o trânsito singelo de sentimentos mediados pelo afeto e pela lealdade que se representavam nas coisas simples, que muitas vezes nem tinha um valor material relevante [...], eram apenas objetos simbólicos por trás do afeto que nos conectavam. Assim como MANO (2010) reportou a seu modo de tradução a palavra gratidão, passei a comungar desta mesma descrição em meio a experiência vivenciada.

[...] sentido a carência do menor afeto e do menor gesto de cuidado – o mundo miséria – há, de forma limpa e transparente, de forma quase cristalina, quase brilhante, a presença do maior sentimento: a gratidão. Acredito nessa palavra como parte mais simples do sentimento e ato de amar (MANO, 2010, p. 61-62). (OLIVEIRA, 2018, p. 26).

A relação de obrigação que Oliveira (2018) estabelece com a benzedeira, é a mesma relação na brincadeira para com o misterioso que aponta Ferretti (2007). Nas festas, oferta-se a brincadeira em agradecimento e lealdade ao Santo, ao Orixá, ao Divino. Contudo, em momentos como este, há a dificuldade de delimitar religião e cultura popular. Estão inter-relacionadas, “não podem ser claramente separadas, como muitas vezes também ocorre com os conceitos de sagrado e profano, de festa e rotina” (Callois, 1988 apud FERRETTI, 2007, p. 5).

Tem um lado nosso, que independente de acreditar nos Santos, mesmo que você não quisesse acreditar nos Santos, você acredita em algo que é palpável: Fazer Festa. Você organizar as pessoas para brincar, fazer as coisas junto, fazer comida, dançar junto, cantar junto, a criatividade, construir instrumento, tudo isso é importante, isso é palpável. Então isso também é importante, isso também é fé, isso também é acreditar, mesmo que você seja ateu, você acredita nisso. Você ia dizer “não, não é importante fazer Festa, não é importante fazer música, música não é importante, Festa não é importante, comer não é importante, vestir-se bem não é importante?” Não dá pra abrir mão dessas coisas (Mestre Tião Carvalho⁹⁷).

⁹⁷ (SAURA, 2008, p. 279)

“A brincadeira apesar do nome, configura-se muitas vezes como trabalho e obrigação” (SAURA, 2008, p. 71). A obrigação relacionada ao sagrado.

A religião no tambor de mina é encarada como “obrigação”, como algo que deve ser levado muito a sério e que impõe respeito. O folclore costuma ser visto pelo povo como mera distração, como “brincadeira”, como se diz no Maranhão. Acontece que para os participantes de manifestações folclóricas como o tambor de crioula e ou o bumba-meu-boi, a festa ou a “brincadeira”, chega a ser levada tão a sério pelos organizadores, que acaba se transformando praticamente numa obrigação religiosa. Obrigação e brincadeira constituem duas categorias ou qualidades largamente utilizadas neste domínio. Parecem termos que se opõem, mas na prática encontram-se interrelacionados (FERRETTI, 2007, p. 5).

A brincadeira não é qualquer coisa, é coisa séria. A dimensão do sagrado na brincadeira, como obrigação pois, há sagrado no profano da brincadeira.

Dentro dessa realidade todo cuidado é pouco. Agrada-se os Santos, agrada-se as entidades ancestrais, invoque-se proteção por todos os lados. Nas Festas “é extraordinário como tudo se enche de entes, de deuses, de seres indescritíveis por detrás” (Loureiro, 2000, p. 337). Esta relação com o sagrado imprime força aos nossos rituais, imprime responsabilidade, faz novamente, a nossa diversão ser obrigação. (SAURA, 2008, p. 337)

Já chegou o tempo
Eu vou começar com essa lida
São João que me mandou
Pra mim cantar reunida

E eu guarneço
Se não peço segredo
Só canto pra fazer gosto
Pra São João
Mais São Marçal e São Pedro

E quando chega
O tempo desse festejo
Fazer toada pra boi
É o maior meu desejo

(Toada de Bumba-meu-boi, Boi de Costa de Mão Brilho da Sociedade, Cururupu, MA)

Ali você sente o sagrado com uma profundidade maior, porque ali ele está verdadeiramente vivido. Ele não está debaixo de hierarquias que comandam a festa. Ali está o povo no seu sentimento mais profundo expressando essa ligação, essa dimensão de estar ligada a questão do sagrado (MEIRELLES e REEKS, 2015).

Nesse entendimento, a dimensão do sagrado nas brincadeiras se configura também no anterior à própria brincadeira ou à festa. Quando se pede a bênção ao Divino - o misterioso, às entidades, os santos, os orixás, aos ancestrais - para brincar. É preciso que ele saiba que a brincadeira vai acontecer e que a ele está sendo ofertada, ao mesmo tempo em que é convocado a proteger a brincadeira.

Meu divino espirito santo
 Vós queira me proteger
 Me de força e coragem
 Pra seu festejo eu fazer
 (Cantiga das Caixeiras do Divino, MA)

Figura 50 – Caixeiras do Divino, 1980, MA⁹⁸



Dentro da lógica do *saber oficial* (LEÃO, 2011), há inúmeros outros problemas a serem estudados, que são considerados mais urgentes, desta forma a religiosidade e as festas são considerados como temas menores (FERRETTI, 2007). O *saber brincante* (LEÃO, 2011) para a comunidade que brinca se dá de maneira diferente, sendo que a festa é fundamental na vida cotidiana. “As festas teriam surgido da necessidade de separar o tempo em dias sagrados e profanos, [...] para quem, nos dias de festa, a vida religiosa

⁹⁸ Fonte: Enciclopédia Itaú Cultura. Foto Juvenal Pereira, 1980. Disponível em: <https://goo.gl/tZohQ7>. Acessado em: jan. 2019.

atinge grau de excepcional intensidade". (DURKHEIM, 1989, p. 372-373 apud FERRETTI, 2007, p. 3).

A própria ideia de cerimônia religiosa de alguma importância, desperta naturalmente a ideia de festa. Inversamente, toda festa apresenta determinadas características de cerimônia religiosa, pois em todos os casos, tem como efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, as vezes até de delírio que não deixa de ter parentesco com o estado religioso. O homem é transportado para fora de si mesmo, distraído de suas ocupações e de suas preocupações ordinárias. Assim, de ambas as partes observam-se as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que restaurem o nível vital, etc. (DURKHEIM, 1989, p. 456 apud FERRETTI, 2007, p. 3).

O ponto comum do festivo e religioso é que provocam exaltação e comoção, tanto no corpo coletivo, a comunidade, quanto no individual, o brincante. Podemos dizer que os atravessamentos que ocorrem nos corpos durante a festa podem levar os brincantes a *estados inéditos* (ROLNIK, 1992) quando vivenciamos uma experiência intensa e de corpo implicado.

Eu acredito que fazendo Boi a gente agrada São João, a gente agrade esse espírito, e é um vaivém, porque no momento que você está dando a esse espírito a fé, tem uma volta a você, por isso a importância de você fazer festa. É importante você fazer Festa, você saber fazer Festa, você colocar a Festa num mundo violento, num mundo descrente, isso é muito bom (Mestre Tião Carvalho⁹⁹).

A sociabilidade brasileira está estreitamente ligada à realização de festas. Desde o período colonial, as festas estão essencialmente relacionadas à religião (FERRETTI, 2007). Rita Amaral (1998) diz que a festa é uma das linguagens favoritas do povo brasileiro, constitui modos de vida. Além de ser um espaço que corrobora não só para construção de identidade, mas para a reafirmação de valores comuns - pautados na africanidade - e por que não, também na elaboração de novos.

⁹⁹ (SAURA 2008, p. 279)

Figura 51 – Tambores da Irmandade do Rosário de Justinópolis¹⁰⁰



Como já vimos anteriormente, há na brincadeira diversos elementos que remetem à ancestralidade. Não só remetem, mas honram. A música, o tambor, os cantos, a dança, as histórias. São muitos terreiros com diferentes concepções, abrem-se portas para o transcendente (SAURA, 2008):

Você toca, você chama uma entidade, você toca tambor você está chamando uma entidade. Você está se comunicando [...] Qualquer tambor. E você está todo tempo em contato, com energias, com espíritos, você está o tempo todo... É madeira, tudo tem relação com a natureza, o transcende. É muito importante a natureza.

(César Peixinho, SAURA, 2008, p. 338)

As festas populares associam a tradição afro-brasileira a elementos do catolicismo popular. “Nesta festa há ideia de segredo e de mistério, fundamental nas tradições afro-brasileiras” (FERRETTI, 2007, p. 11).

Nem todo mundo acredita em Encantados, mas todo mundo que já ouviu falar nesses pode ter, um dia, uma experiência gratificantes ou aterrorizantes com eles: um sonho, uma visão, um transe... No transe eles chegam geralmente ‘de assalto’ quando a pessoa está

¹⁰⁰ Fonte: Museus da Cultura. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br/agente/852/>. Acessado em: jan. 2019.

desprevenida, num momento de distração, e provocam uma sensação de sono, anestesia, ou uma espécie de desmaio. Muitas coisas podem favorecer a sua aproximação: o silêncio, o isolamento, a fome, o som destacado e persistente dos tambores e o movimento repetitivo da dança nos rituais, mas dizem que nada pode impedir a sua aproximação, nem mesmo a falta de crença neles (FERRETTI, 2000, p. 15 apud SAURA, 2008, p.339).

Religião e cultura popular são conceitos distintos, no entanto ambos ancoram-se nos mesmos fundamentos nos valores civilizatórios afro-brasileiros, por isso, na prática se aproximam e se confundem.

Vimos como nas culturas populares fazer desta se configura como atividade imprescindível e necessária: é obrigação com a vida, conosco, com nossas famílias, com os Santos. Tanta dedicação nos preparativos, tanta disposição para os festivais atestam a importância destas atividades, em locais onde a obrigação não está dissociada do prazer, o homem não está separado da natureza, e o tempo vai de braços dados com o espaço (SAURA, 2008, p. 424)

Figura 52 - Ana Maria Carvalho e Boi¹⁰¹

Eu costumo falar que a minha religião é a minha cultura. Porque nessas manifestações a gente dança, a gente reza, a gente toca, a gente se alimenta, a gente celebra o tempo todo. Então, a gente ocupa todo esse espaço com nossos rituais. Todos esses rituais. Então pra mim já faz parte dessa religião. É essa a minha religião.

(Ana Maria Carvalho, 2018)



¹⁰¹ Fonte: Grupo Cupuaçu. Foto de Daniel Batista. Disponível em: <https://goo.gl/w3nKic>. Acesso em: dez. 2018.

3.2 EM BUSCA DO MODO DE VIDA BRINCANTE

Brincar é um fio inteiro de cada ser,
Quando você está usando seu fio inteiro,
Você está brincando.
E é profundamente sério isso.
(Maria Amélia Pereira)

Essa pesquisa é uma tentativa de criação tanto no campo do pensamento como no campo da vivência. Na vivência, cartografamos as minhas experiências nas brincadeiras populares e refletimos sobre os aprendizados com origem no contato com os mestres em grupos diversos e também no meu trabalho de arte-educação com as culturas populares. No pensamento tentamos trabalhar numa perspectiva de investigar a potência da brincadeira na perspectiva da africanidade. O que podemos aprender com os valores civilizatório afro-brasileiros para transformar a rigidez dos processos em que vivemos na vida contemporânea.

O processo de pesquisa foi difícil, muitos desafios a serem reconhecidos e superados, para não cairmos no modelo instituído, porque está impregnado em nós, nosso corpo está marcado por essa lógica, é o que conhecemos, por isso caímos sempre. Não é só na Universidade, é na vida. Essa pesquisa busca um modo de pensar com o corpo, para que nosso *corpo vibrátil* não entre em estado de coma em um colapso (ROLNIK, 2003).

Há uma longa estrada para conseguir dizer o que se vive, o que se vê. Quem já viveu alguma experiência na cultura popular tem dimensão de que palavras, às vezes, não diz o que é indizível (REEKS e MEIRELLES, 2015). Estamos tentando fazer do pensamento um movimento de criação, estamos em busca de linhas de vida. Como costurar essas linhas? Fazendo pesquisa, criando territórios de brincadeira popular em Sorocaba, revendo processos educativos.

Realizar esta pesquisa foi um movimento de pensar sobre esse modo de vida, estudar o modo de vida, nos apropriarmos de conceitos brincantes e incorporá-los.

Eu num é doutô,
Eu num é "fermêro".
Como vai tomá conta de butica na Piedade?

Ai papai, ai mamãe
Como vai tomá conta de butica na Piedade?

Eu num sabe lê,
Eu num sabe "crevê".
Como vai tomá conta de butica na Piedade?
(Ponto de Jongo, Jongo da Serrinha, RJ)

Figura 53 - Mestre Tião Carvalho de Miolo do Boi e criança¹⁰²



Até agora, vimos que o brincante na comunidade vive a brincadeira, uma vez que, ela acontece de forma espontânea, no labor da vida, cotidianamente. Ficam questões nos rondando: o que do modo de vida brincante conseguimos recuperar? O que é que tem esse modo de vida brincante que pode nos ajudar a viver fora das comunidades tradicionais? Por que adotar a brincadeira como projeto de vida?

A sociedade ocidental que estamos inseridos pauta-se num modelo de racionalidade, uma lógica hegemônica que produz adoecimento (FERREIRA e VARGAS, 2018).

¹⁰² Fonte: Grupo Cupuaçu. Foto de Daniel Batista. Disponível em: <https://goo.gl/w3nKic>. Acesso em: dez. 2018.

Neste sistema, existe um jogo de forças que atravessa o nosso corpo: competitividade, discriminações, racismo, homofobia, machismo, feminicídio, intolerância religiosa, arrogância do saber, falta de empatia. Impera o silenciamento e o apagamento de vidas, julgadas menores. *Forças de regulação* atuam sobre as *forças de emancipação* (SANTOS, 2000).

Neste jogo de forças podemos identificar uma tentativa de domesticação da força emancipação, da nossa capacidade criadora, da potência da vida de reinventar-se. Sentimos “como se a vida estivesse definhando” (ROLNIK, s/d, p.31).

[...]

O corpo dá sinais de que não está conseguindo suportar. Precisamos estancar o veneno que se espalha pela corrente sanguínea. As subjetividades são tomadas pela sensação de ameaça de fracasso, despersonalização, enlouquecimento, ou até de morte. “As forças em vez de serem produtivas, ganham um caráter diabólico; o desassossego trazido pela desestabilização torna-se traumático” (ROLNIK, s/d(a), p. 21 apud FERREIRA e VARGAS, 2018, p. 68).

Rolnik (2017) diz que o mal estar vivido durante este jogo produz no *corpo vibrátil* um desequilíbrio. Desestabiliza o que tínhamos como referência de mundo. Ficamos sem chão, suspensos num silêncio sufocado acreditando não pertencer a lugar algum. Essas forças ficam o tempo inteiro tentando matar nossa vontade de viver. A vida requer esforço para sobreviver nesse jogo.

Nestes momentos é como se estivéssemos fora de foco e reconquistar um foco, exige de nós o esforço de constituir uma nova figura. É aqui que entra o trabalho do pensamento: com ele fazemos a travessia destes estados sensíveis que embora reais são invisíveis e indizíveis, para o visível e o dizível. O pensamento, neste sentido, está a serviço da vida em sua potência criadora. (ROLNIK, 1995, p. 1)

Em Rolnik (1995) é dito que o jogo de força acontece em cada um. É preciso “lutar contra as forças em nós que obstruem as nascentes do devir: forças reativas, forças reacionárias” (ROLNIK, 1995, p. 2). Como estratégia de luta, escolhemos a pesquisa.. Desejamos aprender sobre o modo de vida brincante como possibilidade de desenharmos linhas de vida.

Alegria, né? Brincar é alegria.
 Você está com o coração puro,
 alegre, você brinca.
 Porque se tiver amarrado, triste,
 não tem graça não.
 (Tia Maria do Jongo)

O nosso desejo é que esta forma de vida inteira, comunitária e de doação gratuita pudesse ser um modo de vida em todos os lugares. Onde as pessoas pudessem se encontrar para celebrar, festar, estar junto, para se conectar com o sagrado. Ao nosso ver, brincar é um caminho plausível de transformação reinvenção de si no mundo e com o mundo.

A palavra brincar que vem de brincos, que vem de vincro, que é vínculo. Para mim é assim, como se fosse à essência vinculadora do ser. Como se você trouxesse como espécie humana, diferente do vegetal e do animal, um modo de se vincular aonde você chega. E a forma de vincular é brincar. É o estado de plenitude diante da coisa. Você e a coisa se identificam. Quando você brinca vem a alegria, vem a liberdade. Vêm essas manifestações todas que te colocam em outro plano, que não é o plano do intelecto. Você rompe com esse mental, ultrapassa isso (MEIRELES; REEKS, 2015).

Figura 54 – Tia Maria do Jongo cantando, Jongo da Serrinha¹⁰³



O território da cultura popular é tão rico e potente que tem o poder de convocar em nós o desejo pela brincadeira. A brincadeira tem a potência de convocar em nós o desejo de vida, desejo da alegria.

O desejo consiste no movimento de afetos e de simulação desses afetos em certas máscaras, movimento gerado no encontro dos corpos. [...] Consiste também num movimento contínuo de desencantamento, no qual, ao surgirem novos afetos, efeito de novos encontros, certas máscaras tornam-se obsoletas; movimentos de

¹⁰³ Fonte: <https://goo.gl/heUdps>. Acessada em: jan. 2019.

quebra de feitiço; afetos que não existem e máscaras que já perderam o sentido” (ROLNIK, 2016, p. 36)

A experiência de corpo implicado em uma brincadeira, em uma festa, um ritual, atravessa o *corpo vibrátil* de forças potentes, engendrando estados inéditos (ROLNIK, 1992), um deslocamento (DIAS, 2015).

E é impressionante a gente vê como essa manifestação da verdade sai via as expressões do canto, da dança, transformando um ambiente de uma profunda harmonia e principalmente de uma beleza pura. Onde vocês vê uma manifestação criadora e criativa de um ser humano. Mais ainda, uma questão de que estão todos reunidos em função de uma mesma busca, manifestar o seu sentido existencial e nesse sentido ali, a comunidade é uma irradiação do indivíduo e do coletivo numa comunhão profunda que quem presença é tocado por esta mesma essência (Maria Amélia Pereira, 2014).

O modo de funcionar das brincadeiras populares pode ser um caminho plausível para “o enfrentamento das diferenças que se engendram no presente e a produção de devires da existência individual e coletiva em função de tais diferenças, o que nunca para, mesmo nas épocas mais infelizes” (ROLNIK, 1995, p. 3). Neste espaço, a brincadeira é cíclica e vital, tal qual a própria vida. As pessoas nascem, vivem e morrem brincando. A morte vira festa. Em muitas regiões conhecida como *Gurufim*:

Longe de ser considerado um desrespeito à alma ou à família do morto, o último adeus com bebida, música e dança é uma velha tradição trazida pelos escravos africanos. O velório para os pobres se chama gurufim. “E gurufim de verdade sempre acaba em samba. É uma festa de despedida para a alma do morto seguir feliz até o céu”, diz o sambista Wilson das Neves, ele próprio um veterano de velórios em Madureira.” (DANÇAS FOLCLÓRICAS, 2017)

Uma experiência de Gurufim vivida foi o enterro de D. Raquel Trindade, falecida em 15 de abril de 2018, aos 81 anos, de Embu das Artes. Uma baluarte da Cultura Popular Brasileira. Filha de Solano Trindade e grande resistência para o movimento da Cultura Popular Brasileira. Meus primeiros passos no brincar maracatu foram com D. Raquel e sua família. Seu pai Solano Trindade foi o primeiro a trazer o Maracatu de Recife para São Paulo, na década de 1970.

Figura 55 - Dona Raquel Trindade, a Rainha Kambinda¹⁰⁴

Meu coração chorou, meu lembrar chorou, meu maracatu chorou. Meu maracatu não é meu grupo, não é um ajuntamento de pessoas, não é um batuque, é o meu viver, meu desejo de vida. O que aprendi e o que aprendo, brinco e me fortaleço no maracatu. Aquele maracatu que todo mundo tem no peito, no ventre, nas solas dos pés, no pulsar do peito e da alma. É aquilo que a gente constrói de relação na brincadeira, com a brincadeira e tudo o que ela significa e representa. D. Raquel se encantou, e conseguiu reunir no mesmo tempo-espço brincantes de lugares, vertentes e propósitos diversos no seu velório. Todos queriam contribuir com a despedida ofertando aquilo que de mais valioso carregava consigo, o ser brincante. Havia, música, poesia, dança. Cantos entoados em vozes afagadas de agradecimento pelos saberes e força que D. Raquel espalhou pelos muitos cantos deste país. O cortejo ao cemitério foi em toque de Maracatu, brincadeira primeira de D. Raquel desde menina. Centenas de pessoas seguiram rumo ao enterro de uma mulher que nos fez estar ali unidos pelo mesmo sentimento, respeito à Cultura Popular, que não é uma coisa, são pessoas que trabalham muito e

¹⁰⁴ Fonte: Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/raquel-trindade-cultura-popular-resistencia/>. Acesso em: out. 2018.

dedicam a vida a manter tradições, que tentam o tempo todo apagar. Eu toquei e brinquei como há tempos não fazia. Foi bom, para não me esquecer do primeiro ensinamento quando conheci D. Raquel há quase dez anos: Maracatu é pra louvar, brincar e ser feliz! Estávamos todos felizes no brincar em momento tão precioso, embora a tristeza fizesse morada no nosso sentir, a alegria fincava pé no nosso lembrar, e ali, nos restava, brincar, agradecer e nos despedir. Com todo afeto e força possível. Asè D. Raquel!
(Diário de bordo, 2018).

A celebração, a brincadeira, a festa, o estado de espírito se apresenta inclusive nos momentos de tristeza. A morte brincante, o morrer faz parte da vida, cotidianamente. Os rituais são influenciados pelo olhar de mundo, pelo *saber-do-corpo*. Há uma ética implicada nessa relação, não se tem uma relação dissociada do modo de vida, influenciada por regras que ditam uma ordem moral universal. Na morte brincante deparamo-nos com o alinhamento entre pensamento corpo.

Quando eu morrer me enterre na minha rede
E me jogue na sepultura
Não carece tanto barulho
Pra enterrar uma pobre criatura

Ai, quê que tem essa gente me acuda
Essa dor me mata, ui
Eu morro se não deitar nos braços dessa mulata

O dinheiro que eu tiver na minha mala
Eu acabo todo em cachaça
Pra lavar o meu corpo com ela
Lavar um bêbado com água não tem graça
(Coco, Quixabeira, BA)

O brincar é o abrir das possibilidades para o que está atravessando nossa existência. É se pôr disponível para o presente da vida. A gente não sabe o que vêm, não sabemos o que vai ou o que pode acontecer. Isso é lidar

com o que há de vir, o tempo inteiro, a vida toda. E o sentir é um atravessamento que não se tem palavras para explicar, pois “o homem sabe que ele não alcança com a palavra aquilo que ele verdadeiramente sente. As palavras na verdade são ritualizações de uma palavra que é indizível” (MEIRELES; REEKS, 2015).

Este território das brincadeiras populares, das culturas populares é mina de água cristalina, que nos banha e mata nossa sede. Esse modo de vida, que tem nascente nas profundezas da terra, nos fortalece para que suportemos o que está acontecendo de pior no mundo. As brincadeiras são uma alternativa para acordar o pensamento, o corpo. Se o desejo pela vida não tiver acordado, é difícil sair do mal-estar, a gente cede (ROLNIK, 1995). Como estratégia de luta, nas brincadeiras populares o desejo vem para forçar e para abrir caminhos, processos de um devir outro. Por isso a importância de estudarmos a potência criadora do modo de vida brincante, pois:

Embora a festa seja um desejo e uma necessidade humana, a violência do viver nos coloca, cotidianamente, diante do trágico. Muitas pessoas não suportam a situação de desamparo e o mal-estar que atravessa o viver, alguns adoecem (FERREIRA; VARGA, 2018, p. 73).

A gente não quer adoecer, a gente quer viver, quer ser feliz, ter alegria na vida, mesmo no penar. Como estratégia de luta, nas brincadeiras populares o desejo vem para forçar e para abrir caminhos, processos de um devir outro. Por isso a importância de estudarmos a potência criadora do modo de vida brincante.

Fazer parte de um grupo de cultura popular pode ser uma forma de ser afetado por afetos alegres, o sentimento de pertencimento um dispositivo contra o sentimento de impotência, insignificância e o adoecimento, portanto como uma forma de resistência não à pasteurização da vida. (FERREIRA; VARGA, 2018, p. 77)

O corpo que brinca e vibra, é o corpo da comunicação. Do momento poético, simbólico e religioso, o tambor é a ponte de ligação entre o sagrado, o divino e o profético entre os santos e os humanos. É no momento do brincar que os brincantes repletos de bem querença, depois de um dia de lida, aos céus agradece, cumpre missão e se realiza como gente diante os olhos bondosos da sua crença, mesmo que esta seja apenas na vida. Vida essa que o processo histórico oferece cargas e pesos muitas vezes cruéis e dolorosos de se carregar, e é no território da brincadeira que o sujeito constrói com o sagrado, mapas para a festa. (Diário de bordo, 2018)

Figura 56 – Carla Coreira no Tambor de Crioula, MA¹⁰⁵



¹⁰⁵ Disponível em: <https://goo.gl/tor7W9>. Acesso em 2018.

3.3 TERRITÓRIOS BRINCANTES

É preciso buscar na fonte de origem
e devolver ao povo em forma de arte.
(Solano Trindade)

Ser brincante é um caminho complexo, que vai muito além de uma vivência isolada sobre determinada brincadeira. Lançamo-nos em uma pesquisa que se debruça sobre este universo popular e enfatiza a importância do brincar para além da infância, para todas as pessoas, pertencentes a uma comunidade tradicional ou não. O modo de vida brincante é o pensamento em outra esfera, divergente da lógica hegemônica, que rege a sociedade. O pensamento brincante como força criadora para a vida. Portanto, nesse contexto, munido de resistência e luta no seu atuar, no seu existir.

A brincadeira popular é ato festivo, educativo e político. Como vimos, a brincadeira trabalha principalmente a questão da coletividade. A coletividade é um ato político diante da lógica que impõe a competitividade, o individualismo e a falta de empatia nas relações. O festivo traz o campo do sagrado e do profano e o educativo, porque ensina modos de vida. Todos estão em trânsito no mesmo fazer, coexistem e se correlacionam.

Como já foi dito anteriormente, durante minha trajetória, deparei-me com comunidades tradicionais, com mestres e mestras e brincantes tradicionais, que nascem, vivem e morrem na comunidade, por exemplo, D. Raquel Trindade, que brincou por toda a vida e teve uma despedida brincante.

Eu ganhei um lenço branco pintado o abc
Mas eu tô engatinhando
E tô no tempo de aprender
Se você vai no Rosário
Eu também vô
Você é batizado
Eu também sô
(Ponto de Candombe, Irmandade Nossa Senhora do Rosário de
Justinópolis)

Figura 57 – Criança no Congado, Rosário de Justinópolis, MG¹⁰⁶

Em Sorocaba, cidade do interior do estado de São Paulo, lugar onde vivo, não temos reminiscências vivas das brincadeiras de matriz africana. As pessoas não convivem com a brincadeira, conforme vão crescendo, vão se enrijecendo.

Esse trabalho é para dizer que não! Que a gente não quer enrijecer, a gente não deve. Então, além da pesquisa acadêmica que aqui compartilho, vivencio uma experiência brincante, onde aprendi e aprendo a ser brincante da Cultura Popular.

Como uma tentativa de não enrijecer, tenho vivenciado uma experiência brincante, o Saramuná. Grupo criado em 2010, que intui a pesquisa e vivências na Cultura Popular, com propósito de compartilhar com as pessoas o poder que a brincadeira tem afetar nossas vidas. Bem como no fortalecimento dos processos subjetivos que a Cultura Popular propicia.

Existe um esforço comunitário comum, de quem admira, de quem foi afetado e se sente pertencente de algum modo à Cultura Popular, em manter viva a manifestação de um povo através da transmissão do saber popular.

¹⁰⁶ Fonte: Museu Guardas. Disponível em: <http://museuguardas.blogspot.com/2007/11/>. Acessado em: jan. 2019.

Trata-se de um trabalho de educação, com uma proposta pedagógica que repensa a realidade. As possibilidades educativas desenvolvidas neste espaço de vivência cultural propiciam a elaboração de novas concepções de realidade, a partir do desenvolvimento da consciência de si como produtor de cultura e na inserção no grupo como sujeitos da história. Um processo que garante sensibilidade na relação dos conteúdos que abrangem a feitura de uma brincadeira popular, das danças, das músicas, da estética, da história e contexto dos brinquedos, sobre os mestres e comunidades específicas.

Trabalhando os ensinamentos da cultura popular com menor formalidade, mais profundidade e maior envolvimento dos educandos, e com uma capacidade de acolhimento dos interessados em dela participar.

Sou Maria Fulô
Gosto mesmo é de dançar
Venha cá minha gente
Vem pra roda brincar

Tocando tambor
Saudando os orixás
É no giro da saia
Que a festa vai começar
(Cantiga de Coco, Grupo Saramuná, SP)

Temos o exercício constante de construir no Saramuná um espaço de prática e vivência social inspirado e fundamentado no modo de vida brincante. Temos um *modus operandi* que visa valorizar as brincadeiras e tudo o que as baseia. Ou seja, para além de reproduzir as brincadeiras distantes de seu contexto originário e tradicional, tentamos nos aprofundar tanto quanto nos é possível na sua história. Atuo como educadora no grupo conduzindo a pesquisa, num modo que compartilho as minhas experiências vividas na Cultura Popular, à pesquisa teórica e o contato com o mestres.

Os mestres estão presentes numa espécie de apadrinhamento do nosso fazer. Como se acontecesse um encontro de bênção sobre o nosso processo, mesmo quando não há contato direto. Mas quando um mestre vem realizar uma vivência no grupo, enxergo como a construção da fundição das

brincadeiras dentro da nossa realidade concreta, que se dá diferente de uma comunidade tradicional, mas respeitosa, cheia de afeto e responsabilidade.

Eu vou e você e vai ver
Saramuná fazer tremer
Saia de chita roda no salão
Segura o Coco na palma da mão
(Cantiga de Coco, Grupo Saramuná, SP)

Com isso, o grupo intui em suas práticas, fortalecer o contato com o coletivo, propiciado por essa proposta de transmissão de saberes. Esse feito se dá nos encontros semanais, nas festas e apresentações que denominamos como *compartilhamento do nosso brincar* pois, tentamos caminhar na contramão da *espetacularização*, para não reforçar o estereótipo negativo de grupos fora do contexto originário que reproduzem e esvaziam de sentido as brincadeiras.

Nos processos educativos do Saramuná, há o diálogo da cultura popular, da arte e da educação, em movimento, música e poesia dentro de um fundamento, uma estética que são, a nosso modo de ver, uma oportunidade palatável de transformação do mundo nas suas relações políticas, educativas e sociais. Isso só é possível, acredito muito, porque existe a dedicação efetiva dos envolvidos, que tem profundo respeito e admiração pela cultura tradicional, tudo o que ela representa e significa, amam o que fazem e construímos juntos outra perspectiva do mundo.

Este espaço educativo e artístico do Saramuná dentro do universo da cultura popular, possibilita a reflexão e a incorporação transformadora de visões de mundo, valores e hábitos através da experiência. Uma transformação que se faz necessária para o verdadeiro desenvolvimento social, pautada nas lutas dos diversos movimentos sociais, de combate ao racismo, ao machismo, a homofobia, a xenofobia e tantas outras formas discriminatórias. Uma revolução que caminha no subterrâneo e que luta pelo não apagamento e pasteurização de suas vidas, sua cultura e crenças.

Saramuná... Um termo que vem da cultura popular brasileira, referido em várias toadas e loas de Maracatu e quer dizer dançar; requebro em festas; e também representa uma reza a pedido de proteção ao divino contra qualquer agrura antes de um ritual, seja este religioso ou cênico. Saramuná... Dançar! Vibrar às cores que permeiam fitas e chitas do universo lírico da cultura popular brasileira. Reza... Sorte... Proteção à vida no dançar... No atuar... No existir! (Diário de Bordo, 2010)

Figura 58 - Roda de Coco, IV Mostra de Arte de mulheres de Sorocaba¹⁰⁷



¹⁰⁷ Fonte: Grupo Saramuná. Foto de Thiago Roma. Acervo pessoal, 2016.

Comecei este texto, no primeiro capítulo rememorando duas figuras importantes e potentes para meu percurso: Rosária e Yabá. Essas duas histórias, tanto na concepção artística, por meio dos espetáculos que elas pertencem, como nos ensinamentos que elas trouxeram para o meu processo, são também territórios criados para se discutir e vivenciar questões necessárias para revermos o mundo.

Os modos como Rosária e Yabá rompem com a lógica hegemônica e predominante, abriu porta para o surgimento de uma brincante de Boi, uma coreira de Tambor de Crioula, uma caixeira, uma coquista e etc. A ruptura se deu através da irreverência e da teimosia. Irreverência de assumirem as contradições da condição de precariedade e vulnerabilidade inerente a existência humana. Nos corpos de Rosária e Yabá foram produzidos adoecimento e morte a partir da discriminação social e racial. Atravessadas por forças diversas desde o nascimento, cada uma em seu território existencial. Lembrando que ambas são fruto do processo histórico brasileiro, calcado em um sistema escravocrata, que embora tenha sido abolido há 131 anos, não houve nenhuma política de reparação para os escravizados “libertos”. E apesar de, nos Governos Lula e Dilma, terem tido Políticas Públicas em prol da reparação de injustiças sociais e ampliação de direitos para a população negra, nos encontramos em um momento em que essas conquistas correm grande risco de serem extintas.

Mas, Rosária e Yabá resistem, pela teimosia. Protagonistas de um ato político e transgressor, e ousa dizer, um ato de rebeldia de não permitir e não se deixar persuadir [não mais] pelo sistema opressor, não permitir a pasteurização de suas vidas. Resistir ao apagamento de suas existências.

Ambas nos ensinam sobre potência criativa. Foram violentadas pelas desigualdades que o racismo e o machismo que operam na sociedade. Cada uma em seu percurso sobre si mesmas, carregadas com tanto fardo e poesia, estavam fadadas a pular no abismo da solidão, do definhamento, da invisibilidade. Porém, a partir da relação com a ancestralidade, com a memória e com a tradição sociocultural, poética, comunitária, sagrada, que opera um reconhecimento de si no mundo, ressignificam suas existências e transformam o pensamento, potencializam e expandem a própria vida, e assim, impactam e afetam suas relações com o outro e com o mundo.

3.4 EM BUSCA DE UM PENSAMENTO BRINCANTE

Segura sua mão na minha,
para que juntos possamos fazer
aquilo que não posso fazer sozinha.
Se juntos nos fazemos bem,
será juntos que faremos bem ao mundo.
(Prece de benzimento¹⁰⁸)

Esta pesquisa está em movimento, estou vivendo a experiência do Saramuná e refletindo sobre o quê ou como a educação poderia aprender com o modo de vida brincante. Até aqui podemos dizer que as comunidades tradicionais da cultura popular são territórios férteis de vivências e saberes que podem potencializar a nossa vida.

As brincadeiras populares, que lá acontecem, nos possibilitam entrar em contato com diversas experiências educativas. Na cultura popular nos deparamos com uma educação mais pautada na liberdade (FREIRE, 2014¹⁰⁹). Na cultura popular o que existe são modos de vida singulares, cada lugar é de um jeito, cada comunidade, cada festa, cada brincadeira. Não há uma cartilha e nem se deve criar: é espontâneo, vivo, contínuo.

Não é nada fácil transformar em palavras a potência da brincadeira na nossa vida, na vida do brincante. Temos a dimensão que a grandiosidade da brincadeira não cabe nas palavras mas, procuramos ser fiel aos princípios e valores civilizacionais que ela está ancorada. Fomos em busca de ajuda, lançamos mão de múltiplos referenciais, teóricos ou não, visto que esta não é uma pesquisa apenas de cunho teórico. Fomos atrás da vivência, de um saber que se dá na vivência. Nem tudo conseguimos transformar em palavras; há muito ainda por aprender, por dizer.

Mas, a partir do vivido, estudado e analisado, podemos dizer que, ao nosso ver educadoras e educadores deveriam ter o direito de conhecer e conviver com as brincadeiras populares, pois “quanto mais a pessoa conhece, mais escolhas elas podem fazer e mais livres serão” (JÚNIOR, 2014). Pessoas mais livres são mais felizes, menos neuróticas, menos doentes. A brincadeira

¹⁰⁸ Oliveira, 2018, p. 18.

¹⁰⁹ FREIRE, Paulo. Educação como prática de liberdade. Editora Paz e Terra, RJ, 2014.

nos ajudam a viver para além da lógica do consumo, é possível viver a partir do que produz sentido em nossa vida.

O processo de formação educadores e educadoras **deveria garantir um tempo de imersão em experiências de cultura popular brasileira**, porque nenhum livro, nenhuma tese, nada consegue realmente dizer o que é efetivamente, só a vivência. A vivência na cultura popular possibilita o saber pelo corpo.

Figura 59 – Roda de Jongo Dito Ribeiro¹¹⁰



Acreditamos por um longo tempo da vida que há uma cisão entre corpo e mente. Que a verdade está na cabeça e não no corpo (HOOKS, 2017). Desde pequenos vamos à escola, sentamos naquelas carteirinhas desconfortáveis sem ter a menor noção de que passaremos pelo menos doze anos de nossas vidas diariamente sentados daquele mesmo modo, a ver cabeças à nossa frente, as de nossos colegas, e uma cabeça maior e falante à frente de todos da sala que é a do professor, figura máxima do saber.

A crença nessa cisão corpo e mente estrutura um modo de ensino que faz com os professores entrem na sala e ensinem como se apenas mentes estivessem ali presentes, o corpo não existe. Hooks diz que “chamar a atenção para o corpo é trair o legado de repressão e negação que nos foi transmitido

¹¹⁰ Fonte: Afreaka. Disponível em: <https://goo.gl/bJJdcX>. Acessado em jan. 2019.

pelos professores que nos antecederam” (2017, p. 253). A dor da negação do corpo causa um vazio que não tem nome. Não sabemos ao menos reconhecer que doemos por não estarmos inteiros no mundo e nas relações, que somos fragmentos condicionados. A escola é um dos espaços em que a cisão corporeamente acontece, mas ela está presente de forma diversa em nossas vidas.

Hooks (2017) nos fala sobre Eros e alerta sobre a necessidade da paixão aos processos educativos. E a partir do desejo que o conhecimento acontece.

Eros é uma força que auxilia nosso esforço geral de autoatualização, de que ele pode proporcionar um fundamento epistemológico para entendermos como sabemos e o que sabemos, habilita tanto os professores quando os alunos a usar essa energia na sala de aula de maneira a revigorar as discussões e excitar a imaginação crítica (HOOKS, 2017, 258).

Os processos educativos dentro da cultura popular são contemplados pela paixão e o desejo na relação mestre e brincante, brincante e brincadeira, mestre e brincadeira. Para Hooks (2017, p. 262), “os professores que amam são ‘suspeitos’ na academia”. Uma vez que eles promovem conexão entre corpo e mente. No ensino sobre modos diferentes de pensar as realidades, é preciso ter consciência de que esse conhecimento também leva a viver de modos diferentes (HOOKS, 2017).

A busca de um conhecimento que nos permita unir teoria e prática é uma dessas paixões. Na medida em que os professores continuem com essa paixão, que tem que ser baseada fundamentalmente num amor pelas ideias que conseguimos inspirar, a sala de aula se torna um lugar dinâmico onde as transformações das relações sociais se atualizam concretamente e a falsa dicotomia entre mundo exterior e o mundo interior da academia desaparece (HOOKS, 2017, 258).

Existe um autoritarismo científico que nos coloca no lugar do não é permitido. Embora o recorte do modo de vida brincante desta pesquisa se dê pelas influências culturais da matriz africana, não negamos a mesma importância das influências indígenas. Inclusive, reconhecemos o diálogo de fundamentos de culturas – africana e indígena – na Cultura Popular Brasileira. A potência da memória como desejo da *utopia* (DAVIS, 1997).

Eu realmente penso que utopia é quando a gente se move em novas direções e visões. Utopia no sentido de que necessitamos de visões para nos inspirar e ir para frente. Isso tem que ser global. Precisamos achar um modo de dar conta e saber como vamos interligar nossas

lutas e visões e chegar a algumas conclusões sobre como desenvolver novos valores revolucionários e, principalmente, como desatrelar valores capitalistas de valores democráticos (DAVIS, 1993¹¹¹).

É o desejo da resistência, força libertadora da memória. A memória nos alimenta e nos significa como já vimos no capítulo anterior.

A transformação precisa de paixão para se realizar. Hooks (2017), incentiva o exercício do pensamento em seus alunos a procurar por respostas, em relação ao amor entre professor e aluno:

Eles tiveram de pensar profundamente sobre a sociedade que em que vivemos, onde aprendemos a competir uns com os outros. Tiveram de pensar sobre o capitalismo e sobre como ele condiciona o modo como pensamos sobre o amor e o carinho, o modo como vivemos em nosso corpo, o modo como tentamos separar a mente do corpo. Hoje em dia, nem o ensino nem o aprendizado são muito apaixonados na educação superior. Mesmo quando os alunos os alunos anseiam desesperadamente pelo toque do conhecimento, os professores tem medo do desafio e deixam que sua preocupação com a possibilidade de perder o controle sobrepuje seu desejo de ensinar (HOOKS, 2017, p. 263).

É preciso essa análise, esse olhar que subverta a cisão entre corpo e mente e “nos permite estar por inteiro – e, conseqüentemente, com todo coração – na sala de aula” (HOOKS, 2017, p. 256). A autora sempre situa a sala de aula, por ser sua experiência vivida. Nesta pesquisa, os processos educativos, acontecem em qualquer espaço que possibilite o encontro para o brincar, no coletivo. A transformação só é possível no coletivo. A relação ensinar – aprender, quando engajadas (HOOKS, 2017) gera mobilização para uma educação que se constrói pelo diálogo, a fim de modificar o mundo. Modificar a estrutura da instituição, “sacudir” para transformar. Tem que ser dialético: paixão, pensamento, transformação.

¹¹¹ Conferência realizada no dia 13 de dezembro de 1997, em São Luís (MA), na Iª Jornada Cultural Lélia Gonzáles, promovida pelo Centro de Cultura Negra do Maranhão e pelo Grupo de Mulheres Negras Mãe Andreza. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis>. Acessado em: jan. 2019.

3.5 POR UMA CARTOGRAFIA BRINCANTE DAS AFRICANIDADES

Com a minha vivência na Arte e na Cultura Popular, me aproximo de outros propósitos e chego ao Programa de Pós Graduação em Educação (UFSCar-So). Durante o percurso tive que mudar de rota, ouvi os chamados de que não era por ali, até que redesenhemos os mapas da pesquisa.

Tomamos como principal objetivo o desenhar e analisar o modo de vida brincante na Cultura Popular. Adotamos a pesquisa como prática de liberdade, como possibilidade de transformação, do olhar, das experiências, no campo da educação, nas relações dentro da universidade, no que está posto como ciência, na vida (HOOKS, 2017).

Esta não foi uma tarefa simples. Embora tenhamos vivido, nos últimos anos, uma maior possibilidade de acesso e permanência nas Universidades com as políticas de ações afirmativas, estar nessa no nível graduação ou pós-graduação acarreta muitos desafios. Quando estamos fora, não temos ideia do quanto é difícil atravessar esse lugar (HOOKS, 2017). Sabemos que são diversos fatores que dificultam a permanência de estudantes das classes mais populares.

Aqui destacamos o quanto a instituição Universidade está marcada pelo que Boaventura Sousa Santos chamou de arrogância do saber acadêmico (2002). Podemos dizer que este é um lugar pouco brincante. Entendemos que a experiência do pensamento da produção de conhecimento é uma estratégia de resistência ao apagamento de nossas vidas. Um pensamento que não é só da mente, mas do corpo também (HOOKS, 2017).

Por que estamos pensando sobre o modo de vida brincante? O que nos leva a esta procura inicialmente é como experienciar o pensamento na academia sem burocratizá-lo, ao nosso ver o desafio está em como não matar a curiosidade, o desejo de pensar, de reinventar (ROLNIK, 2016). Pensar sobre o modo de vida brincante e a partir dele, é uma forma de resistência a um modelo hegemônico da ciência que está instituído (FERRETTI, 2007).

O preconceito, a discriminação dentro da Universidade tem tudo a ver com o desrespeito aos modos de vida. À inferiorização de outros saberes, de pessoas, de vidas (SANTOS e MENEZES, 2009). Muitas vezes essa violência se manifesta de forma sutil ou se revela na forma de perseguições. Quem sofre

tal violência, tem o desafio de “enfrentar as diferenças que se apresentam e, por mais insuportáveis que sejam, encaminhar a existência na direção que elas apontam” (ROLNIK, 1995).

Essas relações de poder as quais somos submetidos fazem parte do percurso do pensamento, de como o saber-do-corpo apreende o mundo como um campo de forças.

Somos tomados por um estado que não tem nem imagem, nem palavra, nem gesto que lhe correspondam e que, no entanto, é real e apreensível por este modo de cognição que denomino “saber-do-corpo”. Aqui já não se trata da experiência de um indivíduo, tampouco existe a distinção entre sujeito e objeto, pois o mundo “vive” em nosso corpo sob o modo de “affectos” e “perceptos” e faz parte de sua/nossa composição em processo. Estes formam uma espécie de germe de mundo que passa a nos habitar e que nos causa estranhamento por ser, por princípio, intraduzível na cartografia cultural vigente, já que é exatamente o que lhe escapa e a coloca em risco de dissolução (ROLNIK, 2016).

Acredito ser esse o maior aprendizado deste processo brincante de cartografar, a prática deste modo dentro da Universidade: ouvir os chamados e voltar minha atenção para os afetos que me atravessam fora e dentro da Universidade. Escrever sobre minhas marcas, e reafirmar a importância do que disse Rolnik (1993) quando considera que “a escrita trata”, e explica:

Além do trivial caseiro do desassossego que a move e a faz criar um mundo onde encontramos um novo equilíbrio, a escrita tem um poder de tratamento em relação àquilo que chamo de “marcas-ferida”. Refiro-me a marcas de experiências que produzem em nós um estado de enfraquecimento de nossa potência de agir que ultrapassa um certo limiar, uma espécie de intoxicação. Uma marca desse tipo permanece portadora de um veneno que pode a qualquer momento vir a se espalhar e contaminar tudo. Ora a escrita, enquanto instrumento do pensamento, tem o poder de penetrar nestas marcas, anular seu veneno, e nos fazer recuperar nossa potência. (ROLNIK, 1993, p. 10)

Colocar em diálogo as experiências no campo dos saberes tradicionais e acadêmicos é uma tentativa de caminhar na produção de um conhecimento que favoreça a vida.



NINGUEM SOLTAM
MÃO

EU VOU SAINDO DEVAGAR... EU VOU SAINDO DEVAGAR...¹¹²

Neste momento quando olhamos para este trabalho, vemos que ele foi uma festa! Histórias foram contadas e memoradas no acender da fogueira para *quentá* os tambores, nosso guarnecê. Num fechar de olhos em uma reza breve, o contato com os ancestrais é feito. Em obrigação, o altar foi preparado. Feito pedido de licença e de bênção a todo o Divino, com seus mistérios e segredos. Força que reina no tempo-espço do nosso imaginário representado no sentimento de crença e de honra. A mesa foi posta para que todos comessem. Teve brincadeira e muita prosa sobre brincar, sobre o viver. Muitos encontros felizes, muitas trocas e aprendizados. Muita esperança vestida de alegria.

Fiz fogueira no meu quintal, botei bandeira e convidei todo mundo para brincar comigo, para se achegarem no meu exercício do pensamento. Me ajudarem a pensar, a construir, a transformar.

Muita gente veio, a começar por Rosária e Yabá, duas fortalezas preenchidas de sentidos e valores ancestrais me ensinaram sobre lugar no mundo, o de artista, o de mulher negra, o de educadora e pesquisadora. Se mostraram fundamentais no meu desejo de ingressar no Programa de Pós-Graduação em Educação da Ufscar-So. Cartografar a minha trajetória foi um dos primeiros exercícios da metodologia da cartografia. Mapear os passos desde menina até os dias de hoje, pelos encontros e lugares que estive, e o quanto as experiências na arte, na cultura popular e na educação me afetaram, criaram em mim marcas intensas e profundas.

Foi então que conheci Rolnik (1992) e começamos nossa história, juntamente com Maduro (1994), Kastrup; Passos e Escóssia (2015) e Larrosa (2002), e dei meus primeiros passos como aprendiz-cartógrafa. Buscando um modo brincante de cartografar, vivo e dinâmico que pudesse dialogar com as vivências. No levantamento bibliográfico descobrimos muitos pesquisadores em cultura popular em variadas perspectivas.

¹¹² Toada de Tambor de Crioula, MA.

Outro encantamento sobre a cartografia é poder conversar com quem tem algo a dizer para nós. Escolhemos alguns para nos acompanhar no percurso de mergulharmos sobre as brincadeiras, como: Moreira (2015), Lewinsohn (2008) e Saura (2008).

Vimos a importância de falarmos dos Mestres e Mestras, os sabedores das brincadeiras, junto com Machado e Araújo (2015) e Abib (2004). A africanidade bateu à nossa porta e nos mostrou ser impossível falar de mestre, Cultura Popular afro-brasileira sem contextualizar e sem citar os valores civilizatórios afro-brasileiros. Então se achegaram Munanga e Gomes (2004), Ribeiro (2017), Gonzáles (1984), Dias (2001), Brandão (2006), Candusso (2009), Xavier (2014), BÂ, Hempaté (1982).

Sobre cultura popular, Arantes (1981), Brandão (1982), Santos (1983) e Zucon e Braga (2013). Brincadeira está diretamente relacionada ao sagrado, é obrigação. Convidamos Ferretti (2007), Oliveira (2018) para a conversa. E por fim, na busca pelo modo de vida brincante, voltamos à conversa com Rolnik (1992; 1995), Dias (2015), Ferreira e Vargas (2018), Hooks (2017). E alguns outros autores e autoras passaram rapidamente por todo o percurso. Esses autores permearam por todos as discussões levantadas, indo e vindo feito onda no mar, na tessitura deste trabalho. Uma alegria meu referencial teórico ser construído por autores do sul¹¹³.

Anoiteceu
 O galo cantô
 Ô vaquero, tu vai na igreja
 Que o sino dobrou
 É pra reunir, vamos guarnicê
 Essa é a ordem que São João mandou
 (Toada de Bumba-meu-boi, Pidaré, MA)

Estamos longe do contexto tradicional, tentando nos aproximar. Ser brincante é um modo de vida que não compreende apenas o momento da brincadeira, existe uma memória, uma vida, uma comunidade que pulsa numa

¹¹³ (SANTOS, 2008).

organicidade pautada de fundamento, valores muito preciosos. As relações são tão profundas naquele viver que por mais próximo que estejamos ainda não vivemos na inteireza. Tem que estar lá, junto.

Ser Brincante tem a ver com quem se é na vida, e esse alguém só é, porque ele não é sozinho. É a existência no comunitário. A comunidade é brincante, a história é brincante, a memória é brincante, o fazer é brincante. Existem ali relações profundas com um sagrado que, por muitas vezes, sustenta aquela comunidade, sustenta o fazer e o ser. Brincadeira tem altar, tem sagrado. O sagrado que dá sentido, o sagrado que põe no lugar, que transcende. O sagrado que é ancestral e é passado de geração para geração através do contar histórias, do fazer histórias.

periquito, papagaio
 todos falam língua só
 só vai falar que aprendeu

ô mestre do Rosário
 - me ensina
 que eu quero aprender

(Ponto de Candombe,
 Irmandade Rosário de Justinópolis, MG)

Na cultura popular não tem professor. Quem ensina são os mestres e, o modo do mestre ensinar é através da experiência. A oralidade, com todos os elementos que a compõe é a sua maestria. A oralidade é um dos pilares dos processos educativos na cultura popular. A figura do Mestre e da Mestra é coisa séria e tem que ser valorizado, respeitado. Não dá para confundir professor com mestre pelo mundo afora. O mestre se constitui pela comunidade, tem um arcabouço de sentidos para aquela pessoa ser a porta voz daquela comunidade.

É preciso tempo de vida, sabença sobre as coisas da vida, sabedoria sobre a brincadeira, aquela pessoa é também escolhida e protegida pelo misterioso da fé, pois ela é a guardiã de saberes profundos que valeram à vida de muita gente que veio antes de nós. Quem não nasceu, cresceu e se constituiu gente neste lugar, dificilmente terá um pertencimento genuíno sobre esse modo de vida.

O que fica então para nós, deste modo de vida brincante? Onde chegamos com nossa busca por linhas de vida? Onde chegamos não dá para dizer, porque a caminhada ainda não acabou. Por hora, nesta pesquisa, fica a necessidade de nos aproximarmos tanto quanto nos for possível, para conhecermos, vivenciarmos e sermos atravessados. É um modo de vida que a gente aspira vivenciar para que a nossa potência de vida também seja expandida. Para que haja transformação do nosso viver e das relações comandadas pela lógica de dominação. Vamos costurando linhas de vida neste movimento.

Precisamos brincar!

Aqui procuramos costurar linhas de vida porque precisamos viver de um modo de vida brincante. Uma vez que somos afetados pelo brincar, a obrigação se faz presente. Em compromisso, afeto e responsabilidade com este universo e tudo o que ele representa. A brincadeira como uma forma de cuidar, de cultivar, inclusive de transmitir. Sim ela precisa ser ensinada, transmitida, pois senão um dia pode desaparecer.

Demorei muito tempo para me assumir brincante, dizer que sou, eu tinha medo de dizer que era, só porque eu queria ser, mas passei a acreditar que era, mas depois de alguns mergulhos e chegar a algumas camadas mais profundas do que representa a brincadeira, a cultura popular e sua dimensão, não me vejo como ocupar este lugar com propriedade.

O brincante é um modo de vida cheio de complexidades, riquezas e histórias que são pouco prováveis de vivenciar fora desse contexto tradicional. Mas podemos vivenciar a experiência da brincadeira e trazer o aprendizado para as nossas vidas, para que elas se tornem mais brincantes, menos burocrática. Não conseguimos falar tudo, mas os processos educativos podem se inspirar.

Esse processo está diretamente ligado à maneira como as tradições da cultura popular se fazem presentes em nossa sociedade, já que os sujeitos que delas participam só tem condições de articularem-se e organizarem-se, a partir das condições que só uma vivência comunitária muito coesa e atuante poderia permitir. Talvez seja esse, o maior ensinamento que a cultura popular possa estar nos disponibilizando nesse momento atual, em que vem se revitalizando em várias partes do mundo, e com isso, revitalizando também as possibilidades de se pensar e agir sobre os processos de educação

vigentes em nossa sociedade, a partir de outros ângulos e outras possibilidades. A experiência, os saberes e conhecimentos da cultura popular, representam esse manancial no qual a educação formal precisa se “ensopar”, como diria o mestre Paulo Freire. (ABIB, 2004, p. 155)

De certo modo, não é tão difícil habitar ou criar territórios com outras perspectivas, como a cultura popular em relação a processos educativos. O desafio e complexidade estão no enfrentamento dos jogos de forças, rompendo com a produção de adoecimento, que têm limitado nossa potência de vida. Mas, a busca por linhas de vida consiste no esforço de superação do sofrimento, da angústia, do mal-estar para continuarmos firmes, seguindo. Ouvindo o toque do tambor, vamos entrando no ritmo do equilíbrio dos deslocamentos necessários. Em passo de dança vamos potencializando nossa ação de resistência no mundo.

O brincar nosso de cada dia
Oi, sagrado brincar
Vida tem dor tem desafio
Pega e brinca pra sarar
Se for brincar não vai esquecer
De me chamar
O brincar nosso de cada dia

(Cantiga composta neste processo
de pesquisa por Rebeca Batalim)

No altar da brincadeira, produzimos e firmamos nossa ação de resistência, teimosia. Em meio às histórias entoadas de memórias longínquas, a produção de sentidos, fazemos da vida uma obra de arte. Todos nós, brincantes, somos os autores, protagonistas do fazer, juntos, coletivamente. Uma toada cantada a muitas vozes. E não importa quantas vezes nos mandarem calar, arriar os tambores, apagar a fogueira. O quanto tentem atar nossos pés dançantes, nosso coração que pulsa. Para um corpo que brinca, a ruptura é possível, por cada fenda aberta no cotidiano, para termos alegria.

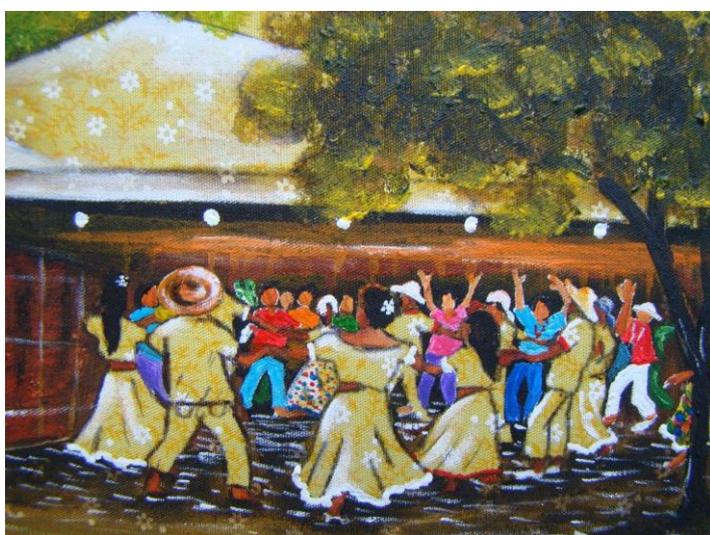
Em 2018 estive na defesa de TCC de um indígena, estudante da Ufscar, o Laerte da Etnia Xavante. Vários parentes vieram para o ritual de defesa . Fizeram um canto muito bonito para abrir as tribunas daquele momento. O líder da comunidade tomou a palavra, e aqui peço licença para repetir o que ele disse, me inspiro nele abaixo:

Este trabalho não é só meu. Chegar ao fim não é uma conquista só minha. Mas de todo mundo da comunidade, e principalmente quem veio antes de mim e lutou muito, possibilitou que eu pudesse contar a minha história.

Aqui nos despedimos tranquilamente nesse lugar de aprendiz de brincante... este trabalho foi um começo, não é o fim.

Adeus, eu já vou me embora
É chegada a hora, não posso ficar.
Ó moça bonita, adeus
Tu não vai chorar, adeus.
Até para o ano, quando eu voltar.
(Toada de Bumba-meu-boi)

Figura 60 – Despedida¹¹⁴



¹¹⁴ Fonte: Artista Gildásio Jardim: Disponível em: <http://gildasio-35.blogspot.com/>. Acessado em jan. 2019.



COCO DE RODA

HA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIB, Pedro R. J. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2004.

ABIB, Pedro R. J. **Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão**. Cadernos CEDES, vol. 26, n. 68, p. 86-98. Campinas: Unicamp, 2006.

ANZALDÚA, Gloria **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. Ensaio. Estudos Feministas, ano 8, p. 229-236, 2000. Disponível em: < <https://goo.gl/5XALPv>>. Acessado em: 2018.

ARANTES, Antonio A. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê, viva meu mestre: a capoeira angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa**. Tese de Doutorado em Educação. Universidade de São Paulo, 2004.

BÂ, Hempaté A. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, J. (org.). História geral da África. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. Pp. 181-218. Disponível em: < <https://goo.gl/FPHv2t>>. Acessado em: jan. 2019.

BARNART, Fabiano. **As travestilidades na ditadura: A interdição e a resistência de travestis em Porto Alegre, na década de 1970**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Geociências. Programa de Pós-graduação em Geografia. Porto Alegre, 2018, p. 74. Disponível em: < <https://goo.gl/26NnUd> >. Acesso em: nov. 2018.

BARROS, Marcelo. **O divino segredo das festas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28. Disponível em: <<https://goo.gl/Q1UMnR>>. Acesso em: jun. 2017.

BRANDÃO, Ana Paula. **Saberes e fazeres: modos de interagir**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

BRANDÃO, Carlos R. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **O que é educação popular.** São Paulo: Brasiliense,

_____; BORGES, Maristela C. **O lugar da vida:** Comunidade e Comunidade Tradicional. Capó-Terrítório: Revista de geografia agrária. Edição especial do XXI ENGA-2012, p. 1-23, jun., 2014.

CANDUSSO, Flavia. **Capoeira Angola, Educação Musical e Valores Civilizatórios Afro-brasileiros.** Tese. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo:** a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Ashoka Empreendedores Sociais; Takano Cidadania (Orgs.). **Racismos Contemporâneos.** Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

DANÇAS FOLCLÓRICAS. **Gurufim.** Sábado, 2 de julho de 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/TP2Uah>> Acesso em : set. 2018

DIAS, Paulo. **A Outra Festa Negra.** In: Festa: Cultura e Sociedade na América Portuguesa, volume II. István Jancsó, Iris Kantor (orgs.). São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

DIAS, Romualdo. **Educação de Jovens e Adultos:** entre deslocar e implicar. UNESP EDUCERE, XII congresso nacional de educação, PUCPR 2015. Mesa redonda. Disponível em: <encurtador.com.br/gilUV>. Acesso em: out. 2018.

FERRACINI, Renato. **Materialidade: forças invisíveis da atuação.** IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/wPDYPd>>. Acessado em: jan. 2019.

FERREIRA, Dulcinéia de F.; VARGA, István van. **Cultura Popular e os processos de subjetivação:** em busca de linhas de vida. Sorocaba, SP: Laplage em Revista (Sorocaba). 2018, p.67-80. Disponível em: <<https://goo.gl/Sjb3Fv>>. Acesso em: set. 2018

FERREIRA, Dulcinéia de F. **Educação de Jovens e Adultos como Educação Popular:** um território existencial potente de linhas de vida. UNESP

EDUCERE, XII congresso nacional de educação, PUCPR 2015. Mesa redonda. Disponível em: < <https://goo.gl/NhfzXN> >. Acesso em: out. 2018.

FERRETTI, Serrgio F. **Religião e Festas Populares**. Comunicação apresentada na Mesa Redonda 06 Religiões / Culturas Populares, na XIV Jornadas sobre Alternativas Religiosas em América Latina, realizada em Buenos Aires de 25 a 28 de setembro de 2007. Disponível em: < <https://goo.gl/ZQUQDT>>. Acessado em: jan. 2019.

GOMES, Nilma L. **Relações Étnico-Raciais, Educação e Descolonização dos Currículos**. Revista: Currículo sem Fronteiras, v.12, n.1, pp. 98-109, Jan/Abr, 2012 .

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elisabeth; SANTOS, Adriano, R. **Sobre escravos e escravizados**: percursos discursivos da conquista da liberdade. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS) DILEMAS E DESAFIOS NA CONTEMPORANEIDADE, 2012. Disponível em: < <https://goo.gl/FLGNKz>>. Acessado em: jan. 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

LEÃO, JOSÉ A. C. **Saber brincante**: Cosmovisão e ancestralidade como processo educativo. Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.

LEITE, F. **Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas**. Revista África, n. 18-19, p. 103-118, 9 dez. 1997. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74962>>. Acesso em: jan. 2019.

LEWINSOHN, Ana. **O ator brincante**: no contexto do teatro de rua e do cavalo marinho. Dissertação. Campinas: UNICAMP, 2008.

MACHADO, Sara A. M.; ARAÚJO, Rosângela C. **Capoeira Angola, Corpo e Ancestralidade**: por uma educação libertadora. Horizontes, v. 33, n. 2, p. 99-112, jul./dez. 2015. Disponível em: < encurtador.com.br/bt138>. Acesso em: dez. 2018.

MADURO, Otto. **Mapas para Festa: Reflexões latino-americanas sobre a crise e o conhecimento.** Editora Vozes: Petrópolis, RJ, 1994.

MEDEIROS, Maria M. L. P. **Mestras da Cultura Popular: a presença feminina nas brincadeiras populares em estados do nordeste, na atualidade.** Caicó-RN, 2016. Disponível em: < <https://goo.gl/sP9w2X>>. Acessado em: jan. 2019.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.** Brasília, Distrito Federal, 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/NJJWB4>>. Acesso em: jan. 2019.

MOREIRA, Andressa. **Brincante é um estado de graça: sentidos do brincar na cultura popular.** Dissertação. Brasília: UnB, 2015.

MUNANGA, Kabenguele; GOMES, Nilma L. **Para entender o negro no Brasil de hoje: História, problemas e caminhos.** São Paulo: Global: Ação Educativa. Assessoria, Pesquisa e Informação, 2004.

OLIVEIRA, Debora. P. **O encontro com a história de vida de uma mulher benzedeira.** Dissertação de Mestrado. Sorocaba: Universidade Federal de São Carlos, 2018.

OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da Ancestralidade.** Mesa Redonda II SELEU/Semana de Letras da UNEB - Vozes Sul: Diálogos Interculturais entre Ensino de Línguas e Territórios e Identidades, 2017. (Seminário). Disponível em: < <https://goo.gl/pY2QuF> >. Acesso em: jan. 2019.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana (Orgs.). **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulinas, 2015.

PASSOS, Mauro (Org.). **A Festa na Vida: significados e imagens.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. Vários Autores.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, Corpo e Devir – uma perspectiva ético-estético/política no trabalho acadêmico.** In: Cadernos de subjetividade. São

Paulo: PUC 1993, nº 2. Disponível em: < <https://goo.gl/oaD5QG> > Acesso em: jun. 2017.

_____. **“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma.** Conferência proferida nos simpósios: Corpo, Arte e Clínica (UFRGS, Instituto de Psicologia, Programa de PósGraduação em Psicologia Social e Institucional – Mestrado. Porto Alegre, 11/04/03); A vida nos tempos de cólera (ONG Atua, Rede de Acompanhamento Terapêutico. Itaú Cultural, São Paulo, 17/05/03) e A clínica em questão: conversações sobre clínica, política e criação (DA de Psicologia UFF e Universidade Nômade, Niterói, 05/12/03). Disponível em: < <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acessado em: 2018.

_____. **Cidadania e Alteridade.** Fala proferida na mesa-redonda no IV Encontro Regional de Psicologia Social da ABRAPSO, no dia 30/05/92, na PUC, São Paulo, Seção Ponto e Contraponto, do Boletim de Novidades, Pulsional - Centro de Psicanálise, Ano V, no 41: 33-42. São Paulo, Livraria Pulsional, setembro de 1992. Disponível em: <<https://goo.gl/wbJrtM>> Acesso em: set. 2018.

_____. **in O Povo.** Entrevista publicada. - Caderno Sábado: 06. Fortaleza, 18/11/95; com o título “A inteligência vem sempre depois” in Zero Hora, Caderno de Cultura. Porto Alegre, 09/12/95; p.8; e com o título “O filósofo inclassificável” in A Tarde, Caderno Cultural: 02-03. Salvador, 09/12/95. Disponível em: < <https://goo.gl/xq7nf6> >. Acesso em: set. 2018.

_____. **A hora da micropolítica.** Entrevista à revista do Goethe Institut, 2016. Disponível em: < <https://goo.gl/3VK4J2> >. Acesso em: set. 2018.

_____. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

_____. **O mal-estar na diferença.** Anuário Brasileiro de Psicanálise , v. 3, n. 1, 1995. Disponível em: < <https://goo.gl/hooQvJ> >. Acessado em: jul. 2018.

ROSA, Maria Cristina (Org.). **Festa, lazer e cultura**. Campinas, SP: Papyrus, 2002 (coleção Fazer/Lazer).

SANTOS, Boaventura S. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo; Cortez, 2002.

_____. **Para além do pensamento abissal**: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Revista: Novos Estudos, v. 1, p. 71-94, nov., 2007. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/04.pdf>>. Acessado em: maio 2018.

_____; **Epistemologias do Sul**. Revista Crítica de Ciências Sociais, 80, p. 5-10, mar., 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/afSWiJ>>. Acessado em: 2018.

_____; MENEZES, Maria P. **Epistemologias do Sul**. Revista Lusófona de Educação, p. 183-189, jun., 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/4yqjJc>>. Acessado em: 2018.

SANTOS, José Luiz. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SAURA, Soraia C. **Planeta de Boieiros**: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do Bumba-meu-boi. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Mariana Martha de Cerqueira. **Africanidades e Educação popular**: uma análise de propostas e vivências pedagógicas de Movimentos Negros em Sorocaba. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós- graduação em Educação, sob orientação da Prof^a Dr^a Dulcinéia de Fátima F. Pereira, UFSCAR campus Sorocaba, 2014.

TARJA Branca: A revolução que faltava. Direção: Cacau Rhoden. São Paulo: Maria Farinha Filmes, 2014 [produção]. Documentário (89 min), son., color.

TERREIROS do Brincar. Direção: David Reeks e Renata Meirelles. São Paulo: Maria Farinha Filmes, 2015 [produção]. Documentário (90 min), son., color.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Cultura, culturas e educação**. Revista Brasileira de Educação, Nº 23, maio a ago, 2003 . Disponível em: < <https://goo.gl/jyVD3Z> >. Acessado em: ago. 2018.

XAVIER, Patrícia A. M. **Africanidades brasileiras na produção de conteúdo educativo para televisão digital**: uma contribuição para a educação das relações étnico-raciais. Dissertação de Mestrado. Bauru: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, 2014.

ZAMPARONI, Valdemir. **A África e os estudos africanos no Brasil**: passado e futuro. Revista Cienc. Cult. vol.59 , nº. 2, São Paulo: abri-jun, 2007. Disponível em: < <https://goo.gl/CMhEee>>. Acessado em: jan. 2019.

ZUCON, Otavio; BRAGA, Geslline G. **Introdução às culturas populares**. Curitiba: InterSaber, 2013.

SALVE O DIVINO
ESPIRÍTO SANTO



Tavao