

Geraldo Barboza de
Oliveira Junior (Org.)

NEGRITUDE POTIGUAR

VOL.6 - ARTE: TEXTOS, ENTREVISTAS, RELATOS & POESIAS





Copyright © 2023, Editora Oitica, alguns direitos reservados

Copyright do texto © 2023, os autores

Copyright da edição © 2023, Editora Oitica



Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercialSemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <https://creativecommons.org/licenses/>. Direitos para esta edição cedidos à Editora Oitica pelos autores e organizadores desta obra. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade dos seus autores, não representando a posição oficial da Editora Oitica.

contato@editoraoitica.com.br | www.editoraoitica.com.br

João Pessoa, PB

CONSELHO EDITORIAL

Ana Karine Farias da Trindade Coelho Pereira (UFPB)

Danielle Fernandes Rodrigues (UFPB)

Geraldo Barboza de Oliveira Junior (IFRN)

Hieny Quezzia de Oliveira Bezerra (FCU)

José Gláucio Ferreira de Figueiredo (UFCC)

José Moacir Soares da Costa Filho (IFPB)

José Nikácio Junior Lopes Vieira (UFPB)

Julyana de Lira Fernandes Gentle (FCU)

Larissa Jacheta Riberti (UFRN)

Luiz Gonzaga Firmino Junior (UFRN)

Mayara de Fátima Martins de Souza (PUC/SP)

Wendel Alves Sales Macedo (UFPB)



SELO EDITORIAL

ANTROPOS CULTURAL

— O selo editorial ANTROPOS CULTURAL traz como proposta a publicação de livros sob uma ótica da difusão do conhecimento, respeitando tanto o saber acadêmico como o popular.





NEGRITUDE POTIGUAR, vol. VI: arte: textos, entrevistas, relatos & poesias

Organizador:

Geraldo Barboza de Oliveira Junior

Editor:

Heitor Augusto de Farias Oliveira

Capa:

Pexels

Autores:

Geraldo Barboza de Oliveira Junior

Emanuele Justino dos Santos

Laísa Fernanda Santos de Farias

Caio Padilha

Judson Bezerra de Andrade

Deth Haak

Sérgio Caetano Dos Santos

Sebastião Genicarlos dos Santos

Marcos Vinicius de Paiva Araújo

Francisco Fabiano de Sousa

Saryne Teixeira Santana Fernandes

Fernando Antonio Soares dos Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Negritude Potiguar [livro eletrônico] : arte :textos, entrevistas, relatos & poesias /
organização Geraldo Barboza de Oliveira Junior. -- João Pessoa, PB : Antropos
Cultural, 2023. -- (Negritude Potiguar ; 6)
PDF
Vários autores.
Bibliografia.

ISBN 978-65-996510-6-9

1. Artes 2. Cultura afro-brasileira 3. Culinária
afro-brasileira 4. Entrevistas 5. Poesia (Literatura) 6. Relatos I. Oliveira Junior, Geraldo
Barboza de. II. Série.

23-157719

CDD-306.08996081

Índices para catálogo sistemático:

1. Afro-brasileiros : Artes : Cultura : Sociologia
306.08996081

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



Ignorância, medo e luta constituem os elementos básicos da consciência comum. Com tais elementos, a arte e a política modelam o mundo coletivo dos sonhos, cuja função é evitar que as pessoas compreendam o que realmente seja sua vida em sociedade. Nossa consciência comum, portanto, não pode explicar-se a si mesma. Sua própria existência se deve a uma capacidade desenvolvida para negar os fatos que esclarecem essa existência. Assim como não se concebe que sonhadores justifiquem seus sonhos, também não seria de esperar que os participantes de tais estilos de vida esclarecesse m seus costumes.

MARVIN HARRIS



Não existe violência física que não esteja acompanhada de violência simbólica. Estudar a história da arte afro-brasileira implica se emaranhar em continuidades centenárias de histórias de violência simbólica e física. [...] A história da arte negra afrodescendente brasileira é uma história que envolve repetições traumáticas de violências que muitas vezes se escamoteiam como “conquistas da civilização”. Nessa história, a ciência, a academia e todo o campo cultural se apresentam como partes estruturantes do sistema colonial.

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA



APRESENTAÇÃO

Focalizando o negro, não como objeto de representação, mas como um agente artístico. Como um ser humano que se expressa pela arte, colocando seus pensamentos, suas ideias, seus questionamentos e sua concepção de vida em obras artísticas, sendo um agente cultural e artístico, que utilizou sua arte como um meio de resistência e luta contra as desigualdades sociais. Uma forma de empoderamento, um meio de ter voz e vez para enfrentar os obstáculos de sua realidade.

SIRLENE RIBEIRO ALVES & MARCELINO EUZÉBIO RODRIGUES

A arte produzida por pessoas negras, de forma geral, é ainda vista sob a ótica do folclórico ou, pelo menos, como algo distante do erudito. Reduzido, muitas vezes, ao artesanato numa concepção pejorativa. Ignora-se a participação desse segmento da população brasileira além de nomes como Aleijadinho, Machado de Assis e Rubem Valentim dentre os inúmeros exemplos. Na história brasileira a contribuição está mais visível na música. Em relação às outras expressões urge que coloquemos à vista das pessoas os exemplos que podemos juntar. Juntar para mostrar!

Essa situação histórica se estende ao desconhecimento das contribuições em outros setores na formação da nação brasileira, com a arquitetura, a educação, a saúde e a alimentação, por exemplo. O olhar que folclorizou a arte (parte de uma prática racista) minimiza ou torna invisível a presença de uma enorme contribuição da população negra na história do



Brasil. Nesse sentido, lembramos as palavras de Abdias do Nascimento, em um discurso no ano de 2010. Ele falou

O racismo no Brasil se caracteriza pela covardia. Ele não se assume e, por isso, não tem culpa nem autocrítica. Costumam descrevê-lo como sutil, mas isto é um equívoco. Ele não é nada sutil, pelo contrário, para quem não quer se iludir ele fica escancarado ao olhar mais casual e superficial.

.....

Quando não discrimina o negro, a elite dominante o festeja com um paternalismo hipócrita ao passo que apropria e ganha lucros sobre suas criações culturais sem respeitar ou remunerar com dignidade a sua produção.

Abdias nos convida a pensar arte como representação de uma luta por espaços sociais mais dignos. Ele escancara o racismo brasileiro (ainda, muitas vezes, negado) e mostra seus resultados nas criações culturais negras. Abdias fala com propriedade de quem viveu e se transformou o quesito arte em luta. Obteve êxito e reconhecimento. Foi ator, poeta, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, escritor, senador e deputado federal. Criou o Teatro Experimental do Negro – TEM antes do golpe militar. Era do Candomblé e ativista dos direitos humanos, escreveu um clássico da questão do racismo no Brasil: O negro revoltado! Os textos aqui apresentados são, inequivocamente herdeiros dessa tradição: são os frutos do que foi plantado por Abdias. Falam de resistência e representatividade.

No Rio Grande do Norte tivemos três nomes de reconhecimento mundial que são citados deslocados de sua condição étnico-racial: os irmãos Auta de Souza (poeta), Eloy de Souza (político e jornalista) e Henrique Castriciano (jornalista, poeta educador). Esse “estilo” de literatura biográfica



que subtrai a identidade diferente de grandes personagens da História Brasileira, aqui também foi comum. Hoje, é perceptível compreender esse modelo de escrita como faces de um racismo estrutural; que tem como objetivo e resultado não colocar exemplos da contribuição da população negra dentro de um contexto no qual a intelectualidade é o único adjetivo cabível.

Os textos tratam da contribuição da população negra no Rio Grande do Norte na arte & seus artistas que existem, persistem e se exibem como manifestação e contribuição que vão contra a maré da invisibilidade e do racismo. De forma geral podemos pensar esse livro sob quatro aspectos: grupos culturais; personagens históricos; histórias-de-vida e poesia.

São três grupos culturais que dividem uma história: A Irmandade do Rosário da Boa Vista dos Negros, de Parelhas, RN, retratada através de sua corte centenária, por um dos membros da irmandade, o historiador Sebastião Genicarlos e a historiadora Laísa Fernanda; o Grupo Araruna, apresentado por Emanuele Santos, fundado em Natal no ano de 1956 e estabelecido, em sede própria, desde então no bairro das Rocas, o terceiro grupo é o Batuque Ancestral, do mestre Marcus do Batuque, que trabalha a musicalidade afro-brasileira em bairros de periferia natalense.

Os dois primeiros personagens históricos de nossa jornada são Zé Ezelino da Costa, o primeiro fotógrafo negro do Rio Grande do Norte ("fotografado em forma de texto" por Sérgio Caetano dos Santos) e Fabião das Queimadas (texto de Caio Padilha) sobre o escravo que comprou sua liberdade e da família tocando rabeca e criando versos (mesmo que não fosse alfabetizado). Os dois homens são exemplos de luta e vitória em um período que não era nada favorável para pessoas negras escravizadas. História que merecem e devem ser contadas para as inúmeras crianças e jovens negros como parte importante da história do Rio Grande do Norte.



Como forma de provocar um hiato no tempo, os dois próximos capítulos mostram dois grupos folclóricos de muita importância em nossa cultura regional: a Irmandade dos Negros do Rosário de Parelhas e Jardim do Seridó, descrito por Sebastião Genicarlos dos Santos e Laísa Fernanda Santos de Farias, como um fenômeno social que congrega duas comunidades negras de cidades distintas em um evento comum. O outro capítulo é sobre o Grupo Araruna de Danças, de Emanuele Justino dos Santos. Um texto que mostra a história desse grupo que representa uma organização política e social de pessoas negras em um bairro de maioria da população preta e parda: as Rocas.

Vale ressaltar que os personagens e grupos acima citados foram objeto de citações em livros de história e folclore Potiguar. Em seguida vamos ao tempo presente com personagens que estão aqui e são, muito, merecedores de visibilidade.

Em dois capítulos temos dois personagens que merecem um resgate digno como foi feito por Fabiano Souza, jornalista, blogueiro que nos apresenta, em dois textos: no primeiro deles, Mestre Bebê, Rei do Congo e dos Caboclos de Major Sales no que mantém tradições afro-indígenas. O segundo deles nos mostra o cantador (de feiras de discos) Concriz. São textos que conferem ao autor um olhar sensível e respeitoso por pessoas que mostram, pela arte popular, uma história de lutas, resistência e amor.

O próximo capítulo é sobre o Grupo Batuque Resistência, organizado e liderado por Marcus Vinicius, educador popular e músico. Este grupo que está presente na cena cultural (musical e política) contemporânea na cidade de Natal e no Estado do Rio Grande do Norte com um discurso e uma prática de resgate e valorização dos ritmos afro-ameríndios potiguares.

Em forma de reflexão, os dois últimos textos mostram retrato contemporâneo de dois personagens e suas lutas, aqui mostrados por dois textos densos e emocionantes. São relatos de vida: Judson (Senhor Cobra),



professor licenciado e mestrando em teatro, figurista, candomblecista; e Saryne (Bailarina, empreendedora social, licenciada em Dança e mestre em Educação. Ambos, tratam de apostar em seus desejos e ir à luta. Judson, Dofonitinho, Senhor Cobra é a mesma pessoa que mostra aqui o sobre sua existência como um homem político e sua relação com a arte e a estética (teatro, grupo de afoxé, candomblecista e costureiro de indumentárias do Candomblé, drag, gordo e preto). Um mundo que rapidamente lapidou Judson e o fez sonhar e realizar. O outro texto é de uma mulher especial que faz de sua vida e sua formação como bailarina um meio de transformar a realidade no lugar onde vive; a Favela do Japão.

Nosso último texto é um regalo aos nossos ouvidos e à nossa vida com uma leitura nas poesias de Deth Haak, a Poeta dos Ventos e Embaixadora da Cultura da Paz. Uma mulher à frente de seus tempos! Ela tem uma trajetória de mérito na arte, na política e no empreendedorismo. Em “Versos da Preta” Deth nos mostra um olhar feminino sobre a questão racial com ternura e luta. Nando Poeta, sociólogo, educador, homem de luta e cordelista dos bons nos brinda com um texto orientados aos educadores e nossos jovens que alia a cultura nordestina do cordel com a visibilidade da questão racial.

Assim, desejo a todos que esse presente em forma de livro seja admirado tal e qual uma obra de arte ou uma peça de artesanato. De forma erudita ou popular (ou ainda, mesclando os dois) vivemos além da subsistência: somos necessitados de arte, conforto e prazer!

Laroyê!

Kaô Kabiecile!

GERALDO BARBOZA DE OLIVEIRA JUNIOR



PREFÁCIO

Em continuidade à série “Negritude Potiguar”, a presente edição dedica atenção à arte produzida e perpetuada por negras e negros, com enfoque na realidade do Rio Grande do Norte, evidenciando o protagonismo negro na música, poesia, dança, etc. Pensar sobre a correlação entre o negro e a arte é uma iniciativa louvável da série “Negritude Potiguar”, para retirar do anonimato ou da visão secundarizada atribuída à produção intelectual e artístico negra em nossa sociedade, que se pauta em valores brancos e europeus como corretos, eruditos e socialmente aceitos.

Em decorrência dessa visão estereotipada e com ranço de senzala, internalizadas pela sociedade brasileira, a arte produzida por negras e negros não recebe o merecido destaque, importuna o sensível olhar e audição do branco e luta para subsistir, face ao preconceito e ausência de reconhecimento. Diversas manifestações artísticas que possuem suas raízes no universo afro-brasileiro, quando expostas ao grande público, são colocadas de forma secundarizada ou sob o pálio de “manifestação folclórica”. Nada se tem contra o folclore, ao contrário. Mas no contexto a que se faz menção, reduzir as Irmandades do Rosário ou a Araruna ao mero folclore é muito mais uma armadilha do não reconhecimento da arte do que um mérito “folclórico”.

A arte produzida pelos Terreiros de Candomblé, para a manutenção dos cultos religiosos e adorno das divindades não consegue figurar alcançar o patamar que design de joias que brancos ostentam, posto não ser reconhecida como arte de valor estético, não ultrapassando os limites



geográficos impostos pelos muros dos Terreiros ou registros fotográficos de antropólogos em suas obras.

O mesmo se pode afirmar acerca das esculturas produzidas pelas religiões de matriz africana, sempre relegadas ao papel de um artesanato “exótico” e não adequado para figurar nas exposições ou como objetos decorativos nos espaços frequentados pela elite brasileira. Se a escultura se reportar à divindade Exu, jamais conseguirá romper a barreira do preconceito, advindo do processo de demonização criado pelos brancos cristãos.

A percepção desse ranço com a arte produzida por negras e negros pode parecer uma firula utilizada pelos autores nos textos deste livro. Contudo, basta se fazer um exercício mental e se recapitular em quais espaços de uso coletivo, como shoppings, lojas, clínicas, etc., encontramos música ancestral, estatuária religiosa advinda de religiões de matriz africana ou outras expressões artísticas que protagonizam a temática afro?

Sob um outro aspecto de análise, no caso específico do Município de Natal, que possui a Lei nº 3.703 de 27.06.1988, a qual obriga prédios e construções comerciais de grande impacto a inserir uma obra de arte em suas fachadas, não se tem recordação de nenhuma obra se reportar ao universo afro. Acaso ou preconceito?

Quando se volta os olhos para eventos como o Carnaval, constatamos que a música e toda a expressão artística das negras e negros é secundarizada. O som do atabaque que ganha destaque, está nos trios elétricos ou shows de cantoras e cantores brancos, que utilizam o apelo artístico afro para alavancarem as suas carreiras e apresentações. Em algumas situações, até conseguimos enxergar a (o) cantor referendar a ancestralidade afro. Contudo, apesar de ser um ato louvável o citado reconhecimento não deixa de retirar o local de fala de quem realmente produziu a arte e luta dia a dia para manter vivas as tradições.



Nesta síntese, reitero a importância da presente edição da série “Negritudes Potiguar” voltar o olhar para a arte negra, produzida por pretas e pretos no Estado do Rio Grande do Norte, demonstrando a riqueza cultural que se encontra enevoadada pelo véu do preconceito. A resistência persiste e, como tal, trazer para os holofotes, em todos os espaços possíveis, o protagonismo artístico-cultural dos negros e negras é um passo importante, que se consolida com a publicação desta obra.

EMANUEL PAIVA PALHANO

Advogado, mestre e doutorando em Ciências Sociais.



SUMÁRIO

A INVISIBILIDADE DE JOSÉ EZELINO DA COSTA: O PRIMEIRO FOTÓGRAFO NEGRO DO RIO GRANDE DO NORTE.

Sérgio Caetano dos Santos | 23

GRUPO ARARUNA: INTERFACES EDUCATIVAS ENTRE CORPOS, DANÇA E CULTURA

Emanuele Justino dos Santos | 41

LINDO DE SE VER: A IRMANDADE DO ROSÁRIO E O (RE)ORDENAMENTO SOCIAL EM JARDIM DO SERIDÓ/RN E BOA VISTA DOS NEGROS.

Sebastião Genicarlos dos Santos
Laísa Fernanda Santos de Farias | 50

“COM QUANTOS BOIS SE TANGE UMA RABECA?”: (DES)MORALIZAÇÕES DA CANTORIA DE FABIÃO DAS QUEIMADAS E AS ENTOAÇÕES (PO)ÉTICAS DE UM NEGRO CANTADOR NO SÉCULO XIX/XX.

Caio Padilha | 66



MESTRE BEBÉ, MANTÉM VIDA A TRADIÇÃO DO REI DO CONGO E OS CABOCLOS DE MAJOR SALES

Fabiano Souza | 102

O CANTO SOLITÁRIO DE CONCRIZ, MANTÉM VIVA A TRADIÇÃO DA EMBOLADA DE COCO

Fabiano Souza | 113

BATUQUE RESISTÊNCIA

Marcus Vinicius | 125

TAKARÁ: REESCREVENDO NARRATIVAS DE DOR EM ARTE

Judson Bezerra de Andrade | 133

EU, MULHER DE PERIFERIA, FAMÍLIA DISFUNCIONAL, DISLÉXICA... E PROFESSORA DE BALÉ CLÁSSICO EM UMA COMUNIDADE DE ALTA VULNERABILIDADE SOCIOECONÔMICA

Saryne Fernandes | 158



O FARDO DA EXPLORAÇÃO, NO MUNDO DA ESCRAVIDÃO!

Fernando Antônio Soares dos Santos (Nando Poeta) | 176

VERSOS DE PRETA

Deth Haak | 183



AUTORES

Geraldo Barboza de OLIVEIRA JUNIOR (Organizador). Antropólogo. Bacharel em Ciências Sociais (UFRN) e Mestrado em Antropologia Social (UFSC). Doutorando em Desenvolvimento e Meio Ambiente (UFPI-PRODEMA). cursou também Economia (UFRN), Direito (UNP) e Doutorado em Demografia, mas não concluiu. Professor em faculdades privadas e pesquisador voluntário no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte-IFRN no Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas – NEABI e Núcleo de Estudos de Gênero, Educação e Identidade – NEGEDI). Consultor em Programas de Desenvolvimento: Banco Mundial, Governos Estaduais e Municipais. Assessor voluntário em Comunidades Quilombolas no RN e Ogã no Ilê Axé Ojisé Olodumare (Casa do Mensageiro), Bahia.

Sérgio Caetano dos SANTOS. Baiano de origem, graduado em comunicação social (Publicidade e propaganda UnP), Pós-graduado em Produção de Documentários (UFRN), há 17 anos atua como redator. Escritor e cineasta documental. Autor dos livros *A maioria das cores. Lamentos e empoderamento* (2018) e *Histórias de pretos, pobres e pessoas em situação de rua* (2020). Realizou 5 filmes documentais, homenageado com a Comenda Zumbi dos Palmares (2021), autor do artigo científico; *O lugar do negro na cena audiovisual da cidade de Natal/RN* e teve o artigo científico; José Ezelino da Costa, o primeiro fotógrafo negro do RN, selecionado e premiado para compor uma obra literária pela Editora Jandaíra com outros pesquisadores.



Emanuele Justino dos SANTOS. Doutora em Educação - PPgEd/UFRN. Mestra em Educação Física - PPgEF/UFRN. Graduação em Educação Física - UFRN. Professora de Educação Física da E. M. Profa. Maria Dalva Gomes Bezerra - Natal/RN. Membro do Grupo Estesia: Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento. Autora do livro "A estética do Araruna: corpo, dança e Educação Física". Tem interesse nos estudos do corpo, da educação, da cultura e da Educação Física.

Sebastião Genicarlos dos SANTOS. Um nego da Boa Vista. Bacharel e licenciado em História (UFRN), mestre em Antropologia Social (UFRN), doutorando em História (UFRPE). Suas pesquisas têm como objeto principal as relações interraciais e a presença e atuação de população negra no Seridó Norte-rio-grandense.

Laísa Fernanda Santos de FARIAS. É negra da família "My Black" de Parelhas, RN. Licenciada em História (UFRN), mestre História (UFRN), doutoranda em Educação (UFRN). Seu foco de pesquisa é a educação seridoense nos anos iniciais do século XX.

Marcos Vinicius de Paiva ARAÚJO (Marquinhos do Batuque). Educador Cultural Popular, Músico, idealizador e coordenador do Grupo Batuque Resistência.

Caio PADILHA. Cientista social formado na UFRN. É ator nascido em família de músicos. Começou sua carreira como compositor em 2009, passando por diversos festivais de sua cidade Natal, no Rio Grande do Norte. Desde 2011 ministra oficinas de Rabeca para jovens e adultos em diversas instituições dentro e fora do Brasil. Em 2012/2013 foi solista com sua Rabeca numa série de apresentações com a Orquestra Sinfônica da UFRN (Parcerias Sinfônicas -



SESC-RN). Sua experiência internacional se resume à temporada de shows com a Tocandira Band no Oriente Médio (Qatar), Estados Unidos e apresentações solo na Europa: Áustria, França e Suíça.

Francisco Fabiano de SOUSA. Jornalista com atuação em diversos veículos de comunicação desde o ano de 2000 (O Mossoroense, Gazeta da Oeste, Jornal de Mossoró, Tribuna do Norte, Correio da Tarde, e Jornal de Fato). Também com atuação em assessorias de comunicação de prefeitura e câmaras municipais, deputados. Atualmente editor do site Oeste em Pauta, e um dos idealizados do jornal sazonal Verão News.

Judson Bezerra de ANDRADE. Artista gordo, negro, LGBT e macumbeiro que usa o corpo como plataforma para criar imagens que permeiam suas através da fotografia, artes visuais e cênicas como forma de criar novas narrativas de existência. Graduado e mestrando em Teatro pela UFRN, fundou o Ateliê Araká em 2017, onde cria roupas de terreiro e figurinos ligadas as matrizes africanas. Faz aparições como Inddiegente, aparição performativa construída por suas dissidências.

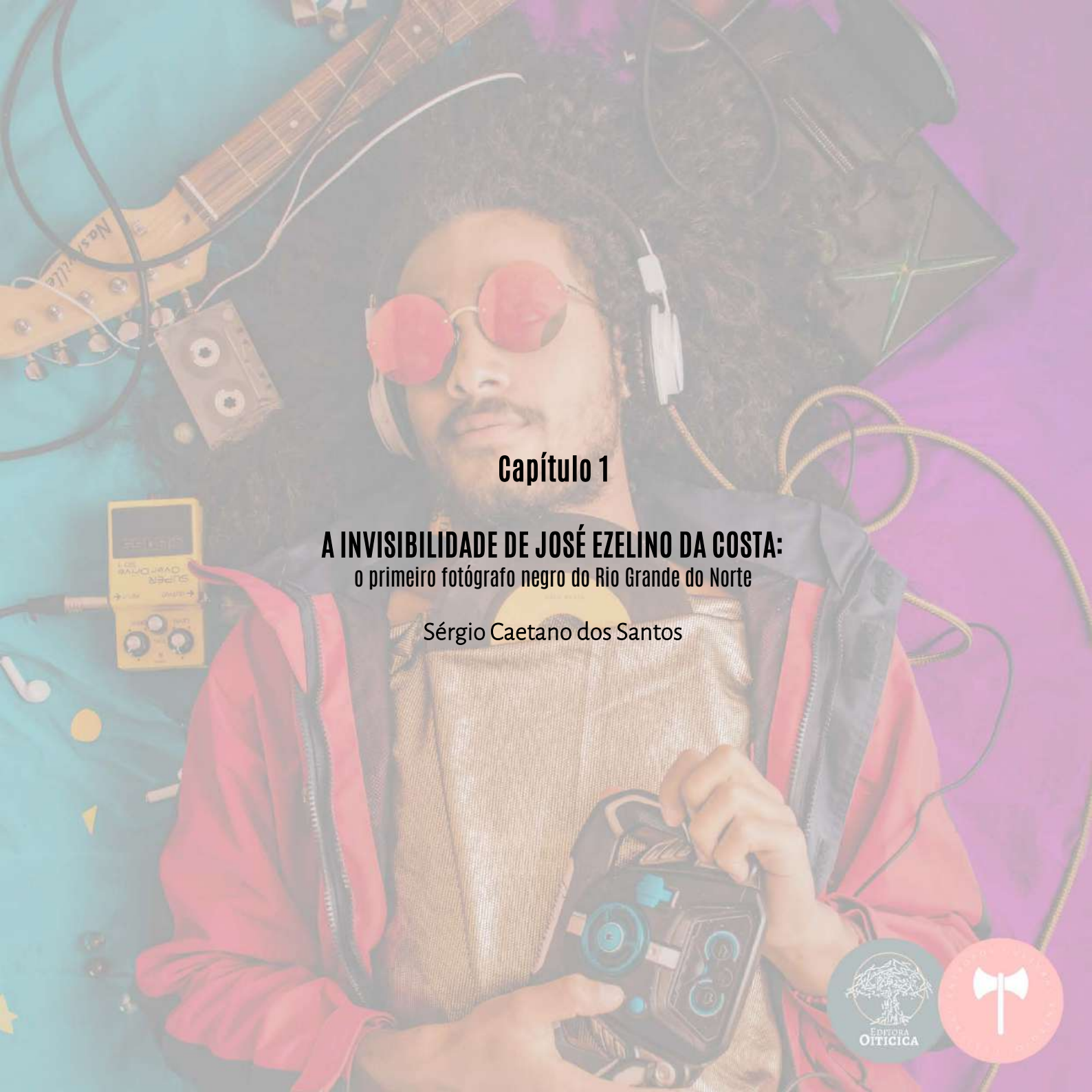
Saryne Teixeira Santana FERNANDES. Graduada em licenciatura plena em dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), no ano de 2016. Mestra em Educação pela UFRN, no ano de 2019. Formada em balé clássico pela Capitania das Artes-RN, no ano de 2009, Fundadora do projeto Social Balé da Ralé e professora de balé clássico no Projeto Balé da Ralé.

Fernando Antonio Soares dos SANTOS (Nando Poeta). Sociólogo e Produtor Cultural. Foi integrante do Movimento Escola Caravana do Cordel em São Paulo. Atualmente é integrante do Ponto de Memória Estação do Cordel, da Academia Norte-rio-grandense de Literatura de Cordel, do Coletivo de



Artistas Socialistas, e desenvolve o seu trabalho de educador, no NEEPEDH-SEEC-RN e no ILAESE (Instituto Latino-americano de Estudos Socioeconômicos), militante do CAS – Coletivo de Artistas Socialistas e do PSTU.

Deth Haak – A Poetisa dos Ventos. Cônsul Poeta del mundo – RN e Embaixadora Universal da Paz. Integrante da SPVA-RN: Sociedade dos Poetas Vivos e Afins do Rio Grande do Norte; Academia de Trovas do RN; União Brasileira de Escritores; União Brasileira de Poetas Trovadores; Academia Virtual de Letras Sala de Poetas e Escritores; e, UNEGRO- União de Negros pela Igualdade.



Capítulo 1

A INVISIBILIDADE DE JOSÉ EZELINO DA COSTA: o primeiro fotógrafo negro do Rio Grande do Norte

Sérgio Caetano dos Santos





A INVISIBILIDADE DE JOSÉ EZELINO DA COSTA: o primeiro fotógrafo negro do Rio Grande do Norte

Sérgio Caetano dos Santos

UMA HISTÓRIA DE INVISIBILIDADE NO RIO GRANDE DO NORTE

Em 2017, na capital do Rio Grande do Norte, Natal, foram lançados o foto-livro e a exposição fotográfica: *Quando a pele incendeia a memória nasce um fotógrafo no sertão do século XIX*, de Almeida (2017), através do Programa Municipal de Incentivos Fiscais a Projetos Culturais – Djalma Maranhão. Tanto o livro quanto a exposição tinham como tema principal a pessoa e a obra de José Ezelino da Costa, o primeiro fotógrafo negro da história do Rio Grande do Norte. O intrigante é que tanto antes disso, quanto depois também, nunca se ouvira falar sobre ele e sua relevante obra fotográfica. Nascido em Caicó/RN, em 1889, uma região historicamente habitada por pessoas de origem branca ou descendentes de europeus, veio a falecer em 25 de outubro de 1952. É nesse contexto que o trabalho do fotógrafo surge: no sertão do Nordeste, em pleno século XIX, e em meio a uma sociedade aristocrática. Ele produziu autorretratos e retratos de pessoas negras de uma forma que até então não havia sido feito, afinal, a fotografia de negros se restringia a mostrá-los como ex-escravos, trabalhadores ou exóticos. Aliado a isso, a fotografia dele primou por uma capacidade criativa cheia de detalhes, na composição do cenário, na estética, na percepção da luminosidade. No entanto, nada do que



foi realizado por esse homem, que fez da fotografia sua ascensão financeira, parece ter sido relevante na história da fotografia do estado.

Posto isso, nos vem a seguinte reflexão que é a base do tema a que se destina este artigo – a invisibilidade de José Ezelino da Costa, o primeiro fotógrafo negro potiguar. Por conseguinte, surgem alguns questionamentos que envolvem sua vida e dos fotógrafos e fotógrafas negros e negras: porque uma parte significativa dos fotógrafos do RN, não sabe quem foi o primeiro fotógrafo negro do estado? Qual a relevância do seu trabalho para a fotografia norte-rio-grandense? Por que ele nunca recebeu o devido reconhecimento pela sua obra? Quais os reais motivos para a falta de visibilidade do trabalho de José Ezelino da Costa? Os fotógrafos e fotógrafas negros e negras potiguares já ganharam algum reconhecimento por seus trabalhos? Existe alguma pré-disposição de cunho racial para que se tenha reconhecimento na fotografia norte-rio-grandense? Existem profissionais da fotografia que realizam trabalhos sobre as questões raciais?

Para atender a esses objetivos, esta pesquisa se deu de forma exploratória, biográfica e descritiva, através de uma metodologia qualitativa, com pesquisa bibliográfica e documental, além da aplicação de um questionário com perguntas abertas. No total, foram 20 fotógrafos(as) entrevistados(as), sendo assim classificados(as): 2 mulheres, sendo 1 negra e 1 não negra; 18 homens, sendo 1 negro e 17 não negros. Longe de esgotar o assunto, o que se faz interessante é abrir uma discussão sobre a invisibilidade a qual foram relevados José Ezelino da Costa e o seu trabalho que certamente têm muito a dizer dentro do contexto histórico e racial.

O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL E A IMPORTÂNCIA DO DEBATE

A questão racial brasileira passa pelo mito de uma nação não racista devido à miscigenação, diversidade de raças e culturas e a não criação de

dispositivos oficiais contra uma raça específica, como na África do Sul com o *Apartheid* e nos Estados Unidos com a declarada lei que proibia que negros e brancos, por exemplo, andassem no mesmo vagão de trens. Segundo Chauí, ao conceituar sobre mito menciona que:

Ao falarmos em mito, nós o tomamos não apenas no sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra mythos), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. Se também dizemos fundador é porque, à maneira de toda fundatio, esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela (CHAUÍ, 2000, p.5).

Assim, conclui-se que na questão do nosso mito da democracia racial, tendo o pensamento de Chauí (2000), a situação brasileira se encontra nesse limbo atemporal do vínculo com o passado escravocrata que não cessa e se conserva até os dias de hoje. E bem como disse Darcy Ribeiro: “A distância social mais espantosa do Brasil é a que separa e opõe os pobres dos ricos. A ela se soma, porém, a discriminação que pesa sobre os negros, mulatos e índios, sobretudo os primeiros” (RIBEIRO, 1995, p 218). Não podemos relativizar o peso da temática porque no Brasil, depois de 1888, não houve uma lei que



segregou e seccionou a sociedade por matéria de raças como o Apartheid ou que veio promover uma guerra como nos Estados Unidos. Isso não quer dizer que a cor da pele não tem seu peso no Brasil, ou que isto não existe. Existe e é cada vez mais presente. Darcy Ribeiro ainda diz em O povo brasileiro que “a luta mais árdua do negro africano e de seus descendentes brasileiros foi, ainda é, a conquista de um lugar e de um papel de participante legítimo na sociedade nacional” (RIBEIRO, 1995, p 220).

Portanto, mais do que nunca é necessário discutir o tema em todas as frentes, seja nas escolas, universidades, meios de comunicação, literatura, artes em geral e em uma das mais potentes ferramentas: a fotografia. E é nesse sentido, que esse artigo mostrará que, na atualidade, ainda não houve o devido reconhecimento da produção fotográfica de José Ezelino da Costa, como sendo o primeiro fotógrafo negro do RN, que retratou os negros com um olhar diferente dos praticados pelos fotógrafos de sua época, mas, que não é mencionado na história da sua cidade natal, Caicó/RN e nem no estado; fato esse que contribuiu para a invisibilidade desse homem que revolucionou a estética fotográfica para com os negros em pleno sertão, no século XIX, fazendo surgir assim, a importância do tema trabalhado.

A FOTOGRAFIA E O NEGRO NA FOTOGRAFIA

Fazer fotografia não é apenas apertar o disparador, existe a necessidade da sensibilidade para registrar o momento singular, recriando o mundo externo através da realidade estética. Roland Barthes diz que “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá existir existencialmente” (BARTHES. 1984, p 13).

Expressar as múltiplas e plurais interpretações da condição humana, possibilitando ver o mundo esteticamente, isso também é trazido pela



fotografia. O humano ao se deparar com a fotografia é capaz de colocar em relevo as reservas éticas e estéticas da vida, a memória e o cotidiano, como também se desperta para as mais variadas emoções e sensações. Para além disso, a foto, considerando como uma imagem que está congelada, só terá sentido quando desperta no observadora necessidade de descongelá-la, dessa forma, fazendo com que todos os personagens—humanos ou não—voltem à cena e deem continuidade ao exato instante em que foram cristalizados.

Essas histórias que as imagens contêm são enredos existenciais da condição humana, e como tais criam uma trama que emociona, distorce pertencimentos, aquece, constrange, revela o que nunca mais se repetirá. Desse modo, as fotografias capturam da narrativa mítica a repetição, a vida própria e eterniza. Assim, a invenção da fotografia tem por materializar a extensa necessidade humana de fixar estruturas que enraízam os seres humanos. E, desse modo, ela permite realizar o desejo desde o início das eras: de gravar, de cunhar pedaços de papel imagens de si mesmo e certamente do que está fora de si, para poder ser internalizado num segundo momento pelo olhar e pela armazenagem de sentidos na memória. E onde o ser negro se encaixa na fotografia em relação ao que foi apresentado anteriormente? Mas será que há um encaixe? É o que será visto.

No início dos anos 70, na Bahia, um jovem negro com uma câmera fotográfica que clicava outros homens e mulheres negras, nos seus dias rotineiros ouviu de um deles: “Tá virando turista é?”. O que na verdade continha nessa zombaria de forma implícita, era o já conhecido costume dos negros e negras serem objetos de turistas e fotógrafos brancos. Essa surpresa de ser contemplado por um seu semelhante, trouxe empatia nos olhares. O fotógrafo na época e situação era o baiano Lázaro Roberto. A história de Lázaro é exemplo, e não é único na história da fotografia. Com um acervo de mais de 30

mil imagens e mais de 40 anos de carreira, não há nenhum apoio financeiro para manutenção do seu acervo que guarda uma preciosidade histórica e cultura (RAMOS, 2018).

Ao longo da história da fotografia, Lázaro Roberto não é o único fotógrafo negro a ter seu trabalho e sua arte invisibilizadas. Isso reflete de forma amplamente negativa e tendenciosa, já que a população negra e sua representatividade fotográfica, quando é conduzida pelas mãos de uma parcela de brancos, com poder foto-visual, continuará sempre majoritariamente sendo representada dentro dos estereótipos da subalternidade, como nos traz Spivak (2010, p. 57) ao falar que “o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo”.

Em contrapartida, quando os negros são retratados pelos semelhantes, existe aí uma identificação genuína, espontânea, interligada com costumes, crenças, modos de vida, ancestralidades. Internacionalmente podemos exemplificar com o malinês Seydou Keita, que ao longo da sua carreira desenvolveu sua própria estética: luz natural, tecidos estampados que traziam presentes a cultura da África Ocidental e um jeito único de posicionar seus personagens. Segundo o artista e professor Ayrson Heráclito: “pela primeira vez a imagem da África era constituída por um africano negro, e não por um colonizador branco com uma visão estereotipada. Nascia ali, uma postura de empoderamento” (GERMANO, 2018).

Nos dias atuais, o interesse dos fotógrafos negros em retratar a estética negra e das periferias, normalmente surge quando o protagonista que está com a câmera na mão se reconhece como negro, descobre a história de resistência de seus ancestrais, começa a estudar mais sobre essa história, que sempre foi invisível e repleta de estereótipos negativos sobre a cor da pele negra, e assim começa a representar e ser representado pelos seus.

JOSÉ EZELINO DA COSTA: NORDESTINO, NEGRO, FOTÓGRAFO E INVISIBILIZADO.

É de grande importância para o povo brasileiro ter referenciais negros na fotografia, a história da população negra, por si só, é de uma riqueza imensa, mas que sempre foi invisibilizada e engolida por uma história eurocentrista e, um dos caminhos para que isso mude, é fazendo com que cada vez mais a população negra ocupe os espaços, nesse caso específico, realizando e reconhecendo cada vez mais as obras fotográficas que representam esse povo e a sua história. Existe sim uma dívida histórica para com o povo negro. E aqui, cabe muito bem trazermos o pensamento de Ribeiro (1995, p 217), quando diz que “A classe dominante bifurcou sua

conduta em dois estilos contrapostos. Um, presidido pela mais viva cordialidade nas relações entre seus pares; outro, marcado pelo descaso no trato com os que lhes são socialmente inferiores”.



Figura 1 – Auto-retrato de José Ezolino da Costa. Fonte: Reprodução/José Ezolino

Em 1889, no sítio Umbuzeiro, município de Caicó/RN, nasceu José Ezelino da Costa, filho de Bertuleza Maria da Conceição e pai desconhecido. Em meio as comemorações ainda recentes da abolição da escravidão, surgiu aquele homem, negro, de família pobre, que assumiu para si, através da fotografia a tarefa de ser livre, como se fosse escolhido pelo destino para poder se deslocar e olhar o planeta ao seu redor com a autonomia dos que não

podem ser servil. O que José Ezelino da Costa fez em pleno século XIX, se estabeleceu totalmente no contra fluxo do que os fotógrafos estrangeiros fizeram nesse mesmo período no Brasil. Enquanto os brancos produziam imagens de negros que reforçavam suas condições subalternas, ele fazia o oposto: retratava os negros e seus descendentes primando pela composição da beleza como o fundamento primordial de seus retratados, vestindo-os com roupas que assemelhavam a aristocracia, organizando os cenários, direcionando as poses e trabalhando perfeitamente o estúdio.



Figura 2 - Dona Bertuleza Maria da Conceição, mãe de Ezelino. Fonte: reprodução/José Ezelino.

É importante ressaltar que José Ezelino da Costa nasceu numa família em que a predominância era de mulheres e em uma cidade reconhecida como a cidade do bordado e das costuras. Ele se apropriou dessas habilidades visuais e estéticas para criar um olhar refinado sobre as suas composições, além de transformar os tecidos que tinha disponíveis em casa em almofadas, cortinas e outros artefatos para montar seus cenários fotográficos. Esse refinamento certamente foi adquirido no convívio do lar, da vizinhança aristocrática e das viagens que anualmente fazia para Recife/PE ou ao Rio de Janeiro/RJ para comprar equipamentos, produtos químicos para revelação e para se atualizar.



Figura 3— Retrato de Anna das Dores, sobrinha de José Ezelino, em cenário organizado por ele. Fonte: reprodução/ José Ezelino.

O que ele aprendeu partiu da sua própria experiência, de seus interesses e da sua autonomia em saber adentrar nos meandros de uma sociedade elitista, branca e aristocrática de forma muito sutil. Ele também fez fotografias de autoridades da cidade, de formatura de turmas de mulheres, da construção do Açude de Itans e de autoridades militares da época. Mas, a predominância de seu acervo está em retratar os negros e a sua própria família com vestes aristocráticas em composições de cenários, como mostra a figura abaixo.

O fotógrafo mostrou ser um intelectual, um observador apurado do seu tempo, capaz de recolher, selecionar e escolher materiais



capazes de falar de sua época e permitir que outros também o fizessem. Ele explicitou sua revolta estética marcada por práticas renovadas que permitiram projetar uma cartografia do desejo de ser. Em *Os meus demônios*, Morin (1995, p.176) diz que “a qualidade de intelectual não é determinada pela pertença profissional à intelligentsia, antes vem do uso ou da superação da profissão, nas e pelas ideias”.

Sabemos que a representação da população negra na fotografia dos séculos XIX e XX, traz características que refletem uma marginalidade social com a qual o país precisa lidar até hoje. Nesse viés é que José Ezelino da Costa também se coloca além do seu tempo. A sua observação com os seus semelhantes é objetiva: os percebia como iguais, numa sociedade que tratava de mostrar o contrário. As pouquíssimas informações acerca de Ezelino, em sua maioria, foram captadas a partir de uma fragmentada biografia feita por Almeida (2017) e, como a autora mesma nos diz:

Tudo confirma a hegemonia do homem branco no sertão do Seridó. E, conseqüentemente, o sucesso de um homem negro nesse contexto é notadamente raro, apesar de seus contemporâneos e até familiares não terem, pelo menos, reconhecido a importância de seu acervo, tanto para a história da cidade de Caicó como para a do estado do Rio Grande do Norte. O que resta hoje são apenas cópias impressas e muitas cópias de cópias impressas, não facilitando a análise precisa de suas fotografias. Desse modo, mesmo que aqui seja apenas uma tentativa de registro de um fragmento da obra de José Ezelino, é fundamental destacar o ineditismo de sua obra. (ALMEIDA, 2017, p. 117)

Vale ressaltar que não há nenhum documento nem fotografia que fala a respeito dos dois filhos que Ezelino teve com uma namorada. É como se fosse obrigatório esquecê-lo.

O NÃO-LUGAR DE JOSÉ EZELINO DA COSTA NA CENA FOTOGRÁFICA DO RIO GRANDE DO NORTE

Com relação ao questionário aplicado, as respostas e posições foram bem específicas e objetivas a respeito do porquê da invisibilidade da pessoa e do trabalho de José Ezelino da Costa e complementares entre si. Aqui se faz coerente, mais uma vez, o relato de Darcy Ribeiro quando acentua com objetividade e clareza a causa desse número gigantesco da quantidade de negros serem a maior parcela entre os desfavorecidos.

A nação brasileira, comandada por gente dessa mentalidade discriminatória, nunca fez nada pela massa negra que a construíra. Negou-lhe a posse de qualquer pedaço de terra para viver e cultivar, de escolas em que pudesse educar seus filhos, e de qualquer ordem de assistência (RIBEIRO, 1995, p 222).

Dos vinte entrevistados, somente sete afirmaram que Ezelino, foi o primeiro fotógrafo negro do Rio Grande do Norte. Os entrevistados 1 e 2, que são dois dos maiores nomes da fotografia do estado, ambos estudiosos da arte da fotografia, juntamente com o entrevistado 3 também teceram comentários mais relevantes sobre a importância do seu trabalho. O entrevistado 1 nos diz que “José Ezelino da Costa, fotografou sua família em poses domésticas, coisa totalmente fora do padrão para os negros da época”. O entrevistado 2 complementou dizendo que “nota-se pelas imagens por ele produzidas que o apuramento estético e o rigor técnico com a iluminação



estavam sempre presentes em suas fotografias. Seu nome e trabalho são importantes para história da fotografia norte-rio-grandense”, e o entrevistado 3 comentou que o fotógrafo “foi um exímio retratista, contribuiu bastante no quesito fotografia do seu dia-a-dia e de seus familiares, seu rigor estético era refinado, fazia questão de colocar as melhores vestimentas para se autorretratar e seus familiares”. Nessa amostra, já podemos ver que o reconhecimento sobre a relevância do trabalho do caicoense é de fato, por uma parcela muito pequena dos fotógrafos locais.

Quando perguntados se saberiam dizer se José Ezelino da Costa em algum momento recebeu algum reconhecimento, somente alguns responderam ter sabido do foto-livro escrito por Almeida (2017). O entrevistado 3 nos fala que “não conheço, sua obra foi perdida durante o tempo, recentemente houve um resgate de seus trabalhos, mas acredito que foi um evento situacional, não se fala dele no estado”. A entrevistada 8 disse que “infelizmente não se fala sobre seu trabalho, as documentações que eu soube foi graças ao foto-livro de Angela Almeida”. O entrevistado 10 diz que “em vida não recebeu nenhum reconhecimento público”. O entrevistado 1 também menciona o foto-livro de Almeida (2017), os demais entrevistados foram categóricos em responder que desconheciam qualquer reconhecimento ao fotógrafo e seu acervo.

Quando perguntados quais motivos consideram cruciais para a falta de visibilidade do trabalho dele, apenas 1 entrevistado não mencionou algo relativo à cor da pele, entretanto colocaremos aqui a fala da entrevistada 6, em resposta ela disse:

Com certeza por ser preto e filho de ex-escravos. Artistas racionalizados acabam seguindo no obscurantismo e isso faz com que tenhamos a ideia de que eles não existiram, que só agora estamos começando, mas não. Sobretudo, com arte

conseguimos ressignificar visões e criar novos arquétipos sociais, para uma sociedade racista isso é inadmissível

O entrevistado 4 nos diz que “é como se sua história não tivesse importância, por se tratar de um negro, seu trabalho não recebeu o reconhecimento que merecia”. Isso nos remete ao que Costa (2004, p. 54) nos informa sobre invisibilidade pública, no seu livro *Homens invisíveis: Relatos de uma humilhação social*, “a invisibilidade pública – é uma espécie de desaparecimento psicossocial de um homem no meio de outros homens”.

Não nos resta dúvida de que há uma lógica de invisibilidade acerca do trabalho e da pessoa de José Ezelino da Costa, falando sobre esse assunto, a exclusão e invisibilidade histórica dos negros foi pauta durante o Seminário Racismo no Mundo do Trabalho, na sede do Ministério Público do Trabalho, em 2017, em São Paulo, na época, o professor Cleber Santos Vieira, da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), que também é membro da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros, apontou três tipos de discriminação que os negros passam nos ambientes de trabalho:

Existe a discriminação ocupacional, que questiona a capacidade do negro de desempenhar tarefas mais complexas, mesmo que este profissional seja capacitado para tais funções; a discriminação salarial e a discriminação pela imagem, na qual a pele escura e os cabelos crespos são alvo de preconceito e deixam os negros de fora de diversas oportunidades de trabalho (BOEHM, 2017).

Se já existe um padrão pré-estabelecido de quem tem e quem não tem a prioridade de ser e ter seu trabalho reconhecido no que se refere a raça, segundo relatado durante o Seminário Racismo no Mundo do Trabalho,





consequentemente, isso se replica nas cidades, e no caso das realizações fotográficas no RN, não seria diferente pelo que esse artigo vem mostrando.

Quando perguntados para citar alguns nomes de fotógrafos negros que ganharam algum reconhecimento, os entrevistados, na sua grande maioria, sempre citaram dois nomes: Walter Firmo e Eustáquio Neves, ressalte-se que ambos não são norte-rio-grandenses, e nenhum fotógrafo(a) local foi citado.

Quando perguntados se há alguma pré-disposição racial para que se tenha o reconhecimento, quatro entrevistados responderam que não há essa pré-disposição, os outros dezesseis foram categóricos e suas falas ou se complementam ou são quase que semelhantes. O entrevistado 1 diz: “o que há e o que houve é o de sempre: um racismo estrutural, resquício forte da escravidão que se manifesta na herança cultural, econômica, política, educacional e social em sentido lato”.

A entrevistada 6 ainda nos trouxe uma questão não só de raça, como também de gênero, “existe sim essa pré-disposição. Temos um perfil bem estabelecido para o reconhecimento profissional: homem branco, hétero e cisgênero”. Fato que também foi levantado pela entrevistada 8 quando diz que “a fotografia é uma profissão muito elitista, apesar que existem movimentos fotográficos ligados a periferia, mas reconhecimento é muito pouco tanto nas questões raciais quanto de gênero, o homem branco classe média ainda domina a fotografia”. O entrevistado 9 disse que “sinto que ainda há um certo racismo velado”. O entrevistado 10 complementa que “o negro sempre sofreu discriminação em qualquer profissão e é claro que isso dificulta para o seu reconhecimento profissional”.

Com falas como essas, nos traz a convicção de que existiu e ainda existe, uma estrutura invisibilizadora baseada na cor da pele para que José Ezelino da Costa não tivesse o devido reconhecimento, o que vai de acordo

com a fala do professor da Universidade Federal de São Paulo, Cleber Santos Vieira, sobre a discriminação pela imagem.

Depois dessas afirmações os fotógrafos(as) foram questionados se conheciam algum fotógrafo(a) negro(a) que realiza em suas obras fotográficas temas e/ou narrativas sobre a questão racial. Todos falaram conhecer alguns profissionais, porém, nenhum dos citados é do estado, isso nos leva a pensar ainda mais no ineditismo de sua obra e na relevância do seu trabalho, pois também nos leva a analisar sobre a responsabilidade das comunidades negras fotográficas em novas histórias fotográficas, que sejam de fato, representativas para os povos, que sejam honestas em sua linguagem e sensíveis no seu fazer; pois, não encontraremos essa responsabilidade nas produções brancas, masculinas e elitistas. E assim se faz importante a racialização dessas histórias e olhares fotográficos.

Ao entrar em contato com essas informações trazidas por cada entrevistado é de se pressupor os motivos pelo qual José Ezelino da Costa não tenha tido a visibilidade que deveria ter na sociedade norte-rio-grandense: um trabalho digno, perspicaz, corajoso, sensível, com olhar único, técnica e primor em fazer da fotografia um manifesto de beleza ao ser negro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar esse artigo se buscou refletir sobre a invisibilidade do primeiro fotógrafo negro do Rio Grande do Norte, José Ezelino da Costa. O objetivo era entender o porquê que essa invisibilidade se consolidou. Foi realizada uma pesquisa exploratória, biográfica e descritiva, seguindo uma metodologia qualitativa e aplicamos um questionário com fotógrafos(as) negros e não negros para saber deles próprios, que estão inseridos no cenário fotográfico norte-rio-grandense, qual de fato é a relevância e significação do trabalho fotográfico de José Ezelino da Costa.





A hipótese se baseou na invisibilidade imposta por um sistema racista incorporado e perpetuado na sociedade norte-rio-grandense, assim como existe em toda sociedade brasileira, e ao longo desse artigo se pode aferir que a invisibilidade é prioritariamente racista. Vimos também que os próprios fotógrafos(as), tanto negros como os não negros entrevistados, têm plena ciência dessa não visibilidade.

Podemos concordar com Stuart Hall (2016, p. 190) quando diz que: “os estereótipos são capazes de reduzir as pessoas a algumas poucas características simples e essenciais, que são representadas como fixas por natureza”. Ainda de acordo com Hall (2016, p.191), as características que configuram os estereótipos são “vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas”. Ou seja, nada diferente do que vemos no cenário fotográfico do RN em relação a como ele é praticamente inexistente, salvo o trabalho de Almeida (2017), que trouxe à tona as poucas fotos que restaram do fotógrafo e sua fragmentada biografia.

As informações aqui demonstradas nesse artigo não se resolverão por si mesmas e é necessário também abrir as discussões sobre a importância de editais para as realizações das obras e acervos fotográficos, reformulando a estrutura imposta, criando cotas para fotógrafos(as) negros (as) e para trabalhos que abordem questões raciais. Afinal, as histórias das obras fotográficas no Rio Grande do Norte não podem continuar sendo contadas a partir de um ponto de vista eurocêntrico dos descendentes históricos dos escravocratas, tidos como vencedores e privilegiados, e continuarem colocando na invisibilidade alguém como José Ezelino da Costa.



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Angela. **Quando a pele incendeia a memória nasce um fotógrafo no sertão do século XIX**. Rio Grande do Norte, Editora EDUFRN, 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BOEHM, Camila. Negros enfrentam mais dificuldades que brancos no mercado de trabalho, diz MPT. **Agência Brasil**, São Paulo, nov. 2017. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-11/negros-enfrentam-mais-dificuldades-que-negros-no-mercado-de-trabalho-diz-mpt>. Acesso em: 04 jun. 2020.

CHAUÍ, Marilena. Brasil. **Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

COSTA, Fernando Braga. **Homens invisíveis**: Relatos de uma humilhação social. São Paulo, Editora Globo, 2004.

GERMANO, Beta. Conheça Seydou Keita, o fotógrafo que empodera os negros em seus cliques. **Casa Vogue**, São Paulo, maio 2018. Disponível em:

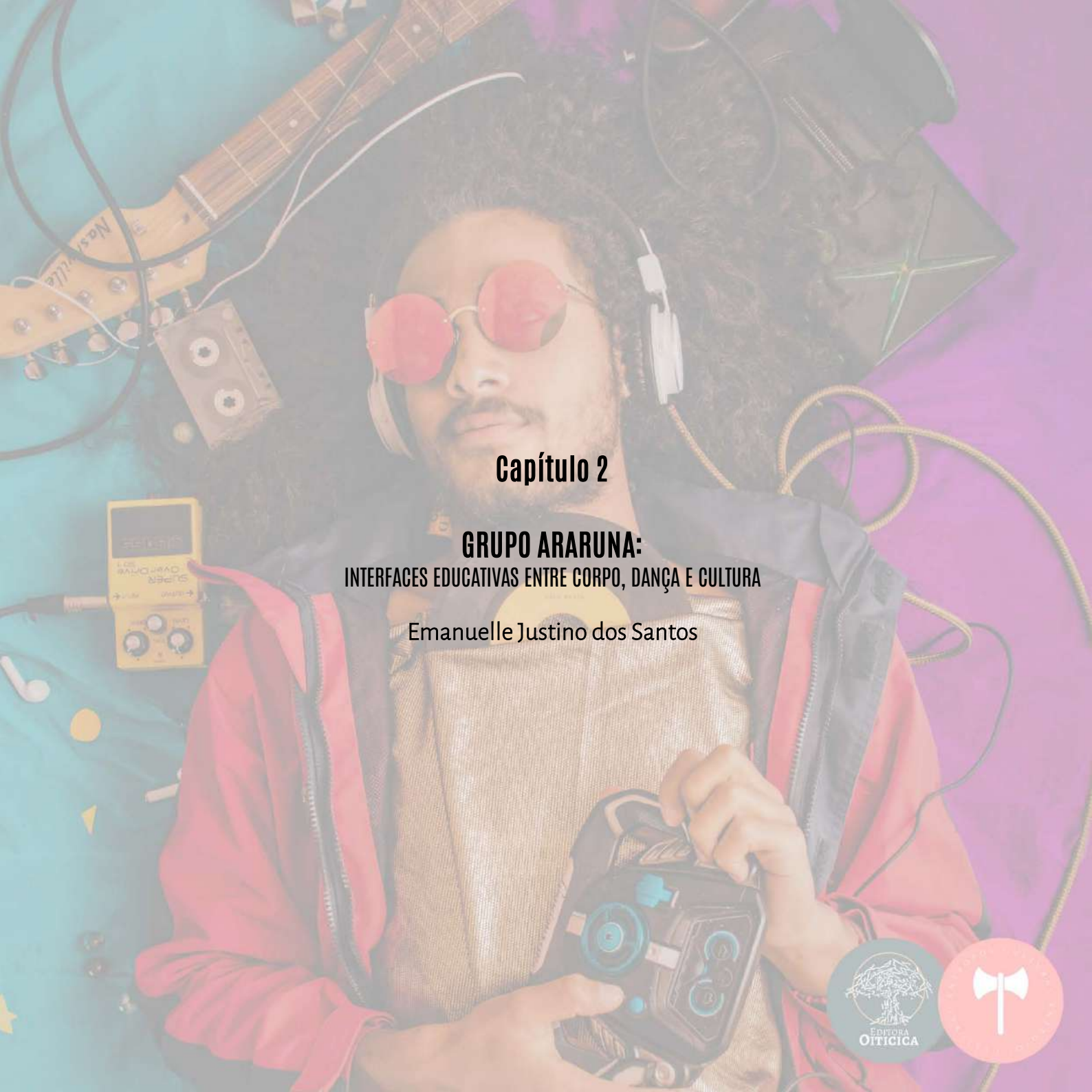
<<https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Fotografia/noticia/2018/05/conheca-seydou-keita-o-fotografo-que-empodera-os-negros-em-seus-cliques.html>>. Disponível em: 04 jun. 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016. MORIN, Edgar. **Os meus demônios**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995.

RAMOS, Gislene. O fotógrafo baiano que documenta a história afro-brasileira há 40 anos. **Vice**, São Paulo, nov. 2018. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/zmdzz8/o-fotografo-baiano-que-documenta-a-historia-afro-brasileira-ha-40-anos. Acesso em: 04 jun. 2020.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1995.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Minas Gerais, Editora UFMG, 2010.



Capítulo 2

GRUPO ARARUNA: INTERFACES EDUCATIVAS ENTRE CORPO, DANÇA E CULTURA

Emanuelle Justino dos Santos



GRUPO ARARUNA: INTERFACES EDUCATIVAS ENTRE CORPO, DANÇA E CULTURA

Emanuelle Justino dos Santos

INTRODUÇÃO

Araruna, besouro, bode, camaleão, caranguejo, jararaca, pau-pereiro, Maria Rita, miudinho, mulher rendeira, mazurca, sete rodas, polca, xote, valsa. As danças do Grupo “Araruna: sociedade de danças antigas e semi-desaparecidas” se revelam como saberes tradicionais que se caracterizam “[...] pelo forte sentido de agregação de seus membros na busca da vivência estética, que media todo o ritual de preparação das danças a serem apresentadas e compartilhadas por outros membros da sociedade” (PORPINO, 2006, p.114). Esse Grupo celebra a identidade cultural e a comunhão entre os corpos brincantes que dançam “[...] para não esquecer quem são” (BRANDÃO, 1993, p.10 apud NÓBREGA, 2000, p.1).

Os brincantes são moradores do bairro das Rocas e de outros bairros da cidade do Natal/RN que expressam nuances híbridas entre as culturas europeia e a potiguar. O Araruna foi criado pelo mestre Cornélio Campina da Silva (1908-2008), durante os festejos do São João da Roça nas Rocas, Natal/RN. Nos anos de 1940, ele foi resgatando suas lembranças infantis sobre as danças que aprendeu com seus avós e bisavós no município serrano de Portalegre/RN. Essas danças também sensibilizaram pessoas importantes, como o folclorista Câmara Cascudo e o atual prefeito daquele



período: Djalma Maranhão. Segundo Costa (2008), esse político doou o terreno para a construção da sede do Araruna. Com tal feito, o Grupo elaborou um Estatuto registrado em cartório, inaugurando sua sede em 24 de julho de 1956.



Figura 4 - Mestre Cornélio.

Com seus 65 anos de existência, o Araruna resiste e, ao mesmo tempo, é influenciado pela cultura hegemônica, revelando modos de ser que são intermediados por meio de sentidos: religioso ou lúdico ou crítico social ou de identidade, entre outros possíveis (NÓBREGA, 2000). Em visita ao repositório da Capes, percebe-se que há um universo de pesquisas sobre várias manifestações da tradição. Contudo, são raros os estudos sobre o Araruna. Os trabalhos que mais se aproximam são: Monteiro (2007), Martins (2015) e Santos (2014). Mesmo com a relevância do que já foi produzido, sabe-se que há lacunas a serem investigadas.

Partimos da seguinte questão de estudo: Como a estética do Grupo Araruna contribui para pensar o corpo, a dança e a cultura? Como é possível entrelaçar os sentidos simbólicos entre corpo, natureza e cultura do Araruna? Objetivamos descrever sobre as tessituras das danças do Araruna através da



estética dos corpos brincantes, apresentando relações simbólicas entre corpo, natureza e cultura do Grupo para elaborar outras sensibilidades educativas.

METODOLOGIA

A fenomenologia de Merleau-Ponty se estrutura por uma descrição minuciosa dos dados de investigação sobre as danças do Araruna, que nos levam aos “[...] caminhos da reflexão epistemológica da corporeidade em diálogo com outros desdobramentos das ciências” (NÓBREGA, 2010, p.36). A reflexão, a interpretação, a imputação de sentidos dessas danças tradicionais se dão através da inserção no mundo vivido dos brincantes por meio do acesso a vídeos, textos, letra de música, símbolos e narrativas do Araruna. Em diálogo com a bibliografia, elaboramos uma rede de significados, construindo a redução fenomenológica do Araruna, que é uma análise intencional e inacabada, voltada para o ofício de dar sentido, questionar, ponderar e articular algumas partes para tracejar percursos interpretativos que componham significações educativas sobre corpo, cultura, natureza e dança.

Os corpos do Araruna: desvelamento estético da dança

A expressividade dos corpos brincantes se oferecerem à tradição, transformando-se em dança. Os gestos ampliam a expressividade desses corpos, tecendo um mundo único, que remete a metáfora merleauPontyana do corpo como uma obra de arte (NÓBREGA, 2010). A obra de arte “[...] é vista e ouvida, e nenhuma definição, nenhuma análise ulterior, por mais preciosa que possa ser posteriormente e para fazer o inventário dessa experiência,



conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta que tive com relação a ela” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.57).

A contemplação da arte atinge o espectador por meio de sua forma e conteúdo, que estão imbricados ao modo como é apreendido pelo olhar. Leva-se em conta a organização cadenciada das cenas, elaborando uma lógica, um estilo que indicará o valor a ser atribuído a cada elemento típico dessa arte, configurando uma imagem irradiante, um ritmo (MERLEAU-PONTY, 2004). Ao vibrar de emoção, o corpo brincante entrega-se à experiência excitante de comunhão com o outro. Como podemos ver na apresentação do Araruna realizada durante o Encontro Lítero-musical no Palácio do Potengi – Pinacoteca Potiguar, em 2 de dezembro de 2016: os corpos dançam de maneira tão encantadora que contagia o espectador, conduzindo-o ao prazer da contemplação dessa arte.

Os corpos dançam, fundem-se em dança, entrelaçando razão e emoção, sagrado e profano, erudito e popular. A estruturação cênica do Araruna se origina da cultura de salão aristocrática da Europa, tecendo imagens festivas que se reatualizam infinitamente. Ao ritmo da sanfona e do pandeiro: Os casais se projetam de frente um para o outro, trocam sorrisos e olhares, formando dois círculos concêntricos com as mulheres por fora e os homens por dentro. Elas seguram suas saias, enquanto eles colocam os dois braços por trás do tronco à altura da cintura. Sempre com a postura da coluna vertebral ereta, os brincantes se deslocam, pelo palco através de passos curtos e lentos, de um lado para o outro, e, por vezes, efetuando suavemente pequenos giros e meio-giros. Ora aproximam-se. Ora, afastam-se, porém não entrelaçam seus corpos (SANTOS, 2014, p.7576, grifo nosso).

Há um tom de erotização nessa dança de pares, pois os brincantes se reportam a uma subjetividade de um passado não experimentado, mas sim idealizado por uma memória virtualizada, configurando, assim, um arrojado campo de poderes virtuais dessa arte completa (LANGER, 2011). Como dança



circular, o Araruna “[...] simboliza uma das realidades mais importantes na vida dos homens primitivos – o reino sagrado, o círculo mágico. Ela separa-se da esfera profana, preenchendo uma função sagrada, talvez a primeira função sagrada da dança” (LANGER, 2011, p.200, grifo nosso).

Essa dança também remete a forças místicas da vida selvagem, sendo sacralizada pela natureza. Coadunando com Merleau-Ponty (2006), o sagrado é a dimensão que melhor indica um certo parentesco entre os homens e os outros animais. Logo, essa dança tem uma atmosfera não apenas profana e também sacralizada relativa à fauna potiguar.

Da natureza à cultura: desvelamento simbólico da dança

A dança Araruna apresenta um conjunto de percepções e símbolos, que “[...] os segredos do inconsciente, conduzem as mais recônditas molas de ação, abrem o espírito para o desconhecido e para o infinito” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1982, XII, grifo nosso). O corpo dança e a música vai, aos poucos, “[...] se apossando da dimensão corpórea, penetrando na carne, no tecido da existência, mergulhando na região oculta dos sentidos e nos labirintos do ser, acendendo as tochas da afetação” (FERREIRA, 2011, p.138). Tenho um pássaro preto, Araruna. Que veio lá do Pará, Araruna, Xô, xô, xô, Araruna. Não deixe ninguém lhe pegar, Araruna. Essa letra traz uma narrativa ligada à animalidade. O pássaro preto simboliza a inteligência, a personalidade de um sonhador, representando a intercessão entre o divino e o humano (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1982).

A dança Araruna tem relação com a morte e ressurreição de uma ave, apresentando-se por meio de um passo “agalopado” que, desde tempos remotos, representa: “[...] uma dança de colheita, principalmente a do arroz, pois o pássaro Araruna gosta de comer os pendões da plantação de arroz e para proteger a plantação, tange-se as aves. É este tanger das aves que deu



origem à letra da música e à dança” (MONTEIRO, 2007, p.26). A origem etimológica da palavra “Araruna” é indígena. Segundo Galvão (1999), Graúna vem de “Guira” (uira) igual a pássaro mais “una” (preto), denotando um pássaro de cor preta.

O Araruna não existe só no Pará, pois é típico de quase toda fauna brasileira. Dependendo da região, essa ave, nascida das trovinhas do folclore, também é chamada de Iraúna ou mesmo Graúna. Sua simbologia leva em conta a animalidade do corpo. Para Merleau-Ponty (2006), a animalidade funda a humanidade de modo recursivo, dando coesão à existência no mundo. O corpo já é símbolo, linguagem, interrogação e expressão de alguma coisa. O corpo se expressa em todas as condutas motrizes de equivalências interorgânicas com a cultura. A natureza do corpo se revela de sua reciprocidade e copertença com o mundo.

A natureza não é inteiramente um objeto, nem está inteiramente diante de nós, pois “É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 4). Por fim, os desvelamentos estéticos e simbólicos do Araruna convidam o corpo a compor novas danças que nos reconectem com o primitivo, dando abertura para a produção de espetáculos de dança. O estudo apresenta novas reflexões sobre corpo, natureza e cultura para um olhar mais sensível às danças tradicionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descrição sobre as interfaces das danças do Araruna, através da estética dos corpos brincantes, apresentou algumas relações simbólicas entre corpo, natureza e cultura do Grupo que contribuem para elaborarmos outras sensibilidades educativas para pensarmos sobre a tradição e a dança. Haja vista que perspectivamos desenvolver novos estudos sobre a simbologia das danças tradicionais e o universo educativo das danças tradicionais buscando



compreender processos educativos que ultrapassam o espaço de educação formal, pensando em manifestações tradicionais, a exemplo do Grupo Araruna no sentido sócio-político de resgate dos conhecimentos culturais dessas danças, contribuindo para que os corpos brincantes e a estética da cultura norte-rio-grandense seja valorizada e seu acesso seja visto como uma forma de garantia de exercício de cidadania das crianças e jovens, estudantes das escolas de nosso Brasil. Portanto, desejamos dar continuidade ao estudo por outros delineamentos educativos que valorizem nossa identidade cultural e nossas danças potiguares nos diversos palcos e cenários artísticos do Rio Grande do Norte.

REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, J.; CHEERBRANT, A. Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Cristina Rodrigues e Arthur Guerra. 20. ed. Rio de Janeiro/RJ: José Olympio, 1982.
- COSTA, G. Araruna: sociedade de danças antigas e semi-desaparecidas – orgulho e patrimônio cultural do RN. Natal/RN: SESC, 2008.
- GALVÃO, D. (Org.). Sociedade Araruna Danças Antigas e Semidesaparecidas. Galante – Scriptorin Candida Bezerra. Fundação Hélio Galvão, Natal/RN, ano 01, n. 04, p.1-3, set. 1999.
- FERREIRA, G. L. A performance poética. Repertório: teatro e dança. v.17, n.1, p.136-142, 2011.
- LANGER, S. K. Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo/SP: Perspectiva, 2011.
- MARTINS, J. S. Expressões da cultura popular Araruna em suas múltiplas manifestações espaciais no bairro das Rocas, Natal/RN – Brasil. 2015. 72 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação e Pesquisa em Geografia – Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, Natal/RN, 2015.
- MERLEAU-PONTY, M. A Natureza: curso do Collège de France. Tradução: Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. Conversas. Tradução: Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2004.

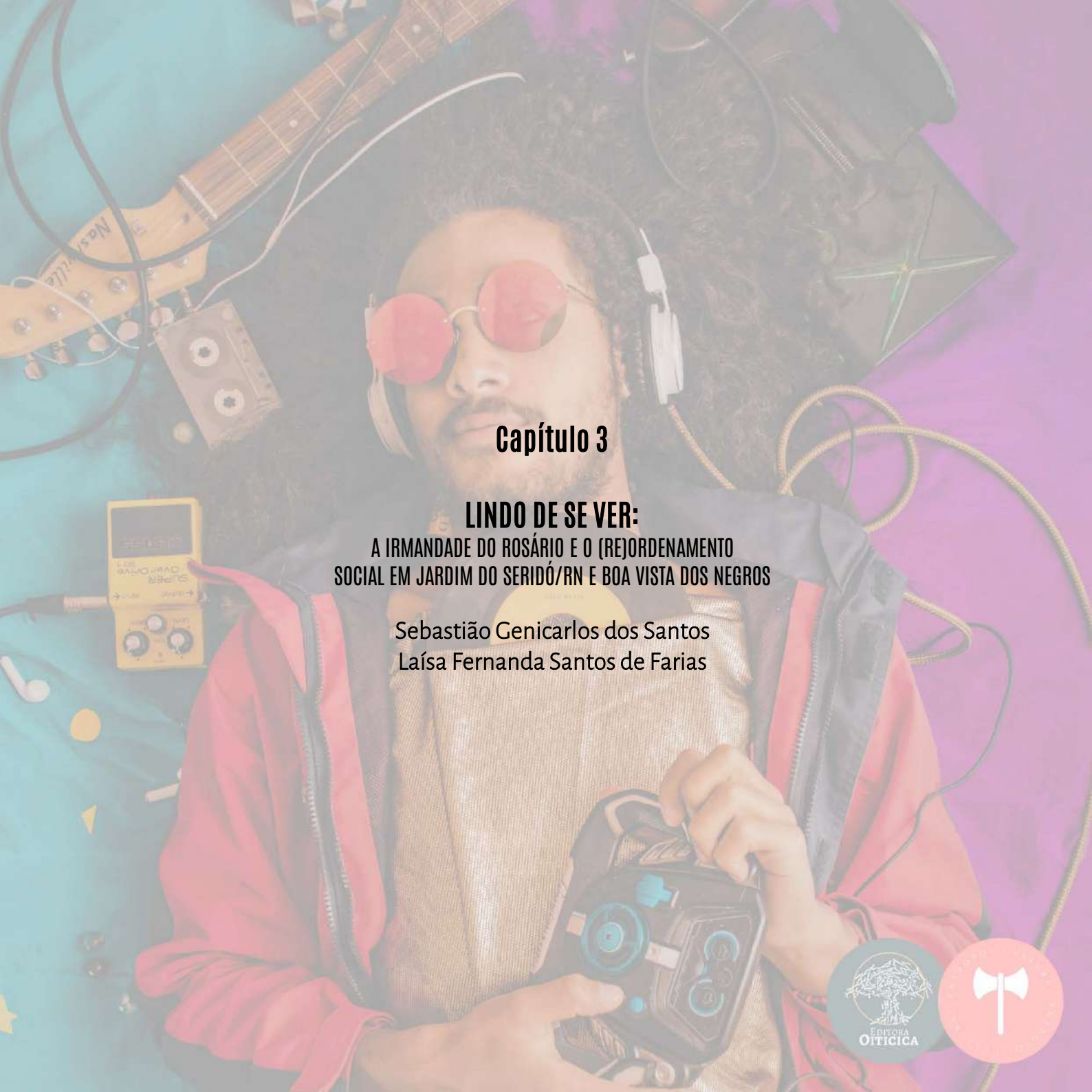


MONTEIRO, N. A. Um olhar sobre o Araruna: perspectivas para a dança na Educação Física. 2007. 63 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Educação Física) – Departamento de Educação Física - Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, Natal/RN, 2007.

NÓBREGA, T. P. Dançar para não esquecer quem somos: por uma estética da dança popular. In: I CONGRESSO LATINO AMERICANO. II CONGRESSO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO MOTORA, 2000, Foz do Iguaçu/PR. Anais... Foz do Iguaçu/PR, 2000.

NÓBREGA, T. P. Uma fenomenologia do corpo. São Paulo/SP: Livraria da física, 2010.
PORPINO, K. O. Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética. Natal/RN: EDUFRN, 2006.

SANTOS, E. J. A performance do corpo que dança: uma análise estética do Grupo Araruna. In: PREMIER SYMPOSIUM INTERNATIONAL FRANCOBRÉSILIEN, 2014, Montpellier/França. Anais eletrônicos... Montpellier/França, 2014, p. 69-84.



Capítulo 3

LINDO DE SE VER:

A IRMANDADE DO ROSÁRIO E O (RE)JORDENAMENTO
SOCIAL EM JARDIM DO SERIDÓ/RN E BOA VISTA DOS NEGROS

Sebastião Genicarlos dos Santos
Laísa Fernanda Santos de Farias



LINDO DE SE VER: A IRMANDADE DO ROSÁRIO E O (RE)ORDENAMENTO SOCIAL EM JARDIM DO SERIDÓ/RN E BOA VISTA DOS NEGROS

Sebastião Genicarlos dos Santos
Laísa Fernanda Santos de Farias

*“Primeiro o santo, depois a oração!”
(Ditado popular)*

É notório que, para além da busca de uma vida num plano espiritual, muitas práticas e ritos de cunho religioso intentam para fins terrenos e objetivos, de forma que o estabelecimento de uma relação com o transcendental busca mobilizá-lo (ELIADE, 2010), assim como ocorre com as tentativas de mobilização das forças da natureza, em busca de saúde, paz e quaisquer outras boas realizações na Terra. Um exemplo disso pode ser encontrado na Eficácia Simbólica, capítulo 10 do livro *Antropologia Estrutural* (1996), onde antropólogo francês Claude Lévi-Strauss analisa um texto mágico-religioso proveniente da cultura indígena sul-americana.

O referido texto, recuperado e editado por Wassen e Holmer, diz respeito a um ritual destinado ao socorro de uma parturiente que enfrenta percalços durante o trabalho de parto. Na abordagem de Lévi-Strauss, uma forma original de apresentação do rito é posta em prática, isto é, a cura xamanística é descrita como necessária para a ordenação de um sistema, neste caso, uma desordem de natureza fisiológica (LÉVI-STRAUSS, 1996).



Na perspectiva do autor, a eficácia do ritual reside justamente na crença da magia. Para ele, não importa que a mitologia xamânica não corresponda a uma realidade objetiva, o importante é que a paciente e sua sociedade acreditam no poder de cura dessa magia. Com efeito, ao tratar do sobredito ritual, que envolve xamã e parteira, além da parturiente, Lévi-Strauss afirma que a cura, ou seja, o processo de (re)ordenação, se dá por meio de uma sucessão determinada de falas e movimentos repetitivos, muito embora chame atenção para a plasticidade do mito, explicitando que entre os muitos espíritos para os quais o xamã apela está o “do Pacote Prateado do Homem Branco”, o que denota a incorporação do europeu e sua cultura às práticas rituais ameríndias.

O fato é que, a desordem fisiológica que trava o parto em questão é desfeita mediante a realização do ato mágico-religioso, que pressupõe a interação xamã – paciente – espíritos bons e maus, ou seja, o ato mágico-religioso é o meio pelo qual se dá o (re)estabelecimento de uma ordem.

Mediante a reflexão acima, a observação de determinados rituais de cunho religioso praticados no âmbito da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, da Comunidade Quilombola de Boa Vista dos Negros e Jardim do Seridó/RN à luz da leitura do referido texto de Lévi-Strauss, traz à tona a percepção de que tais práticas também objetivam um ordenamento, ou reordenamentos, não somente do ponto de vista fisiológico, mas também social, mediados pelo aspecto religioso.

A comunidade quilombola supracitada, localiza-se na zona rural do Município de Parelhas/RN, no entanto, desde 1863, quando foi fundada a Irmandade do Rosário de Jardim do Seridó, cidade vizinha a Parelhas, os quilombolas de Boa Vista participam da mesma, inclusive ocupando cargos de chefia e posições de destaque na corte existente em tal confraria (SANTOS, 2007; GOULART, 2016).

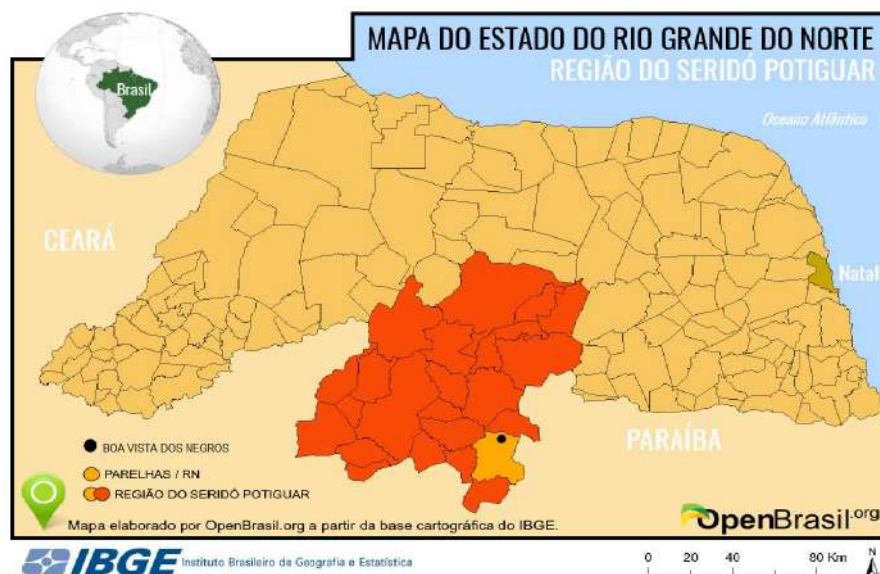


Figura 5 - Mapa do Rio Grande do Norte, com destaque para o Seridó, o Município de Parelhas e a Boa Vista dos Negros. Adaptado de <https://historiadascidadesdoserido.openbrasil.org/2013/06/parelhas-rn.html>. Fonte: Sebastião Genicarlos dos Santos, 2020.

É evidente que na definição de uma identidade seridoense, microrregião potiguar em que se localizam as cidades de Parelhas, Jardim do Seridó e Caicó, ou seja, os municípios que têm irmandades do rosário ativas no presente momento, é destacada, entre outros aspectos, a importância das tradições católicas, de forma que as festas de padroeiro se apresentam ali como eventos capazes de congregar as pessoas do local, reunir as famílias e os vizinhos, numa encenação de relações sociais harmoniosas. Ao mesmo tempo, revelam situações sociais historicamente construídas na base da



desigualdade e hierarquia, que podem ser expressas e em parte resolvidas na ocasião da festa (MACÊDO, 2005; SANTOS, 2007).

Assim, a festa de São Sebastião e Nossa Senhora do Rosário que ocorre em Jardim do Seridó, anualmente, entre 30 de dezembro e 1 de janeiro, é a ocasião em que as performances rituais, musicais e dançadas dos membros da Irmandade do Rosário, ofuscam as práticas mais contidas dos devotos de São Sebastião, trazendo à tona situações conflituosas e um desconforto dificilmente expresso num contexto festivo, causando inclusive a falsa impressão de uma total harmonia nas relações raciais e ainda, reforçando o mito da integração social do negro seridoense (GOULART, 2016).

A festa em pauta agrega os quilombolas de Boa Vista dos Negros, que se deslocam anualmente para os festejos na urbe jardinense, e os negros do rosário residentes “em Jardim”, mas além das celebrações ocorridas nos derradeiros dias do ano ocorre, também com frequência anual, a Festa de Nossa Senhora do Rosário na própria comunidade Boa Vista dos Negros, esta tem duração de dez dias e pode realizar-se nas últimas semanas do mês de setembro ou de outubro.

Assim, no presente estudo, buscamos entender de que forma aquela irmandade aproveita tais festejos para ensaiar uma estratégia de afirmação identitária e uma história própria, os agenciamentos de seus membros para a obtenção de “vantagens” coletivas e individuais, num contexto de relações raciais historicamente marcadas pelo paternalismo, e ainda as formas pelas quais os rituais inerentes as festividades do rosário são tomados por pessoas de dentro e de fora da irmandade como meios de cura e de um certo ordenamento das relações entre negros e brancos.

“TRONCO, RAMO E RAIZ”: RITUAIS, CURA E REPRESENTAÇÕES DO MUNDO PELOS IRMÃOS DO ROSÁRIO

Assim como toda prática religiosa inerente ao catolicismo, no Seridó as festividades do rosário objetivam uma aproximação com o mundo espiritual, porém, há na complexidade dessa praxe religiosa um conjunto de mitos, ritos, dogmas, cerimônias e elementos postos de maneira tal, que fica difícil distinguir o principal do acessório (DURKHEIM, 1998).

É recorrente entre os quilombolas de Boa Vista dos Negros a afirmação de que, Nossa Senhora do Rosário é a santa que apareceu sobre um toco de madeira e que, sendo conduzida em cortejo à uma igreja por pessoas brancas, recusou ser adorada por elas, voltando diversas vezes para o lugar de origem até ser levada por negros e negras, que dançando e tocando a deixaram numa simples capela, lugar do qual a divindade não quis mais sair, sinal de que escolheu ser a padroeira da população negra.¹

A recorrência desse mito relativo à aparição da Senhora do Rosário e mais, à sua escolha por ser acolhida e adorada pela população negra, revela uma ligação entre “o povo da Boa Vista” e a santa que se tornou o seu principal orago. Isso deixa muito claro que todos os aspectos e todas as atitudes referentes à irmandade ou à festa do rosário são perpassadas por uma forte carga de devoção e de sentimento religioso.

¹ Depoimento de José Fernandes do Amaral, conhecido como Zé de Biú, quilombola de Boa Vista dos Negros, nascido em 1936. Apesar de lembrar muito o mito de “Nossa Senhora Aparecida”, conhecido em todo o Brasil, a história contada por Seu José de Biú é parte da tradição oral de sua comunidade.



CADA UM OSTENTA O QUE TEM!

Apesar da Senhora do Rosário ser o principal objeto de culto na festa em pauta, há o momento em que um acessório ocupa papel de destaque, pois, é tradição no Brasil desde o século XVIII que as confrarias religiosas de pessoas negras encenam uma corte formada por reis, juízes, escrivães, guerreiros e guardas de honra, podendo haver, contudo, pequenas variações dependendo do lugar (SOARES, 2000).

No caso da Irmandade do Rosário de Boa Vista dos Negros e Jardim do Seridó, um elemento peculiar é acrescentado. Ali a sobredita corte se divide em duas partes, uma chamada perpétua, a outra “do ano”, de forma que existe o rei do ano e o rei perpétuo, juiz do ano e juiz perpétuo e daí por diante (GOULART, 2016). Como o próprio nome sugere, os cargos perpétuos são vitalícios, isto é, quem os ocupa só deixa o posto por vontade própria, por doença ou morte. Já os cargos ditos do ano têm seus ocupantes substituídos a cada 31 de dezembro, durante a festa do rosário, em cerimônia ocorrida na frente da igreja matriz de Jardim do Seridó.

A cerimônia em que ocorre a substituição dos membros da corte é observada pela multidão de católicos jardinenses e visitantes, que no intuito de passarem os últimos instantes do ano clamando aos céus por boas venturas para o ano que está prestes a rebentar, acompanham, absortos em sua maioria, a pompa dos negros do rosário, vestidos a rigor, imponentes e altivos na ostentação de suas coroas, seus cetros, faixas e roupas brancas impecavelmente engomadas.

Rainhas, reis e corte se postam no patamar da igreja, adiante da bandeira hasteada de Nossa Senhora do Rosário e São Sebastião. No plano inferior se aglomera a população. O juiz perpétuo, em ato solene, se encarrega de passar faixas, cetros e coroas dos velhos ocupantes aos novos empossados. Nesse ínterim, a coroa usada pelo rei do ano se torna alvo de



cobiça, sua passagem da cabeça do “velho” ao “novo” rei transforma-se num ritual onde o objeto (a coroa) passa a ser o meio de curar doenças e proteger contra os espíritos maus. Por isso uma grande fila se forma e cada uma das pessoas enfileiradas tem a coroa posta sobre a cabeça por um tempo aproximado de trinta segundos.



Figura 6 - Multidão católica assiste à coroação dos reis negros em Jardim do Seridó/RN. Fotografia de A. C. Júnior.

O número de pessoas que se enfileiram para receber a “coroa dos negros” é geralmente tão vultoso que se faz necessária a intervenção da igreja para que seja dada prioridade às pessoas que fizeram promessas a Nossa Senhora do Rosário. Nossos interlocutores relatam votos feitos por motivos diversos, no entanto a maior parte deles se relaciona à saúde, geralmente

doenças como enxaquecas e febres incessantes, rachões nos pés, câncer, problemas estomacais, reumatismos, problemas dermatológicos, mulheres com gravidez de risco, outras que não conseguem engravidar, gastrites, problemas de coluna e mais uma grande quantidade de mazelas.

Um aspecto marcante desse “ritual de transferência da coroa” é o alto nível de emoção que acomete as pessoas que dele participam, uma vez que a maioria delas, independentemente da idade ou posição social, chora copiosamente ao receber o acessório. Destaca-se também a momentânea notoriedade conferida a cada um dos que recebem a coroa, em seus “30 segundos de fama”, cada fiel coroado é alvejado pelos flashes de dezenas de fotógrafos e acompanhado atentamente por familiares, amigos e demais pessoas presentes.



Figura 7 - Reis do ano e membros da corte no patamar da igreja – Jardim do Seridó/RN. Fotografia de Sebastião Santos.



Mas, diferentemente do rito mágico-religioso trabalhado por Lévi-Strauss, no qual é propiciada à paciente a consciência de um conflito e, a partir dessa tomada de consciência a enferma pode interagir a fim de ser ver livre do mal (LÉVI-STRAUSS, 1996), aqui, rei juiz e pacientes agem sem grandes preocupações com as causas dos males, o fundamental é saber que o ato é eficaz e reconhecer que “Nossa Senhora do Rosário” não deu atributos extraordinários a pessoa que porta ou manuseia a coroa, mas que o poder e a generosidade da santa agem por meio daquele objeto e que o ritual é a chave para a ativação desse poder.

Ainda pensando na perspectiva lévi-straussiana, percebe-se na realização desse ato ritual uma forma de ordenação em diversos níveis, e não apenas no que diz respeito ao funcionamento orgânico. No plano espiritual, a transferência da coroa pode atuar como uma forma de repreensão aos “espíritos ruins” que se aproximam de uma determinada pessoa e fazem com que “as coisas deem errado em sua vida”.

Neste sentido, não é incomum que as mães cujos filhos enfrentam problemas como desemprego, falta de saúde, dificuldades nos estudos e outros tipos de adversidades, aconselhem os mesmos a irem para a fila, com o intuito de receberem o adjutório da coroa. Assim, na esperança de um socorro, esses fieis de última hora se colocam na enorme fila, mesmo sabendo que serão repreendidos por Sebastião Arnóbio, secretário e locutor da paróquia, incansável em advertir que “aquele momento deve ser aproveitado por quem vai pagar promessa”.

Do ponto de vista social, a notoriedade que recai sobre os negros do Rosário, em decorrência do que aqui chamamos de “ritual de trocas das coroas”, provoca uma espécie de inversão ou reordenamento da estrutura social, haja vista que na condição de pessoas negras, tais sujeitos são rotineiramente vitimadas por todo o repertório de estereótipos e discriminações que marcam seus lugares nos estratos mais inferiores da



escala social. Mas, o sobredito ritual impõe uma inversão de posições, na medida em que dá aos confrades o lugar de honra, é o momento em que eles se destacam pela beleza de roupas e cabelos impecavelmente arrumados, pela própria beleza física, costumeiramente não reconhecida, de seus corpos e rostos negros, por serem reis imponentes e terem uma corte que serve como a marca de uma grande honraria. Há multidão de pessoas ávidas por ver os reis negros e seu séquito, muitos querem tocar suas roupas, receber seu aceno, pôr a mão nas coroas, ser fotografados ao seu lado - *“Negro é lindo, negro também é filho de Deus”*. Aliás, a coroa da rainha e do rei do ano é objeto de cura, que livra das doenças e espanta as coisas ruins. Vê-se, dessa forma, que essa inversão da ordem social representa um lapso, no jogo assimétrico de poder, em que a população negra do Seridó está inserida. Como bem demonstrou Goulart (2016), nesse jogo, tal população continua exercendo o papel de subalterna e tem diminuídas as possibilidades de auto representação.

Resta ainda frisar o quanto a existência daquela confraria tem sido importante para o grupo congregado, como fator primordial à construção de uma identidade coletiva, haja vista que na situação em pauta, a crença em “Nossa Senhora do Rosário” implica a existência de uma fé comum, que une os confrades, de maneira que estes acabam por viver e representar o sagrado de uma maneira que lhes é bastante peculiar.

Por outro lado, se o tecido social seridoense foi pintado pelos discursos oriundos dessa mesma elite regional e estadual, de maneira que a presença e atuação de população negra foi apagada ou diminuída, a irmandade com toda a mobilização social que gira em torno dela, é um contraponto a esses discursos. É por meio desses atos devocionais que os negros do rosário forçam uma revisão das práticas discursivas a respeito da

2 Referência aos versos da música “Negro é lindo” do cantor Jorge Ben.

população seridoense, em consequência disso uma outra paisagem social vem à tona.



Figura 8 - Rainha coroada no interior da igreja - Jardim do Seridó/RN. Fotografia de A. C. Júnior.

Ao afirmar que percorreu mais de 1.000km pelo interior do Rio Grande do Norte sem ter visto um único negro, Luís da Câmara Cascudo (1975) instrumentalizava, o ideal de apagamento da população de matriz africana da história do estado. Porém, sua dedicação ao estudo do folclore foi determinante para que o mesmo entrasse em contradição e fizesse, em seus escritos sobre as manifestações folclóricas do Rio Grande do Norte, menção a Caicó e Jardim do Seridó como cidades em que as festividades do rosário são eventos de grande importância (GOULART, 2016). Portanto, as práticas

religiosas das irmandades negras do Seridó são um inquestionável atestado da importante presença e atuação da gente de matriz africana na região.

UMA DEVOÇÃO PECULIAR

Como foi mencionado acima, os confrades do rosário de Boa Vista dos Negros e de Jardim do Seridó vivem à devoção em todos os aspectos ligados à Senhora do Rosário, como as procissões e demais atos solenes com presença da corte, dos membros do pulo³ e de andor com a imagem da santa devotada, os leilões e terços realizados em frente à Casa do Rosário⁴, as andanças pelas ruas de Jardim, com apresentação dos membros do pulo e recolha de doações, as novenas que ocorrem na Boa Vista dos Negros, as reuniões onde são tomadas as decisões organizacionais e administrativas da irmandade, inclusive com registro e assinatura dos presentes em livro de atas e com presença indispensável do(s) chefe(s) da irmandade, além da substituição dos membros anuais da corte, momento em que ocorre a troca de coroas.

São esses os momentos mais marcantes na trajetória devocional de nossos interlocutores e que, portanto, são as referências mais constantes em suas falas. No entanto, essa forma de vivência religiosa destoa, em certa medida, do catolicismo tradicional, com entoação de benditos no coro da

3 Existe entre os membros da irmandade em questão um grupo de músicos, que tocam bombos, caixas e pífanos, enquanto outros portando uma espécie de lança chamada de Espontão e a bandeira de Nossa Senhora do Rosário executam coreografias dançadas e saltadas que são conhecidas como Dança do Espontão. Esse conjunto de músicos e dançarinos é chamado de membros do pulo.

4 Em existe em Jardim do Seridó, uma casa construída pelos membros da Irmandade do Rosário no século XIX, justamente para hospedar os irmãos do rosário que não residem na cidade, mas que para lá se deslocam anualmente no intuito de participar da festa. Dessa forma, todos aqueles que puderam contribuíram com material, dinheiro e/ou mão de obra para aquela construção.



igreja, olhar enternecido para as sacras imagens e, entre outras coisas, rezar no interior do templo sob a guia sacerdotal, isto é, fazendo o que fazem os demais membros da comunidade católica. Diante disso é que surge um incômodo de algumas autoridades eclesiais.



Figura 9 - Condução do andor de N. S. Rosário na Boa Vista dos Negros. Fotografia de A. C. Júnior.

Fica, de qualquer modo, a impressão de que a maneira como os membros daquela irmandade vivem sua religiosidade não é aceita, ou não é compreendida por alguns clérigos responsáveis pela condução da Festa do Rosário em Jardim do Seridó. Por essa razão, um desses clérigos chegou a afirmar que a Festa do Rosário naquela cidade acabou se tornando muito mais um evento cultural do que religioso (GOULART, 2016). Destarte, ao descrever a “festa dos negros” como um evento cultural, o padre parece promover uma separação entre religião e cultura, legando a esta última os



aspectos mundanos, aos quais ele atrela o comportamento dos filiados àquela irmandade, bem como tudo o que diz respeito a sua vivência religiosa.

Assim a relação da irmandade com a igreja é de fato um jogo desigual de forças, todavia, mesmo na posição de subalternos, os irmãos do rosário lançam mão de determinadas estratégias que possibilitam à confraria resistir enquanto instituição, onde os afiliados podem viver a religiosidade de modo particular sem que a fé se perca, sem que o vínculo com a igreja se desfaça e sem que a liberdade para viver a devoção deixe de existir.

O grupo permanece coeso e com uma vitalidade impressionante. E mais, vemos que a irmandade, a despeito de ser um órgão submisso à igreja, tem internamente suas próprias autoridades, isto é, pessoas que na qualidade de membros exercem grande influência sobre os irmanados, liderança que se deve ao muito tempo de dedicação e de grandes esforços em prol do grupo. Neste sentido são recorrentes nomes como o de Zé de Biu, Dodoca e Jerônimo na Boa Vista, em Jardim algumas das principais referências são Antonio de Duca, Luís Eduardo e Motor. A atuação fundamental dessas pessoas faz com que suas palavras tenham um grande poder de decisão dentro do grupo. Assim como as opiniões das rainhas e dos reis perpétuos também são de grande importância.

Desta forma, a maneira de viver daqueles “irmãos do rosário” é perpassada pelo elemento religioso em todos os sentidos. Se, como afirma Mircea Eliade (2010), mesmo o mais profano dos homens não consegue abolir por completo o comportamento religioso, certamente esse comportamento é muito mais forte, e, portanto, aparece muito mais explicitamente, no *modus vivendi* de um sujeito ou de um grupo de sujeitos pertencentes a uma confraria religiosa.

É, desse modo, a partir da experiência religiosa que os membros daquela irmandade constituem pontos de interpretação, de organização e de orientação do e no mundo (ELIADE, 2010). Assim, o rosário está em tudo, no



riso, choro, na vida, na morte, no Seridó, no bar, na igreja, na sociedade. Ordena o mundo, e o mundo seridoense também é negro “tronco, ramo e raiz”.

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luís da Câmara. Viajando o Sertão. Natal: Gráfica Manimbu, 1975.

DURKHEIM, Emile. As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

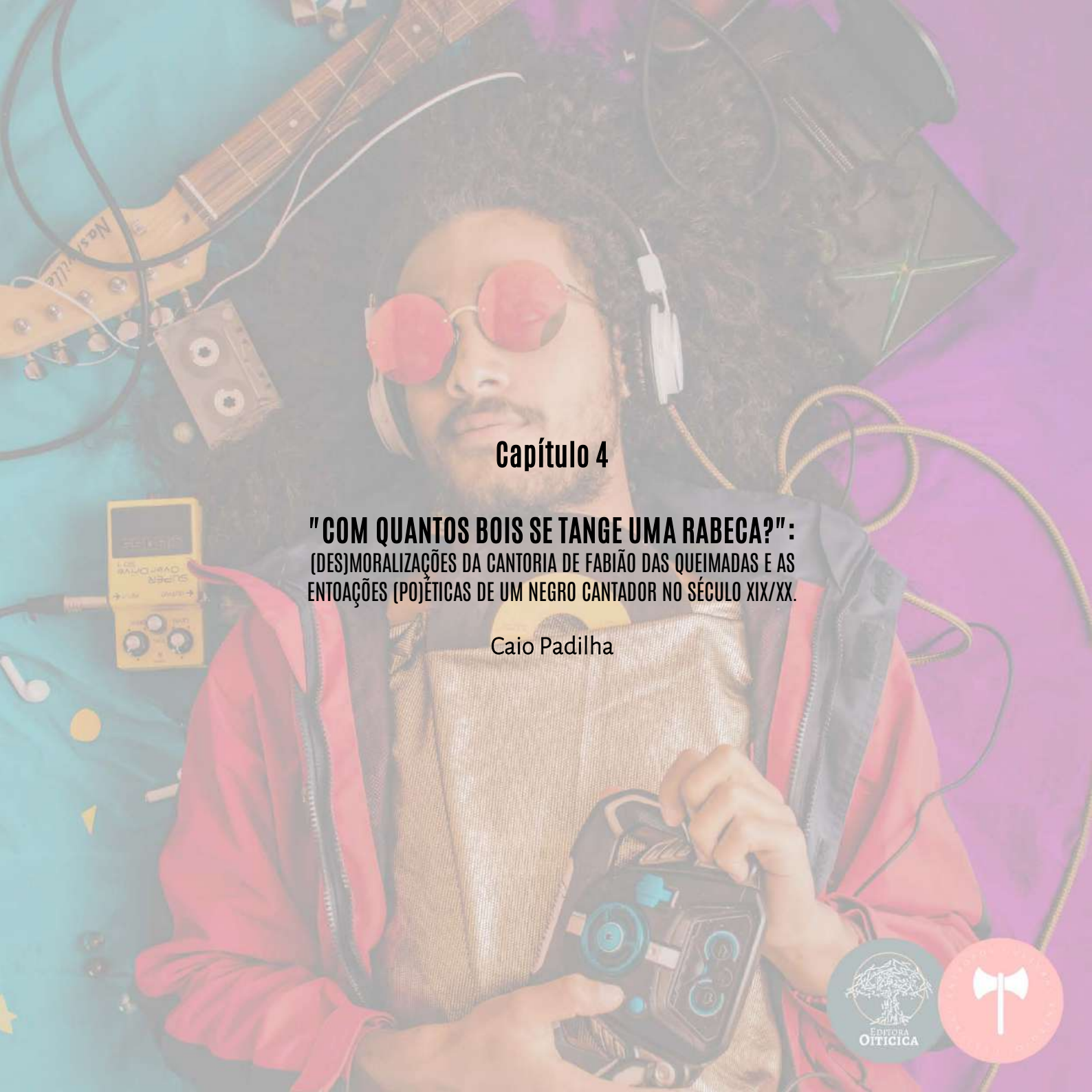
LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia Estrutural. 5. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

GOULART, Bruno. Nego Véio é um Sofrer: representação e subalternidade numa irmandade negra do Seridó. Natal: EDUFRRN, 2016.

MACEDO, Muirakytan Kennedy. de. A penúltima versão do Seridó. Uma história do regionalismo seridoense. Natal: Sebo Vermelho, 2005.

SANTOS, Sebastião G. História e Identidade no Território de Boa Vista dos Negros. 2007. Monografia (graduação em história) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó/RN, 2007.

SOARES, Mariza de Carvalho. Devotos da Cor: Identidade Étnica, Religiosidade e Escravidão no Rio de Janeiro, Século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.



Capítulo 4

"COM QUANTOS BOIS SE TANGE UMA RABECA?":
(DES)MORALIZAÇÕES DA CANTORIA DE FABIÃO DAS QUEIMADAS E AS
ENTOAÇÕES (PO)ÉTICAS DE UM NEGRO CANTADOR NO SÉCULO XIX/XX.

Caio Padilha



**"COM QUANTOS BOIS SE TANGE UMA RABECA?":
(DES)MORALIZAÇÕES DA CANTORIA DE FABIÃO DAS QUEIMADAS E AS ENTOAÇÕES
(PO)ÉTICAS DE UM NEGRO CANTADOR NO SÉCULO XIX/XX⁵.**

Caio Padilha



Figura 10 - Fabião das Queimadas. O poeta biografado, Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha, foi um dos primeiros poetas populares do Agreste. Nasceu em 1848, como escravo na Fazenda Queimadas, município de Santa Cruz (RN), e morreu em 1928, já liberto.

⁵ Este texto capitaliza principalmente as diferentes leituras sugeridas ao longo dos cursos Antropologias das éticas e moralidades & Leituras críticas em Etnomusicologia - no PPGAS (Museu Nacional/UFRJ) - respectivamente apoiados pelos professores John Comerford, Jorge Luan Teixeira, João Lagüéns & Edmundo Pereira em parceria com Daniel Waine - aos quais sou especialmente grato. E em proveito do convite honroso feito pelo professor antropólogo Geraldo Barboza para contribuir no volume VI do livro Negritude Potiguar compartilho alguns dos temas relativos à Fabião das Queimadas que interessarão à minha dissertação de mestrado em 2023.

INTRODUÇÃO À CANTORIA DE RABECA⁶: SEPARAR DOMÍNIOS E LEGITIMAR ENQUADRAMENTOS NA PRODUÇÃO DE ALTERIDADES ESTÉTICAS.

Desde as primeiras décadas do séc. XX, a cantoria de rabeca passou por um processo de "estetização programática" (MEINTJES, 2005). Significa dizer que as práticas lítero-musicais de rabequeiros e rabequeiras foram gradativamente encaixadas (simplificadas/filtradas) em certos programas artísticos/culturais⁷ - evidentemente também ideológicos - que se prestaram às elaborações hegemônicas de modernismos nacionalistas, regionalismos *armoriais* e outros projetos interessados no jogo relacional entre *ética* e *estética*, *poética* e *política* no Brasil.

De repente *repentistas nordestinos*, *romanceiros*, *negros cantadores* do século XIX que teriam "obtido liberdade através do canto" (IUMATTI, 2020) - tais como Fabião da Queimadas (Rio Grande do Norte), Manuel Caetano (Paraíba) ou Inácio da Cantingueira (Paraíba) - também tiveram suas *entoações da vida* metodicamente sumarizadas em diferentes domínios e

6 Enquanto "coisa viva" - nos termos de Malinowski (1922) - a rabeca seria para os rabequeiros cantadores um "objeto envolto numa atmosfera de romance, construída de tradições e experiências pessoais". E nesse caso, leva-se em conta não apenas a classificação musicológica/organológica/etimológica desses instrumentos musicais mas, principalmente, o seu entorno multi-relacional - poético/político, poético/estético, sonoro, espacial e temporal. Para o nosso interesse, a rabeca multiplica e experimenta sistemas de diferença, sob efeito das relações que produz. Ela deixa de ser um "objeto bem contornado" enquanto assunto de pesquisa e passa a ser uma "implicação", um "problema" - "não para ser resolvido, mas para ser dissolvido" (INGOLD, 2015) em relacionalidades mútuas - entre bois e cantadores.

7 Já em dezembro de 1923 Fabião das Queimadas fora convidado para compor a programação artística/cultural. Se apresentou no palco de uma quermesse que objetivava angariar fundos para a construção de um hospital infantil na capital potiguar (RIBEIRO, 2017).



enquadramentos formais da *literatura oral*. Suas práticas cotidianas foram aderidas aos emblemas distintivos de suas etnicidades⁸, suas cantorias mnemônicas tradicionais, seus romances sobre *gestas de animais* ou *ciclos do gado* - teoricamente separados de *ciclos sociais*. Marcadores que disponibilizaram formas significantes de produzir alteridades estéticas para rabequeiros cantadores do século passado. Eis o principal tema de nossa problematização. As hierarquias morais do espaço/tempo - no "antigo agreste potiguar"⁹ - que produziram algumas alocações da alteridade de Fabião, bois e rabeças a partir de uma ideologia do *progresso civilizatório*. Ou uma "modernidade" que seria inclusive exterminadora inevitável da *tradição* e da *cultura popular*. Ambas em risco de extinção desde então. Nesse contexto, o conceito de *Cantoria* passou a ser concebido como um *dispositivo de regulação social e controle*, ou seja, como "um conjunto de regras, estilos e tradições que regem a profissão do cantador" (CASCUDO, 2005).

Consequentemente, o "empreendedorismo moral" (PERROTA, 2016) que tornou possível encapsular a *cantoria de rabeça* enquanto *ofício popular*¹⁰ - ou seja, enquanto ocupação própria para *negros escravizados, cegos, vaqueiros, agricultores, ferreiros* (e impróprio para *doutores*) - elegeu um tipo recorrente de

8 Destacamos aqui uma "epidermização da inferioridade" (social e biológica) produzida por violências coloniais e racistas que operaram em um território imaginário e moral capaz de contestar a humanidade da pessoa negra - considerada como objeto ao invés de sujeito (FANON, 1952).

9 Interessante notar o quanto a rabeça de Fabião seria capaz de evocar mundos sonoros considerados pertencentes a lugares e tempos distantes. Essa distância espacial e temporal do observador/ouvinte colocaria a rabeça em uma posição "alocrônica", ou seja, objetificada por uma representação distanciadora que promove o "emparedamento antropológico do tempo dos outros" (FABIAN, 1983).

10 Destacamos aqui que a ideia de "ofício", enquanto tipo de experiência do trabalho, passa a demandar uma "expectativa moral" (THOMPSON, 1950) sobre o rabequeiro. Seja sobre as aspirações da vida, necessidades humanas, ou modelos e regulações éticas.



enquadramento formal: a *metrificação poética* da oralidade transcrita em determinados domínios analíticos do *folclore*. Tratava-se de um procedimento classificatório que operaria de forma disjuntiva, separando a poesia falada e/ou escrita das práticas de entoação sonora da própria vida - ao som da rabeca - conforme argumentaremos.

A ênfase disjuntiva entre *poesia* e *entoação*, entre *humanos* e *não-humanos*, *cultura* e *natureza*, estaria menos interessada na escuta de sonoridades inesperadas, e mais interessada na numeração de estrofes, contagem de versos, sílabas poéticas e demais códigos classificatórios formais da poesia cantada. Este procedimento procurava adequar a "rudeza selvagem" da prática sonora entre bois e *rabequeiros de romance* à "gramática civilizada" dos *pesquisadores* (que construíram a imagem de si mesmos como superiormente cultos).

A *metrificação poética* (equivalente a uma espécie de *gentrificação* da cantoria) se tornou, através da escrita ou da transcrição, uma importante ferramenta estratégica e persuasiva para distinguir reputações artísticas/profissionais e, silenciosamente, separar a estrutura poética formal de seu inseparável processo relacional de feitura sonora - entoada. Por esse processo disjuntivo, teriam sido objetificadas as *pegas de boi*, as *vaquejadas* e *apartações*, bem como as descrições da natureza, ou episódios de lutas, *louvações* e *sátiras*, dentro de um *corpus* teórico da *literatura oral* - musicalizada, falada, ou datilografada em cordéis - desde a virada do século XIX para o século XX.

Separados em gêneros literários, portanto, as práticas poéticas cantadas (e suas sonoridades) foram praticamente retiradas do quadro existencial compartilhado entre cantadores, cavalos, bois e rabeças. Abstratamente, a *realidade vivida* se esquematizou enquanto índice temático das declamações catalogadas, encompassadas por uma sistematização regular da poesia a partir da qual se estabeleciam relações de poder



assimétricas. E na atribuição de valores morais à cantoria, a *rabeca* se tornou também um emblema de mensurações civilizatórias dos mundos sonoros. Nesse caso considerados como fanhosos ou roufenhos, indexados por rusticidades arranhadas ou ásperas, e até mesmo "melancólicas" (CASCUDO, 2005).

Em resumo, a *ética do colecionismo folclórico* - "enquanto conduta prática dotada de sentido específico" (FASSIN, 2012) - imaginou substituir a selvageria dos sons inesperados que o cantador entoava pelo interesse estrito ao *isossilabismo* dos versos, a *homofonia* das rimas, a *dicção*, os *pés métricos* da literatura oral transcrita (galopes, martelos, quadrões etc.). Ficaram em segundo plano as relações sônicas da *cantoria* com a vida e sua co-produção multiespecífica entre bois¹¹ e rabecas. Para Câmara Cascudo (1898-1986) por exemplo, o *canto* - ao som do "instrumento acompanhante"¹² - seria apenas um acessório musical que se desenvolve quase que automaticamente na apresentação poética do cantador. Ou seja, nos compêndios clássicos da literatura oral, a linha musical apenas disfarçaria o "recitativo seco" de uma poesia falada (CASCUDO, 2005). Talvez por isso, Câmara Cascudo não destacou a *rabeca* como um marcador das condições narrativas de Fabião das Queimadas. O *instrumento musical* (brevemente mencionado em "Vaqueiros e

11 Inspirados pela análise de Viveiros de Castro (2002) sobre "porcos" em sociedades amazônicas, consideramos aqui o quanto bois "implicam humanos" na cantoria dos romances de gado. No sentido de que animais e humanos estão sob efeito de relações produzidas a partir de um perspectivismo do cantador e sua rabeca: quando homens veem os bois e por eles são vistos de volta através da poética experienciada.

12 Importante considerar os parâmetros de classificação de um objeto enquanto instrumento musical na musicologia. Um conceito (um status concedido a certos objetos sonoros no ocidente) que se estabiliza no final do século XIX a partir de certas condições acústicas (KARTOMI, 1990).

Cantadores" -1937) foi considerado apenas um acessório rudimentar das palavras cantadas.

Destarte, para reconsiderar e/ou reconectar a força expressiva e a liberdade inventiva da *cantoria de rabeca* - antes atenuada pelo colecionamento de transcrições folcloristas do século passado - propomos a mobilização de uma "teorização do som e da escuta alinhada com uma ontologia relacional", ou seja, uma *cantoria* entrelaçada com o "*nexus* experiencial da sensação sonora, simultaneamente material e social" (FELD, 2015). Pois, se o conhecimento do mundo através do som seria inseparável do "viver no mundo sonoramente e musicalmente" (FELD, 2015), nos inclinamos a considerar a *cantoria* como uma circunstância conjuntiva de ontologias relacionais, onde o cantador poderia construir uma "ética e uma poética de si" (FOUCAULT, 2006) - justamente através das entoações de rabeca que reverberam a voz¹³ dos cantadores entre bois e rabecas.

Cientes de que esses alargamentos teóricos da *cantoria de rabeca* (que não endossam o binarismo *natureza* e *cultura*) desestabilizariam algumas bases epistemológicas clássicas do pensamento social, do folclorismo ou mesmo da antropologia da música¹⁴, mobilizaremos algumas "relações acustemológicas" (FELD, 2015) para pensar sobre os diferentes estatutos

13 Uma voz nem sempre inteligível quando capaz de imaginar o que não é objetivamente verificável: tráfegos entre fatos, fantasia, desejo e violência (HARTMAN, 1997).

14 Para desestabilizar a imaginação colonial da música de Fabião das Queimadas, é importante de um lado, localizar o status quo da "música ocidental" no desenvolvimento dos paradigmas etnomusicológicos que - por comparação antropológica e sistematização do campo de estudos da música - procurou padrões comuns da musicalidade humana em diferentes cantos do mundo (IRVING, 2009). E de outro lado, sugerimos considerar a transição de uma "antropologia da música" - mais atenciosa à organização humana dos sons enquanto parte de um todo cultural - para uma "antropologia musical". Pois nos termos de Seeger (2015), essa última consideraria o som e a escuta enquanto criação da experiência social - solidariedade, trocas de conhecimento e multi-relações com o ambiente etc.



ontológicos¹⁵ atribuídos ao cantador, ao gado, e aos instrumentos musicais, roçados, serras e rios, fumos, noites enluaradas e o próprio corpo/pessoa do rabequeiro no "tráfico de interações com o meio envolvente" (INGOLD, 2015). Ou seja, a partir das éticas e estéticas / moralidades e modalidades discursivas enredadas na cantoria de rabequeiros, sugerimos pensar sobre as "conexões multifacetadas" (SILVERS, 2020) que as práticas sonoras e poéticas ativam na construção de mundos cantados, falados e escritos que - ao final e ao cabo - se co-produzem uns aos outros.

Finalmente, para o interesse introdutório deste ensaio, nos perguntamos se a subalternização do negro cantador no século XX terminou por subestimar a força expressiva da mutualidade entre som e poética oral na cantoria entre bois e rabecas. E diante desta hipótese, pensaremos sobre quais seriam os termos em que as questões morais e éticas acabaram por tornar coadjuvantes, acessórias ou ausentes, as agências não-humanas na maioria dos comentários sobre Fabião das Queimadas e seu repertório *romanceiro* colecionado no Brasil. O que nos possibilitaria imaginar uma pergunta estranha: "com quantos bois se tange uma rabeca?" - já que o verbo *tanger*¹⁶ seria adequado para tocar boiadas e canções em instrumentos friccionados.

15 Interessante destacar nesse ponto a crítica de Ana Paula Perrota (2016) sobre a "exclusividade humana" na produção de paradigmas de estatutos morais - baseados em referências filosóficas, religiosas, culturais e jurídicas. Para a autora, a elaboração dos termos que justificam o "sujeito moral" - em um mundo apartado de outros entes - produz uma assimetria ontológica justificada pela separação cultura e natureza que seria inconsistente.

16 O livro "Lira de Arco, ou arte de tanger rabeca" (1639), de autoria de Dom Agostinho da Cruz seria o mais antigo método de violino na história da música (LINEMBURG, 2017a).

A ESCUTA DA CANTORIA DE RABECA FRENTE A IDEALIZAÇÃO MORAL DO RABEQUEIRO CANTADOR.

Começaremos por estranhar as referências canônicas que atribuem valores ao "vaqueiro cantador" e sua "rabeca alforriada"; ao "rabequeiro da liberdade" ou "poeta dos vaqueiros", enfim, aos variados referentes consagrados e, geralmente, associados à *honra*¹⁷ e à fama de Fabião das Queimadas desde os "tempos de célebres cantadores do nordeste". O objetivo desse estranhamento seria reavaliar as ligações entre *ética* e *estética*, *poética* e *política*, a partir dos julgamentos morais sobre a excepcionalidade ou a exemplaridade do "negro cantador" no "agreste potiguar". Pois talvez essa reavaliação nos ajudasse a compreender como - em diferentes regimes narrativos e estatutos ontológicos - os predicados musicais e poéticos de *rabecas* e *bois* construíram *modos de subjetivação*, entre construção da *imagem de si* e a *reputação* de Fabião na sociedade. Uma vez que, por nossa premissa teórica, *fama* e *reputação* engajam diálogos sociais, ao selecionarem a exemplaridade do cantador e o extraordinário poético de sua cantoria como marcos de prestígio na textura amorfa do ordinário ou da oralidade prosaica.

Na literatura pesquisada sobre o "genial bardo nordestino" Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha nos caberá portanto confrontar descrições de seu "bom humor perene" frente aos "seus olhos tristes de escravo"¹⁸; ou seu *status* de "homem respeitado e querido" frente ao destaque de seus atributos

17 Destacamos que, para Campbell (1964), a honra pode ser um princípio condutor entre sistemas sociais e religiosos de integridade - entre o público e o privado, o individual e o familiar, por exemplo. E para individuação biográfica de Fabião das Queimadas, esses "sistemas de valoração moral" vinculados à "lógica da honra" (Peristiany, 1966) criaram arenas de disputa pela diferenciação do cantador negro diante de outros poetas de seu tempo.

18 Descrições como essa sobre "olhos tristes" também podem ser consideradas dentro de um fenômeno diaspórico no livro de Rogério Budasz (2007).





equivalentes a descrição de um cavalo: "cara apratada" e "dentadura intacta"¹⁹ (CASCUDO, 2005). Tais elaborações nos colocam diante de concomitâncias moralizantes e dúbias - entre a pabulagem antipática de um poeta orgulhoso que "se tinha em alta conta" e a humildade honrosa com a qual um ex-escravo "morreu em um ambiente de simpatia"(CASCUDO, 2005). Atentemos portanto para alguns detalhes que tensionam as principais *convenções interpretativas* da vida e obra de Fabião rabequeiro no século XX. Elas apontam para diversas idealizações de seu *status* ontológico entre bois e rabeças. Assim como também sugerem uma biografia vacilante do cantador - entre a exemplar excepcionalidade sua "memória formidável" e a ordinária rudeza de sua poesia "mediocre" que jamais chegaria ao "lirismo feliz"(CASCUDO, 2005) das líricas de Homero.

Diante desse contexto, muitas das imagens biográficas aparentemente conflitantes da vida e obra de Fabião das Queimadas (escravo/artista; humilde/orgulhoso; genial/mediocre etc.) tornaram-se marcadores descritivos evocados em certos regimes de citação consagrados. São construções discursivas celebradas em diversos cantos, falas e textos sobre o rabequeiro no agreste potiguar do século XIX/XX. Muitas dessas descrições modeladoras do "quem foi Fabião" tornaram incontornáveis alguns escritos de Luís da Câmara Cascudo (***Vaqueiros e Cantadores***, 1937)²⁰ e

19 A referência aos "dentes" de Fabião também aparece décadas antes em uma coluna da Revista Fon Fon ([p.25], 1922). A seguir grifamos parte do texto que na época foi ilustrado com uma fotografia de Câmara Cascudo ao lado do cantador: "É este o afamado Fabião das Queimadas, que tem 72 anos de idade, 15 filhos, 16 netos e ainda possui doze dentes dos trinta e dois que a natureza o brindou em 1850".

20 O sumário de "Vaqueiros e Cantadores" (CASCUDO, 2005) - principal operador classificatório considerado neste artigo - indicaria um "sistema de representação" que, enquanto prática ideológica, produziram relações de poder que modelaram o outro (rabequeiro cantador e seu status significador no século XIX), mesmo antes de uma análise prévia dessa alteridade (MOHANTY, 2003).



Ariano Suassuna (*A Morte do Touro Mão de Pau*, 1942) - ambas fontes exemplares para análise crítica das idealizações éticas e moralidades ativadas em diferentes regimes sonoros e narrativos - cantar/falar e escrever²¹ entre bois e rabecas - conforme veremos a seguir.

PAU QUE CANTA É RABECA, E MÃO DE PAU NÃO ESCREVE: VERSOS E VERSÕES ROMANCISTAS DE UM ROMANCEIRO.

Em termos éticos e morais, não podemos deixar de confessar ou advertir que a reputação dos comentários cascudianos e suassunos sobre Fabião das Queimadas nos expõe ao risco de exaltar autoridades intelectuais implícitas e relações de poder assimétricas estabelecidas entre eminentes escritores e a alteridade estética em que o rabequeiro é comumente encapsulado diante da oralidade entoada. Nos caberia portanto considerar criticamente os valores morais embutidos e aspeados nas formas públicas²² e (in)apropriadas para falar de *cantadores negros* do século XIX/XX. Uma vez que

21 Importante frisar que, enquanto diferentes regimes narrativos, o "falar, cantar e escrever" não seriam equivalentes funcionais entre si. Nosso pressuposto é de que - em diferentes contextos éticos e morais - algumas dessas modalidades estariam mais abertas a se tornarem sonoramente experimentais e fluidas, enquanto outras, silenciosamente formais e estruturadas. Além disso, diferentemente do "escrever", o cantar e o falar estariam mais ligados ao "ouvir", que, segundo Grada Kilomba (2009), seria "um ato de autorização em relação aos falantes". Assim, a "agenda do reconhecimento negociado", das "posições dinâmicas do sujeito", das "relações subjetivas e conflitos de vocabulários, bem como as percepções e validações" da realidade estariam também submetidas aos enquadramentos da audição. O que nos permitiria imaginar uma auralização do trabalho etnográfico interessado em éticas e moralidades da cantoria de rabeca.

22 Cabe aqui relacionar essas "formas públicas" à ideia de "comunidade moral", cujas interações políticas costumam ser indicadas por variados enunciados (orais e escritos) em uma esfera da "linguagem pública da conduta" - que sinaliza status, poder e solidariedade entre seus membros devidamente reputados. (BAILEY, 1971).



tais formas - baseadas na disjunção de estatutos ontológicos dos objetos, animais e seres humanos - produziram descrições (nada desinteressadas) sobre rabeça/rabequeiro/boi enquanto alteridade do violino²³/violinista/vaqueiro. Paralelamente, as distinções entre *romancistas* e *romanceiros* também refletem justamente as mudanças entre regimes narrativos escritos e cantados - respectivamente. Vejamos alguns efeitos éticos e *morais* implicados nessas diferenças - entre a literatura poética e a oralidade musical.

Na modalidade escrita encontramos uma versão poética²⁴ de Ariano Suassuna (1927-2014) ao romance do "Boi Mão de Pau", onde se evidencia a substituição do termo *boi* pelo termo *touro*. Se atentarmos para o fato de que as diferenças entre *boi* e *touro* se baseiam fundamentalmente nos papéis atribuídos a cada animal - de acordo com a norma produtiva da sociedade e da atividade pecuarista - perceberemos que a substituição dos termos não é moralmente banal. Assim como não é banal tomar rabeças por violinos ou romanceiros por romancistas se considerarmos as relações que cada qual estabelece com os *mundos sonoros da cantoria*.

O *boi* (por sua condição castrada) geralmente é empregado no transporte de cargas pesadas e/ou na causticante aragem da terra para o plantio; também a sua carne tem prioridade para o abate e corte comercializado em açougues. Já o *touro* estaria associado à força indomável

23 Evidente que há um "torneio de valores" (APPADURAI, 1990) em que "os materiais e os usos" candidatam as rabeças a certos status e o violino a outros. Mas aqui nos interessa mais a dimensão do som como um dos valores supra sensíveis desses instrumentos, ou seja, a sonoridade enquanto elemento não-inerente ao objeto em si, mas relacionado à prática de quem e como se produz som e quem/como se escuta.

24 Nos referimos ao poema A Morte do Touro Mão de Pau, de autoria de Ariano Suassuna e inspirado no folheto O Boi Mão de Pau, do poeta rabequeiro rio-grandense-do-norte Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha (1848- 1928), conhecido por Fabião das Queimadas.



(quebrador de cercas), imposição de respeito e virilidade conquistadora. Qualidades supostamente necessárias ao seu desempenho na reprodução animal. Nossa hipótese é de que a substituição do termo *boi* (tratado na *primeira pessoa* na modalidade entoada por Fabião) pelo termo *touro* (tratado na *terceira pessoa* na modalidade escrita de Ariano) re-enquadra questões de *honra* e *vergonha* que tornaram impreterível ao escritor paraibano associar o *touro* - e não o *boi* - à metáfora poética de sua ascendência familiar enquanto parentesco ancestral, digamos mais enobrecido.

Desse modo especulamos que o *boi* de Fabião - e suas projeções morais que implicam subalternização - na modalidade entoada pela rabeca e voz, não apenas articula algum nível de parentalidade entre o animal e o cantador, como também evoca através do som da rabeca um compartilhamento de status ontológico precário, ameaçado, brutalizado ou bestializado pela negação da razão aos entes subjugados: "*Sei que não tenho razão / mas sempre quero falá / porque além d'eu estar preso / querem me assassinar.*" Ou seja, ao som da rabeca, nesses versos de Fabião - e em outros do repertório romanciero - articula-se alguma ressonância mútua entre as ontologias do boi irracional, do cantador animalizado, e da rabeca precarizada.

Acreditamos também que versos de Fabião das Queimadas como estes acima citados devem ter motivado Ariano Suassuna a dedicar sua versão sobre a morte do "Mão de Pau" à memória de seu próprio pai - "assassinado na Paraíba em outubro de 1930" (MEDEIROS, 2017). Porém, diferentemente da cantoria do rabequeiro, a modalidade escrita do romance de Suassuna conjuga o touro como um *outro* ente que é observado (distanciando-se do status ontológico do narrador e dos vaqueiros humanos observadores).

Assim, ao confrontarmos éticas e moralidades subjacentes ao regime escrito de Ariano frente à cantoria de rabeca sobre o "Boi/Touro Mão de Pau", depreendemos que, diante da noção hegemônica na virada do séc. XIX para o XX, nota-se uma profusão de ontologias disjuntivas operantes na literatura



(ou literalização/transcrição da cantoria). Pois, na imaginação de Ariano Suassuna, os homens possuem cavalos, bois e escravos; enquanto bois, cavalos e escravos possuem nada mais que a própria *vida*. Uma outra que, separadamente da condição humana, apenas pode ser garantida (por direito pleno de existência) enquanto seja uma vida útil aos *homens* (leia-se *brancos, cristãos, donatários, nobres, livres* etc.). Essas seriam algumas das cisões ontológicas implícitas à análise textual da elaboração poética sobre o "Mão de Pau" - na modalidade escrita.

Supomos entretanto que, no regime narrativo cantado ao som da rabeca, a noção que de um lado é ontologicamente *disjuntiva* entre humanos e não-humanos e, de outro lado, é um tanto mais *utilitarista* sobre animais e/ou instrumentos musicais, parece não fazer tanto sentido na versão cantada de Fabião - conforme veremos adiante. Uma vez que a personalidade narrativa do cantador - no uso da primeira pessoa do singular para cantar o *boi* (corredor incapturável) - não seria apenas uma técnica literária para produzir o eu-lírico, e sim uma "licença poética enquanto recurso político para a projeção de si" (ABU-LUGHOD, 2016).

Mais do que isso, o recurso poético/sonoro que relacionaria o animal ao status ontológico do próprio cantador em seu mais famoso romance oral - articula *ser* e *consciência* desde os primeiros versos: - "*Vou puxar pelo juízo / para saber-se quem sou*", canta o rabequeiro da fazenda Queimadas no Rio Grande do Norte. E os versos que se seguem demonstram aos ouvintes que, para se fazer um juízo de "quem é o tal cantador", seria preciso se saber de um caso que se passou com o "Boi Mão de Pau corredor". Ou seja, ao contrário do regime escrito, a própria entoação do causo sobre o *ser* (saber-se boi/cantador) engajaria uma prática ética (homem/animal) para modelar imagem e sonoridade de si mesmo. Quando ambas fossem socialmente significativas no contexto escravocrata/racista da época. Em resumo, a mutualidade boi/cantador/rabeca no romanceiro cantado de Fabião estaria

intrinsecamente entrelaçada por metáforas poéticas que lhe permitissem ento(ações) da própria vida.

Essa sugestão de entrelaçamentos ontológicos na cantoria de Fabião da Queimadas nos permitiria imaginar que, ao som da rabeca, o Boi Mão de Pau espelha algum grau de antropomorfia com o cantador; uma vez que o caráter *acustemológico* das entoações poéticas seria capaz de *equalizar* as *posicionalidades* do rabequeiro (humano), boi (animal) e rabeca (objeto²⁵) - religando ontologias relacionais que teriam sido esquematizadas separadamente pelos principais comentadores de Fabião das Queimadas no século XX.

Tais separações do regime escrito permitiram desconsiderar a produção sônica da vida enquanto prática ética de liberdade entre bois e rabecas na poesia entoada. Consequentemente, a temática do romanceiro de nosso interesse foi convenientemente classificada sob a égide da "pecuária nordestina" (natureza animal/meio-ambiente), e/ou como denúncia de injustiça social - imposta por "vaqueiros/senhores". Parece que tudo se resume sempre a "perseguir", "algemar e/ou assassinar" bois ("bois" enquanto metáfora para escravos subjugados) nos modos de produção econômica. De maneira geral, a injustiça denunciada no romanceiro tradicional do gado seria a criminalização da recalcitrância bovina contra o senhorio pastoreador, paralela à insubordinação humana ao regime escravocrata do século XIX. Nesse sentido, as interpretações hegemônicas do século XX sobre o "Mão de Pau" parecem bifurcar em duas possibilidades principais. De um lado Ariano Suassuna - que trataria a *vaquejada* como um evento de glória para vaqueiros

25 Ou seja, na unidade instrumento/performer/ambiente a autora nos instiga a pensar que algumas outras coisas em volta do instrumento musical também estariam sendo performadas (KARTOMI, 1990). Aqui ressaltamos uma crítica às ideias demasiadamente "humano-centradas" sobre a rabeca de Fabião e suas entoações.



que derrubam bois; e de outro Fabião das Queimadas - que retrataria a mesma vaquejada como evento oportuno para a glória dos bois que resistiam ao domínio dos homens de seu tempo. Nesse caso o rabequeiro cantador seria praticamente uma projeção bovina para uma insurreição poética/musical dos sujeitos sujeitados.

Consideramos a possibilidade de desestabilizar binaridades como *natureza/cultura* ao religarmos - entre boi-cantador-rabeca - uma substância de consubstanciação entre a "mão" do animal e a "mão" do instrumentista (humano) que, por sua vez, está implicada na "extensão-corpo-instrumento musical daquele que performa" (KARTOMI, 1990). Tal consubstanciação se torna oportuna quando tudo entre esses *entes* seria feito de "pau" (no sentido material, simbólico e sonoro). Pois o "pau" (madeira) que canta é a rabeca; a rabeca de "pau" é a própria mão (extensão) de Fabião; e a "mão de pau" é também designadora de um "boi fujão". A circularidade poética dessas relações mútuas pela substância "pau"²⁶ é que nos permitiria imaginar a tal extensão ontológica - seja de "Fabião da Mão de Pau" ou seja das "rabecas entre mãos de pau" (bois cantadores). Essa análise implica reposicionar algumas essências substância/humano/animal cuja *posicionalidade* - enquanto localização na economia de valor da diferença - não deve ser ignorada na relação sonora e ontológica dos materiais - entre instrumentos e instrumentistas, oralidade e escrita. Pois afinal "pau que canta é rabeca, e mão de pau não escreve". O que causa efeito direto nas alocações éticas e morais de bois, rabequeiros e suas rabecas no século XX.

Consideremos como exemplo um comentário de Câmara Cascudo referente ao tema *posição e prática* rabeca/rabequeiro: "Nenhum tocador de

26 O termo "pau" também opera categoria classificatória das chamadas formações cordofônicas de "pau e corda", assim como "cabaças" são materiais para instrumentos musicais e também referências que designam "bandas cabaçais".



rabeca é capaz de executar qualquer trecho pondo o instrumento na posição do violino" (CASCUDO, 2005). Afora a arena de intenso debate sobre distinção *rabeca/violino* - sugerimos ampliar a ideia de *posição*²⁷ dos instrumentos/instrumentistas, cantadores/escritores, animais/vaqueiros e outras dualidades marcadas por distinções na vida sertaneja que já abordamos aqui. Procuraremos, a partir da ideia de "posicionalidade" (CARVALHO, 1999), revisar imaginários sobre o status ontológico de Fabião e suas inventividades éticas e estéticas, poéticas e políticas, ou mesmo suas cosmologias desprivilegiadas entre bois e rabecas, em diferentes regimes narrativos que implicam produção/equalização do *som* e da *escuta*.

Por essa perspectiva, as conjunções de ontologias múltiplas-entrelaçadas e engajadas na cantoria de rabeca se tornariam importantes para criar outros problemas sobre os paradigmas da antropologia da música no século XXI - diante de epistemologias mais relacionais e proposições decoloniais onde a *música* (ou a sonoridade inesperada da rabeca) ofereceria alternativas interpretativas aos principais comentadores de Fabião das Queimadas no Brasil - especialmente Luís da Câmara Cascudo.

No livro "Vaqueiros e Cantadores" (1937), de Câmara Cascudo, encontramos o enquadramento da *cantoria* (e seu *mundo sonoro*) enquanto gênero da *literatura oral*. E desta seara semântica emergem as tensões entre a *gramática da poesia transcrita* e a *programática da poesia cantada* no projeto folclorista e musicológico nacional no Brasil. Pois o pressuposto seria de que, nas práticas poéticas/musicais populares, haveria por exemplo as "simplificações da prosódia", o uso de vogais abertas e substituições de consoantes que deveriam ser estudadas enquanto um linguajar êmico - comparável às peculiaridades de afinações não-padronizadas e articulações

27 No que diz respeito ao som, por exemplo, a audição seria sempre uma perspectiva, uma posição - um "posicionamento equalizado do sujeito" (CARVALHO, 1999).



melódicas "primitivas" na voz exótica da *rabeca*. Portanto justifica-se, para melhor compreensão dos "romances sertanejos", o fato de alguns vocábulos precisarem ser "alinhados" (CASCUDO, 2005). Assim como algumas melodias acabavam sendo alinhadas pela *notação musical* que transcrevia uma versão única das variações entoadas pelo rabequeiro.

Após a transcrição das 48 estrofes de Fabião sobre o "Mão de Pau" no livro "Vaqueiros e Cantadores", por exemplo, uma espécie de glossário²⁸ sugere algumas *traduções* que ligam expressões específicas do linguajar de Fabião às *tradições* quinhentistas, arcaísmos eruditos que negariam um "Brasil moderno" ao negro sertanejo, e associariam, por exemplo, a cantoria de "aboio" à *briolage* "dos criadores de Berry em França" (CASCUDO, 2005) - mesmo que esses e outros tantos termos (e estrangeirismos) fossem evidentemente ignorados por cantadores considerados analfabetos. Assim como a *música de rabeca* pôde, na prática, ignorar noções da teoria musical tais como *compasso*, *tonalidade*, *estrutura composicional* etc.

É oportuno lembrar também que, ao revisitar a fortuna crítica de Fabião a partir de uma conferência de Elói de Sousa (1873-1959) proferida em 1909, Cascudo desconfia de um verso atribuído à Fabião das Queimadas. O eminente escritor potiguar especula que o negro cantador "perfilhasse por sua" uma quadrinha que - pelo amigo senador da república - deveria ter sido "posta generosamente nos lábios rudes do velho Fabião das Queimadas"²⁹.

28 Um glossário pode revelar a "função normativa da linguagem nas representações sociopolíticas" (BUTLER, 2003) que, a partir de um eixo diferencial dominante, combate a heteroglossia da fala sertaneja. Em um glossário encontramos critérios de conformidade e instabilidade do que é presumivelmente correto na utilização escrita dos termos poéticos entoados no regime cantado ao som da rabeca.

29 "A minha alma de velho/ Anda agora remoçada/ Qu'a paixão é como o sono/ Chega sem ser esperada"(CASCUDO, 2005)



Talvez porque temas como "amor", "alma" e "tempo" não pertenceriam ao quadro temático dos "romanceiros das gestas de gado".

Diante de todos esses indícios de subalternização da *cantoria* (por efeito de hierarquização entre gêneros poéticos e expressões musicais no Brasil *moderno*) especulamos que, se quase 80% da obra de Fabião foi perdida, provavelmente 100% do que sobrou teria sido filtrada para não desencaixar a grande narrativa de dominação do iluminismo germânico e do teatro colonial que coloca em cena seus binarismos costumeiramente disjuntivos e não consensuais: *natureza e cultura*; *popular e erudito*; *tradicional e moderno*; *folk e artístico* etc. Trata-se de uma série de dualidades norteadoras das apropriações e codificações da vida e obra de Fabião das Queimadas. São práticas ideológicas diferentemente enquadradas entre cantos, falas e escritas - bem como éticas e moralidades, poéticas e sonoridades atribuídas a bois e rabecas.

Portanto, se torna difícil garantir que o recorrente (des)crédito (racial, moral, estético) da vida e obra do rabequeiro cantador em relação à *grande música* e à *poesia brasileira* não atenua o rendimento crítico e analítico da colisão de imaginários e das racionalidades envolvidas entre dois diferentes mundos sonoros: o da *cantoria* enquanto prática subjetiva e abrangentemente existencial do cantador, e o da *Cantoria* enquanto colecionamento vernacular de seus comentadores. Ambos sob a égide dos projetos regionalistas e nacionalistas³⁰ do século XX no Brasil. Vide os estudos de Jorge Linemburg (2017a) sobre o lugar das rabecas e dos rabequeiros nas "viagens etnográficas" e "missões folclóricas" de Mário de Andrade na primeira metade do século passado.

30 Recomendamos a análise sobre sounds of homeland em projetos de cultura nacional (BATES, 2012).

A CANTORIA DE FABIÃO COMO (CO)HABITAÇÃO ACÚSTICA: CONEXÕES IMAGINADAS ENTRE BOIS E RABECAS PARA TANGER E TOCAR A PRÓPRIA VIDA.

"Eu acho que nós bois – assim como os cachorros, as pedras, as árvores, somos pessoas soltas, com beiradas, começo e fim. O homem não: o homem pode se juntar com as coisas, se encostar nelas, crescer, mudar de forma e de jeito..." (ROSA, 1964).

A essa altura do texto já consolidamos a imaginação de que a *poiésis* da cantoria de rabeca, para Fabião, não se prestaria apenas ao repertório *romanceiro do ciclo do gado no nordeste brasileiro* - como queriam seus comentadores - mas principalmente, estabeleceria profundas ligações existenciais entre a sua própria vida e outros entes não-humanos³¹ - com os quais compartilhava sua crise de vulnerabilidade social (na condição escravizada) e outras condições ontológicas através das metáforas poéticas entoadas com sua rabeca. Tais entoações da vida lhes permitiriam medir-se consigo mesmo como *sujeito*, a partir de uma "individuação ética" (FOUCAULT, 2006) que se contrastava com as regionalizações morais e generalizantes do *agreste potiguar* do século XIX. Nesse caso, especulamos que o som entoante da cantoria de rabeca se tornou um conectivo que flui do individual³² (cantar para tornar-se humano) ao coletivo - magnetizando

31 Se para Michael Silvers (2020) os não-humanos são significativos para os sons musicais, significados culturais e comportamentos musicais, como considerar o boi e a rabeca no entendimento da vida e obra de Fabião das Queimadas? Ou como entender a música de rabeca a partir de bois e cantadores?

32 "Individual" no sentido de uma "poesia da vida pessoal", da intimidade que experiencia, molda e desafia a pessoa através do poder evocativo da oralidade (ABU-LUGHOD, 2016).



mutuamente a biografia do cantor com as interações ambientais entre reses, plantas, serras e olhos d'água.

Eis a ampliação sensível que nos permite imaginar abordagens mais integradas de cordofones de arco como a *rabeca* e a *cantoria* poética no Brasil. Justamente ao problematizamos abordagens clássicas da *organologia*³³, *etimologia* e *musicologia* consagradas às designações e origens que sentenciam a *rabeca* enquanto instrumento musical colonial e moçarabe, por exemplo. Consideramos preferencialmente, diante deste tema, as formulações poéticas que apresentam a *rabeca* entre *cantadores* a partir de metáforas interessantes ao rendimento analítico do *instrumento musical* como extensão do corpo e de outros elementos extra-musicais. Formulações que o apresentam como um "instrumento constitutivo de interações sociais" (BATES, 2012) com outros domínios e valências narrativas - por conhecimentos distribuídos na economia, política e território.

Essa minha rabequinha
É meus pés e minhas mãos
É meu roçado me mio
Minha pranta de feijão
Minha criação de gado
Minha safra de algodão.³⁴

33 Acatamos por exemplo as sugestões de Eliot Bates (2012) para pensar uma "organologia viva" pela qual o instrumento musical seria constitutivo de inter-relações com outros domínios - extramusicais - capazes de enriquecer nossos entendimentos sobre a produção do som.

34 Sensibilizados pelo texto de Abu-Lughod (2016), percebemos na alta distributividade desses versos (com pequenas variações atribuídas a Cego Sinfrônio, Cego Oliveira e Patativa do Assaré), demonstram o quanto fórmulas conservadoras da cantoria (sextilhas em sete sílabas poéticas) podem expressar mensagens consideradas subversivas aos termos culturalmente valorados como apropriados para definir o que seria uma rabeca. Na poesia cantada, o instrumento musical ganha extensões metafóricas mais abrangentes.



Voltemos um pouco para pensar melhor. Argumentamos anteriormente o quanto "entoar a própria vida" numa "simbiogênese" (HARAWAY, 2021) entre ambiente-humano-boi-rabeca seria capaz de aprofundar os "entendimentos do governo de si" (TEIXEIRA, 2020) e encontrar caminhos possíveis para suas próprias "práticas de liberdade" (FOUCAULT, 2006) ao som da cantoria. Uma vez que, na prática poética de Fabião das Queimadas através da perspectiva que apresentamos, a *rabeca* - em resumo - se tornaria um dispositivo trans-discursivo³⁵ e trans-ontológico através do qual, por um lado, a *música*, *oralidade* e *escrita* tornam-se variantes dependentes entre si e, de outro, os estatutos morais e éticos entre humanos, animais e objetos musicais engajam "ontologias relacionais" - através da *cantoria*. Emerge dessa perspectiva, portanto, o desafio de pensar as práticas poéticas e sonoras do rabequeiro como uma *estetização das práticas de si* - dentro de interessantes regimes narrativos que se co-dinamizam mutuamente.

Diante das complexas interdependências (vida-ambiente-som-poesia), a *cantoria*, enquanto forma de comunicação e *poiesis* de si - distinguiria cantar, falar e escrever enquanto "modalidades experienciais da narrativa" (PANDOLFO, 2007) sobre a morte e vida do "Touro/Boi da Mão de Pau". E ao imaginarmos contornos mais abrangentes de como *cantadores* compartilhariam a experiência da realidade com bois e rabecas a partir de suas cantorias, encontraríamos uma constelação de outros elementos ou essências envolvidas por metáforas poéticas. Pois elas nos chamam atenção para outras presenças formadoras de ligações e mutualidades, atributos e

35 Cabe aqui uma menção ao conceito de "dispositivos discursivos" que, entre os modos de expressão humana, podem mediar relações com a "identidade moral" a partir de construções narrativas - enquanto modalidades de auto-explicação para quem as usa (HERZFELD, 1985).



predicados que - ao invés de tentar definir definitivamente a posição ontológica de cada *ente* em separado - apenas relacionariam algumas representações parciais entre boi-rabeca-Fabião. O que nos termos de Donna Haraway (2021) poderíamos chamar de "conexões parciais entre mundos co-habitados" - inclusive mundos acústicos.

O fato é que, se a domesticação das *narrativas selvagens* empreendida pelo esquematismo da *literatura oral* **não** foi capaz de ouvir o som³⁶ da rabeca de Fabião como fundamento acustemológico que animava suas palavras, é porque a voz do rabequeiro cantador foi consequentemente desconsiderada para qualquer coisa que fosse além de uma utilidade prática para o instrumento musical - que apenas estaria a serviço das fórmulas poéticas da *tradição*³⁷. Já em nosso caso, porém, a rabeca perderia qualquer pretensão de contorno bem definido enquanto objeto musical e se tornaria "fluxo, intercâmbio, espessamento de relacionalidades, gradação de temporalidades, acumulação de parentescos etc." (INGOLD, 2015). Rabecas e rabequeiros estariam praticando um constante fazer/desfazer de si mesmos e de outros entes com os quais se relacionam por simpatias, solidariedades e/ou mutualidades difusas.

Portanto, imaginar a *cantoria* de Fabião como (co)habitação acústica entre bois e rabecas para tanger e tocar a própria vida, nos levaria a considerar a *cantoria* mais abertamente atravessada. De um lado pelas experiências éticas e expectativas morais do *ofício popular* (de rabequeiro cantador) em sua

36 Nos termos de Veena Das (2020), ao dar "vida às palavras", o som/silêncio pode ir além, quando as palavras não conseguem dar conta de exprimir certos sentimentos. E nesse caso, o som da rabeca ampliaria as "possibilidades do dizível" em relação às palavras registradas no regime escrito - fechado à experiência. Enquanto no regime cantado a vida circularia de forma aberta à experiência.

37 Ressaltamos aqui a coerência e a eficácia moral da ideia de tradição enquanto "argumento culturalmente reconhecido que se estende no tempo" (PANDIAN, 2008).



expressividade e, por outro lado, pelas transmutações éticas e estéticas, poéticas e políticas entre o regime cantado, falado e/ou escrito que evocaram o "Touro/Boi da Mão de Pau". Pois ao final e ao cabo, o repertório romancioso sobre "gestas de boi" e "ciclos de gado" faria da poética de Fabião uma "prática de engajamento reflexivo", capaz de "tensionar os pressupostos de legados intelectuais" (STOLOW, 2014) do século XX. Especialmente quando o estudo da cantoria no agreste potiguar deu um jeito de separar o inseparável: o produto formal poético estrito do processo multi-relacional em que seu conteúdo é produzido pelo som/voz, rabeca/cantador/boi. Uma separação que consideramos inconsistente.

DERRADEIRAS LINHAS: EVOCAÇÕES FONO-EST(ÉTICAS) DA CANTORIA DE RABECA.

Caso o *juízo estético*³⁸ do final do século XIX para o XX tenha mesmo iniciado uma cruzada ética, moral e política contra desvios do *programatismo folclórico*, deduzimos que os parâmetros musicais e poéticos consagrados às *tradições regionais da cantoria* passaram a fazer parte dos modelos hegemônicos da *cultura popular* no nordeste brasileiro - via *modernismo*, *armorialismo*, *manguebeat* etc. Desse modo, as práticas interpretativas e comunicativas em que a *rabeca* era cotidianamente entoada foram (re)posicionadas. Como argumentamos, portanto, a cantoria de rabeca no século XX passa a fazer parte do quadro referencial da *poesia tradicional* e da *música popular* no Brasil. E ao ser tratada como parte desse quadro, suas sonoridades foram inevitavelmente filtradas pela "educação de

38 Nesse caso, a expressão "juízo estético" se refere às práticas morais de julgamento estético que consideram as marcas distintivas do cantador na esfera ética a partir de uma razão kantiana (formalista) ao invés de uma prática aristotélica (pragmática).



sensibilidades musicais" (CARVALHO, 1999) - ou foram gradativamente pasteurizadas pela ideia de *identidade/representatividade* ou pela ideia de alta distributividade da música na era moderna/urbana/artística pelas rádios, discos, publicidade, cinema, televisão (LIMA, 2001; MURPHY, 1997; ROSSI, 2019).

Admitimos, todavia, que nosso próprio texto não opera completamente fora da economia de afirmações sobre Fabião das Queimadas que aqui submetemos à crítica. Entretanto, no nosso interesse por moralidades e éticas envolvidas no contexto poético/sonoro da cantoria, consideramos que o potencial expressivo da rabeca na entoação da vida de Fabião das Queimadas teria sido subestimado por uma episteme/cosmologia submetida a dualidades do tipo *tradicional/moderno, natureza/cultura, popular/erudito* etc.

Concluímos também que, na literatura referente à vida e obra de Fabião das Queimadas, preferencialmente, a rabeca cantadeira foi considerada apenas um aparelho prescritivo da moral de um rabequeiro, ou seja, um índice civilizatório ou um acessório das obrigações, de seu *ofício popular* - fosse para animar vaqueiros, juntar dinheiro e/ou comprar a própria alforria³⁹, louvar ou satirizar senhores etc. E diante deste enquadramento interpretativo da vida e obra de Fabião das Queimadas, a nossa crítica até aqui consistiu basicamente na constatação de que as sonoridades inesperadas da cantoria não foram consideradas (ouvidas) na "multiplicidade de relacionamentos entre música e não-humanos" (SILVERS, 2020) e, portanto, a *música* e a *poesia* separadas entre si, em acepções mais estritas, não

39 Nesse ponto vale ressaltar o "tom moral das relações de lealdade" geralmente descritas entre Fabião e "o seu senhor" (Major José Ferreira da Rocha) na Fazenda Queimadas. E, no tocante à compra de sua alforria, seria necessária certa precaução ao imaginar essa operação no âmbito de uma "racionalidade universal do homo economicus" (SCOTT, 1990).



permitiram articular, diversificar, ampliar, reelaborar ou modificar definições e posicionalidades da rabeça/boi/cantador/ambiente - entre os sons entoados com a voz/instrumento/animais.

Nesse caso, vale reforçar uma última vez o nosso entendimento de que, a partir de Fabião das Queimadas, preferimos considerar a *rabeça* como uma espécie de *telos* com o qual uma pessoa preta no século XIX/XX assumiu compromissos com o seu próprio modo de ser - em relações múltiplas com seu *entorno*. De modo que, encontram-se no repertório *romanceiro* do rabequeiro cantador algumas cartografias poéticas que parecem produzir consciências de si e do ambiente à sua volta. A *música*, nesse caso, não seria apenas uma técnica de tocar instrumentos como a *rabeça*, mas um *procedimento aural* (de som e escuta) que demanda considerável destreza simbólica, e destinado a dirigir a conduta do rabequeiro pelo próprio exame de sua consciência (FOUCAULT, 2006).

Nesse ponto, nosso ensaio considerou a *performance*⁴⁰ do rabequeiro uma problematização ética de seus modos de subjetivação, seus estatutos morais e ontológicos em diferentes regimes narrativos/sonoros do "Touro/Boi da Mão de Pau" (falado, cantado e escrito). E a *rabeça*, nessa perspectiva, não estaria apenas submetida à demarcação lógica/racional da poesia que considera "O Romance do Boi Mão de Pau" como um compósito de sextilhas de sete sílabas poéticas, com rimas nos versos pares (2º, 4º e 6º). Ao contrário, a prática de *entoação* com a rabeça sai da caixinha de música metrificada pela

40 Aqui entendemos performance enquanto prática expressiva que "demarca", ao mesmo tempo em que constitui "nexus entre a materialidade do instrumento musical e suas significações socioculturais" (BENNETT; DAWE, 2001).

poesia tradicional e emerge como fluxo vital experimentado⁴¹ pelo cantador - entre essências multi-específicas e ideologias racistas. A *rabeca* - em seus modos poéticos cantados - então se tornaria uma ferramenta ética, na medida em que configuraria uma tecnologia do *self* - "uma prática incorporada" (BENNETT; DAWE, 2001) para sobreviver em uma sociedade violenta e racista. Tal como se queixava o Boi Mão de Pau ao som da rabeca de Fabião:

*Pois sendo eu um boi manso
Logrei a fama de brabo,
Dava alguma corridinha
Por me ver aperreado,
Com chocalho no pescoço,
E além disto algemado[...]*

Nesse sentido, nos interessa menos o que a *rabeca* significa (enquanto instrumento musical) e mais o que ela ativa nos engajamentos éticos, vitais, relacionais totais do sujeito. Pois não esqueçamos que o *self* do "negro cantador" - pelas formas socialmente permitidas de *performance* - não estaria automaticamente autorizado⁴² a se expressar pela cantoria no agreste potiguar do século XIX/XX. A legitimidade dessas práticas de *rabeca* estaria sob efeito recíproco de "sistemas coercitivos" e "direitos individuais" - dentro

41 Agradecemos à análise de Luiz Fernando Dias Duarte (2012) sobre a tensão e rentabilidade heurística na Antropologia quando a realidade etnografada oscila entre "demarcações racionalizadas" e o "fluxo vital experimentado".

42 Cabe ressaltar o quanto *rabecas* e *bois* participam de "engajamentos éticos" da cantoria enquanto "prática incorporada" por Fabião das Queimadas. A cantoria seria - nos termos de Saba Mahmood (2012) - uma forma "socialmente autorizada de performance" para o cantador realizar o seu próprio *self*. E sua *rabeca* então seria uma tecnologia ética do *self* de Fabião.



de uma "rede de valores da economia moral" de sua época (THOMPSON, 1950). Mesmo assim, entoando entre bois e rabecas, celebra-se na vida e obra do *negro cantador* essa "criatividade do impossível" (BENNETT; DAWE, 2001), através da qual o rabequeiro Fabião teria sido capaz de colocar sua "ética no gerúndio" (LAMBEK, 2010), ou seja, seu discurso poético em ação, a partir de práticas sonoras e po(éticas) - rabecantantes.

Se a *cantoria* é também uma experiência cultural do som⁴³ - enquanto ethos, emoção, percepção do mundo multi-relacional - cantadores, bois e rabecas participariam de uma ecologia estética que co-evolui para tanger e tocar a própria *vida*. Ou seja, torná-la habitável⁴⁴ - ao entoar palavras - produzindo um estatuto ético do sujeito e do não-humano (objetos e animais) que aponte para saída processual e relacional de uma condição bruta/violentada do boi/cantador/rabeca para uma condição alforriada. Pois o status ontológico brutalizado, bestializado, primitivo da pessoa/animal/objeto deriva justamente das significações éticas e morais historicamente construídas na virada do século XIX para o XX - que sentenciaram esses entes a "códigos morais fechados" (LAIDLAW, 2002) - patriarcais, eruditos e escravocratas. Como bem ilustra um fragmento do romance sobre a "Besta Joana Gomes" atribuída à Raimundo - neto de Fabião das Queimadas (MEDEIROS, 2017):

43 Enquanto forma de comunicação, a cantoria nesse caso também pode ser também considerada uma "modalidade experiencial da narrativa" (PANDOLFO, 2007).

44 Ressaltamos aqui o importante papel que a voz e a palavra possuem nos modos do sujeito refazer-se e tornar sua própria "vida habitável" frente às violências cotidianas (DAS, 2020).

*Alguém me chama de besta,
Tá certo, besta é meu nome.
Mais besta são os vaqueiros,
Que nascero sendo home,
Pensavam que eu era o gado
Da serra Joana Gomes.*

Porém, a partir das metáforas poéticas entoadas ao som da rabeca romancelira, tais significações morais se abririam às condições sociais da prática de liberdade - em diferentes circunstâncias culturais, cujas contingências seriam mais desafiadas e experimentais. Ou seja, a forma social do *cantador* - só o configurou enquanto tal - na medida em que ele esteve sujeito à experiência de relações concretas entre pessoas (escravos e senhores), bois e rabecas. E nesse caso, a questão principal para nós **não** seria descrever/estruturar ou definir a taxonomia do que Fabião cantava, mas **sim** entender "porque" ele cantava (SEEGGER, 2015), mesmo quando as relações de poder lhe eram tão desfavoráveis (violentas contra o povo preto) naquele contexto. O que importaria, portanto, seria a sua atividade, a sua maneira criativa⁴⁵ de tanger bois e rabecas para (re)fazer-se enquanto (re)criação vocal e sônica das relações sociais, territoriais, cosmológicas e corporais entre bois e rabecas.

Lembremos que chegamos a esse ponto da análise sobre a *cantoria de rabeca* porque o entrelaçamento dos termos rabeca/boi/cantador na poesia de Fabião nos sugeriu alguma inconsistência da exclusividade humana na produção da cultura/música/conhecimento. Algo aconteceu nos estatutos ontológicos dos entes envolvidos ao expandirmos a esfera de trocas

45 Ou práticas que imaginam possibilidades criativas do self frente aos valores culturais articulados no poder da tradição (ABU-LUGHOD, 2016).



recíprocas no universo da *cantoria*. Desse modo, o paradigma dominante dos estatutos morais (jurídico, filosófico, religioso, humanista) que orbita em torno do cantador no século XIX/XX foi significativamente alargado - na medida em que se alargou também a percepção de humanidade, música e poesia coproduzida entre animais e objetos - desestabilizando, portanto, categorias universais e representações de dominação da percepção e expressão do *tropos* "cantador".

Ao incluirmos rabecas e bois na vitalidade da poesia de Fabião *cantautor*, vislumbramos a possibilidade de uma "transcendência moral" (ROBBINS, 2007) através da qual o cantador foi capaz de transgredir ou desafiar moralidades hegemônicas de sua época⁴⁶ - a partir de sons inesperados. E já que as transgressões seriam socialmente produtivas, de *repente*, o censurável para uma posição social escravizada - em nossa análise - pôde produzir *práticas positivas de liberdade*, ativadas pela entoação da própria vida. Nesse caso, a rabeca - na produção vital - participa como outra voz dinâmica⁴⁷ na acomodação de experiências narrativas que não são apenas formulaicas, mas guardam em si mesmas algum "senso de confiança" (ABU-LUGHOD, 2016).

As rabecas e as outras presenças citadas (não-humanas) nos sugerem, portanto, o trabalho de engajar a experiência da cantoria de rabeca no risco de correlações complexas - engendradas na *poiesis* do rabequeiro cantador e suas entoações. Nesse caso, a *materialidade sonora* da rabeca adquire também certa profundidade emocional, na qual o *boi* cantado não é apenas uma

46 A partir de Gluckman (1963) também poderíamos imaginar a cantoria de rabeca enquanto prática estandardizada da tradição e, como tal, capaz de tensionar a subordinação social ligada à propriedade de bois e escravos.

47 Quando o instrumento musical engaja dinâmicas de interdependência entre voz, dança, poesia, amor e percussão mística etc. (BENNETT; DAWE, 2001).



modalidade narrativa *típica, temática, tradicional*, mas uma entidade ética e estética, poética e política, correlacionada à própria vida sertaneja de Fabião das Queimadas - praticada e experienciada por relações multi-específicas que podem enriquecer entendimentos da produção do som e "o corpo sensorial que cultiva a escuta" (BATES, 2012).

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. **Veiled Sentiments**: Honor and Poetry in a Bedouin Society. Berkeley: University of California Press, 2016.

APPADURAI, Arjun. **The social life of things**: commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BAILEY, FG. Gifts and Poison. In: _____. (Ed.). **Gift and Poison**: the Politics of Reputation. New York: Schocken Books, 1971. cap. 1, p.1-25.

BATES, Eliot. The social life of musical instruments. **Ethnomusicology**, v. 56, n. 3, p. 363-395, set. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.3.0363>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2022.

BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (Eds.) **Guitar cultures**. London: Routledge, 2001.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre/RS, v. 5, no. 11, p. 53-91, out. 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71831999000200004>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2022.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O nativo relativo. **Mana**, Rio de Janeiro/RJ, v. 8, no. 1, p. 113-148, abr. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2022.

DAS, Veena. **Vida e Palavras**: a violência e sua descida ao ordinário. São Paulo: Ed. Unifesp, 2020.

DOZENA, Alessandro; PADILHA, Caio. Bois e Rabecas na escuta de territórios inesperados. **Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro/RJ, n. 50, p. 28-48, fev. 2021.



FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: Ubu, 1952.

FASSIN, Didier; Eideliman, Jean-Sébastien (orgs.). **Économies Morales Contemporaines**. Paris: La Decouverte. 2012.

FELD, Steven. 1982. **Sound and sentiment**: Birds, weeping, poetics, and the song in Kaluli expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FELD, Steven. Acoustemology. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (eds.). **Keywords in Sound**. Durham: Duke University Press, 2015. cap. 1, p. 12-21. Disponível em: <http://www.stevenfeld.net/s/2015-Acoustemology-k82p.pdf>.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **O violino violado**: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas: tradição e inovação em José Eduardo Gramani. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense universitária. 2006.

GAUTIER, Ana Maria Ochoa. **Aurality**: Listening and Knowledge in nineteenth-century Colombia. Durham: Duke University Press, 2014.

GLUCKMAN, Max. cap. 7 The Reasonable Man in Barotse Law. In: GLUCKMAN, Max. **Order and Rebellion in Tribal Africa**. London: Cohen & West, 1963. p. 178-206.

GRAMANI, Daniella da Cunha. **Rabeca, o som inesperado**. Curitiba: [sn], 2002.

GROS, Frederic. Situação do Curso. In: FOUCAULT, Michel. **O Governo de Si e dos Outros**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GURGEL, Deífilo. **Espaço e tempo do Folclore Potiguar**: folclore geral: folclore brasileiro. 3.ed. Natal: edição do autor, 2008.

GURGEL, Deífilo. **Romanceiro Potiguar**. Natal: Fundação José Augusto, 2012.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya V.. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, no. 3, p. 12-33, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2022.

HARTMAN, Saidiya. **Wayward Lives, Beautiful Experiments**: intimate histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radical. New York: WW Norton, 2019.

HARTMAN, Saidiya. V.. Cap. 4 The Burdened Individuality of Freedom; Chap. 5 Fashioning Obligation: Indebted Servitude and the Fetters of Slavery. In: _____. **Scenes of Subjection**:



Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America. New York: Oxford University Press, 1997.

HERZFELD, Michael. Honour and Shame: Problems in the Comparative Analysis of Moral Systems. **Man**, v. 15, no. 2, p. 339-351, jun. 1980. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2801675>. Acesso em 19 de fevereiro de 2022.

HERZFELD, Michael. **The Poetics of Manhood**: contest and identity in a Cretan Mountain Village. Princeton: Princeton University Press, 1985.

HERZFELD, Michael. Embarrassment as Pride: narrative resourcefulness and strategies of normativity among Cretan Animal-Thieves. **Anthropological Linguistics**, v. 30, no. 3-4, p. 319-344, 1988. Disponível: <http://www.jstor.org/stable/30028130>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2022.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimentos e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

IRVING, David RM. Comparative organography in early modern empires. **Music and Letters**, v. 90, n. 3, p. 372-398, ago. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/ml/gcp010>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2022.

IUMATTI, Paulo Teixeira. 2020. **Cantos de Guerra: cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco (1870-1930)**. São Paulo. editora Alameda.

KARTOMI, Margaret J.. **On concepts and classifications of musical instruments**. Chicago: The University of Chicago Press, 1990

KILOMBA, Grada. 2019 (2008). **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAIDLAW, James. For an Anthropology of Ethics and Freedom. **JRAI: Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 8, no. 2, p. 311-332, jun. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/1467-9655.00110>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2022.

LAMAS, Dulce M. A música na Cantoria Nordestina. In: **Literatura popular em verso**: volume 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Ruy Barbosa, 1973. p. 233-270.

LAMBEK, Michael. **Ordinary Ethics**: Anthropology, Language and Action. New York: Fordham University Press, 2010.

LIMA, Agostinho Jorge de. **Música tradicional e com tradição de rabeca**. 2001. 220f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.



LIMA, Agostinho Jorge de. As músicas de rabeca no Brasil. **Vivência**. Natal/RN: UFRN, v. I, n.1, jan./jun. 1983.

LINEMBURG JÚNIOR, Jorge; FIAMINGHI, Luiz Henrique. A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade. **Opus**, v. 18, no. 2, p. 141-160, dez. 2012. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/166>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2022.

LINEMBURG, Jorge. **As Rabecas Brasileiras na Obra de Mário de Andrade**: uma abordagem prática. Florianópolis. Quebra Ventos, 2017a.

LINEMBURG, Jorge. **Cegueira e Rabeca**: instrumentos de uma poética. Florianópolis: Quebra Ventos, 2017b.

LINEMBURG, Jorge; FIAMMENGHI, Luiz Henrique Fiammenghi. A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade II: ampliando o repertório e desvelando vozes esquecidas. **Opus**, v. 21, n. 3, p. 111-148, dez. 2015. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/274>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2022.

MAGNUSSON, Thoe. Of Epistemic Tools: musical instruments as cognitive extensions. **Organised Sounds**, v. 14, no. 2, p. 168-176, ago. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1355771809000272>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2022.

MAHMOOD, Saba. Ethics and Piety. In: FASSIN, Didier (Ed.). **A Companion to Moral Anthropology**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. Parte 3: Localities, cap. 13, p. 223-241.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MEDEIROS, Irani. **Fabião das Queimadas**: de vaqueiro a cantador. Natal: CJA; Sebo Vermelho, 2017.

MEINTJES, Louise. **Sound of Africa!**: Making Music Zulu in a South African Studio. Durham: Duke University Press, 2003.

MOHANTY, Chandra Talpade. 'Under Western Eyes' revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 28, no. 2, p. 499-535, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/342914>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2022.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**: poesia e linguagem do sertão cearense. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921.

MURPHY, John P. The 'Rabeca' and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, v. 18, no. 2, p. 147-172, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/780395>. Acesso em 9 de fevereiro de 2022.



NÓBREGA, Ana Cristina Perazzo da, **A Rabeca no Cavalo Marinho de Baieux, Paraíba**. João Pessoa: EDUEPB, 2000.

PANDOLFO, Stefania. 'The Burning': Finitude and the Politico-theological Imagination of Illegal Migration. **Anthropological Theory**, v. 7, n 3, p. 329-363, set. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1463499607080194>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2022.

PERROTA, Ana Paula. 'Quem' ou 'O que' são os Animais? Um estudo sobre como os defensores dos animais (re)definem sua natureza. **Iluminuras**, v. 17, no. 42, p. 17-50. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/69977>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2022.

RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria Nordestina: música e palavra**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

REVISTA FON-FON. Rio de Janeiro, v. 16, n. 20, 20 maio 1922. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1922/fonfon_1922.htm. Acesso em: 9 de fevereiro de 2022.

RIBEIRO, Ramon. A jornada de Fabião das Queimadas pela arte e liberdade. **Tribuna do Norte**, Natal/RN, 10 maio 2017. Disponível em: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/a-jornada-de-fabia-o-das-queimadas-pela-arte-e-liberdade/393935>. Acesso em: 22 fev. 2022.

ROBBINS, Joel. cap. 2 Morality, Politics and the Melanesian Big Man: On the Melanesian Manager and the Transformation of Political Anthropology. In: BARKER, John (Ed.). **The Anthropology of Morality in Melanesia and Beyond**. London: Routledge, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 6.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964.

ROSSI, Catarina Schmitt. **Da cana de açúcar às mesas de som: histórias da rabeca através de rabequeiros**. 2019. 116f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas/SP, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2019.1127159>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2022.

SANTOS, Roderick. **Isso não é um violino?: usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste**. Natal: IFRN, 2011. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/1095>. Acesso em: dd mmm aaaa.

SCOTT, James C. **Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts**. New Haven: Yale University Press, 1990.

SEEGER, Anthony. 2015. **Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



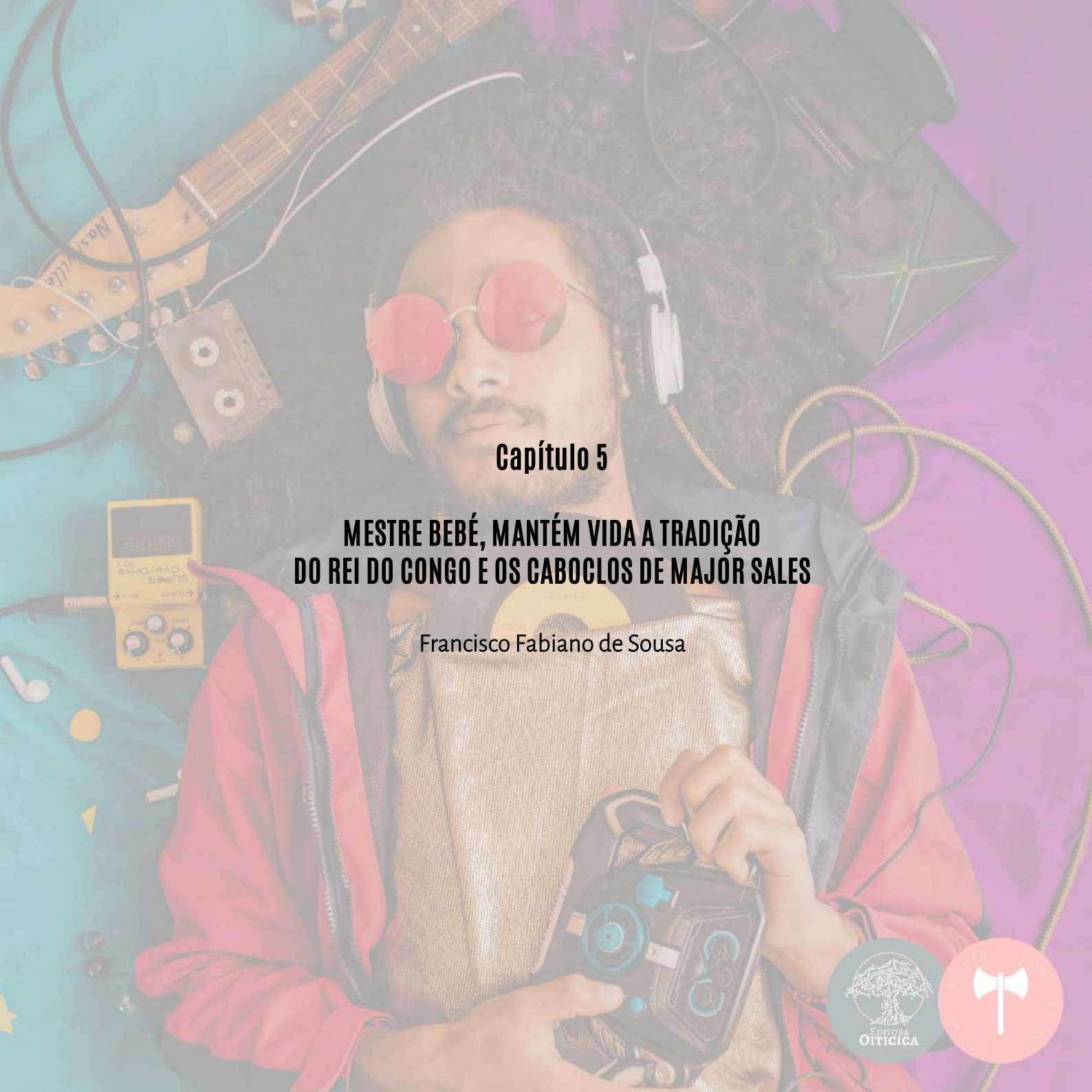
SILVERS, Michael. Attending to the Nightingale: On a Multispecies Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, v. 64, n. 2, p. 199-224, jul. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.64.2.0199>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2022.

STOLOW, Jeremy. Religião e Mídia: notas sobre pesquisas e direções futuras para um estudo interdisciplinar. **Religião e Sociedade**, v. 34, n. 2, p. 146-160, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-04382014000200008>. 7 de fevereiro de 2022.

SUASSUNA, Ariano. **Poemas**. Recife: EDUFPE, 1999.

TEIXEIRA, Jorge Luan. Pastoreio, governo e os limites do entendimento: sobre a condição ética dos cães no sertão cearense. **Mana**, v. 26, no. 3, p. 1-28, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1678-49442020v26n3a203>. Acesso em 9 de fevereiro de 2022.

THOMPSON, Edward Palmer. capítulo 4 A Economia Moral da Multidão Inglesa no Século XVIII; capítulo 5 A Economia Moral Revisitada. In: **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.



Capítulo 5

MESTRE BEBÉ, MANTÉM VIDA A TRADIÇÃO DO REI DO CONGO E OS CABOCLOS DE MAJOR SALES

Francisco Fabiano de Sousa



MESTRE BEBÉ, MANTÉM VIDA A TRADIÇÃO DO REI DO CONGO E OS CABOCLOS DE MAJOR SALES

Francisco Fabiano de Sousa

O Prosa de Artista dessa semana tem honra de contar um pouco sobre a história de um dos maiores representantes da cultura potiguar. Trata-se, do Mestre Bebé como é conhecido, Francisco de Assis Silva, da cidade de Major Sales. O mestre Bebé vem desenvolvendo ações no meio cultural há vários anos e como ele mesmo diz, é uma cultura de raiz que vem passando de geração a geração.





A história do Mestre Bebê está muito ligada ao Grupo de Rei de Congo, que já foi premiado com prêmios do Ministério da Cultura e da Fundação José Augusto. Além disso, o Mestre Bebê participou do 4º Encontro dos Mestres do Mundo realizado em 2008, e tem uma larga história na cultura popular. A história de vida do grupo é composta das mesmas características da Vida do Mestre, são pessoas simples, culturais, trabalhadores e felizes.

O Mestre diz que o Rei de Congo é um grupo de dança tradicional denominado Grupo de Rei de Congo do Mestre Bebê de Major Sales, com 35 componentes do sexo masculino e feminino. Para democratizar o grupo ele foi dividido, numa composição formada por sete mulheres, estudantes e residentes no município de Major Sales e 28 homens que compõem os dançarinos e a banda, todos tem como profissão a agricultura e alguns são também estudantes, nasceram e residem no município. Além de dançar todos são artistas, pois no Grupo do Rei de Congo eles dançam, tocam sanfona, pandeiro e ainda tem deles que são artesãos. De acordo com o que nos conta o Mestre Bebê, o Grupo do Rei de Congo de Major Sales é oriundo do Rei de Couro uma dança tradicional que era realizada para festejar a Festa de Reis, tendo como Mestre o Sr. José Berto – pai de Seu João Berto, sendo eles, respectivamente avô e pai do atual Mestre Bebê do Rei de Congo de Major Sales.



Segundo ele, seu pai João Berto contava “que a Festa do Reisado começou em 1930, no Sítio cavas, hoje Major Sales, quem fazia a festa era o grupo do Rei de Couro, que começou com o meu pai (Seu José Berto)”. Depois com seu pai e hoje com ele, que está continuando com o Rei de Congo. “O Rei de Couro era composto por umas figuras, ou personagens como o boi, a burrinha, o babau (o babau era a cabeça da caveira de um jumento) a Catirina e seu Anastácio. As figuras eram feitas de madeira enfeitadas de laquê, pintadas com carvão e coladas com grude, andavam fixadas em cangalha dos jumentos. Os dançadores a pé e a cavalo, tocando primeiro em pífano depois tocando violão, zabumba, reco-reco e fole, cantando de improviso”, conta o Mestre.

Além do Rei de Congo, o Mestre Bebê disse que existe também os Caboclos-Malhação de Judas são de origem indígena. O primeiro a criar um grupo de Caboclos na região de Major Sales, também foi seu avó, José Berto da Silva, nascido em 1888 natural do Seridó e chegou ao sítio diamantina em 1904, daí em diante se elegeu como um dos maiores mestre na cultura popular porque de tudo sabia um pouco, era boiadeiro contador de história, gostava de fazer forró de latada em sua residência e convidava toda vizinhança, e nesse embalo todo, durante vinte anos foi sempre bem acolhido por todos dos sítios vizinhos, sempre cultivando a dança e alegria.

“No ano de 1924 ele pensou, vou convidar meus amigos e formar o primeiro grupo e sair brincando nas casas de nossa região, convidou primeiro Zéu o tocador com um fole de oito baixos do sítio canta galo, convidou também Chicó, Severiano, Zé Rafael, Manoel Painha e outros, e juntamente com seus filhos Chico Berto, Antônio Berto e João Berto que batia na zabumba, se preparam uma semana antes da semana santa, e começaram a fazer suas veste com vários adereços, tais como: estopa, cordas de agave, palhas de carnaúbas, palhas de bananeiras, cabaças, fiapos de pano, chocalhos, mascaras de couro de caprino e também de papelão pintado de



carvão, na mão usava um bastão com uma bolota de couro ou de meia que ao bater no chão fazia um som de estalo para espantar os cachorros, no domingo de ramos a indumentária estava quase pronta, só faltava o boneco de pano “Judas”. Na segunda feira às cinco horas da tarde todos se reuniam e se vestiam, parecia um bicho e colocava o Judas no meio da cangalha de um jumento com dois caçoes e saía de casa em casa cantando e dançando e pedindo esmola para o jejum.

Para saber mais sobre o Mestre Bebê vamos prosear com essa figura ímpar do folclore popular do Rio Grande do Norte.

POR FABIANO SOUZA

Prosa de Artista: Vamos manter a tradição desse projeto, pedindo que o senhor nos diga seu nome completo e conte um pouco sobre sua história de vida. Onde nasceu, quem foram seus pais, irmãos, casamentos, filhos.

Mestre Dedé : Me chamo Francisco de Assis Silva nasci no sítio Betânia no ano de 1955 que era município de Luís Gomes em 1991 passou a ser município de Major Sales e foi onde nasci e me criei e estou até hoje, estas terras eu broquei, limpei de enxada, aradei de trator e de tudo fiz um pouco. Estudei até o 4º ano do fundamental, mas estou muito satisfeito com tudo que eu aprendi. Sou filho do inesquecível Poeta João Berto da Silva e da Mulher de Fé Maria Perpétua da Silva, eles tiveram sete filhos comigo perdi uma irmã ela ainda muito jovem ficamos em seis. A minha querida esposa se chama Antônia Maria da Silva e com ela tem oito filhos legítimos e uma filha adotiva e minha casa aos domingos vira uma grande festa com as visitas dos meus muitos netos, e tenho e tenho até bisnetos.

P.A.: Onde surgiu a tradição dos como Rei do Congo e Caboclos, e como esse momento chegou a Major Sales? Segue abaixo os históricos dos grupos com informações mais precisas.

M.D.: Os Caboclos são de origem indígena. Em Major Sales os grupos organizados de caboclos têm estrutura musical formada por sanfona, zabumba, triângulo e pandeiro. A base coreográfica tem de dezoito a vinte e seis brincantes dançando sempre em roda, envolvidos em passos característicos e mantendo o Judas no centro, onde é pisoteado, agredido com bastões empunhados, extraído de marmeleiros da vegetação catingueira. Os dançarinos emitem um som cultural, onomatopaico de ira incessante e seus sapateados ajudam a compor a base percussiva. As roupas de trapos de panos multicoloridos com máscaras provocam um impacto plástico incomum, e a sua confecção é realizada em mutirão.



O primeiro grupo a ser criado na região de Major Sales foi no ano de 1924 pelo senhor José Berto da Silva, pai do senhor João Berto da Silva,



respectivamente avô e pai do atual mestre o senhor Francisco de Assis Silva (Mestre Bebê).

Mestre Bebê vem dando continuidade a essa tradição em sua maioria composto por filhos e netos, com participações em Concursos, Feiras, Congressos, pesquisas de alunos e professores de universidades, festivais de cultura popular do estado do Rio Grande do Norte, de estados vizinhos como Ceará e Paraíba e no Festival do folclore de Olímpia/SP.

O Grupo do Rei de Congo do Mestre Bebê de Major Sales é oriundo do Rei de Couro uma dança tradicional que era realizada para festejar a Festa de Reis, tendo como Mestre o Sr. José Berto – pai de Seu João Berto, sendo eles, respectivamente avô e pai do atual Mestre Bebê do Rei de Congo de Major Sales/RN. O grupo é composto por 41 componentes do sexo masculino e feminino, distribuídos da seguinte forma: são 09 mulheres, e 32 homens que compõem os dançarinos, a Banda e apoio, residentes no município de Major Sales, alguns tem como profissão a agricultura e a maioria estudantes. Além de dançar todos são artistas, pois no Grupo do Rei de Congo eles dançam, tocam sanfona, pandeiro e ainda tem deles que são artesãos.

Essa tradição que iniciou na década de 30 do século XX e manteve-se viva até os anos 40, ano em que seu José Berto parou a missão, sendo continuada em 1944 pelo Mestre Raimundinho que veio do Juazeiro. A tradição continuou, mas agora não recebia mais o nome de Rei de Couro e sim de Rei de Congo; os homens vestiam-se de saíotes feitos de laquê e enfeitados de Sianinha, papelão, fita, bico, coroa, seguiam o mesmo ritual do Rei de Couro, tocando sanfona, fole, violão, reco-reco e zabumba. Em 2014, ano em que o grupo Rei de Congo faz 70 anos de história e tradição, ficou em 2º Lugar no 12º Concurso Danças Folclóricas e Contemporâneas da 19ª Feira Internacional do Artesanato – FIART como 2º melhor Grupo de Dança Folclórica e Contemporânea do RN perdendo apenas para os Caboclos também do Mestre Bebê de Major Sales/RN



P.A.: Como o senhor iniciou sua participação nos grupos populares de Major Sales, como Rei do Congo e Caboclos?

M.B.: Comecei um menino, acompanhando os grupos, eu via aquilo como tudo de mais bonito e divertido, eu me apaixonei, a minha vida não foi fácil e muitas das vezes tive que deixar de lado para poder trabalhar e sustentar minha família, como queria que todas os artistas pudessem sobreviver de sua arte. Meu avô foi quem trouxe então me senti na responsabilidade de dar continuidade, mas confesso que comecei sem pensar em nada mais do que em mostrar a nossa arte para as pessoas, o que eu queria era ver o grupo dançar, toda hora, todo dia e em todo lugar. Só no ano de 2000 que junto com a senhora Maria Elce e outro mestre da Cidade que tornei responsável pelos os grupos e estou até hoje.

P.A.: Como vem sendo feito o trabalho para manter a tradição familiar dos grupos?

M.B.: Isso acontece automaticamente, eu não imaginava que seria eu o responsável por manter viva essa tradição, eu comecei garotinho e me apaixonei, assim acontece com meus filhos, eles amam fazer parte, organizar e conseguem trazer suas famílias para o meio, então vejo que a raiz está fincada e que nossa tradição se manterá viva por que foi plantada é terra firme.

P.A. Quantos membros da família participam dos grupos, e como é feita a iniciação. Eles começam crianças, levados pelos pais, ou eles decidem se querem ou não participar?

M.B.: O grupo é formado mais por familiares, filhos, netos e até bisnetos, mas uma grande parte de crianças que fazem parte da associação comunitária sócio-cultural, da creche são João Batista e da Escola Municipal Antônio José da Rocha já ingressaram nos grupos mostrando amor ela cultura, faço um trabalho em parceria com essas instituições.

P.A.: Como são preparadas e produzidas as fantasias?

M.B.: Desenhada e criada pelos próprios componentes, usamos matéria prima da natureza, e também materiais recicláveis para as fantasias dos caboclos, mas a do rei de congo são tecidos bonitos e passamanarias com muito brilho, fitas de cetim e outros adereços que remeta realza.

P.A.: Como funciona a estrutura musical para acompanhar as apresentações dos grupos, que tipos de instrumentos são usados?

M.D.: Chamamos de trio, sanfona, pandeiro, zabumba, triângulo e voz.

P.A.: Como e onde são realizados os ensaios. Existe uma sede para a realização dos trabalhos?

M.D.: Temos uma casa que guardamos as fantasias e os ensaios são realizados nos espaços culturais da cidade, ponto de cultura, centro cultural, praça pública.



P.A.: Em que período do ano se realizam as apresentações oficiais do grupo dentro das tradições em que surgiu?

M.D.: Comemoramos o aniversário do Rei de Congo no dia de reis, dia 6 de janeiro, mas realizamos apresentações o ano inteiro. E os caboclos o tempo forte é na Semana Santa, mas também apresentamos o ano inteiro.

P.A.: Os Caboclos de Major Sales já tem uma larga história de reconhecimento cultural nos níveis regional, estadual e nacional, sendo que os Caboclos se apresentam como um patrimônio cultural imaterial da cultura popular do Brasil. Isso tem feito com que vocês tenham se apresentado fora do RN e até em outras regiões fora do Nordeste, ou as apresentações se limitam ao RN?

M.D.: Conseguimos participar de vários festivais de cultura no nosso estado e em outros, olímpia são Paulo já fomos três vezes por exemplo, lá é o maior festival folclórico do Brasil. Já viajamos por quase todas cidades do Rio Grande do Norte.

P.A. Os grupos regionais como que o senhor coordena aqui em Major Sales tem recebido incentivos culturais para se manterem, ou a manutenção dos grupos e mantida pelos participantes?



M.D.: Temos um grande incentivo da prefeitura municipal, apoio em figurino, transporte para viagens entre outros, e participamos de editais para

projetos e fomos aprovados em alguns, o grupo não tem renda fixa, fazemos rifas, pedimos patrocínios para poder realizar nossos objetivos e manter a tradição que não é apenas da nossa família, mas da cidade de Major Sales.

P.A.: Falta reconhecimento por parte dos responsáveis pelo setor cultural, sobre a importância de manter os grupos de cultura popular, ou falta mais informação para que as pessoas possam conhecer essas tradições e suas origens?

M.D.: Acredito que o conhecimento transforma, hoje por termos mais acesso e conhecimento conseguimos buscar mais oportunidades financeiras através de projetos, mas concordo que ainda precisa de um olhar mais amplo e de oportunidades para o setor cultural. A cultura está sempre em busca de apoio para se manter.

P.A.: Como estão os preparativos para as apresentações do início do ano? Além de Major Sales vocês já tem algum compromisso firmado com outras cidades?





M.D.: A pandemia nos parou, desmarcamos várias apresentações, mas estamos voltando aos poucos, alguns convites já estão chegando. Estamos ensaiando todas as segundas-feiras e trabalhando para que no momento das apresentações tudo transcorra dentro do previsto. Fazendo questão de sempre manter a segurança dos envolvidos nas apresentações, seguindo todos os protocolos de segurança para evitar a contação pelo coronavírus.

P.A.: Deixamos o espaço para que o senhor faça suas considerações finais e deixe seus recados para os amantes da cultura popular !

M.D.: Agradeço primeiramente a Deus pelo dom da vida, agradeço também a todos os envolvidos do grupo, a todos os componentes por tamanha dedicação e empenho.

Agradeço a você e todos os envolvidos na realização dessa entrevista que nos dá a oportunidade de mostrar nossa arte e nossa cultura para todo o mundo.

Por fim quero dizer a todos os amantes da cultura popular. Digo que vamos continuar e temos que continuar lutando para não deixar essa arte sumir, ela é nossa história, nossa luta, nossa identidade.

*Na cultura nasci,
Na cultura me criei,
Na cultura venho vivendo,
Na cultura viverei,
Na cultura quero viver,
Na cultura morrerei!*



Capítulo 6

O CANTO SOLITÁRIO DE CONCRIZ MANTÉM VIVA A TRADIÇÃO DA EMBOLADA DE COCO¹

Francisco Fabiano de Sousa



O CANTO SOLITÁRIO DE CONCRIZ MANTÉM VIVA A TRADIÇÃO DA EMBOLADA DE COCO⁴⁸

Fabiano Sousa



José Antônio da Silva, o Concriz. Sem qualquer sombra de dúvidas, a maior representação da embolada de coco de Mossoró, e um dos principais nomes do gênero da cultura popular mais dinâmicos da música nordestina.

48 Publicado em: <https://www.oesteempauta.com.br/o-canto-solitario-de-concriz-mantem-viva-a-tradicao-da-embolada-de-coco/>. Em 11 de dezembro de 2021.



Concriz, com 67 anos, é hoje o único representante desta arte em atividade em Mossoró, e para se adaptar à nova realidade, passou a se apresentar ao lado de poetas repentistas da viola como o amigo e um dos principais parceiros do momento, José Ribamar. Além disso, Concriz também tem participado de alguns eventos ao lado do ator e produtor cultural, Dionízio do Apodi.

Em um desses seus retornos a Mossoró, proseamos com Concriz, que falou sobre sua história de vida e recordou os bons tempos vividos ao lado do parceiro João Laurentino, o João Preá pelas feiras livres e eventos agropecuários como a Exposição da ESAM- Escola Superior de Agricultura de Mossoró, hoje Universidade Federal Rural do Semiárido (UFERSA).

Concriz disse que os melhores momentos da dupla, eles muitas vezes eram impedidos de se apresentarem durante a feira. “Em algumas cidades pequenas, os comerciantes mandavam a polícia pedir pra gente só começar a cantar no final da feira. Porque ficava todo mundo assistindo a gente e deixavam de comprar”, relembra em tom saudosista.

O porta Concriz traz na veia a verve poética, sua avó era cantadora de viola, o tio, conhecido no meio artístico como Pinto Silva, fez dupla com Manuel Xudu, uma referência na cantoria de viola do Nordeste, e foi neste meio que o embolador criou.

Ele lembra ainda que nas feiras livres de Timbaúba dos Mocós, cidade próxima de Recife (PE), onde nasceu e aprendeu a gostar das emboladas, o filho de Antônio Sebastião e Albertina Cicero Caetano da Silva, via e aprendia a arte do coco, com nome de peso, como Cachimbinho, Beija-flor do Recife e vários outros que o influenciaram na arte que carregaria por toda a vida. Além deles, Concriz fez questão de exaltar sua admiração por Jackson do Pandeiro, na sua opinião um dos maiores nomes da cultura nordestina de todos os tempos.



O sucesso de Concriz e João Preá, nas rádios e eventos culturais entre os anos 70 e início dos anos 80, já com 25 anos de carreira, lançassem um LP (long play) com seus trabalhos autorais. Segundo ele, a gravação desse único trabalho, só foi possível, graças à intervenção de “Louro Branco, que era um violeiro famoso da época, tinha uma amizade com um produtor de uma gravadora em Recife, o que fez com que gravassem esse trabalho.

Hoje, Concriz sobrevive graças a disposição de continuar buscando espaço para apresentações em pequenos eventos realizados em pequenos municípios pelos estados nordestinos que ainda preservam um pouco da cultura popular.

Uma das poucas homenagens em reconhecimento a sua importância como mantedor da tradição cultura, foi oferecido em 2015, através do Festival de Teatro da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (FESTUERN), em sua 11ª edição do Festival, que teve como tema: “Cultura e Saberes da Tradição”.

Para saber um pouco mais sobre a vida e a obra desse verdadeiro herói da resistência em manter vida a tradição da embolada de coco, vamos prosear com o mestre, poeta e embolador de coco, Concriz.



A ENTREVISTA: POR FABIANO SOUZA

Prosa de Artista: Conte um pouco sobre sua história. Seu nome completo, onde você nasceu, quem eram seus pais, irmãos, casamento, filhos?

Concriz: Pois bem meu irmão, eu meu nome é José Antônio da Silva. Eu nasci eu nasci num município de nome Macaparana no interior do Pernambuco, mas bem novinho meu pai veio morar em Timbaúba dos Mocós, onde me registrou e eu me criei.

Sou filho de Antônio Sebastião e Albertina Cicero Caetano da Silva, eu tive quatro irmãos, dos quais três vivos, o outro já partiu. Me casei no Ceará e com mina esposa tivemos três filhos, um já partiu, dois, graças a Deus seguem em paz, nos seus trabalhos vivendo bem graças a Deus.

P.A.: Como a vida que você teve na infância, influenciou sua obra?

Concriz: Comecei a cantar mais ou menos entre os 13 e 14 anos de idade. Eu, estava sempre nas feiras livres vendo os cantadores de violas e emboladores de coco, e passei a pedir para levar a viola dos violeiros para cantoria, e a gostar se participar daqueles momentos né. Era uma época que tinha muito cantador, e tinha um catador que era sobrinho de meu pai e eu levava a viola dele para cantoria e chegando nas cantorias eu chegava até decorar a estrofe deles e aí quando terminar a cantoria eu recitava para ele, e ele viu que eu tinha jeito para cantar, e começou a dizer “rapaz esse menino vai cantar”, e o tempo foi passando, o tempo foi passando, aparece as conquistas na minha cidade aí eu comecei a gostar ainda mais do coco. Então comecei a cantar com acompanhamento do ganzar. Mas quando chegada em casa com um pandeirinho de brinquedo eu começava a cantar com o acompanhamento do pandeiro. E assim com o tempo passei a cantar com o bandeiro pelos bares, com outro rapaz. Um dia conheci outro menino que morava vizinho lá em casa em Timbaúba, era pirralho como eu e passamos a



cantar juntos, ele, era muito bom, mas seguimos cada um pro seu lado. Hoje ele está em Campina Grande. Eu comecei a cantar com ele e ali a gente começou a cantar na feira livre. Com o tempo começamos a cantar ali no mercado de São José, sempre cantando coco de embolada. Pois bem nessa mesma época comecei a vender literatura de cordel nas feiras, o que ajudava muito, porque o cordel era uma fonte de inspiração e também tinha a oportunidade de cantar. Eu comprava os cordéis dos escritores e vendia nas feiras. Um dia, estava numa feira em Monteiro na Paraíba, quando chegou Pinto do Monteiro e eu vendendo folheto na feira aí ele perguntou de onde eu era, eu disse, aí, ele me levou pra casa dele a noite eu fui uma cantoria e foi uma maravilha rapaz. E a partir daí a minha vida começou a mudar e comecei a tocar na esteira para ele. O tempo foi passando, e aí depois eu fiz dupla com um companheiro chamado João Lourenço, da cidade de João Pessoa, fui pra João Pessoa e lá comecei a cantar com ele. O tempo foi passando e nós fomos para um programa de rádio em João Pessoa, mas não consigo lembrar o nome do locutor. Só sei que ele perguntou como eram os nossos nomes, aí eu disse José Antônio, e depois ao João. E você, ele respondeu João Lourenço. Foi então que ele disse “esse nome não dá certo não rapaz! Vou botar o nome aqui em vocês. Vai ser Concriz e João Preá”. E eita apelido pra dar certo. Aí o controlista disse, não dá certo também não. Aí ele perguntou, por quê? Ele disse, por quê? Concriz canta, mas preá, chia. E foi aquela gargalhada e ele acabou mantendo os nomes de Concriz e João Preá.

P.A.: Como foi sua história com a literatura de cordel e o repente? Quando foi que aprendeu a tocar pandeiro?



Concruz: Eu comecei muito novo a me interessar pela música e a cultura popular, então para associar a minha vontade de ficar participando desse mundo, eu passei a comprar os cordéis dos escritores da região para vender nas feiras, onde eu ficava perto dos cantores de viola e coco e conseguia dinheiro para ir sobrevivendo. Além disso o cordel é uma fonte de inspiração. Só consegui estudar até a quarta série, e foi com o cordel que eu passei a desenvolver a leitura.

Já, o pandeiro, aprendi sozinho, ouvindo os outros tocar e tocando em casa com um pandeirinho de brinquedo.

P.A.: Quem você admirava como pandeirista que levou você a escolher o pandeiro?

Concruz: Via muita gente boa, como Cachimbinho, Beija-flor do Recife e vários outros que me influenciaram na arte de tocar pandeiro, ao longo da minha vida. Mas além deles, não poderia deixar de falar no maior de todos, que foi o nosso, Jackson do Pandeiro! Eita cabra bom de pandeiro, meu poeta. Sou um admirador de Jackson do Pandeiro.

P.A.: Existe um roteiro quando você se apresenta, como por exemplo, a escolha de um tema para cada apresentação ou tudo é improvisado na hora?

Concrist: Pois bem, rapaz, a gente cantava muito, era no improviso, o povo pedia os temas na hora e a gente desenvolvia. Mas em algumas ocasiões especiais, a gente também se prepara pra cantar um tema de acordo com o evento, ou o momento.

P.A.: Você tem trabalhos escritos também?

Concrist: Sim tenho muitos escritos, porque eu escrevo literatura de cordel por sinal eu tenho um bocado de folheto publicado né? O primeiro folheto que eu escrevi foi “Jararaca arrependido porque matou o menino”, depois veio o Chupa-cabra está solto. Eu não estou dizendo em sequência não mas foi mais ou menos por aí, depois escrevi muitos outros que estão por aí pelas feiras e locais onde as pessoas apreciam o cordel.

P.A.: Quando foi que você se apresentou pela primeira vez? Você se apresentou sozinho ou em dupla?

Concrist: Em dupla, como o antigo companheiro João Lourenço, o João Preá, nos anos 60. Fizemos muitos trabalhos juntos. Foram muitas participações em shows e feiras por diversos estados.



P.A.: João Preá, foi seu maior parceiro entre as duplas que você já formou, ou foi o que se tornou mais conhecido?

Concruz: Foi sim, com ele conseguimos ter uma carreira juntos por um longo período, o que nos rendeu a gravação de um LP, que depois transformei em CD. Mas também temos nos apresentados com outros companheiros como o repentista e violeiro, José Ribamar.

P.A.: Você já fez muitas apresentações em Mossoró, mas hoje muita gente sente sua falta. Porque você tem se apresentado tão pouco em Mossoró, falta convite, ou você tem preferido viajar para outras cidades?



Concruz: Pois é meu poeta camarada! Eu queria deixar um recado pra essas pessoas que estão à frente da cultura. Rapaz, não esqueçam de nós poeta, dos artistas que tanto cantam para o povo, que tanta alegria, a gente leva pra o povo. Não deixem a cultura popular ficar no esquecimento. Eu já completei 67 anos. O tempo passou ligeiro! Pra pegar fila foi bom. Eu sempre fui o primeiro, mas eu queria ter vinte pra ser sempre o derradeiro". Essa estrofe é do poeta Zé Cardoso lá do Ceará. Rapaz eu gostaria de dizer o seguinte, eu gostaria de cantar até enquanto eu puder, enquanto a garganta

deixar eu gostaria de terminar assim cantando do coco de embolada pra o povo, mas infelizmente estão esquecendo dos artistas populares.

Quando alguém me pergunta, se sinto saudades dos tempos que nos apresentamos em diversos eventos, eu lembro que a palavra saudade eu escuto desde criança, saudade da boa ausente não é saudade, é lembrança, saudade só é saudade quando morre a esperança. Mas eu sinto rapaz, saudades daquelas festas da ESAM, da Festa do Bode, aqui em Mossoró, quando tinha aqueles festivais que eu me apresentava. Assim rapaz, eu sinto saudade, esse pessoal que está aí a frente da cultura se lembrasse de e convidasse pras festas, tem aí essa da Feira do Bode, aqui nesse do Mossoró Cidade Junina. Aí, era que era bom né poeta, porque quando a gente está cantando a gente está matando a saudade, e vivendo um pouco mais.



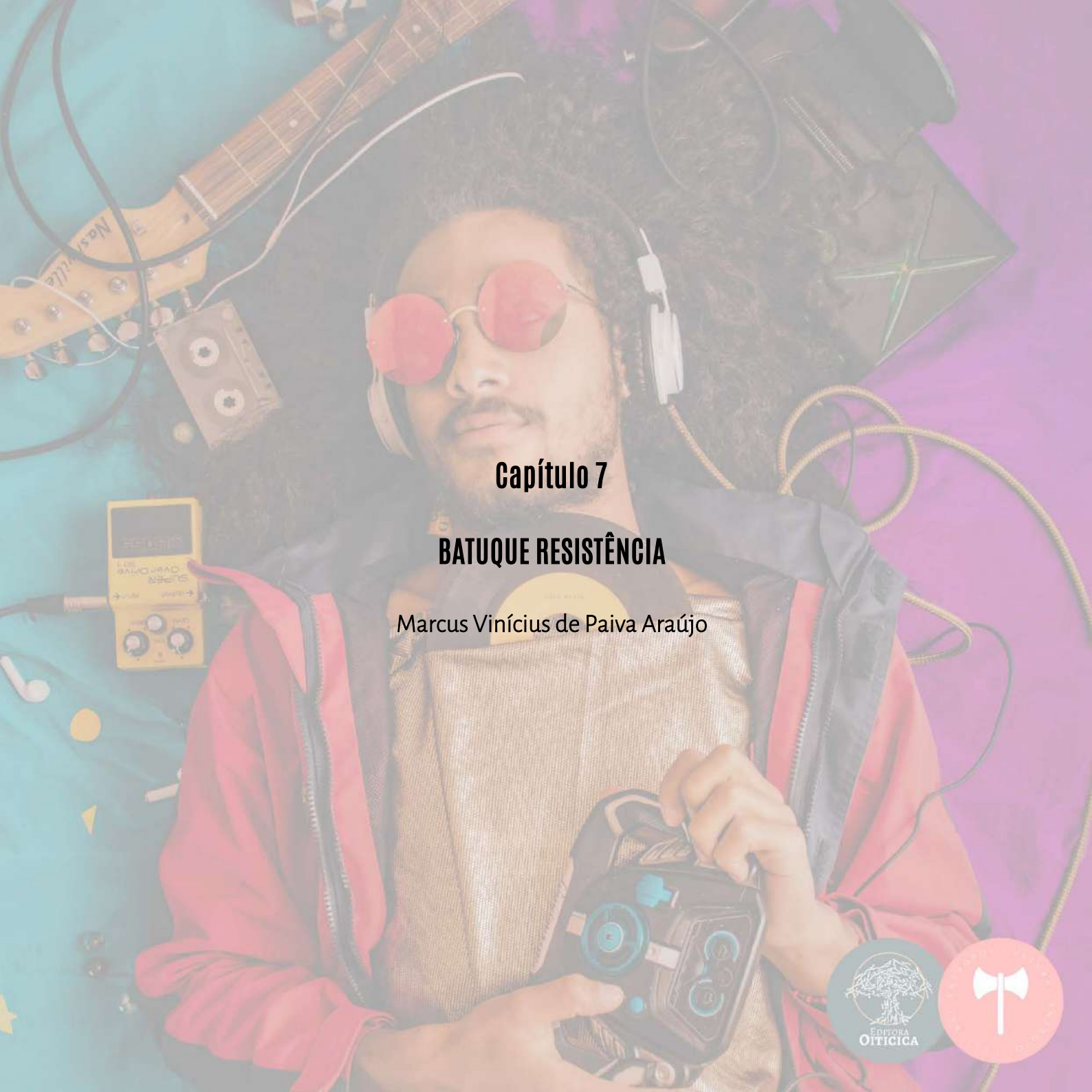
P.A.: Deixamos o espaço para suas considerações finais.

Concruz: Meu poeta, eu só tenho a agradecer a oportunidade de falar e mostrar um pouco sobre minha trajetória de vida. Minha vida sempre foi a



embolada, cantando por esse mundão à fora, sai do Pernambuco vim aqui pra o para Mossoró e aqui eu viajei por vários lugares aqui Ceará, com o João Preá fazendo embolada e cantando por todos esses lugares. Hoje João está em Caruaru, seguindo seu rumo, e eu estou aqui em Mossoró. O que peço é que não deixem a cultura popular se perder com o tempo. A gente que trabalha e vive da cultura popular tem enfrentado muita dificuldade. As pessoas que estão à frente da cultura às vezes não têm dado importância para o nosso trabalho. Então olhem com mais carinho por nós.

Um grande abraço do Concriz!



Capítulo 7

BATUQUE RESISTÊNCIA

Marcus Vinícius de Paiva Araújo



BATUQUE RESISTÊNCIA

Marcus Vinícius de Paiva Araújo

Apresentação: O Batuque Resistência

Nasceu em 2004, inicialmente com o nome "Resistência Dalata", sob a coordenação de Marcus Araújo (Marquinhos do Batuque), na Escola Municipal Josefa Botelho, como parte de um Projeto de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Tendo como objetivo a formação artística de adolescentes e jovens das escolas públicas, utiliza como recurso pedagógico oficinas de iniciação rítmica.

Atualmente desenvolve suas atividades artístico-culturais na Vila de Ponta Negra e nas Rocas, embora já tenham sido estendidas às comunidades da Redinha, Guarita e Passo da Pátria. O grupo possui uma característica de difusão dos ritmos da cultura popular do Nordeste (Coco, Ciranda, Afoxé, Boi Bumbá, Samba, Maculelê e Maracatu), utilizando-se tanto de instrumentos convencionais quanto daqueles construídos com materiais reciclados.

Coordenação:

Marcus Vinícius de Paiva Araújo
(Marquinhos do Batuque)

Educador Cultural Popular e Músico



Participação na Tenda Cultural da 62ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) em 2010, que aconteceu na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) Natal/RN.

Participação no X CONGRESSO DA ABRACE

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) em outubro de 2018 que aconteceu na Vila de Ponta Negra, em Natal/RN, onde houve um cortejo pelas ruas principais, seguido de apresentações no Pátio da Igreja São João Batista.



Participação no Cortejo Cultural e apresentação de palco com Roda de Ciranda, da XXIII Semana de Ciência, Tecnologia e Cultura (CIENTEC) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em OUT/2017



Segue os Links de reportagens onde o BATUQUE RESISTÊNCIA é DESTAQUE:

1) Em Novembro de 2017 o Batuque Resistência teve seu trabalho reconhecido, em reportagem exclusiva da TV Cabugi, afiliada da Rede Globo em Natal/RN.

CHAMADA DA REPORTAGEM:

"Há 13 anos Projeto Batuque Resistência integra música e educação em Natal - G1 Rio Grande do Norte - RN TV 1ª Edição - Catálogo de Vídeos"

2) Em Julho de 2019, o Batuque Resistência é novamente contemplado em programação da Inter TV Cabugi Comunidade

3) Batuque Resistência é contemplado em reportagem no Programa Peri, da TV Universitária, que abordou os projetos desenvolvidos em bairros da periferia de Natal/RN

Participação no V FOLCLORANDO EMAÚS, em Agosto de 2019, promovido pela Associação Cultural D. Nivaldo Monte em Parnamirim/RN





Carnaval de Parnamirim 2019 Resultado da Chamada Pública N° 006/2018



Festa do Rosário em Caicó/RN. Oficina de iniciação rítmica na Casa de Cultura Popular





PORÃO
DAS ARTES

LV Feira
DA DIVERSIDADE

Dia 01/09/2019 das 12 às 20h

Entrada
1kg de alimento
ou R\$ 3,00 para
Fraternidade
Toca de Assis

Atrações

Skarimbó

Batuque Resistência

Rede de Concertos
"Assimiladora e Seus Benefícios"
Com Maria do Céu Brito

Produção: Paulo Malhoa
Coordenação: Guilherme Segundo
(04) 9922-281 (at) 99888-2672
Rua De Aurora, 138 - Pium

Apoio:

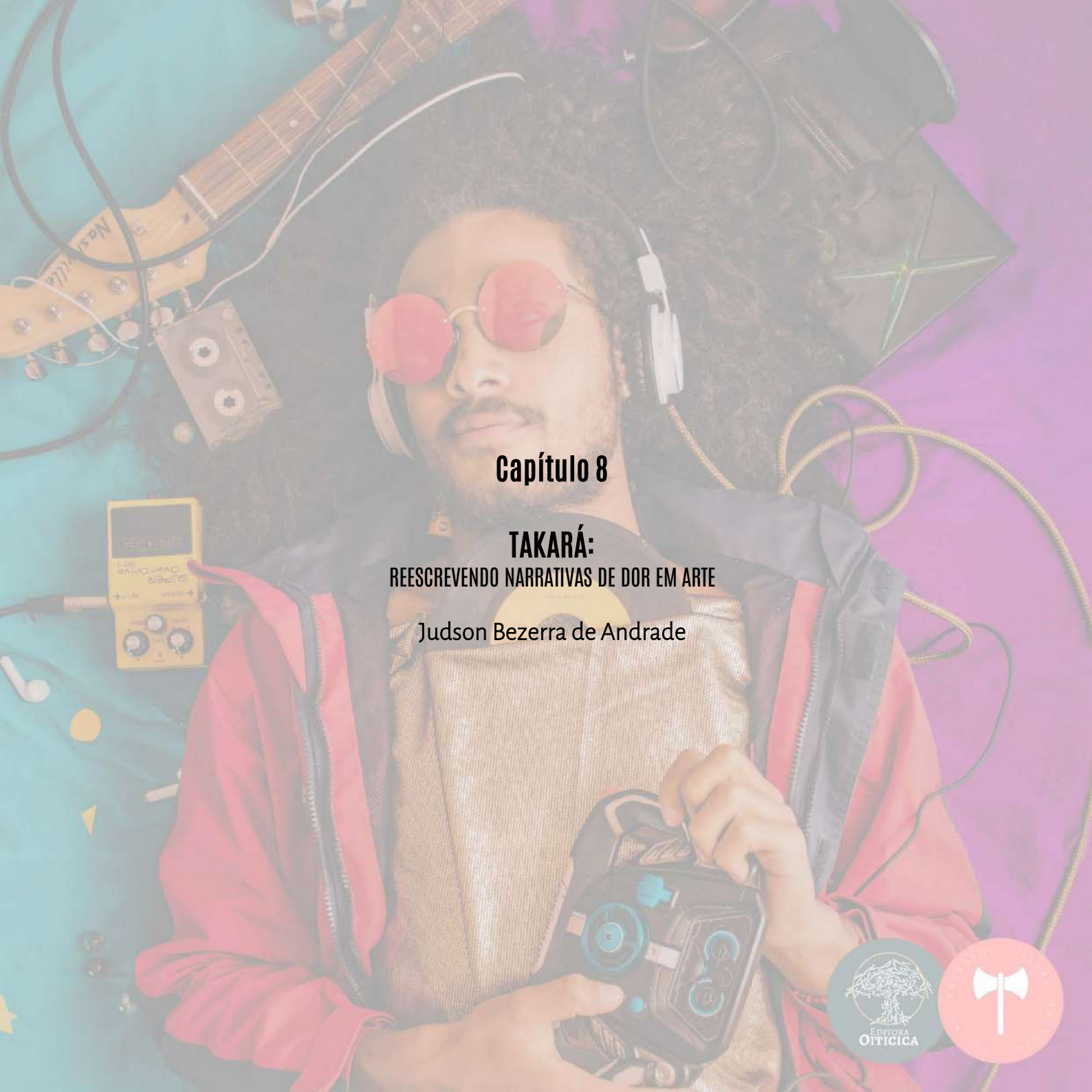
2º CÍRCULO
GP
Piedade Resende

ATENS
Associação de Trabalho e Cultura de São Paulo

SINAI
Sociedade Nacional de Instrução Musical

Sônia Gadelro Psol 50

SINTSEF RN 05



Capítulo 8

TAKARÁ: REESCREVENDO NARRATIVAS DE DOR EM ARTE

Judson Bezerra de Andrade



TAKARÁ: REESCREVENDO NARRATIVAS DE DOR EM ARTE

Judson Bezerra de Andrade

Eu sou chamado vários nomes: Judson Andrade, Dofonitinho de Oxumarê, Inddiegente, Takará. Natural do bairro das Rocas em Natal, sou uma pessoa gorda, preta, LGBT e de terreiro que faço parte de alguns coletivos na cidade como o Quilombo Flor de Milho e a Casa Afropoty. Fundador do Ateliê Araká, também sou batuqueiro da Nação Zamberacatu e graduando do curso de licenciatura em teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Judson Andrade, filho de Luzia, filha de Domitila e Miguel. Nascido em agosto de 1990, cresci nas Rocas, bairro da zona leste de Natal que já foi uma vila de pescadores e trabalhadores do cais do porto, incluindo meu avô que foi estivador por lá. Lugar de efervescência cultural e desportiva, é berço da dança genuinamente potiguar, Araruna, e permanece até hoje como sede da Associação e Danças Antigas e Semidesaparecidas Araruna. Lembro da época que era criança e tinha quadrilha junina em todo o bairro, no carnaval tinha desfile dos papangu pelas ruas e os desfiles das escolas de samba que iam até a Ribeira.

Fui criado pela minha mãe e minha avó materna que cuidaram de mim e me protegeram de um destino reservado para residentes do bairro. Infelizmente é um bairro que tem grandes índices de criminalidade, bairro





historicamente periférico foi espaço, para mim, de boas memórias, mas de cruéis também pois, perdi alguns amigos para a violência que não cessa contra o povo preto. Morei nas Rocas até 2005, saí com 15 anos e me mudei com minha mãe para Cidade Praia, bairro da zona norte de Natal. Diferente das Rocas era um bairro mais calmo, muito mais calmo, sem uma vizinhança cheia de crianças que corriam pelas ruas ou pessoas que ficavam nas suas portas “vendo o movimento”.

Em 2012, aos 22 anos, comecei a trabalhar em uma empresa que distribuía material de construção para todo o estado. Era um caminho comum para os moradores e moradoras do bairro. Eu era ajudante, minhas mãos carregavam tubulações e fardos de cal com 40kg para meus ombros, galões de tinta, rolos de arame farpado com 30kg e outros materiais que iam dos mais leves aos mais pesados presentes em uma construção. Meus pés usavam botas de bico de aço que os machucavam, era torturante para mim andar o dia todo assim. Tudo isso era carregado em caminhões diariamente, a frequência dependia da intensidade de vendas da época, geralmente final e início de ano a correria era surreal e o esgotamento físico e mental também.

Fiquei empregado nesse lugar por 4 anos, de 2012 a 2017 e nesse período eu tentava construir outras narrativas e eu via na academia uma oportunidade de fazer diferente. Fiz cursinho para passar no ENEM mas não conseguia passar ou desistia no meio do caminho porque estava muito cansado do trabalho. A carga horária de trabalho ia das 7 da manhã até as 17:30 da tarde, de segunda a sexta e eu não consegui dar conta dos estudos, mas também não sabia o que queria fazer da minha vida, só havia a vontade misturada com pressão de entrar em uma federal. Não poderia ser mais um preto sem estudo, eu me recusava a seguir o destino reservado para corpos como o meu. Eu sabia de uma coisa, um dia eu queria estudar e fazer arte, mas não era o plano principal, era algo para um dia.



Aos 23 anos eu comecei a ler, por causa de um filme baseado em um livro e fiquei muito curioso e então li, encontrei os livros de Dan Brown e fiquei encantado com o mundo da leitura. Com o passar dos meses, no final do ano eu deixei meu cabelo crescer, queria um black power porque sempre tive meu cabelo raspado, mas como faz parte do manual de conduta estética de um homem negro. Cabelo raspado, barba bem-feita, sem tatuagens e bem vestido, tudo isso para não ser confundido com um bandido, fui moldado assim para que fosse mantido vivo nessa sociedade que me quer ver morto. Com o crescimento do cabelo, veio junto o racismo escancarado na empresa, colegas brancos de trabalho faziam piadas com meu visual, uma certa vez disseram que iam me virar de cabeça pra baixo para varrer o chão.

Cresceu também a vontade de entender o porquê disso então comecei a pesquisar matérias, artigos e livros sobre identidade negra, fiquei obcecado pois, quanto mais lia, mais achava referências. Algumas me davam mais tranquilidade e possibilidades e outras me davam revolta e inconformidade. Durante esse período eu encontrei a mitologia dos orixás e suas fascinantes histórias de grandes rainhas e reis negros que criaram o mundo. Eu cresci em um lar católico, mas tenho parentes protestantes, alguns me diziam que orixás eram demônios e energias ruins e acreditei por um tempo, hoje entendo que é uma das faces do racismo, o religioso que afasta negros de se encontrarem com sua ancestralidade. Inicialmente, por medo da religião, tive vontade de conhecer só as histórias dos orixás, os itans, sem me aproximar do candomblé em si, ainda tinha muitos medos. Caminhos me levaram a conhecer meu pai de santo, Vinicius de Logunedé, pelas redes sociais e depois de muito insistir, fui visitar o Ilê Axé Jitaloyá numa de amalá, ritual para Xangô, a casa era pequena, o quintal era de barro, mas a energia era muito maior do que qualquer estrutura física do terreiro. Casa que passava por uma reconstrução e ali a escolhi como minha nova casa.



Figura 11 - Barco de iawô do Ilê Axé Jitaloyá, 2015 / Foto: Autor Geraldo Barboza.

Dofonitinho de Oxumarê, filho de Mãe Ruty de Nanã, filha de Pai Juarez de Oyá. Passei pelo processo de iniciação no candomblé para o orixá Oxumarê, em um barco de iawô, que é um conjunto de pessoas que dividem os mesmos processos iniciáticos e se constrói uma ordem hierárquica de idade, o meu teve 3 pessoas. Eu sou o segundo, me tornando assim o dofonitinho, o mais novo do primeiro (dofono) e mais velho que a terceira (fomo). Esse é um ritual de renascimento e em junho de 2015 o Judson morreu para o mundo e renasceu para orixá, com outro nome, o orunkó que é um nome em yorubá que muito tem a ver com os caminhos de quem o recebe, é um segredo.

No candomblé, nosso corpo é morada do orixá, é um templo, um lugar de muita força, potência e merece sempre o melhor e as melhores

experiências. Além da iniciação passamos por outros rituais que a compõem, as obrigações, realizados depois de 1 ano, 3 anos e 7 anos, quando se conclui o processo iniciático. Após a obrigação de um ano, mudanças aconteceram e eu percebi que não merecia estar na empresa, eu merecia e queria mais. No fim de 2016 eu pedi demissão e no nono dia de 2017 eu fui demitido. Não sei com planos futuros de emprego ou carreira, só queria sair daquela situação e a falta de planejamento se refletiu quando recebi o dinheiro da rescisão da empresa: gastei com coisas supérfluas, efêmeras e com outras pessoas, para mim eu comprei tecidos, um tênis e uma máquina de costura. Mesmo com muitos medos e incertezas, eu sabia que não estava só, Oxumarê, como sempre, estava comigo.



Figura 12 - Gravação do Podcast d'A Ponte Produtora / Foto: Jean Clywton.



O meu encontro com a costura se deu antes de comprar a minha primeira máquina. Eu trabalhei um período em 2012 com Fernando Rossi, um grande amigo-irmão que é dono de um ateliê que fabrica produtos para festa como bonecos, lancheiras e lembranças de pelúcia e outros materiais. Nos fins de semana o ajudava cortando os moldes das peças, também na parte do acabamento. Em um momento recebi o convite para aprender a costurar e quando comecei a ter aulas práticas, precisei parar porque fui chamado para fazer o teste para trabalhar na empresa, e fui admitido. Não seria daquela vez que iria costurar.

Eventos me fizeram querer costurar, não como profissão, era mais despretensioso. Um contratempo aconteceu durante a minha iniciação em 2015: quem fez a roupa de Oxumarê não era candomblecista e costurou quase tudo errado. Tive o cuidado de cortar os tecidos antes de enviar para facilitar o trabalho e economizar tecido, mas como ela não conhecia o modo de confeccionar e mesmo com direcionamentos, a roupa não saiu como deveria. Quando comprei a máquina de costura, pensei nesse erro e no aprendizado interrompido, e decidi que um dia eu iria fazer as minhas roupas e as roupas do meu orixá.

Pedir para ser demitido foi uma das atitudes mais acertadas que tive na vida, depois disso, tudo mudou para se encaminhar o que eu sou hoje. Oxumarê é um orixá que rege os ciclos, os começos e fins, dizem meus mais velhos que os filhos dele são inconformados e inquietos, mudam de vida de repente, eu não escapei dessas características. No mesmo, poucos meses depois sai da casa da minha mãe e fui morar com Karina de Omolu, yarobá da minha casa de axé, atriz e professora de teatro. Ainda sem muitas perspectivas de futuro, eu só sabia que não queria voltar a ser empregado por alguém, eu queria fazer meu próprio caminho. Um caminho desconhecido.

A necessidade e a vontade de ter uma renda própria me levou a costura. As mãos que um dia carregaram tubos, arames e fardos pesados



passaram a desenhar moldes e cortar tecidos, os pés que calçavam botas de bico de aço começaram a regular o motor da máquina de costura e minha cabeça, morada de Oxumarê, passou a pensar em roupas de axé. Comecei a trajetória na costura de forma autodidata, assistindo vídeos no youtube de como fazer bolsas do tipo ecobag que tinham acabamento embutido e não precisavam de outras máquinas, ia experimentando costurar roupas de terreiro, do modo como eu achava que daria certo (e as vezes não dava muito certo) e ia tentando, modificando, tentando e fazendo. Os orixás me colocaram no caminho Regina de Yemanjá, que foi uma mãe pra mim em momentos de muitas atribulações e perrengues, encomendava peças pra mim mesmo sem eu ser profissional ainda, foi ela quem me apresentou o primeiro cliente desconhecido. Ela e os meus irmãos do terreiro foram minhas cobaías, eu fazia as roupas de graça para ir tentando, foi um processo bem demorado até conseguir chegar no modo de costura de hoje. 2017 foi um ano de muitas novidades e nesse processo eu me reaproximei do meu pai, a nossa relação não era tão fortalecida quanto hoje, e ele me ajudou bastante nesse início, pagou um curso de costura pra mim e alguns materiais para ajudar a minha nova formação como costureiro. Durante conversas com descobri que ele gostava de costurar celas de cavalo e meu avô quase foi um alfaiate se não fosse a entrada nas Forças Armadas e falando com minha soube que minha avó costurava quando mais nova e minha mãe pegava na máquina de vó para fazer abainhados.

Havia uma incerteza se deveria seguir a carreira na costura e quem é de candomblé nunca está só, há a consulta do jogo de búzios para quando precisamos de respostas para nossas dúvidas. Pai Vinicius consultou o jogo e as respostas foram positivas e daí saiu um nome: Araká o nome veio em homenagem a Oxumarê, significa arco-íris, fenômeno da natureza que representa o próprio. Assim foi nomeado o que seria a minha construção profissional: Ateliê Araká. A primeira participação oficial como um ateliê foi

na II Feira Étnico Racial promovida na Praça Cívica de Natal e lá eu expus as minhas primeiras criações, tanto bolsas como roupas de terreiro. Foi o começo de uma trajetória que já está sendo construída há quase 5 anos.

O Ateliê Araká é um espaço de protagonismo negro, no qual a cultura é exaltada de maneira material e imaterial, são trabalhados conceitos artísticos, performáticos e de costumes nos processos criativos e de intervenção sociocultural. As roupas de axé não são só roupas, elas contam histórias, tem codificações específicas e singulares: as cores falam muito sobre que orixá ela remete, a quantidade de fitas numa saia fala a idade de santo da pessoa, uma peça específica pode falar qual o lugar ocupado na hierarquia do terreiro e elas fazem parte dos rituais como algum fundamental, tem fundamento. Há muita responsabilidade e respeito na construção dessas indumentárias tão específicas e ser alguém de axé que faz roupas de axé muda muito todo o ritual de feitura delas. É um trabalho quase mágico de transformar simples tecidos e aviamentos em roupas dignas de reis e rainhas.



Figura 13 - Exposição com o Ateliê na FIART 2020 / Foto: Autor Desconhecido.



Figura 14 - II Feira Étnico Racial de 2017 / Foto: Autor Desconhecido.



Figura 15 - Imagem da campanha Ayabás, inspirada nas mães do candomblé para o Ateliê Araká / Foto: Takará.



A Nação Zamberacatu foi fundada em 2002 e é um grupo percussivo com grandes influências do maracatu de baque virado de Pernambuco e do coco de zambê de Sibaúma, formando assim uma espetacularidade potiguar com sonoridade única. Fundamentada no candomblé, o grupo é resistência cultural afropotiguar que ao longo dos anos vem firmando seu nome e contribuindo para o fortalecimento do carnaval de rua, anualmente o grande ápice fica a cargo da coroação da Rainha Maria Lázaro de Oyá, mãe da primeira rainha, Iracema de Yemanjá que foi uma das fundadoras e incentivadoras do grupo que virou ancestral em 2015. A Nação também é responsável pela consolidação dos festejos de Yemanjá no dia 2 de fevereiro na cidade de Natal. Meu caminho já havia se cruzado com o grupo antes mesmo de eu sonhar em ser costureiro, ter um ateliê ou qualquer outra coisa, foi encantamento a primeira batucada.

Nos primeiros meses de ateliê oficialmente aberto, a Nação Zamberacatu foi um dos primeiros clientes, tive honra costurar as roupas das damas do passo. Nesse movimento eu me aproximei mais da nação e a admiração se converteu em participação mais ativa e me tornei batuqueiro em 2018. Minhas mãos desde então também tocam agbê, instrumento percussivo feito de cabaça e missangas que segue logo atrás da corte do batalhão azul. Atualmente também sou responsável pela confecção dos figurinos do grupo percussivo e da corte real.

Morar com Karina me proporcionou a aproximação com a arte que sempre quis, ela também é uma das membras fundadoras da Nação, então eu também me aproximei através dela, conheci o ciclo de pessoas presentes no grupo antes mesmo de ingressar nele. Em 2015 assisti uma peça chamada “O Tombo da Rainha” de Carla Martins e fiquei encantado com tudo, achei lindo e fiquei surpreso que uma das personagens mais engraçadas era o Pança, parecia um moleque era na verdade a própria Karina. Logo no primeiro

mês que fui morar com ela, soube de uma oficina de teatro ministrada pela diretora da peça com a participação dos atuantes do espetáculo. Fiz sem nem pensar duas vezes e esses dias de oficina mudaram muito os caminhos da minha vida, depois dela sai decidido a fazer teatro.



Figura 16 - Cortejo Abrindo os Caminhos da Nação ZAmberacatu, 2020 / Foto: Pedro Feitoza.



Figura 17 - Carnaval 2018 da Nação Zamberacatu / Foto: Autor Desconhecido.

Eu passei quase 10 anos tentando entrar numa universidade, mas não sabia o que fazer, mas queria entrar e em 2018 consegui finalmente ingressar, no curso de licenciatura em teatro. Era uma das minhas opções, a outra era artes visuais. Tinha muitos planos, anseios de construções e consciência de que não seria fácil para uma pessoa negra vivenciar essa experiência acadêmica e atualmente perto da conclusão percebo que ainda não é. A falta e acolhimento e escuta é muito presente na trajetória de estudantes negros, o curso tem um foco muito grande num teatro clássico que é construído por teóricos brancos, práticas brancas e corpos brancos que por muitas vezes não

dialoga com corpos não-brancos. De uma forma geral, alunos negros não tem voz ou escuta por lá.



Figura 18 - Saída de Palhaço com graduandos da UFRN pelo centro de Natal / Foto: André Carrico.

Durante esse percurso há momentos marcantes de muita alegria e felicidade, um deles foi a participação no Grupo Parafolclórico da UFRN. Projeto de extensão idealizado por Rita Luzia em 1991, o grupo integra a comunidade acadêmica formada por alunos e funcionários também acolhendo pessoas externas. Os focos principais são pesquisa e difusão das danças populares brasileiras através da releitura, até então já foram 12 espetáculos criados e apresentados no Brasil e outros países do mundo.

Minha atuação no grupo se deu durante os anos 2018 e 2019 e no primeiro semestre de participação, fui selecionado para apresentações do

espetáculo "Ensaiei o Meu Samba o Ano Inteiro" no Festival Mundial del Folklore UNT que aconteceu em Trujillo, Peru em agosto de 2018. Preparamos uma série de coreografias e eu dancei em duas: samba enredo e samba de roda. Essa viagem foi um marco pra mim, quando que um jovem negro, no início de uma vida profissional, vivendo com o mínimo até para comer iria conseguir ir para o Peru por conta própria? Nem tão cedo! Conseguimos auxílio financeiro da UFRN que pagou somente as passagens, o festival bancou o traslado dentro da cidade, hotel e alimentação, mas ainda precisei pagar as passagens de ida e volta entre Lima e Trujillo (10 horas de ônibus) e o hostel dos dias antes do retorno a Natal.



Figura 19 - Grupo Parafolclórico de UFRN sendo apresentado em Trujillo, Peru / Foto: Autor Desconhecido.



O grupo foi muito respeitado e bem recebido por todos que participaram do festival, além do Brasil e Peru, tinha gente de Cuba, Paraguai, Equador, México, Letônia, França, Lituania e Egito. Antes das apresentações fomos recebidos na praça principal da cidade, desfilamos pelas ruas da cidade e dançamos em shopping para divulgar o festival. Estreamos com o samba enredo no Teatro Víctor Raúl Lozano Ibáñez e performamos lá por mais 3 dias com maxixe/gafieira e por fim samba de roda, foram apresentações muito lindas. Essa viagem é muito especial pra mim de várias formas porque marcou a minha estreia nos palcos que, por ironia do destino, foi na dança, e porque foi na semana do meu aniversário.

Além de conhecer Trujillo, também visitamos brevemente por Lima, a capital do país, eu precisei voltar o mais breve possível porque não tinha dinheiro pra estender por mais dias. Fui na garra e na vontade de viver essa experiencia que foi fantástica, eu digo que a minha salvação foi meu aniversário, um dia depois do encerramento do festival e um dia antes da viagem de volta, porque eu ganhei café da manhã, almoço, lanche, janta e até bolo de aniversário, não tinha mais dinheiro para comprar nada, nem comida. Eu me senti muito acolhido e cuidado por todo o grupo, talvez fosse o mais vulnerável financeiramente do grupo. Nunca vou esquecer dessa viagem.

O Parafolclórico também foi um espaço de troca, pude falar e ministrar oficinas práticas de teatro e dança baseadas nas minhas vivências de terreiro. Meu pai de santo fez parte do grupo por um tempo e em um momento, levamos mais irmãos do axé para falar sobre as danças dos orixás. Durante o segundo semestre de 2019 fui me afastando aos poucos do grupo por causa de dores nas costas (recorrentes desde a infância), mais tarde descobriria que era algo mais grave que imaginava.

Ainda em 2018, primeiro ano da minha graduação, a UFRN recebeu a décima edição do congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas que selecionou estudantes da instituição



potiguar para voluntariado nas monitorias do evento todo. Uma das primeiras salas que participei dando suporte foi a do GT sobre matrizes africanas nas artes cênicas, talvez a única sala com mais negros que branco que aquele departamento já comportou. Eu fiquei muito chocado e muito inspirado com tudo que presenciei em poucas horas: pesquisas feitas por pessoas negras, sobre pessoas negras, falas e criações que falavam da potências sobre minha cultura negra. Não era só dor, era potência. Falavam de teatro, performance, academia e muitas referências. Foi surreal para mim que tinha passado quase um ano de curso vendo praticamente autores, homens brancos, que falavam sobre teorias e práticas sobre corpos que não me cabiam, contando histórias que não eram minhas, não me via nelas e não me vejo até hoje. Infelizmente eu fiquei só um turno nessa sala e não consegui mais voltar, mas, foi o suficiente pra me fazer entender que eu também poderia fazer isso, eu sigo até hoje tentando.



Hoje percebo que o primeiro ano foi muito decisivo e importante para minha formação acadêmica e pessoal. No primeiro semestre de curso também tive contato com o Arkhetypus Grupo de Teatro. Todas as quintas feiras tinham oficinas de teatro ritual aberta a comunidade em geral e foi um encanto à primeira vista. Esse processo era muito diferente do teatro clássico visto de forma exaustiva, pra mim, no curso porque lá poderíamos sair do natural e atuação ia além de reproduzir a realidade em cena. Meu corpo não é comum, minha cor não é a padrão e minha fala é bem peculiar e lá toda essa individualidade foi acolhida. Uma parte do grupo que ia para as oficinas regularmente estava desenvolvendo algo, a gente não sabia o que viria a ser, mas sabíamos que estávamos gostando, foi bem importante para todos. Após as férias de fim de semestre, a maioria do grupo migrou para o PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) devido a necessidade de receber bolsas para se manter na UFRN. A centelha desse processo ainda ficou acesa em mim, não quis se apagar.

Inddiegente Zu, filha da dor, cria das ruas. Há anos, o domingo de carnaval é o dia oficial do Baile das Kengas, um espaço de aceitação e alegria, além do acolhimento de várias gerações de pessoas LGBTQIA+. Nesse dia, acontece o desfile para escolher a Rainha das Kengas: a mais feia do carnaval da cidade. Esse momento é uma ótima oportunidade para primeiras experiências como kengas-drags, já que o clima do evento permite toda essa caricaturagem típica de carnaval e, ainda, há um prêmio em dinheiro para a vencedora. E nesse contexto, no ano de 2020 “suruiu” a Inddiegente.



Figura 20 - 5 Peles. Foto: Takará.



Figura 21 - Foto do ensaio visual "Recriação do Lado Averso" - Foto: Nayane Vieira.



Atualmente, a construção se dá principalmente pela maquiagem: base branca, sombras coloridas, boca não definida, tinta escorrendo pelo pescoço; perpassando também por alguns adereços: o olho vermelho, uma tira de pano amarrada no peito, saia, cabaça, facão e o véu. Alguns desses signos são mais recorrentes nas aparições indigentes, para além da estética, existe a poética.

Os olhos são o reflexo da alma e com a *drag* não é diferente. Ela tem um olho vermelho e um castanho escuro, um olho “dela” e um outro “meu”. O primeiro representa o sangue, a raiva e a fúria, o segundo, mostra que eu estou presente, é o meu. O facão dentro do candomblé tem estreita relação com Ogum, ele tanto abre os caminhos nas matas, como também corta cabeças. Vida e morte andando juntas e é esse o sentido de usar esse adereço.

A tira de pano é uma alusão ao atakan, que é amarrada em forma de laço no peito dos filhos de santo, quando estão manifestando a energia do orixá em rituais realizados nos terreiros. O sagrado é enfeitado e identificado por um laço.

O véu é um tecido fino, leve e transparente, recorrente nas aparições da Inddiegente. Para algumas *drags* a maquiagem é uma máscara que esconde, para mim, ela é um véu que me mostra de outra forma. Ele vinha sendo usado em várias *performances* de forma despretensiosa e junto com algumas percepções, veio a de que ele é algo seguro, embaixo dele, eu posso gritar, surtar ou me mostrar. É uma membrana protetora.

A Inddiegente se revelou ser uma aparição performativa construída sobre a dor. Não somente por ela, mas também por essa causa. É uma luta contra o silenciamento e contra narrativas sobre a boca e as formas de violência causadas a ela pelo racismo.

Takará, filho do mundo, cria da arte. Takará é uma adaga que Oxumarê usa pra cortar os céus nublados pra nos presentear com os seu arco-

íris e também nome escolhido por mim para me nomear e assinar minhas artes.

Sinto que de tempos em tempos eu preciso me rerepresentar pois não sou estático, sempre estou mudando, me transformando em outros.



Figura 22 - Aplicação de lambe lambe em Salvador / Foto: Guilherme Almeida.

Venho me arriscando recentemente como fotógrafo amador, encontrando no autorretrato a potência necessária para construções artísticas, inicialmente fazendo registros da Inddiegente, com o tempo a maquiagem e as roupas foram dando espaço ao meu corpo desviante, criando narrativas de existência e de possibilidades. Nos últimos meses venho praticando a desobediência urbana com ações de lambe lambe com as fotos sobre o corpo gordo que questionam a existência e desumanização de corpos como o meu. É o meu grande encontro com as artes visuais que um dia quis.

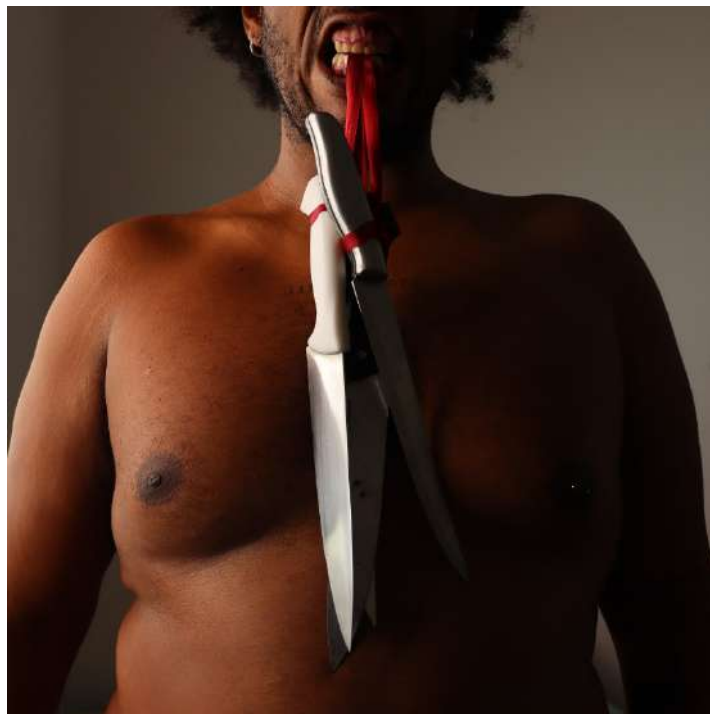


Figura 23 - Experimento Obé #1: Obé Enú / Foto: Takará.

Aceitar meu caminho na arte e me ver como um artista que pode ir para várias linguagens artísticas fez com que eu alcançasse lugares que nem imaginava. Fazendo um resumo dos últimos 5 anos eu já trabalhei com na criação de figurinos de espetáculos de dança, peças de teatro e peças audiovisuais por Natal e outras cidades do Nordeste. *Lebara* de Sergio Ferro, PB, *Véu*, produção conjunta entre Bahia e RN onde também atuei, a peça *Pingo D'água* em Terra Seca, a websérie *Amores* e o Filme premiado *Time de Dois*, ambos do RN são alguns dos trabalhos executados. Com a Inddiegente performou em festivais online em 2020 como o Festival Radiação em SP e o Festival Klorokada.

Nas artes visuais eu já participei da Residência Artística Virtual Compartilhada em 2021 promovida pela Black Brasil Art, uma parceria entre Brasil e Uruguai, resultando em processos artísticos fotográficos e audiovisuais a expostos na II Bienal Black Brasil Art em 2022. Em 2021 também participei de duas residências artísticas virtuais, a M.A.P.A - Múltiplas Abordagens Poéticas e Autorais promovidas pela Margem Hub de Fotografia no RN, a primeira participei do polo de arte contemporânea, resultando na série de colagens analógicas que mesclam autorretratos, desenho e texto, uma delas está na exposição coletiva itinerante Cubo de Luz que percorreu 3 cidades do RN; na segunda participei do polo de fotografia, finalizando com o trabalho *“antes pra fora do que pra dentro – transformando a palavra em sangue”*. Ambas estão presentes em dois e-books lançados em dezembro de 2021 com os trabalhos de todos os participantes.



Figura 24 - Poster do Projeto Seguindo o Arco-Iris disponível no instagram @ateliearaka.



Fui contemplado em editais da Lei de incentivo à cultura Aldir Blanc promovida durante o período inicial da pandemia causada pelo coronavírus. No campo da pesquisa, falei sobre a Inddiegente e o processo criativo acerca dessa persona, o projeto foi contemplado em primeiro lugar. Ministrei oficinas de costura de roupas de terreiro e bolsas, mas um dos mais importantes foi a produção da série de vídeos “Seguindo o Arco-Íris” produzidos e dirigidos por Stephanie Moreira, uma grande referência para mim, foi uma honra. Nesses vídeos eu falo sobre o Ateliê Araká em 5 partes: quem sou eu, onde o ateliê se localiza, o processo criativo, processo criativo e por fim, um vídeo performance mostrando algumas das peças produzidas por mim.

Em meados de 2019, uma semana antes do meu aniversário de 29 anos, senti uma fisgada a coluna enquanto tocava com a Nação Zamberacatu, achei que era só mais uma dor que sentia de tempos em tempos. Quando tinha 10 anos passei quase 2 meses internado num hospital porque uma bactéria estava corroendo uma vertebra da minha coluna, segundo a médica que me atendeu, eu poderia ter ficado paraplégico se demorasse mais poucas semanas para encontrar ajuda e tratar o que me machucava. No fim de 2019 descobri que estava com degeneração discal e hernia de disco na minha coluna lombar. Muitos sentimentos povoaram minha mente. Medo de não conseguir mais dançar, medo de não conseguir andar, medo de não conseguir dançar para o orixá, medo de não conseguir mais fazer arte, medo de morrer em vida.

Durante o início da quarentena meu mundo quase desabou, clientes cancelaram encomendas e tudo parou. Não tinha dinheiro para pagar contas ou comprar comida, recebi ajuda de amigos que fizeram vaquinha para doar a pessoas vulneráveis no momento. O que fazer? Eu religiosamente ia para o ateliê todos os dias pela manhã e tarde, mesmo sem encomendas eu só ia ficar lá, arrumando, organizando, reformulando e a noite ia me maquiar,

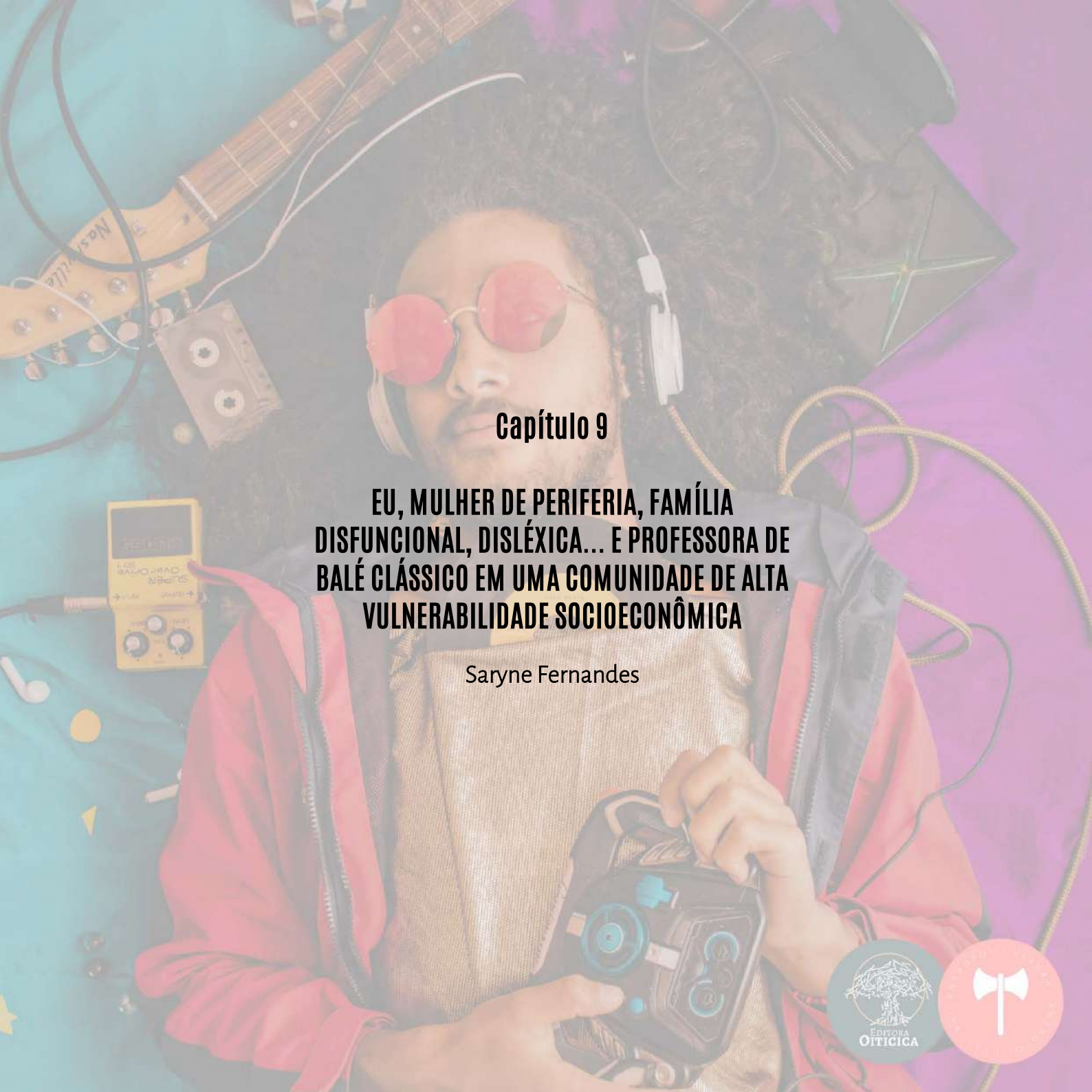
experimentar maquiagens com a Inddiegente, que começou sem muita pretensão, mas no final do dia me ajudava a continuar.

A arte seguiu as pontas, quando a realidade não ajudava, era ela que me dava forças para continuar e seguir. Digo que a Inddiegente é à vontade e necessidade de andar mesmo com a dor, até hoje minha coluna dói, todo santo dia, mas não me permito parar por isso, agora ando mais devagar, em outro ritmo. A arte é minha forma de falar, de viver e de ser, sem ela não seria mais ninguém, o meu orixá e o candomblé está comigo e em tudo que eu faço, hoje sigo adiante, criando novas narrativas e construindo meu legado que vai além das dores que meu corpo carrega por ser o que é.

Com arte eu vou mais longe, ela é meu alicerce. Axé!



Figura 25 - Experimento Obé #2: Obé Orí / Foto: Takará.



Capítulo 9

EU, MULHER DE PERIFERIA, FAMÍLIA DISFUNCIONAL, DISLÉXICA... E PROFESSORA DE BALÉ CLÁSSICO EM UMA COMUNIDADE DE ALTA VULNERABILIDADE SOCIOECONÔMICA

Saryne Fernandes



EU, MULHER DE PERIFERIA, FAMÍLIA DISFUNCIONAL, DISLÉXICA... E PROFESSORA DE BALÉ CLÁSSICO EM UMA COMUNIDADE DE ALTA VULNERABILIDADE SOCIOECONÔMICA

Saryne Fernandes

Ao sentar para escrever este artigo confesso que imaginei deixar várias linhas em branco, não por falta do que falar nem por não ter o que compartilhar das experiências transformadoras que vivi, mais sim por nunca ter podido imaginar receber um convite desses, afinal, uma menina disléxica vinda de uma família disfuncional, em situação de vulnerabilidade social e que ainda por cima tem a vida pautada nas causas social, no Brasil onde somos invisíveis, dificilmente seria convidada a escrever essas páginas.

Então convido a vocês a conhecer minha História e a história do **BALÉ DA RALÉ**, espero que seja uma experiência transformadora para você que está lendo como está sendo para mim que estou escrevendo.



Figura 26. Balé da Ralé.

ONDE TUDO ISSO COMEÇOU:

Eu, Saryne Fernandes, idealizadora do Projeto **BALÉ DA RALÉ**, nasci em uma família disfuncional abusos e escassez sempre fizeram parte da minha vida, trazendo muitos traumas, mais também muita força, eu poderia escrever livros e livros contando histórias das mulheres da minha família como são fortes e como me fizeram ser quem sou hoje, mais aqui vou falar somente da minha mãe Fernanda Kareline e da minha Irmã mais velha Saray Santana que me ensinaram que a educação transforma, na verdade é a única ferramenta para a transformação social.

Eu vinda de uma família de Quatro irmãos liderada por uma Professora minha mãe Fernanda Kalerine, sem dúvidas uma das mulheres mais forte que conheci, a pessoa que me ensinou que " O conhecimento é a única coisa que ninguém pode tirar de você.", mesmo depois de ter sofrido violência doméstica, precisado enviar uma de minhas irmãs para morar com

uma tia em outro estado para poder sobreviver as violências sofridas quase que diariamente, mesmo precisando abrir mão do casamento para que pudéssemos sobreviver, acredito que não foi fácil perder meu pai, seu esposo pra o alcoolismo, mas quer saber? Fomos à luta!



Figura 27. Apresentação do TCC de minha mãe.

Eu nunca vou esquecer o dia em que presenciei minha mãe apresentando seu TCC em pedagogia, ali eu entendi por que tantas vezes ela não estava lá quando acordávamos e nem quando íamos dormir. Junto a ela minha irmã mais velha Saray, em meio a tantas brigas de irmão, foi com ela que aprendi que podíamos ser protagonista de nossas vidas, mesmo indo



contra todas as estatísticas e rótulos que nos colocavam por sermos meninas pobres de escola pública, fadadas a sermos jovens mães solteiras e sem perspectivas, ela, forte como sempre, tem tantos diplomas que nem consigo contar, sonhava em ser Assistente Social, se formou como tal, mais, os sonhos mudaram e ela se tornou Professora, *"Me ensinando que sonhos se transformam não morem!"*

E eu?

Desde dê muito cedo aprendi a ser protagonista da minha história, e encontrei na dança minha válvula de escape, sempre quize ser bailarina mais nunca tivemos recursos para isso, minha mãe correu atrás e me matriculou na escola de Balé do SESC, lembro como muito carinho do meu primeiro collant pintado no caldeirão, com tinta preta pela falta de dinheiro para comprar fardamento, dos *dindins* vendidos para a compra de figurinos, e das pessoas que apareciam quase como um milagre para nos ajudar.

Por vezes fui ao o Balé somente para fugir da minha realidade ali eu estava segura, podia ser quem sonhava ser, nessas idas para o balé e as longas espera pelo ônibus para passar mais tempo longe de casa conheci o Museu Câmara Cascudo, e ali ganhei meu ídolo me apaixonei, por sua força e pelo seu amor por nosso estado, percebendo mais uma vez que a educação transforma, a educação liberta "O conhecimento é a única coisa que ninguém pode tirar de você.", Nas aulas de balé comecei a sonhar em ser uma bailarina profissional, quem saber sair do país e ficar cada vez mais longe do que me machucava, mas por um problema no pé e joelho não poderia viajar, então o sonho mudou e passei a ser a Professora de Balé, minha primeira turma foi em uma escola particular onde minha mãe trabalhava e meu primeiro pagamento "uma lingerie", coisa que eu nem usava dei pra minha mãe, muito mais que o pagamento o que trago da experiência foi a certeza que eu seria Professora de Balé.



Figura 28. Turma do SESC em uma apresentação no Teatro Alberto Maranhão



Figura 29. Eu, com 14 anos e com a minha primeira turma de ballet.

Em 2009 conheci Nêgo, hoje meu marido, morador da Favela do Japão, cabelo Black Power, ele queria " Dominar o Mundo", mas como faríamos isso se estávamos abaixo de todas as estatísticas? Ele me apresentou um mundo completamente diferente do que eu conhecia. Apesar de pobre eu nunca tinha frequentado uma favela, nunca tinha visto barracos de tábuas, e ele me mostrou tudo aquilo, para " Dominar o mundo", primeiro mudamos o nosso mundo.



Figura 30. Meu casamento com Jonas... tinha que ter dança.



Colocamos os sonhos na gaveta e fomos trabalhar compramos nosso cantinho e descobrimos que poderíamos começar mudando o mundo de outras crianças, então nos voluntariamos a ministrar aulas no Instituto Viva Esperança eu Professora de Balé e ele Professor de Capoeira, ficamos ali até 2017 quando nosso filho Fernando Calebe completou um ano, como mudar o mundo se não podíamos sustentar nosso filho? Ainda em 2012 pensamos em trazer transformação a nossa comunidade Mas como mudar o mundo sem recursos? Então o sonho foi para a gaveta, mais uma vez.

Em 2012 fui a primeira pessoa do meu núcleo familiar a passar no vestibular para a UFRN, eu vinda de escola pública, disléxica , pensava que o maior desafio seria passar no vestibular mais foi muito além disso, como estudar sem grana para pagar as passagens, lanches e xerox, eu trabalhando no shopping de dia e indo para a UFRN a noite, quantas horas estudando no ônibus, nos intervalos do almoço, quantas vezes fui a pé por falta de passagem sem lanche, mais isso nos deixava cada vez mais fortes, no primeiro semestre de 2013 casamos sai do emprego e passei a dar aula de dança, cheguei a trabalhar em sete escolas simultaneamente, mais a dança não pagava os boletos, então em, 2016 meu filho Fernando nasceu e quando completou um ano, precisei largar tudo novamente, voltei para o comercio, isso sim paga as contas. " E o sonho voltou para a gaveta".



Figura 31. Convite da formatura em Dança, UFRN-2012.

Mas, em 2021, em meio a pandemia , eu e meu esposo conversamos e tomamos a decisão larguei tudo Nêgo segurou as pontas e fundamos o BALÉ DA RALÉ, dentro da Favela do Japão, nosso sonho de transformar vidas ia começar, sem recursos, sem espaço mais com a certeza de fazer dar certo.

SAIU DA GAVETA!

Em meio a pandemia do COVID-19 em Março de 2021, nasce o BALÉ DA RALÉ, inicialmente com o intuito de desmistificar a ideia de que o Balé é uma dança para os ricos e mostra que a as crianças da Favela também podem Dançar , em uma área e em que não tem uma escola de Balé gratuita ou de fácil acesso, o BALÉ DA RALÉ vem para dar novas perspectivas as crianças da Favela do Japão.



Figura 32. Balé da ralé na favela do Japão.

O Brasil é um país que não valoriza o terceiro setor, setor esse que faz o trabalho que os governantes deveriam fazer, então o nosso trabalho não é simples, sem recursos, sem espaço e sem apoio, antes do início das aulas começamos a reformar um espaço de uma pessoa de nossa Favela, porém tivemos problemas, logo depois utilizamos o espaço de outro projeto social de nossa Favela.

Mas, felizmente a verdade é que não os mais ricos têm eco (e os que deveriam/poderiam ajudar também); assim, então passamos a ministrar as aulas na escadaria central de nossa comunidade, espaço a céu aberto, expostos a violência, operação policial Naquela altura já tinham 30 crianças e não podíamos matar os sonhos delas acabando com o projeto. Então fomos nós, no primeiro dia de aulas na escadaria, alguém começou a soltar fogos e nossos alunos pensaram que seria bala perdida, foi uma correria. Uma das alunas que estava no alto da escadaria saiu em disparada a meu encontro e



me deu um abraço forte até que tudo se acalmou. Ficamos na escadaria grande por 2 meses e esse não foi o único episódio como esse; quando saímos da escadaria já tínhamos 60 alunos.

Então ganhamos um espaço de uma das avós do projeto e iniciamos a campanha para a reforma, a mão de obra foi feita pelos pais e pela comunidade, onde teve mães levando as telhas na cabeça, mães vendendo bilhete para sorteio, bazar. Ali entendemos que os pais as crianças e os moradores de nosso Favela passaram a ver a diferença que a educação as artes e o esporte podem fazer na vida de nossas crianças. Com as campanhas para arrecadação e algumas aparições na tv local, conseguimos reformar nosso espaço, sem banheiro, sem água,... mais é o lugar que nos abriga.

Ao longo dos meses vimos que as crianças precisavam mais do que o balé clássico e os lanches, então implantamos as Aulas de Capoeira, ministradas por Nêgo meu esposo com o apoio de Mestre Edinho/escola CDO Dona Moça um homem que vem mudando vidas através da Capoeira a mais de 20 anos, aulas de breaking com os professores Brad, Fabyo Moura, Breezybgirl, componentes do Soul Brothersclan, um encontro incrível, percebemos também que precisamos alcançar as mães por saber que a educação passar pelos lares, começamos então com as aulas de Dança do Ventre com a professora Jamylla, que além de ter seu espaço, All Hanna, vem desenvolvendo esse trabalho com as mulheres da Favela do Japão.



Figura 33. aluna do breaking



Figura 34. Figura 7. aluna do breaking

O projeto cresceu tanto e não poderia ser assim sem nossa secretária, Sayonara Araújo, minha irmã, se ela não tivesse conosco, organizando, levantando dados, tantas reuniões madrugada adentro em busca de recursos, mapeamentos, em busca de melhoria para o projeto, nunca teríamos chegado aos números e impacto que chegamos.



Até esse momento atendemos 120 crianças e são tantas experiências vividas aqui que fica até difícil colocar algumas poucas, chegando nesse momento do texto, indo de encontro à quando comecei a escrever este artigo, vejo que as transformações geradas não cabem nessas linhas e em nem uma outra. Sabemos que nos últimos anos a desigualdade no Brasil, tem sido cada vez mais latente, mais saber que nosso projeto vem transformando esse quadro é extremamente gratificante.

Quando vimos uma criança que frequentava as aulas, as vezes em três turmas somente para lanche, se tornar auxiliar e declarar que quer ser Professora de Balé, nos mostra transformação o lanche deixa de ser a principal vantagem e passa a ser consequência do ofício.

Saber em atitudes que as aulas ministradas na capoeira sobre respeito, igualdade e representatividade usando a musicalidade, tem surtido efeito quanto ouvimos de uma criança de 11 anos " Macumba é um instrumento, não uma religião, religião é umbanda, Jurema essas coisas..." com direito a explicação isso prova que " O conhecimento é a única coisa que ninguém pode tirar de você."



Figura 355. Capoeira.



Figura 366. Capoeira.



É ouvir de um dos alunos Seu próprio filho de 5 Anos depois de uma aula de breaking, Eu vou para olimpíadas, não importa como , mas eu vou", é saber que os sonhos estão nascendo através de trabalho dura e ver que dentro da nossa casa isso é real, deixa de ser abstrato e passa a ser palpável.

É ter o prazer de levar nossas crianças a Televisão e elas relatar que as pessoas as reconheceram na rua e por isso fica famosas, e agora querem trabalhar na tv, estudar jornalismo, isso é dar oportunidade que é o que falta no Brasil um país de gente tão inteligente e tão esquecida pelo poder público.

É ouvir das poucas mães que aderiram a Dança do Ventre, " Esse é o melhor momento da minha semana, posso passar uma hora só minha", saber que estamos trazendo transformação, muitas não têm o recurso para ter seu momento em um salão, em uma academia que seja.

Receber de duas alunas de 9 anos esboços de livros, com frases como " Acredite em você, mesmo sem condições você vai conseguir realizar.", isso é saber quem vale a pena, que as crianças estão entendendo que é muito mais quem Balé são sonhos transformados.

Por fim trago aqui uma das maiores e mais felizes experiencias de nosso projeto aqui, nosso espetáculo EU SOU FAVELA, que contou a história da FAVELA DO JAPÃO, foi através dele que recebemos o convite para escrever esse artigo, que trouxe mais de 500 pessoas a Favela do Japão para prestigiar nossas crianças, espetáculo feito sem nem uma ajuda do poder público, sem recursos, somente com apoio de transformadores sociais como nos do BALÉ DA RALÉ que lutamos todo dia para a mudança do mundo.



Figura 377. Espetáculo Eu sou favela.

Ver todas aquelas crianças vestidas com seus figurinos, doados, alguns com ajustes, mais lindos ver cada carinha de felicidade por saber que fizeram um belo trabalho esse ano, não tem preço.

Espero que tenham tido uma boa leitura e acima de tudo que esse artigo tenha enchido seu coração de esperança, nas artes, na educação e na Favela, aqui tem muito talento muita força e honestidade, acreditamos que a mudança do mundo está aqui.

"JÁ VIMOS O FUTURO REPETIR O PASSADO, MAIS O QUE QUEREMOS MESMO É VER O PRESENTE MUDAR O FUTURO, MUITO PRAZER SOMOS O BALÉ DA RALÉ!"



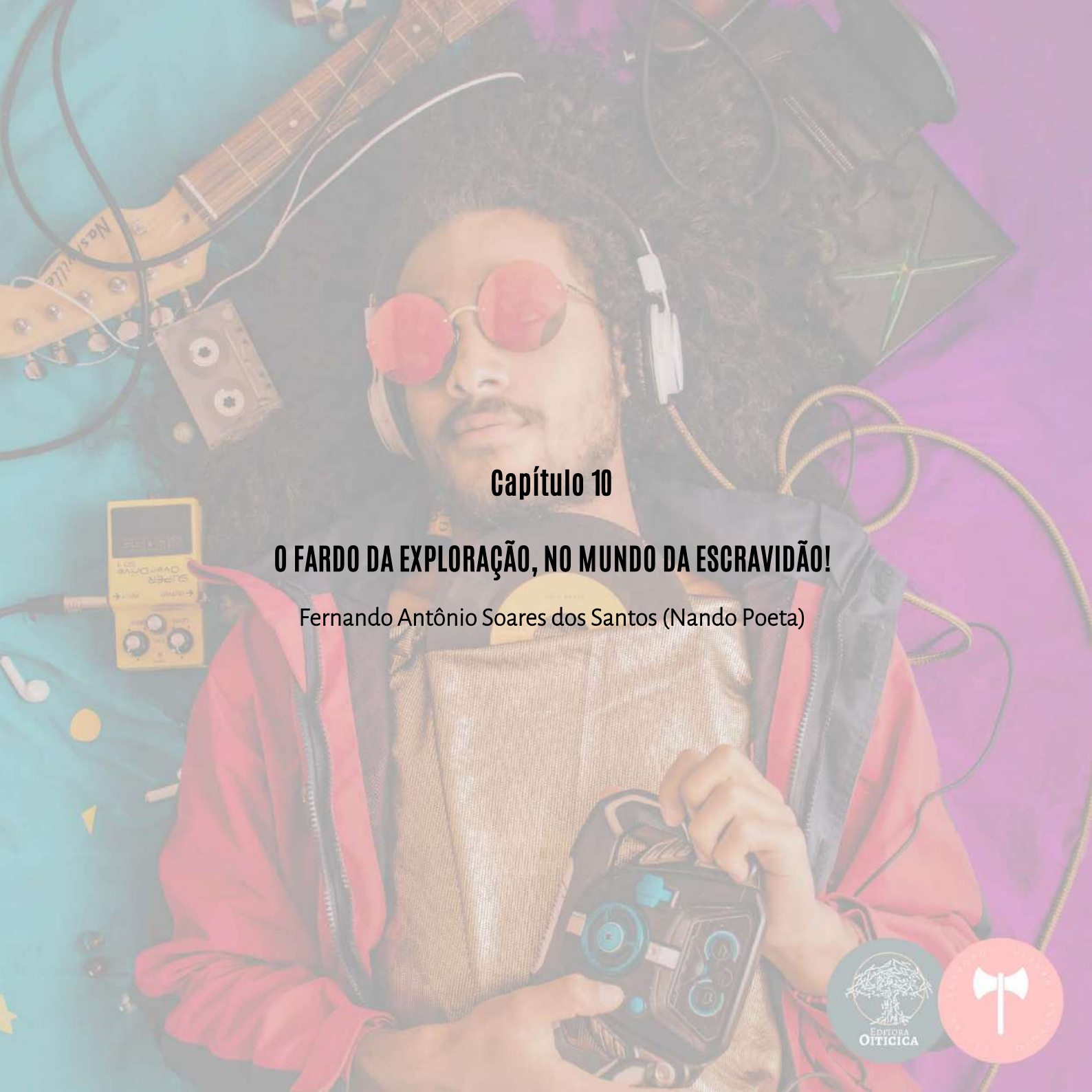
Figura 388. Sala de dança na favela do Japão.



Figura 39. Comercial feito pelo Balé da Ralé.



Figura 390. Marcha do Balé da Ralé pela vida.



Capítulo 10

O FARDÃO DA EXPLORAÇÃO, NO MUNDO DA ESCRAVIDÃO!

Fernando Antônio Soares dos Santos (Nando Poeta)





O FARDO DA EXPLORAÇÃO, NO MUNDO DA ESCRAVIDÃO!

Fernando Antônio Soares dos Santos (Nando Poeta)

*No mundo presenciamos
O fardo da exploração.
Crescer de forma infinita
No leito da opressão.
Levando a desigualdade
Percorrer cada cidade
Com a força de um vulcão.*

*Aqueles que sugam o sangue
Do povo trabalhador.
Para erguer sua riqueza
Gera o sofrimento e dor,
Massacra, maltrata e explora
Sua ganância devora
Destila ódio e pavor.*

*No globo terrestre vimos
Passo a passo dessa história.
Com a humanidade guardando
Tudo isso na memória.
A escravidão cruel
Servida ao gosto de fel
Banhrou toda trajetória.*



*Do continente africano
O seu povo condenado.
Com toda brutalidade
Foi da terra sequestrado.
Seu sentimento, a cultura
A sua magia pura
Foi do seu peito arrancado.*

*Atravessaram o Atlântico
Com a saudade no peito
Presos em porões de navios
Num sinal de desrespeito.
No percurso só tortura
Em um mar de desventura
Violação de direito.*

*Chegaram os sobreviventes
Daquela trágica viagem.
Expostos, foram a venda
Naquele ato selvagem.
Agora no submundo
Reina a maldade em segundo
Dessa perversa engrenagem.*

*Quem se rebelassem iria
Para o tronco, apanhar.
Com diversas chicotadas
Seu couro larga a soltar.
Prisioneiros das senzalas
Morto de punhal ou balas
Vai o seu corpo sangrar.*

*Não se rendem, vão à luta
Procurar uma saída.
Aquilombar, nossa trincheira
Era ponto de partida.*



*A nação independente
No germinar da semente
Para ter direito à vida.*

*Lutaram com todo afinco
Por sua libertação.
Nunca aceitou por instante
A vil da escravidão.
Organizou-se em quilombo
Caiu, levou, cada tombo
Sem perder a direção.*

*O Brasil mergulhou fundo
Nesse perverso sistema.
Alimentando até hoje
A opressão e a algema.
Acumulou a riqueza
Gerando grande pobreza
Sendo a colheita do esquema.*

*O povo negro espalhado
Por todo imenso Brasil.
Nos engenhos, cafezais
Amontoados a mil
Prisioneiros em fazendas
Viviam fortes contendias
Nessa pátria mãe gentil.*

*Não aceitaram calados
Forjaram a resistência.
Erguendo suas trincheiras
Enfrentando a violência
Do regime escravocrata
Que não valia uma prata
Vestida de incompetência.*



*O povo negro rebela-se
De Quilombo a Quilombo.
Reuniu cada explorado
Chicoteado no lombo.
Forçando o Império abrir
Até um dia ruir
E do alto tomar um tombo.*

*O império acuado
Assinou a abolição.
Com total formalidade
Sem qualquer reparação.
O povo jogado ao léu
Com a morte sendo o troféu
Coroando a escravidão.*

*Bem no solo potiguar
Aqui na esquina do mundo.
Falaram por quatro cantos:
- Não se tem nem por segundo
Sua a gente escravizada
Pois sempre foi bem tratada
Por ter coração fecundo.*

*A escravidão propaga
No Rio Grande do Norte.
Nos engenhos e fazendas
Do gado e a cana, o corte.
A mão-de-obra barata
Imposta pela chibata
Levando o povo a morte.*

*Igual como todo canto
Aqui em terras potiguares.
Teve gente escravizada
Explorada até os ares.*



*Nos Engenhos, nas fazendas
Eram grandes as contendas
Povoando os lugares.*

*Nas fazendas do sertão
Cuidando da pecuária.
No plantio, cana-de-açúcar
Adoçou a vida diária.
A mão do preto regava
Riqueza se levantava
Mas tido como uma pária.*

*Foi assim que esse percurso
De humilhação e pancada.
Com o sofrimento presente
Por toda a caminhada.
Levantou-se o povo preto
Rompendo ligeiro o gueto
Daquela vida explorada.*

*Surgiram por todo canto
A força da resistência.
Os quilombos abrigavam
Um reino de independência.
O gosto da liberdade
Fluindo na igualdade
Na sua plena vivência.*

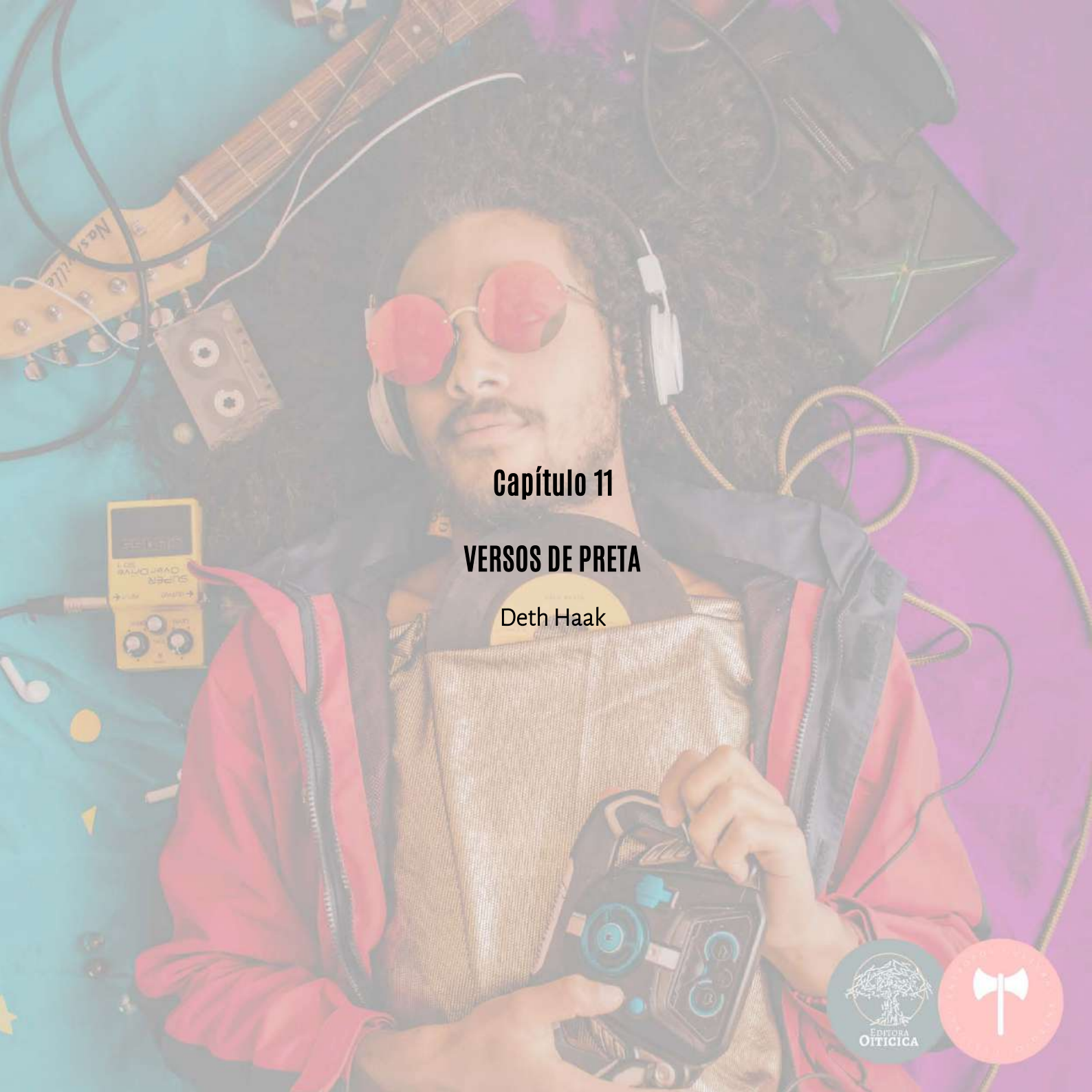
*As comunidades negras
Existente em nossa terra.
São de diversas origens
Da religião, da guerra.
Da ordem religiosa
Ou da fuga perigosa
Que subiram tanta serra.*



*Venderam logo a imagem
De não existir racismo.
Plantando no nosso meio
Ligeiro deram o batismo:
Democracia racial
No país é genial
Vestida de patriotismo.*

*Esse mito é grande farsa
Que passeia pelo mundo.
Escravidão e racismo
Junto num poço profundo.
Escraviza a consciência
Faz ruir a resistência
Rapidinho num segundo.*

*O racismo é forte crime
Não se pode tolerar.
Banir de cada espaço
Faz florir um caminhar.
Unindo a raça e a classe
Dará fim a esse impasse
Pra um novo mundo brotar.*



Capítulo 11

VERSOS DE PRETA

Deth Haak



VERSOS DE PRETA

Deth Haak

A MÃE ÁFRICA.

Gritam os inférteis pastos ao som que delira
A minguada água já morta na melodia da lira
De pináculos esvaziados degolados pela cinza
Dizimando gado e meus entes nutridos de brisa.

Comprimindo o viver da sofreguidão na injúria
Viandante, de pés e lábios rachados na penúria;
Só divisam a morte gargalhando a dor que conspira
Cavando amargura que cresce no peito e traz a ira.

Retratando nas caras negras engelhadas a situação
Da inanição voraz, no olhar já sem vida do irmão
Espargindo descaso semeado na barroca argila insólita
Devorando inda no ventre, natimortos filhos da Etiópia.

Esconsos pela angústia, não ouvem tinir o guizo da unção
Cegos e sedentos pelo ópio ferino, entregam-se ao destino
Nas mãos do carníface viver subjugados ao desatino
Dilacerador de seus corpos arcados pela procriação.



Carcomidos que hiantes sangram do febril amargor
Dias que não amanhecem sem que anoiteçam na dor.
Um brado abissínio em homilia a este agreste tão vil
Na partitura dessa ópera sádica de composição ardil.

A sinfonia lamuriante da miséria que ouço desde criança
O morticínio entranhado no ventre da África sem esperança
Apiedam versos exangues a ribombar o vento, eu te bem digo
Oh! Mãe África, de ti escolhidos nascem purificando o abrigo!

CONSCIÊNCIA.

Abro a cancela da mente de minha senzala
Voejando aos escombros que de mim fizeram
Dormitar no viver que hoje se faz sentinela
E reencontro dolentes os que nela adentraram.

Ao ranger dos dormentes nos gonzos do peito
Somado ao pranto das almas negras vagantes
Que perambulam ainda hoje a clamar o direito
Por ter sido acorrentado aos troncos gritantes.

E na imensidão demarcada por murmúrios
Ouço o lamento de meus irmãos indefesos
Na escuridão dum olhar ao farejar os martírios
Dos escravos da nação e os escravocratas ilesos!

A cada tronco que encontro na memória revivo
O negreiro aportando descarregando meus genes
Sinto lanhar a chibata na pele escura e reflito
Escutando gemido que sinto verter das progênies.

Nas labaredas que dançam festejando os santos
Eu cravo olhar no sentir as argolas que degolam
Inda hoje! O povo chora lamentando nos cantos
Trazidos de Angola, nos guetos, ao luar imploram.

Traz o poema a sede duma liberdade mentirosa
Nos lábios a fome dos quilombolas no tronco,





E de pés descalço danço a fogueira dolorosa
Fincando a poesia nos tempos que outrora conto.

Conclamo passado que não foi instinto, há sinais!
Não silencia o tempo que passa diz o corpo que não.
A voz enrouquecida no pueril da imaginação e os ais
Da crueldade dos açoites que de longe ouço no porão.

Que ora clareia o fume do lampião, ora revela a vela
Que acendo na intenção dos tantos escravos da nação!
E o povo iludido, arrastam índios e negros para a vala
A insanidade dos que tem o poder de libertar o irmão!

Que ressoe esse canto rufando o que a mim destina,
Ouçam as negras que versam por não ver sentido,
Manchar o chão com tamanha demência que arruína,
E aos gananciosos do poder, descriminar é dolorido!

LÁGRIMAS DO SILÊNCIO

Hoje meu silencio chora
E meu riso é descontente
Pela miséria de Angola
Versarei por sua gente.

Hoje meu silencio chora
O tilintar das correntes
O ruído que vem de fora
Pela morte de meus entes.

Hoje meu silencio chora
Por Zumbi e por Palmares
Que são lembrados agora
Negreiros cruzando mares.

Hoje meu silencio chora
Pela Senzala e Terreiros
Pelo Candomblé que ora
Pelos irmãos guerreiros.

Hoje meu silencio chora
Reascendendo a memória
De Castro Alves, na inglória
Lamentando a Negra história.



Hoje meu silencio chora
Por Ruanda e por Guiné
Por quem na Tanzânia mora
Irmãos meus cheios de fé!

Hoje meu silencio chora
Por cada grão de café
Colhido raiando aurora
Rasgando a sola do pé!

Hoje meu silencio chora
Pelo governo do Mundo
Que na desdita escora
O discurso imundo.

Hoje meu silencio chora
E o poema segue o rumo
Despertando quem explora
Homens que plantam fumo.

Hoje meu silencio chora
Soluça por Paz profunda
No coração que esmola,
Amor que a terra abunda.

Hoje meu silencio chora
Por Igualdade sem exclusão
Por Educação na escola
Politizando sem distinção.



Hoje meu silencio chora
Poeta que a dor não versa
Plasme, a palavra ancora
O outro de amor tem pressa!

Hoje meu silencio chora
As lágrimas dos brasileiros
Miscigenados outrora
Tidos como baderneiros!

Hoje meu silencio chora
E deixo meu pranto rolar
Por não olvidar de lembrar;
Que silencio também chora...

MISCIGENAÇÃO

Cultura de índios e negros e até de português
 Sou a mistura de raças fortes, e disso sempre me orgulhei
 Dos índios eu trouxe o jeito de comer e medicar
 Como peixes com farinha, também gosto de pescar
 Como raízes e folhas para me curar.
 Dos negros trouxe a aparência e o jeito de dançar
 Danço coco danço roda e capoeira à beira-mar
 Cultuo santos e cantos que eles trouxeram de lá.
 Dos Portugueses os folguedos o Vira aprendi dançar
 E os poemas que escrevo por Camões admirar.
 Oxóssi Pai de cabeça, Iansã guerreira eu sou
 Êparrei Oyá, sou a mistura de raças que o Brasil miscigenou
 Mulata de lábios grossos, Di Cavalcanti pintou,
 sou a mistura de raças que D Pedro exportou,
 não tenho a cor de canela, sou jambo sou chocolate,
 mulata que raça eu sou?



O PODER DA PALAVRA.

Ôké Aro!!! Arolé!

Empunhando a lança do meu verso
Como soldado em frente de batalha
O poema encarna, sangra a navalha,
Repilo em rimas tudo que é perverso.

Sinto-me Hércules seja onde for
Clamo a justiça a todo o momento,
Parto pra luta a palavra é unguento
Na tempestade que dizima a dor.

Do arco de Oxóssi a flecha em frente,
Parte em defesa dessa pobre gente
Sem que me peçam ao menos favor.

Sendo poeta amando a toda gente
Demais cristão, SER mais consciente,
Sou mensageiro dum Deus criador.
Ôké Aro!!! Arolé!

A OYÁ

Bailou com os fogos da noite
No espaço terrestre e a lamber os versos,
Palpitava no peito o que o vento dizia
Aos cicios alegres ritmado no canto
Jaz longe a agonia
Feliz dois mil e novo!

A maresia envolveu
A lua vadia
Com o carbono dos dias;
E nas cinzas do apocalipse
Chegou capricórnio nadando no monte
Solvendo relâmpagos

Que ao ver comprazia
Cavalgando na areia
Em que o vento lia;
Vetustos oráculos desenterrados
Das negras lousas espumadas
E os ecos enlouquecidos;

Balbuciavam nos lábios
De os dias vencidos
Refletindo na adaga
O balé dos mitos
Ribombando nos fogos de artifício
O incêndio lavrado há um ano findo.

O PARTO

Rasga o ventre do universo
E o sol levitando no horizonte
Azula das negras rochas, a fronte
Ao sussurrar na praia em verso.

O que nas vagas beija o monte;
Pra insurgir nas orlas o terço
De espumas, á bordar seu berço
Abrigando luar n'alma da fonte.

Enfeitiçando o ver de menina;
A ti, Senhora dos Navegantes
Rendo preces a lemanjá Janaina!

Odoyá mãe , que dos mirantes;
A imaginação da Sereia alucina,
Instigando o cantar dos amantes.



EDITORA OITICA

Selo editorial ANTROPOS CULTURAL

www.editoraoitica.com.br | [@editoraoitica](https://twitter.com/editoraoitica)

