



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Cláudia Queiroz

**Discursos, imagens e sentidos: diálogos com os heróis no subsolo: uma
pesquisa em três atos com os cotidianos em redes educativas**

Rio de Janeiro

2016

Cláudia Queiroz

Discursos, imagens e sentidos: diálogos com os heróis no subsolo: uma pesquisa em três atos com os cotidianos em redes educativas

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Faculdade de Educação.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Mailsa Carla Pinto Passos

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

Q3

Queiroz, Cláudia.

Discursos, imagens e sentidos: diálogos com os heróis no subsolo: uma pesquisa em três atos com os cotidianos em redes educativas/ Cláudia Queiroz. – 2016.

240 f.

Orientadora: Mailsa Carla Pinto Passos.

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Educação.

1. Educação – Teses. 2. Negro – Teses. 3. Herói – Teses. I. Passos, Mailsa Carla Pinto. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

es

CDU 37

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Cláudia Queiroz

Discursos, imagens e sentidos: diálogos com os heróis no subsolo: uma pesquisa em três atos com os cotidianos em redes educativas

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação.

Aprovada em 28 de abril de 2016.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Mailsa Carla Pinto Passos (Orientadora)
Faculdade de Educação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro/ UERJ

Prof.^a Dra. Inês Barbosa de Oliveira
Faculdade de Educação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro/ UERJ

Prof.^a Dra. Maria da Conceição Silva Soares
Faculdade de Educação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro/ UERJ

Prof. Dr. Carlos Roberto Carvalho
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/UFRRJ

Prof.^a Dr.^a. Marisol Barenco de Mello
Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense/ UFF

Rio de Janeiro

2016

AGRADECIMENTOS

À Escola de Formação do Professor Carioca (Paulo Freire – E/EPF), da Secretaria Municipal de Educação do Município do Rio de Janeiro, por ter me possibilitado participar do Programa Anual de Bolsas de Estudos de Mestrado e Doutorado, que me concedeu durante um ano a bolsa de estudos que me auxiliou na pesquisa.

Ao grupo de pesquisa “Culturas e identidades no cotidiano” (Proped/ UERJ), coordenado pela professora Dr^a. Mailsa Carla Pinto Passos.

À Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e aos professores que muito contribuíram para minha formação, em especial às professoras Rita Ribes e Maria Luiza Oswald.

Aos professores do Instituto de Educação Física da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Agradeço ao grupo de professores participantes do campo de pesquisa inseridos na Pós-graduação *Lato sensu* de formação continuada em Educação Física Escolar da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2013.

Agradeço também ao grupo de estudantes na Graduação de Educação Física inseridos nas disciplinas Recreação e Desenvolvimento Infantil do departamento de Educação Física da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2013.

Agradeço à Escola Pública Municipal Ana de Barros Câmara, em especial a menina Keroline com a inesquecível frase: “*Tia, tia, você é linda. Você é a Branca de Neve!*”.

Aos familiares, amigos e especialmente às professoras Martha Copolillo, Sônia Regina e Juliana Ribeiro.

À amiga, professora e orientadora Mailsa Passos, pelo carinho, pelas conversas sobre a vida, pelas orientações e pelo incentivo em toda jornada acadêmica.

A minha amiga e companheira Valéria Brahim, pela força e apoio em todas as horas.

Às minhas duas mães, D. Noêmia e D. Cleuza (*in memoriam*).

Não sou prisioneiro da História. Não devo procurar nela o sentido do meu destino.

Devo me lembrar, a todo instante, que o verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção na existência. No mundo em que me encaminho, eu me recrio continuamente.

Frantz Fanon

RESUMO

QUEIROZ, Cláudia. *Discursos, imagens e sentidos: diálogos com os heróis no subsolo: uma pesquisa em três atos com os cotidianos em redes educativas*. 2016. 240 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A palavra herói é carregada de sentidos e um deles é o modelo de herói tradicional, destinado a vencer. Estaria ele extinto? Ou continua enaltecido por um discurso que ao longo do tempo veio se afirmando como uma narrativa única? A representação do herói na literatura europeia produziu na sociedade ocidental os “primeiros” modelos de heróis, especialmente nos textos e narrativas dos romances de cavalaria, que por tantas vezes, aprendemos, com as suas regularidades de discursos, que são “verdadeiros”. Os discursos sucessivos e idênticos, ou pelo menos análogos, atravessaram os tempos por meio de indivíduos, obras, conhecimento ou teorias. Produziram-se formações discursivas (FOUCAULT, 2013, 2014) sobre a imortalidade, sobre a valorização de uma racionalidade instrumental, sobre a invencibilidade, a superioridade e o dualismo entre bem e o mal. Discursos, cujos diferentes textos e práticas remetem uns a outros, formando um tecido discursivo único. Assim, a pesquisa de doutorado em questão pretende tensionar aquilo que Foucault (2013) investigou como princípio das descontinuidades, seus deslizos e a inversão desse discurso dissipando com a aparente naturalização e homogeneidade. Nesse sentido, a (des)invenção do discurso de um tipo de herói clássico/tradicional nos capacita a encontrar outras maneiras de “olhar de novo” para as práticas sociais, para as histórias e, assim, desnaturalizá-las. Esse “desinventar” de um sentido de herói será discutido através de embates, entre perspectivas de narrativas de heróis *polifônicos*, *carnevalizados* (BAKHTIN, 2008, 2010), *ordinários* (CERTEAU, 1994), *infames* (FOUCAULT, 2003), *ambivalentes*, *híbridos* (BHABHA, 1998), afrodiaspóricos e *rasurados* (HALL, 2007). O modo de apresentar a pesquisa será através da construção de um texto teatral enquanto gênero do discurso, conceitualmente estético, como linguagem de efeito de interação verbal em três atos, objetivando refletir sobre a posição do herói/personagem por dentro de outro gênero, o gênero do discurso científico. Toma-se como ponto de partida os Estudos Culturais e/ou Pós-Coloniais, de autores como Stuart Hall (2003, 2006, 2007), Homi Bhabha (1998) e Franz Fanon (2008); e, mais adiante, os estudos da linguagem, acentuando o caráter dialógico, os conceitos de dialogismo, cronotopo e os sentidos do “autor e o herói” na atividade estética investigada por Mikhail Bakhtin (2008, 2010, 2011, 2014), os quais se constituem fundamentos teóricos da pesquisa.

Palavras-chave: Herói. Negro. Pesquisa com os Cotidianos em Educação.

ABSTRACT

QUEIROZ, Claudia. *Speeches, images and meanings: dialogues with the heroes in the basement: a research in three acts with daily in educational networks*. 2016. 240 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The word hero is full of meanings and one of them is the traditional hero model, destined to win. Was it extinct? Or still uplifted by a speech that over time had been stating as a single narrative? The hero representation in European literature produced in western society the "first " hero models, especially, in texts and stories of cavalry romances, that so many times, we have learned, with its regularities of speeches, that they are "true". The successive and identical speeches, or at least similar, went through time by individuals, works , knowledge or theories. It had been produced discursive formations (FOUCAULT, 2013, 2014) about immortality , about the value of an instrumental rationality, on invincibility , superiority and the dualism between good and evil. Speeches, which different texts and practices refer to each other, creating a single contexture discursive, that is necessary to analyze and to be free of them. So the doctoral research in question seeks to tighten what Foucault (2013) investigated as discontinuities' principle, their slips and the reversal of this discourse dissipating with the apparent homogeneity and naturalization. Thus, the (un) invention a kind of classic/traditional hero speech enables us to find other ways to "look again" for social practices, to the stories and thus denaturalize them. This "disinvent" of a hero sense will be discussed by clashes, between polyphonic heroes perspective narratives, *carnivalized* (BAKHTIN, 2008, 2010), *ordinary* (CERTEAU, 1994), *infamous* (FOUCAULT, 2003), *ambivalent, hybrids* (BHABHA, 1998), *afrodiaspóricos and strikethrough*. The way of presenting the research is going to be by building a theatrical text as a speech genre, conceptually aesthetic, with verbal interaction effect language in three acts, in order to reflect on the position of the hero/character inside another gender, gender of scientific discourse. It takes as a starting point Cultural Studies and/or Postcolonial, authors such as Stuart Hall (2003, 2006, 2007), Homi Bhabha (1998) and Franz Fanon (2008) and later, language studies, the sharp dialogic character, the concepts of dialogism, cronotopo and meanings of "the author and the hero" in the investigated aesthetic activity by Mikhail Bakhtin (2008, 2010, 2011, 2014) which are theoretical foundations for research.

Keywords: Hero. Black. Research with Everyday Education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Harlequin e o Cornetto e Os professores em sala.....	20
Figura 2 – O palco	32
Figura 3 – Pátio da escola de Acari	66
Figura 4 – Maçãs e Mangas	74
Figura 5 – Postagem Juliana: mulheres negras são usadas como cobaias	77
Figura 6 – O armário da escola do professor Rafael	89
Figura 7 – O professor Gustavo em primeiro plano (UFF)	94
Figura 8 – Professor Alexandre, em primeiro plano, na cena do grupo na dinâmica “pessoas e coisas”	103
Figura 9 – A professora Marcelly, em primeiro plano, atuando na dinâmica “pessoas e coisas”	103
Figura 10 – Ao fundo, a professora Érica.....	104
Figura 11 – Professora Karla em primeiro plano.....	106
Figura 12 – Cartazes da escola de Tarsio	107
Figura 13 – Cartaz da escola da professora Karla: “Somos todos diferentes”	108
Figura 14 – Postagem: Por que os heróis nunca são negros?	109
Figura 15 – Postagem: Branca de Neve na versão com a pele negra.	109
Figura 16 – Postagem protesta contra o racismo na prova de um aluno do 5º ano	110
Figura 17 – Cena do filme Besouro	111
Figura 18 – Dinâmica com os estudantes da graduação UERJ	113
Figura 19 – Transformação do painel da escola de Acari, em 2011.....	119
Figura 20 – Abdias do Nascimento em o Imperador Jones	120
Figura 21 – Benjamim, o primeiro palhaço negro no Brasil	129
Figura 22 – Manifestação do Movimento Negro Unificado.....	131
Figura 23 – Representação do Bumba meu Boi. Foto de Edgar Rocha.	135
Figura 24 – Rosário de Santa Efigênia; Foto Netun Lima.....	139
Figura 25 – Professor Flávio em primeiro plano	142
Figura 26 – Cartaz na escola: Releitura obra “Operários” de Tarsila do Amaral.....	143
Figura 27 – Cena do filme: o nascimento de Macunaíma	145
Figura 28 – Fotografia Alberto Sartini - Bicicleta de Leônidas	148
Figura 29 – Cena do filme “O nascimento de uma nação”	151

Figura 30 – Revista Tico- Tico.....	154
Figura 31 – Cena do filme Cidade de Deus.....	161
Figura 32 – João Francisco na primeira cena do filme Madame Satã.....	168
Figura 33 – Cena do filme Madame Satã, em apresentação em um palco improvisado.	174
Figura 34 – Imagem de umas das interpretações de Iemanjá.....	181
Figura 35 – Mulher incorporada na Iemanjá - Foto de Pierre Verger.....	183
Figura 36 – Planta do navio tumbeiro e a projeção de como os escravos eram transportados.	184
Figura 37 – Jogos de mímica.....	193
Figura 38 – Professor Rafael em primeiro plano, na dinâmica “ideias polaroides”.....	194
Figura 39 – Professora Juliana em primeiro plano na dinâmica “ideias polaroides”.....	194
Figura 40 – Líderes da Revolta dos Búzios no livro dos Heróis da Pátria.....	195
Figura 41 – Estátua do herói afro-colombiano de Biojó.....	198
Figura 42 – Paula Baiana desfila ao lado da tropa.....	202
Figura 43 – Imagem idealizada de Paula, a Baiana. Quadro a Óleo sobre a tela de Álvaro Martins.....	203
Figura 44 – Imagem de João Cândido lendo o diário oficial ao negociar com as autoridades.....	207
Figura 45 – Fragmento do vídeo assistido menino perfumado.....	212
Figura 46 – Sequência da encenação dos professores (Juliana, Núbia, Rafael e Gustavo)..	216

SUMÁRIO

	PRÓLOGO: POR QUE O TEATRO?	21
1	PRIMEIRO ATO - Se a pele é negra por que a máscara é branca?	32
1.1	Do camarim: Alguns Tecidos Teóricos – Metodológicos - repetir, repetir até que fique desparafusada uma teoria.	33
1.1.1	<u>O (des)inventar do discurso do herói</u>	33
1.1.2	<u>O enunciado no repetir da ordem do discurso</u>	41
1.1.3	<u>Perspectivas teóricas quando enunciado é: <i>repetir, repetir até que fique différence.</i></u>	46
1.1.4	<u>O enunciado no <i>repetir, repetir até que fique ordinariamente diferente.</i></u>	55
1.2	Da coxia: “Quando a Cor Escapa da Coxia” e Os Estudos <i>com os Cotidianos</i>.. 60	
1.2.1	<u>O desmanche do herói grego pelo trocadilho do seu nome: Ninguém.</u>	60
1.2.2	<u>Um episódio cotidiano: Se a pele é negra, por que a máscara é branca?</u>	64
1.2.3	<u>O princípio do baixo corporal: a imagem da Branca de Neve literalmente carnavalizada no cotidiano de Acari.</u>	71
1.2.4	<u>A <i>Ciência Rei</i> e a linguagem ordinária</u>	75
1.2.5	<u>A invenção do cotidiano: que tipo de pesquisa é essa “<i>com os cotidianos</i>” nos espaços socioeducativos?</u>	82
1.2.6	<u>Por uma <i>Didática da Invenção</i> no campo de pesquisa atual (2013- 2014)</u>	85
1.3	Da boca de cena: O Voo do Besouro sobre o Campo Pesquisado	95
1.3.1	<u>O dilema do “herói negro” rasurado.</u>	99
1.3.2	<u>Currículos imagéticos das escolas</u>	105
1.3.3	<u>Proscênio – puxando os fios da tese.</u>	113
2	SEGUNDO ATO - A PRODUÇÃO DISCURSIVA DO HERÓI NO TEATRO, NA TEATRALIDADE, ROMANCE, CINEMA E TV.	120
2.1	Do camarote: as Imagens dos Deuses Destronados.	121
2.1.1	<u>O rebaixamento dos gêneros elevados pelas vozes do Romance</u>	125
2.1.2	<u>Os heróis que adentram nos circos - sobem aos palcos e saem dos movimentos sociais.</u>	127
2.1.3	<u>O herói do teatro e os heróis da “teatralidade”</u>	132
2.1.4	<u>Os heróis híbridos das Américas: uma metáfora teatral</u>	136

2.2	Da plateia: Respeitável Público: O “Herói” do Cinema e na Teledramaturgia Brasileira	140
2.2.1	<u>Os mil tons da tez cromática de ser <i>quase negro</i> no Brasil</u>	140
2.2.2	<u>O nascimento do herói Macunaíma: Repetir, repetir, até tornar-se antropofágico.</u> .	143
2.2.3	<u>Não só de romances vive o sujeito na multidão, mas também de cinema, rádio, mímicas e <i>mandingas</i>.</u>	146
2.2.4	<u><i>Yes, nós temos bananas</i>, temos ainda Tico-tico, Zé Carioca e as Chanchadas</u>	151
2.2.5	<u>Os estereótipos que nos fascinam e nos aterrorizam: os toms, coons, mulattoes, mammies e bucks do cinema norte-americano.</u>	155
2.2.6	<u>Como dói ser “herói negro” no cinema e na telenovela brasileira</u>	156
2.2.7	<u>O apelo por super-heróis negros mais modernos.</u>	161
2.2.8	<u>João Francisco um herói com potencial polifônico.</u>	165
2.2.9	<u>A Mulata do Balacochê: um herói-ideólogo</u>	168
2.3	Do alçapão: Os Heróis do Terceiro Espaço Enunciativo.	174
2.3.1	<u>As metamorfoses de alteridade/identidade do herói</u>	175
2.3.2	<u>O mito e seus muitos nomes: da Sereia passando por Kianda à Iemanjá.</u>	177
3	TERCEIRO ATO- Os Heróis da Afrodiáspora	184
3.1	Do subsolo: Uma Visão Cronotópica dos Heróis da Afrodiáspora	185
3.1.1	<u>O que são heróis afrodiáspóricos?</u>	187
3.1.2	<u>De heróis guerrilheiros a heróis nacionais: do exílio à terra prometida: heróis da afrodiáspora: dispersão sem redenção.</u>	191
3.2	Da praça pública: Cronotopos da Praça Pública e os Heróis Ordinários na Praça XV	198
3.2.1	<u>O cronotopos da Praça XV e o herói ordinário <i>certeoniano</i></u>	200
3.2.2	<u>A cena ordinária se passa na Praça XV</u>	205
3.2.3	<u>Inventando outras cenas ordinárias e percursos para os heróis andarilhos</u>	208
	EPÍLOGO: A Imagem Cronotópica na Formação Docente	211
	ÊXODO: A Gargalhada do Saci	217
	REFERÊNCIAS	220
	GLOSSÁRIO	233
	ANEXO A - Imagens e postagens da página virtual do grupo	235
	ANEXO B - Historia do grupo	238
	ANEXO C - Fotografia de Arthur Omar	240

APRESENTAÇÃO



– “Faltam dez minutos”, avisa o alto falante da sala.

[...] Eu quero de volta, de pronto/As chaves dessas gavetas/Dos arquivos trancafiados/Onde jazem meus heróis/Uma “nova” história velha/ Cheia de fadas beíquidas/Fazendo auê, algazarra/Com argolas nas orelhas,/De cabelo pixaim[...]

Fadas Negras Nordestinas,

(In: Caxingulê, de Lepê Correia apud Medeiros e Eghrari, 2008¹).

Vamos começar a história. Mas antes de contar o enredo da pesquisa, gostaria de começar contando um pouco da minha história entre dilemas e conflitos étnico-raciais relacionados com o meu objeto de estudo, o herói/personagem na pesquisa em educação, situando de onde eu falo e para quem eu me dirijo.

A partir de um contexto: filha de uma “mãe negra”, (D. Cleuza) solteira na década de 1960, empregada doméstica, moradora de um cortiço no morro de São Carlos, no bairro do Estácio, RJ, e que, por razões emocionais e econômicas, consentiu que outra “mãe branca” (D. Noêmia), de descendentes portugueses, moradores de uma casa no bairro de Santa Teresa, pudesse me criar².

Uma “menina negra” que cresce entre a diferença racial e de classe social vive duplamente afetos, conflitos e ressentimentos. Concordo com Gilroy quando diz que “esforçar-se por ser ao mesmo tempo europeu e negro requer algumas formas específicas de dupla consciência” (W.E.D. DUBOIS apud GILROY, 2001. p.33). No meu caso, essa *dupla consciência*³ marca-me com pontos de confluência das relações familiares, como também me colocou às margens do incluído e do excluído, do desejo da semelhança e do desejo da não semelhança, do pertencimento e do não pertencimento. Às vezes tomava “lapsos de consciência” do que estava implícito em mim, que era a mistura dos dois mundos, hibridizados. No entanto, o resto do mundo só me via como negra.

“Rainha das Piscinas à Rainha da Primavera” é a narrativa de minhas lembranças de infância. Entre os anos de 1970 e 1980, eu era rodeada por um universo de heróis e heroínas.

¹ Referência: História e cultura afrobrasileira e africana na escola, 2008

² Esse caminho de adoção é conhecido como “Adoção à brasileira”, onde se assumia paternidade ou a maternidade sem o devido processo legal, constituído apenas no vínculo socioafetivo com o adotado No capítulo: “Dois morros; Dois Santos” (*Passim* QUEIROZ, 2011). In: *De uma chuva de manga ao funk de Lelê: imagens da afrodíspora em uma escola em Acari*. Mães representadas: D. Noêmia e D. Cleuza.

³ Conceito de “*Dupla consciência*” elaborada por DuBois em que Gilroy discute a diáspora africana no livro “Atlântico Negro” (2001). O autor entende que o indivíduo de uma raça/etnia ao se deslocar territorialmente vive rompimentos afetivos e de lugar, ao mesmo tempo tem uma experiência de pertencimento em outro.

Nessa época assistia uma série de filmes e seriados estadunidenses feitos para TV, baseados em histórias em quadrinhos

Eu adorava assistir *Mulher Maravilha*, *Mulher Biônica*, *Batman*, *Tarzan*. Este último, por duas razões. A primeira era porque achava o Tarzan muito bonito, uma vez que o ator protagonista era loiro e tinha os olhos azuis⁴. A segunda era o sentido de liberdade: um herói que saltava de cipó em cipó nos topos das árvores e com coragem nadava nos rios cheios de jacarés e andava por lugares os mais remotos do continente africano.

Extremamente imaginativa na minha infância, confesso que, algumas vezes, para sair de uma situação incômoda da realidade, idealizava ser como um desses super-heróis. Uma nadadora audaz, mergulhando, afundando, imergindo na piscina do pomposo Real Sociedade Clube Ginástico Português, “[...] das nove da manhã até seis da noite” (GILROY, 2007 apud FANON)⁵. Gilroy (2007) entende que quando Fanon dá importância para estas fantasias de liberdade e potência é porque elas têm significados em um mundo de estátuas de supremacia branca.

A primeira coisa que o nativo aprende é ficar no seu lugar e não ultrapassar certos limites. É por isso que seus sonhos são sempre de façanha muscular; seus sonhos são de ação e de agressão. Sonho que estou saltando, nadando, correndo, escalando; sonho que caí na risada, que cruzei um rio em uma braçada, ou que sou seguido por um monte de automóveis que nunca me alcançam. O nativo nunca para de realizar sua liberdade das nove da manhã até seis da noite. (GILROY, 2007, p.302).

Fui, constantemente, assombrada por dois [mitos] em um mundo de estátuas de supremacia branca. O primeiro [mito] vem das conversas que ouvia de minha “mãe branca” (D. Noêmia). Ela sempre se gabava para o grupo de pessoas à sua volta, a cada término das minhas aulas de natação, no mesmo clube já citado, que eu nadava tal qual *Esther Williams*, a “Rainha das Piscinas”. Carinhosamente, ela me dizia: “você é a rainha das piscinas”. Parafraseando Fanon, sinto que “Sou amada como uma branca” (FANON, 2008, p.69, grifo meu). Ou, simplesmente, sinto que sou amada.

Nadadora e atriz, Esther Williams foi estrela de vários filmes musicais de *Hollywood* nas décadas de 1940 e 1950, quase sempre em cenas exuberantes de balé aquático – corpos sincronizados em parques aquáticos. Filmes como *Escola de Sereia* (1944), em que *Esther Williams* representava uma treinadora de natação; “Salve a Campeã” (1953), em que ela

⁴ O filme/seriado ambientado no continente africano tinha como protagonista o ator Ron Ely, que foi o primeiro a fazer o *Tarzan* para televisão. Como acompanhante de aventuras, ele tinha um chimpanzé chamado Chita e um menino órfão chamado Jay, protagonizado por Manuel Padilha, de descendência mexicana.

⁵ Fonte original: Fanon, Os condenados da Terra, 2005.

atravessa o Canal da Mancha; e “A Filha de Netuno” (1949), no qual a atriz atuava como uma nadadora que resolve se afastar dos campeonatos para administrar uma empresa de roupas de banho. Diante disso, estava convencida que eu era realmente a “Rainha das Piscinas”.

O outro [*mito*] vem do mesmo grupo de pessoas que conviviam conosco neste mesmo clube. Essas pessoas eram de famílias da classe média, homens de negócios, donas de casa, a maioria eram senhoras portuguesas ou pessoas descendentes de portugueses e, principalmente, militares, coronéis; afinal, estamos entre os anos de 1970 e 1980, ainda na Ditadura Militar no Brasil.

Nesse clube elitista, que na época se opunha com maior resistência à admissão de pessoas negras, somente conseguia ver pessoas como eu, afro-brasileiras, a serviço ou nas profissões como ascensoristas e faxineiros. Porém, eu transitava pelo clube como se fosse a “Rainha das Piscinas” devido a uma carteira social que a mãe de Santa Teresa fez questão de conseguir, justamente para que eu não sofresse qualquer tipo de discriminação. Assim, o clube me deu acesso, “abrindo uma exceção”. A carteira social me serviu por muito tempo como “passaporte”⁶. Na linguagem popular, “Uma esperança fundada nas aparências”. Nas palavras de Fanon, essa autorização pode ser vista como sinônimo de: “amulatada”, “você não é negro, é excessivamente moreno”, “você age como nós agimos”. (FANON, 2008, p. 69, p. 73)

Nessa mesma época ouvia dessas mesmas pessoas comentários, logicamente de forma dissimulada, que “cientificamente” estaria comprovado que os negros(as), por terem uma ossatura e músculos mais pesados em relação aos brancos, não conseguiriam ter êxito nas atividades aquáticas. Definitivamente, “eles” não seriam bons nadadores.

Esse “eles” ou “esses Outros” me remetem às ofensas à *ex-miss* Brasil Vera Lucia Couto dos Santos⁷, a “Rainha da Primavera”: “Essa crioula é metida a branca”; “Sai daí, crioula, seu lugar é na cozinha! Não se manca não?” (COSTA, 2009, p. 21). Frases que

⁶ Dona Noêmia (mãe de Santa Teresa), me conta uma história sobre como ela conseguiu a “carteira de associado”- fato importante para época por se tratar da primeira menina negra a praticar natação naquele clube. Essa história foi confirmada por um administrador do clube, Sr. Wanderlei, em 2013. Ele me contou a mesma história e disse que na época ele estava presente à reunião do conselho do clube que tratou do meu caso. Na reunião, ele lembra que foi mencionada pelos então diretores, membros do conselho do clube, a Lei Afonso Arinos - aprovada no Congresso Nacional em 3 de julho de 1951 sob o número 1.390 / 51. A lei defende a igualdade de direitos e incrimina a recusa à entrada a qualquer estabelecimento se for comprovada a discriminação racial. Na mesma época, Katherine Dunham, dançarina afro-americana, foi barrada em um Hotel de São Paulo.

⁷ A citação do nome de uma *ex-miss* marca minha preocupação em fazer emergir nomes de pessoas do cenário brasileiro e internacional como forma de homenagem aos que atuaram nas áreas da dramaturgia, da política, das artes, das ciências etc. (Quadro 1)

ecoaram no desfile do Renascença, em 1964, mas que se repetiram também em meus ouvidos quando criança e, ainda agora, soam como vozes nas entrelinhas de minha narrativa.

Por fim, nadei a minha infância inteira suportando o peso desse tipo de “pensamento” como uma “ossatura extra”. Já adulta, me formei em Educação Física e tornei-me professora de natação e professora de Educação Física Escolar na Rede Pública Municipal de ensino do Rio de Janeiro.

Na escola pública em que atuei de 2003 a 2011, como professora de Educação Infantil da Rede Municipal do Rio de Janeiro, percebi logo de início uma realidade complexa. As crianças que ali estudavam eram na sua grande maioria, sujeitos afro-brasileiros e as histórias que eram contadas para eles eram na sua maioria contos de príncipes e princesas europeias com personagens brancos de “olhos mais azuis”⁸.

Um episódio ocorrido em uma aula marca a urgência de se trabalhar as questões identitárias e as representações de heróis e heroínas negros(as). - “Tia, tia, você é muito linda você é a Branca de Neve”, uma experiência vivida por mim no cotidiano escolar. Compreende-se que uma criança que considero afrobrasileira assim se expresse carinhosamente para a sua “professora negra”, considerando viver um cotidiano rodeado de figuras dos desenhos animados da *Disney*, tendo, inclusive, uma imagem da personagem Branca de Neve pintada no muro da entrada principal da Escola.

Caminho alicerçada na dissertação de Mestrado *De uma chuva de manga ao funk de Lelê: imagens da afrodíaspóra em uma escola em Acari* (QUEIROZ, 2011), sob a orientação da professora Dr^a Mailsa Carla Passos. Nesse cotidiano desenvolvi um diálogo com um grupo de professoras e de estudantes entre quatro e cinco anos sobre as questões raciais. Assim, tudo que vivenciei, li e ouvi junto àqueles professores(as) e alunos(as) da escola de Acari me conduziram à pesquisa no doutorado, com a qual surgem outras indagações.

Minha preocupação na pesquisa de doutorado é pensar formas de ver, sentir, perceber e escrever o mundo que possam contribuir para o alargamento da experiência social que, segundo Boaventura Santos (2008, p.94), é muito mais ampla e variada do que possa conceber a cultura ocidental. Cultura essa que, mesmo sendo uma parte e uma particularidade, se arroga como todo universal, quiçá única. Dessa redução epistemológica, estética e cultural não escapam as nossas crianças, não escapamos nós, adultos. Daí a importância de se refletir sobre os valores encarnados nos heróis “impostos” a nós, por força de uma política cultural etnocêntrica.

⁸ Referência ao romance de Toni Morrison “O olho mais azul” (2003), *The Blues Eye*.

Na pesquisa, a literatura, o cinema, as artes e a teatralidade serão tratadas como formas de narrar, objetos para mediar o encontro entre os sujeitos, professores (as)/estudantes de Educação Física Escolar do programa de Pós-graduação Lato Sensu da Universidade Federal Fluminense. Embora tenha como objeto a literatura/artes/imagens, não é o acervo visual que viso somente. Antes, busco discutir e aprofundar as questões interraciais no interior das práticas escolares que, a meu ver, instituem/constituem/destituem saberes, identidades e sujeitos. A tarefa é de nos colocar, professores(as) e pesquisadores(as), à espreita em relação àquilo que falamos e/ou ouvimos, lemos e escrevemos.

Interesso-me em saber junto aos professores de Educação Física, estudantes da formação continuada do curso de especialização da Universidade Federal Fluminense (2013-2014), como eles estão lidando com as questões raciais nas trajetórias de suas vidas pessoais e profissionais. A escolha de desenvolver a pesquisa nesse espaço não é aleatória, na medida em que os considero sujeitos, atuantes nos cotidianos escolares, interagindo, intervindo e ressignificando os conteúdos curriculares e as relações sociais junto às crianças em inúmeros espaços/tempos escolares.

No fundo, o que realmente busco é ver/pensar as questões culturais, não como fontes de conflitos somente, mas também como efeitos de práticas discriminatórias. Práticas essas entendidas aqui como tudo aquilo que possa ferir ou negar os direitos fundamentais de qualquer criança, seja por sua condição de pertencimento étnico-racial, seja por sua condição de classe e de gênero. O viés que pretendo traçar na pesquisa parte da convicção de que o caminho para muitos meninos e meninas negras em escolas e outros ambientes socioeducativos tem sido quase impossível, ainda que não de todo, pois, como nos afirma Certeau (1994), haverá sempre uma brecha, na qual os “fracos”, frente aos “fortes”, encontrarão maneiras de tirar algum proveito.

No caso dos negros(as) e/ou dos afro-brasileiros(as), essas adversidades continuam a perdurar em muitos espaços da sociedade brasileira. Constatada essa perversidade ainda presente, almejo ir contra o predomínio de uma literatura de “contos de fadas” que, por vezes, desconsidera e desprestigia a criança negra e os jovens negros nos cotidianos escolares.

Desse modo, apresentarei a tese através da construção de um texto teatral enquanto gênero do discurso, enquanto conceitualmente estético, como linguagem de efeitos de interação verbal a fim de debater a questão do herói/personagem por dentro de outro gênero, o gênero do discurso científico, com uma abordagem de relações dialógicas em que o herói é feito de muitas vozes que se chocam, que se cruzam e se contrapõem; e de criação, como forma de “acabamento estético” (BAKHTIN, 2010).

A proposta segue no âmbito da pesquisa em ciências humanas um formato de uma peça teatral que se desdobrará em três atos, tomando como referência os ambientes do teatro. Ao invés de capítulos, no corpo dissertativo, lugares enunciativos como: “Do Camarim”, “Da Coxia”, Da Boca de Cena, “Do Camarote”, “Da Plateia”, “Do Alçapão”, Do Subsolo” e “Da Praça Pública” (Quadro 2). *Tempoespaços* imaginados como cenários (Quadro 3) servindo de encenação de heróis/personagens que atravessaram o enredo através de embates e narrativas de heróis *polifônicos, carnavalizados* (BAKHTIN, 2008, 2010), *ordinários* (CERTEAU, 1994), *infames* (FOUCAULT, 2003), *ambivalentes, híbridos* (BHABHA, 1998) *afrodiaspóricos* e heróis *rasurados*. (HALL,2007).

Enfim, como na epígrafe, sugiro ir à procura das chaves que possam abrir os arquivos da cultura ocidental. Ir à busca das histórias de “heróis da afrodiáspora” trancafiadas no subsolo⁹ da alma das gentes brasileiras. Dessa *Caixa de Pandora* que aqui se inventa/reinventa quero ouvir e contar histórias que não sejam somente de heróis e heroínas brancos, loiros de “olhos mais azuis”. Mas histórias que possam nos trazer outras versões de mundo, desta feita, por outros pontos de vista.

⁹ A palavra “subsolo” quer se desprender de palavras como subalternidade, submundo, subconsciente etc. Trago a imagem do subsolo no sentido polifônico que o romance “Memórias do Subsolo” de Dostoiévski pode nos oferecer. Perspectiva bakhtiniana que acompanha toda a pesquisa na procura de heróis no solo de nossas autoconsciências, o subsolo será retratado como um conceito de cronotopos no último ato.

Quadro 1 – Os personagens



Elenco de artífices

A ciência Rei- a vilã
 Alves e Oliveira - as educadoras
 Bakhtin - o ponto
 Bhabha- o mímico
 Certeau- o astucioso
 Fanon - o zombeteiro
 Foucault - o arqueólogo
 Hall – o
 jamaicano/inglês/africano/europeu
 Hegel - o Senhor/escravo
 Rufino - o impetuoso

Participações Especiais

Eduardo Galeano
 Gilberto Freyre
 Nei Lopes

O Campo de Pesquisa

As crianças da escola de Acari
 Keroline: a verdadeira menina do laço de fita
 Os professores/estudantes de Educação Física
 UFF e UERJ.

Os Corifeus

Gustavo e Alexandre

Os Dramaturgos

Abdias do Nascimento e Haroldo Costa

Os Poetas

Manoel de Barros
 Aimé Césaire
 Léopold Sédar Senghor

Alguns homenageados

As Irmandades no Brasil
 As Congadas
 Os Capoeiras
 A escritora Toni Morrison
 A escritora Ana Maria Gonçalves
 A *ex-miss* Vera Lucia Couto dos Santos
 (Garrincha) Manoel dos Santos
 (Diamante Negro) Leônidas da Silva
 (Grande Otelo) Sebastião Bernardes de Sousa Prata em Macunaíma
 Lazaro Ramos em Madame Satã
 O Besouro - Manoel Henrique Pereira
 O Almirante Negro - João Cândido
 A Quituteira - Paula Baiana
 O Palhaço Benjamim de Oliveira
 Teatro Experimental do Negro
 Zumbi dos Palmares
 Iemanjá

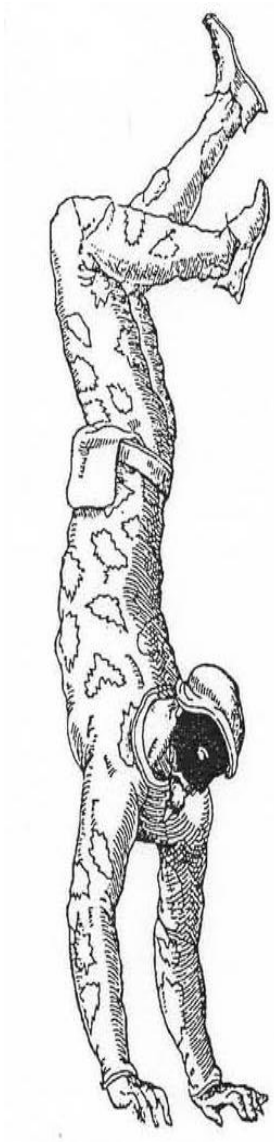
Os Cantores

Caetano Veloso
 Clara Nunes
 Didi/Mestrinho
 Gilberto Gil
 Martinho da Vila
 Sandra de Sá

Os heróis

Todos aqueles que foram sequestrados de vários pontos do continente africano e foram tratados de forma desumana, foram torturados, sobreviveram aos tumbeiros e se regeneraram e inventaram novos mundos.

Quadro 2 - Programa da peça



O PRÓLOGO: por que teatro?

PRIMEIRO ATO: se a pele é negra por que a máscara é branca?

DO CAMARIM: alguns tecidos teórico-metodológicos. *Repetir, repetir até que fique desparafusada uma teoria.*

DA COXIA: quando a cor escapa da coxia e os estudos *no/dos/com* os cotidianos.

DA BOCA DE CENA: o voo do Besouro sobre o campo pesquisado.

SEGUNDO ATO: a produção discursiva do herói no cinema, no teatro e da TV.

DO CAMAROTE: as imagens dos deuses destronados

DA PLATEIA: respeitável público: o “herói” do cinema e na dramaturgia brasileira.

DO ALÇAPÃO: os heróis do *terceiro espaço* enunciativo

TERCEIRO ATO: os heróis da afrodiaspora

DO SUBSOLO: uma visão cronotópica dos heróis da afrodiaspora.

DA PRAÇA PÚBLICA: cronotopos da Praça Pública e os heróis *ordinários* na Praça da XV

EPÍLOGO: a imagem cronotópica na formação docente.

ÊXODO¹⁰: a gargalhada do Saci.

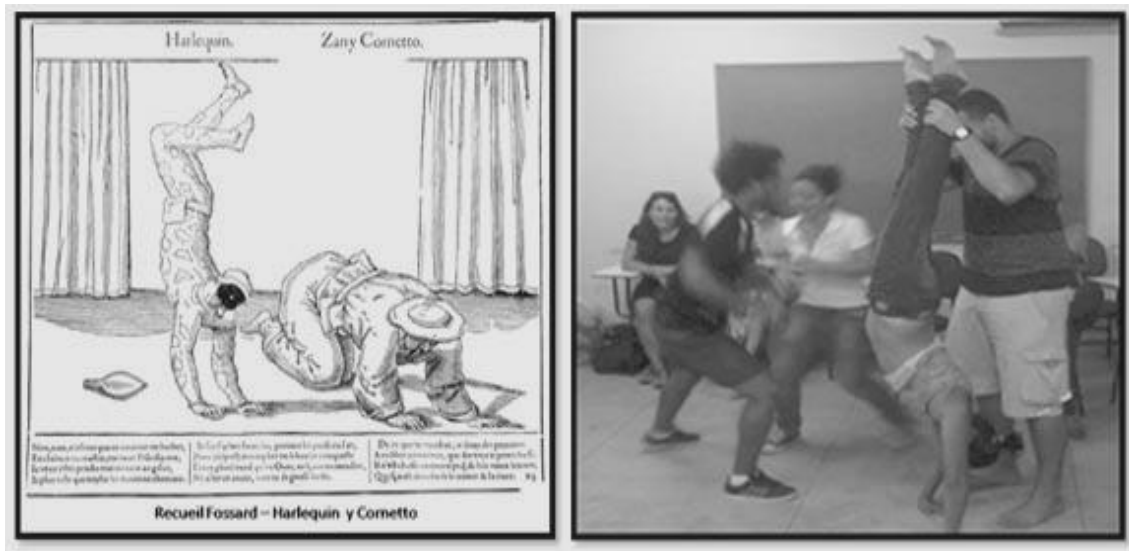
¹⁰ Do grego. *Éksodos*: passagem, saída; procissão. No sentido Bíblico indica como Moisés conduziu o povo de Israel (Judeus) na fuga do Egito, tirando-os do cativeiro para a “terra prometida” Canaã - um mito de dispersão e redenção. “Um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna”. (HALL, 2003, p.28). Na pesquisa em questão, o termo corresponde a *diáspora africana* como prova de que o mito foi deposto, pois o que houve no contexto do tráfico negreiro foi dispersão sem redenção.

Quadro 3 – O encontro das cenas teatrais

[Com o bastão de Molière ouve-se três batidas contra o assoalho do palco como um aviso alertando o público para o começo da peça científico/teatral.].

O cartaz no tapume indica duas cenas teatrais simultâneas: na primeira (Fig. 1), o Harlequin e o Cornetto em ação. Na segunda, os professores do campo de pesquisa em uma encenação de capoeira na sala de aula (Fig.2).

Figura 1 – Harlequin e o Cornetto e Os professores em sala



PRÓLOGO: POR QUE O TEATRO?

[A cena começa com um cortejo de ensandecidos sátiros, com pernas, orelhas e cauda de bode, um velhote calvo, um homem barrigudo, uma mulher descabelada e alguns bêbados. (Rubrica da autora)].

Em tablado baixo, de dentro de uma arena de mosaico, o anfiteatro era chamado de *theatron*¹¹ pelos “antigos gregos”. Local para se avistar a ardil trama, o fuxico, o golpe. Elementos que conhecemos como a base do teatro euro-ocidental e que são as reminiscências do teatro moderno e contemporâneo. Porém, a sua origem é bem mais antiga. Sua essência surge em civilizações bem mais remotas e povos diversos e dispersos pelo mundo que guardam os primórdios das danças e dos rituais para os deuses em troca da sobrevivência do povo e pela fertilidade da terra.

O *Ditirambo* é uma invenção do teatro grego, um cântico de louvor ao deus grego Dionísio. Na frente da procissão do *Ditirambo* vai o *Corifeu*, que era o representante do coro que se destacava dos demais e girava em torno de um altar. Uma vez por ano, por ocasião das vindimas em sacrifício ao deus Dionísio, o deus das uvas, do vinho e da embriaguez, partia-se dos templos conduzindo a imagem de Dionísio até chegar à arena onde se matava um bode (do grego *trágos*, que deu origem à palavra tragédia). Em procissões urbanas, o povo seguia as flautas dos sátiros, que imitavam o bode dotado de orelhas grandes e pontiagudas, nariz achatado, chifres pequenos, com rabo e pernas cabeludas de cabra.

Dionísio, diferentemente das divindades do monte Olimpo¹², foi criado no campo, bem longe da aristocracia ateniense, o que fez dele um estrangeiro em sua própria terra, um errante, um nômade. Dionísio era uma divindade que nunca chegava só, sempre em procissão, sempre em cortejo, carregando coroas de hera, cachos de uva, cestas douradas cheias de frutas e, no meio delas, serpentes domesticadas; elementos que se caracterizam como um fenômeno

¹¹ Do Grego *theatron*, literalmente “lugar para olhar”, de *theasthai*, “olhar”, mais – *tron*, sufixo que denota “lugar”.

¹² Na contraposição de Dionísio, tem-se o deus Apolo, um deus arqueado, um deus solar com o seu manto e coroa de folhas de loureiro. (*passim*, FORTUNA, 2005, p.42 *passim*, BORBA FILHO, 1973). *Téspis* é considerado o primeiro ator. No antigo teatro grego, *Téspis* mascarava-se de borro de vinho (inventor das máscaras). *Téspis* foi o primeiro com autoridade de “fala” no teatro grego: “arquétipo vivo da voz a representar”. (FORTUNA, 2005, p. 250). Fortuna (2005) entende que *Téspis* atendia muito mais o perfil apolíneo com as leis autoritárias do que as dionisíacas, com suas as leis das metamorfoses.

social com ênfase no “baixo material - baixo corporal”, a liberdade, o riso, a sátira, o mundo ao revés. Em a *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no Contexto de François Rabelais* (2010), Bakhtin vai dizer que as tragédias gregas têm o seu aspecto carnavalesco desde as festas saturnais, dionisíacas no seu aspecto do povo.

Nas origens do teatro popular latino estão os jogos, as festas dos loucos, as danças do deus Baco, as *Atelanas* pelas ruas de Roma. No encontro das duas culturas (grega e romana), os cenários ultrapassam os modelos gregos. Tira-se o lugar do coro e, o que era antes um círculo, é substituído por um semicírculo. Aprecem dois panos: um grande (*aulea*) e um pequeno (*velun*), que eram puxados um para cada lado no início e no final das apresentações. Nasceram os teatros fechados para leituras públicas, os chamados *Odeons*. Segundo Borba Filho (1973), nesse antigo teatro grego/romano não havia intervalos, sendo a tragédia composta por partes dialogadas e partes faladas.

As partes dialogadas deram origem aos atos. Primeiro Ato, o *Prólogo*, era tudo que acontecia antes. O Prólogo é a exposição do tema trágico, é o lugar enunciativo fixo para os monólogos iniciais. Em seguida, os *Episódios*, que são os atos intermediários. Já o *Êxodo* é a última parte, é a saída, são os desdobramentos.

Em “Estética da criação verbal”, Bakhtin (2011) estuda a diversidade e a forma de gêneros do discurso. O autor entende que todos os campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem e, portanto, chamam-se de gêneros do discurso aqueles enunciados que se repetem com relativa estabilidade, sejam eles gêneros discursivos orais ou escritos. Por sua vez, os gêneros discursivos são infinitamente diversos, são inesgotáveis as formas de estilo (tragédia, drama, comédia, romance), a construção composicional, isto é, a forma como são escritos os diálogos e a organização do tema científico. Enfim, o tema, tudo que envolve e dá sentido e significado. Eles são indissociáveis e estão ligados ao todo do enunciado. Sejam eles específicos para cada campo da vida, área de conhecimento, os estilos pessoais, ou ainda inter-relacionados com as mudanças histórico-sociais, com as transformações da linguagem, assim como acompanham as características dos falantes; enfim, são multiformes tais como são as atividades humanas.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. (BAKHTIN, 2011, p. 262).

Os gêneros do discurso se complexificam à medida que se dão os jogos de linguagem, as intertextualidades, interpenetrações de citações, implicações de outros discursos, isto é, para cada tempo e lugar; para cada situação discursiva; a cada contexto cultural; a cada tecnologia usada (cinema, livro, teatro), diversas formas de criação e recriação; e, ainda, para cada ato enunciativo na interação com o outro, não há menor possibilidade de ser repetido, pois o que há é um repertório infinito, inesgotáveis, multiformes e combinatórias diferentes de gêneros discursivos. O autor, sem, no entanto, minimizar e nem categorizar, diferencia os gêneros dos discursos em primários e secundários. Os gêneros secundários, preponderantemente escritos, aparecem nos romances, nos dramas, nas pesquisas científicas. Os gêneros primários se revelam na vida cotidiana, informalmente. Entretanto, quando um diálogo cotidiano ou uma carta são absorvidos em um romance ou em uma pesquisa acadêmica. Por exemplo, esses elementos, que até então estavam na vida privada, integram-se como um acontecimento artístico-literário e não mais como na vida cotidiana.

Ainda remontando à Grécia, nas praças, ao ar livre, na escuridão da noite, Junito Brandão (apud FORTUNA, 2005, p. 174-175) diz que os devotos de Dionísio, após danças frenéticas, entre gritos de orgias, caíam desfalecidos. Nesse estado acreditavam *sair de si* pelo processo de êxtase (*ékstasis*). Esse “sair de si”, numa superação de si, implicava num mergulho profundo da *inebria* de Dionísio. Um simples mortal tornava-se *anér*, isto é, um herói, um varão que ultrapassou o *métron*, a medida de cada um. Todo tipo de excessos e exageros no comer, no beber, no sexo, na mania/demência, isto é, substancialmente ligado ao “baixo corporal”. (BAKHTIN, 2008).

A ultrapassagem do *métron* é feita por qualquer mortal que responde com desmesura. São “aqueles” capazes de cometer sucessivas *hybris*, uma violência a si próprio, isto é, são “aqueles” que vão além dos limites e desejam se igualar aos deuses (*arete*). Aos deuses imortais caberia o ato de punir diante das desmesuradas ações (*némesis*). Assim, o herói (*anér*) é lançado a *até*, à cegueira da razão. Tendo ultrapassado o *métron*, o *anér* é um *hypócritas*, ou seja, aquele que exerce um papel que não é o dele. Mais tarde, esse núcleo ritualístico cedeu o lugar à figura do ator, aquele que finge ser outra pessoa, que simula, isto é, que representa, que se torna uma personagem.

Desse ponto recorro a um raciocínio de construção teatral para o texto da pesquisa para as confabulações, reflexões em relação ao herói ou com os heróis.

Todo herói é uma personagem e, se assim for, o herói é aquele que desempenha um papel na vida, nas artes, na história e, mais especificamente, na pesquisa em questão, ele entra como mais um dentre outros para puxar uma rede de significações e discursos. Como todo

personagem, ele tem uma “fala”, um discurso e devemos considerar o contexto em que ele se encontra – as condições e as relações de poder. Às vezes, o herói/personagem ganha voz própria, outras narram por ele e outras, ainda, são tratadas como “escravos mudos”¹³.

O lugar que ocupo como “*autora-criadora*” me remete a uma visão exotópica (BAKHTIN, 2011, p.21) em relação ao universo da pesquisa, tanto da forma quanto do conteúdo. Serviram-me de base teórica para a criação estética do texto as ideias de Bakhtin (2011) expostas no livro “Autor e o herói” (O autor e o herói na atividade estética), onde ele discute o *excedente de visão* que se tem em relação ao Outro.

A *exotopia* está nas relações com os sujeitos do campo de pesquisa, na atividade de pesquisadora das ciências humanas. Está nas escolhas dos tipos de personagens e dos heróis envolvidos e, de vez em quando, assumo as pupilas dessas *personas*, atores sociais, para entender seus horizontes e ambientes, assumindo outros lugares para narrar cenários e dramas.

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente de visão e conhecimento* do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. (BAKHTIN, 2011, p. 11)

A *exotopia* está também como “*autora-pessoa*”, pois, ao mesmo tempo em que sou autora do texto dissertativo (científico/estético/teatral), também sou parte do processo da pesquisa como *praticante*¹⁴, educadora e pesquisadora. E, por mais que seja eu mesma a narrar os meus próprios dramas cotidianos, é significativo entender que também me “encontro do lado de fora”, me distancio para dar forma ao conteúdo artístico, científico e social revestindo de valores, reflexões estético-cognitivas, recriando um acontecimento.

Quando o autor-pessoa se auto-objetiva esteticamente na personagem, não deve ocorrer esse retorno a si mesmo: o todo da personagem deve permanecer o último todo para o autor-outro, deve separar o autor da personagem – em si mesma de modo total e absoluto, precisa definir a si mesmo em valores puros para o outro, ou melhor, em si mesmo deve ver o outro inteiramente; porque de maneira alguma a imanência do fundo eventual à consciência é uma combinação estética em seu conjunto por mais ampla e profunda que ele seja, mesmo que ela tenha conscientizando e tornando todo o mundo imanente a si, o estético deve proporcionar-lhe um fundo transgrediente a si mesmo, o autor deve encontrar um

¹³ Os personagens em Dostoiévski “não são escravos mudos”, afirma Paulo Bezerra. O romancista Dostoiévski recusa todas as premissas monológicas. Em certos momentos, a personagem tem relativa liberdade e independência e se rebela contra o autor. “O enredo em Dostoiévski é inteiramente desprovido de quaisquer funções concludentes”. (BAKHTIN, 2010, p.312).

¹⁴ No sentido de Certeau (1994).

ponto de apoio fora dela para que ela se torne um fenômeno esteticamente acabado: uma personagem. (BAKHTIN, 2011, p. 15).

Na perspectiva bakhtiniana, o leitor (a) ou os possíveis ouvintes desse enredo já estariam habitados em mim, isto é, na autora, incorporados na figura do “auditório social”. Assim, escrevo para os meus pares, professores (as), estudantes da área de educação e para quem mais se afinar com esta pesquisa.

Paralelo a Bakhtin, sobre o conceito de exotopia na relação entre o autor e o herói, sigo também com as considerações de Roland Barthes, que procura entender a interação entre escritor e o leitor pelo prazer da escrita e, supostamente, o da leitura. De fato, como o autor nos lembra, sobre a forma, sobre as escolhas das palavras, das frases ou das escolhas das histórias que serão lembradas aqui, tais elementos não asseguram nem garantem o prazer da leitura feita pelo leitor.

Escrever no prazer me assegura a mim, escritor o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é *mister* que eu o procure (que eu o drague), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (BARTHES, 1987, p. 8-9).

“Sobre o prazer do texto, nenhuma tese é possível” (BARTHES, 1987, p. 46). O autor toma a expressão dos eruditos árabes sobre o *corpo certo* (BARTHES 1987, p. 25) e se pergunta: Que corpo? Temos muitos, pelo menos dois corpos. De um lado um corpo rígido, cheio de regras gramaticais, aquele que a ciência vê ou se ocupa a racionalizar e, do outro lado, temos um corpo fruição, um corpo feito de relações eróticas, de rabiscos, rasuras e intuições. Entre estes dois abismos que se colocam entre a escritura e a linguagem, Barthes faz a seguinte reflexão:

Como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens? Como exteriorizar (colocar no exterior) os falares do mundo, sem se refugiar em um último falar a partir do qual os outros seriam simplesmente relatados, recitados? Desde que nomeio, sou nomeado: fico preso na rivalidade dos nomes. Como é que o texto pode “se safar” da guerra das ficções, dos socioletos? (BARTHES, 1987, p. 42-43).

De qualquer forma, não desejo nem quero um “texto-tagarelice” que forma uma “espuma de linguagem” (BARTHES, 1987, p.9) como uma mera formalização escriturária. Ou ainda, “O prazer do texto não é forçosamente do tipo triunfante, heróico, musculoso. Não tem necessidade de se arquear. Meu prazer pode muito bem assumir a forma de uma deriva” (BARTHES, 1987, p.27).

Que haja um jogo! É o que recomenda Barthes (1987) para abrir espaço para a fruição. A intenção é buscar este espaço de prazer/fruição, aproximando os abismos. E, ainda que aconteça de me confundir e de me contrapor ou até mesmo de me iludir, não pretendo separar os dois corpos: texto e linguagem. Precisamente, não quero tombar demasiadamente numa escrita ao meu *bel prazer*. Por outro lado, é preciso *desparafusar* para criar a teoria. O intuito não é ficar completamente à deriva como uma garrafa jogada ao mar, nem tão pouco ficar imóvel como um estaleiro, presa entre a terra e o mar. O objetivo é “participar” da temática do herói, tornar-se comunicável e chegar até você, leitor (auditório social), como um tecido¹⁵. “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto”. (BARTHES, 1987, p. 24).

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido nessa textura o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. (BARTHES, 1987, p.83).

Exposto isso, puxa-se de volta as cordas pelas roldanas para alçar as pesadas cortinas de um “teatro monológico”, para enunciar que existem mais heróis/personagens do que se apresenta no teatro ocidental. Eles não aparecem porque são tratados como figuração.

Diante de Dionísio, de Baco, agradando ou não, a gregos e troianos, o anfiteatro também é latino, africano, brasileiro, mestiço(a), negro(a), feminino, transformista, mascarado, disfarçado, alterado. Portanto, antes de encerrar, no apagar das luzes dos vestígios desse teatro euro-colonial, se o dramaturgo Abdias Nascimento fosse vivo, interromperia a peça e comentaria, em “Dramas para os negros e prólogos para os brancos” (1961), que o teatro que esta aí vigente é predominantemente branco.

Rufino (2011) entende que, assim como o cântico dionisíaco está para a realidade grega, a “festa do candomblé” está para a realidade brasileira. Em algum sentido, o culto do Candomblé é um misto de festa, de dança, de comida, de corpo, de rito de passagem, de cultura, de política e de religião. No sentido de alteridade, a religiosidade do candomblé é também metamorfose, isto é, uma pessoa no rito do candomblé pode metamorfosear-se em outras. Um velho, por exemplo, pode ser criança, um homem pode ser mulher.

¹⁵“Chegar até você, leitor, como um tecido”. A palavra tecido vem do Latim *textus* lat. *téxtus,us* “narrativa, exposição”, do v.lat. *téxo*, tecer, fazer tecido, entrançar, entrelaçar; construir sobrepondo ou entrelaçando, compor. Texto.

“Viver e ser negro não é um peripécia comum” (NASCIMENTO, 1961, p.9-10). “A cultura negra brotou do trabalho escravo” (RUFINO, 2011, p.85). Para Bakhtin (2008), as festas carnavalescas são muito próximas da teatralização. Mas, até certo ponto, elas não são do domínio total da arte, mesmo porque elas se situem na fronteira entre a arte e a vida.

Em diálogo com os autores acima citados entende-se que as relações simbólicas que são do domínio da cultura e da arte não podem ser vistas de modo separado das relações de trabalho. O ponto central para Rufino (2011) é que a história do negro(a) foi em um “primeiro momento” uma história de luta e de “resistência” contra a *coisificação*. Pois bem. Esse mesmo indivíduo, basicamente usado como trabalhador braçal, fez também a cultura brasileira. Essa luta se deu em vários planos, desde o político até o campo simbólico. Dessas mil maneiras de se lutar, abertas, armadas até a sabotagem, o homem negro e a mulher negra se utilizaram da “teatralidade”, da representação, das danças, das manifestações culturais/políticas, das metamorfoses, das hibridizações, das procissões, das rodas e dos cortejos como forma de recompor-se, reagrupar-se, produzindo ressignificações e subversões. A minha hipótese é que os “heróis afrodiáspóricos” já estejam na arena rente ao chão ou em cima do palco, no circo, na vida, nas ciências e nas artes; enfim, por todos os lados da vida, contracenando.

Nesse teatro, são pelo menos dois em cena: o colonizador e o colonizado; o opressor e o oprimido. Nesse encontro acontece a *mímica*, “quase o mesmo, mas não exatamente”, como propõe Bhabha (1998). O jogo de cena, o jogo da *différance* (DERRIDA apud BHABHA, 1998), os jogos de linguagem ficam por conta dos personagens: do “indiano e do inglês”, do “argelino e do francês”, do “indígena frente ao jesuíta”, do “negro africano e o branco europeu” e entre a “Dama Quituteira e o colonizador português”. Esses “personagens” referidos recriaram, a partir desse espaço cênico, o “terceiro espaço” (BHABHA, 1998), o que possibilita a entrada de novos papéis à cena, “mil interpretações” podem acontecer.

Para cada lugar do anfiteatro da peça textual que irei realizar tem-se uma visão parcial para levantar um conjunto de vozes (polifônicas) na invenção/desinvenção de um discurso ou discursos de um mesmo objeto, do objeto de que trata a pesquisa: o herói/personagem. Em cada *tempoespaço* cênico apresentam-se pontos de vistas diferentes sobre a mesma cena e figura.

Entre diálogos das personagens e citações de autores, o leitor vai confrontando o “discurso oficial” e o “não oficial”, montando outros textos, escrevendo nos seus próprios tecidos.

No “Primeiro Ato”, com o título “Se a pele é negra por que a máscara é branca?”, apresento os lugares enunciativos como o “Camarim” e a “Coxia”. Lugares atrás da cortina, que conduzem a pesquisa sob os aspectos: ético/estético, científico, social e político.

“Do Camarim”: recinto *donde* o artista se despe e se veste com os figurinos variados. Com a calça furada, com os sapatos esburacados do mendigo, com as sapatilhas do trapezista e o ensaio do embuste Pantalone, aproveita-se para carregar na maquiagem, ajeitar-se melhor no espelho e abotoar-se com o paletó até o pescoço.

Tomo por base os Estudos Culturais e/ou Pós-Coloniais de autores como Stuart Hall (2003, 2006, 2007), Homi Bhabha (1998) e Franz Fanon (2008). No parâmetro das análises da cotidianidade/da cultura, Michel de Certeau (1994). Dos estudos com os cotidianos escolares, Nilda Alves (2001, 2004) e Inez Barbosa (2008). Dos lugares de mediação, os estudos de Jesús Martín-Barbero (2009). E os estudos da linguagem, com Foucault (2013, 2014), bem como o acentuando caráter dialógico, os conceitos de polifonia, o cronotopo, investigados por Mikhail Bakhtin (2010, 2011, 2014).

Em meio às trocas de roupas de argumentações e embasamentos teóricos com os autores, enuncio o meu trava-língua favorito: “*repetir, repetir até que fique diferente*”! (BARROS, 2013), como uma criança que facilmente trava-língua e recita insistentemente que *o rato roeu a roupa do rei de Roma* e assim desfazer-se dessa roupagem soberba do discurso único e discutir as questões de linguagem/discurso, entre *invenções & desinvenções*. Portanto, é oportuno expor que, dentre outros sentidos, o “camarim¹⁶” seria o cômodo da casa de candomblé onde ficam em retiro as futuras *iaôds* durante o seu processo de iniciação religiosa, o *alixé*.

“Da Coxia” seria o espaço situado entre o palco e as paredes, uma espécie de corredor fora da cena principal, mas de grande importância, pois é ali que se tomam as resoluções. Afinal, é atrás dos panos que fica a infraestrutura. O rosto caucasiano da Branca de Neve é “destronado” sem cerimônias no cotidiano da escola de Acari¹⁷. É da coxia que se aguarda a hora para entrar em cena e seguir *destronando* e/ou com as *desinvenções* das “formações discursivas” ou pelo menos levar o outro (o tal soberbo a quem me referi) a contradizer-se.

“Da Boca de Cena” e os “Episódios Cotidianos” estão as falas dos sujeitos da pesquisa de campo, dos professores dos ambientes socioeducativos. Nesse encontro, sujeitos da

¹⁶ Outras referências: Camarinha – *roncó* - *alixé* ronco; runcó, casa do axé; povo *Jeje*; nos candomblés de rito *Jeje*, o equivalente à *camarinha*. Dicionário digital Houaiss

¹⁷ Bairro da periferia do município do Rio de Janeiro. “Escola de Acari”: expressão para referenciar a Escola Pública Jardim de Infância Ana de Barros Câmara. Atualmente, Espaço de Desenvolvimento Infantil Ana de Barros Câmara.

pesquisa, linguagem e o texto dissertativo da tese seguem entrelaçando enredos conceituais teórico-práticos, tecendo uma teia de pequenos episódios cotidianos, dilemas e rasuras. Uma proposta de construção dialógica para a pesquisa ao conciliar ou costurar um tecido de diálogos cênicos, transcrevendo as vozes do campo de pesquisa, situações não muito lineares, as conversas, os encontros, os contextos, e incorporando outras vozes, originando outros diálogos com as reflexões críticas e teóricas.

No meio e à frente, ainda na “Boca de Cena”, existe o “Proscênio”, palavra que deriva do Latim *proscenium*, de *pro*, “à frente”, mais *scaena*. O proscênio, geralmente destinado para as encenações mais fortes, é o lugar de onde se projeta a voz para fora da cortina. E, por ser a parte mais próxima da plateia, é o ponto de onde lança as perguntas da tese.

No “Segundo Ato”, tem-se o “Camarote” e a “Plateia”. A partir do Renascimento, o teatro foi projetado para ser apreciado por um público ideal, com lugares bem demarcados e definidos por classes sociais. Dessa forma, o camarote é um espaço fechado, separado por divisórias, diferente dos demais lugares. Comumente, fixa-se em uma estrutura no alto, um lugar com uma visão privilegiada/panóptica, em direção ao palco com poltronas para acomodar um seletivo grupo de pessoas. No espaço do colonizador, os adereços são feitos da tinta do pau-brasil da árvore *arabutan* encontrada com abundância em terras Pindoramas cuja pintura cobria o corpo nu dos indígenas Tupinambás. Extraída pelo colonizador português, tinha como seu principal destino virar pó para tingir tecidos de um vermelho sem igual, dando o tom nas indumentárias, revestindo reis com o manto real, os tecidos dos homens das igrejas com o símbolo de riqueza e status social. Aqui é o lugar ideal para seguir com a procissão de deuses destronados no sentido do coletivo, da cultura popular, das irmandades, do lugar do herói diaspórico.

“Da Plateia” será o lugar destinado à sociedade brasileira com o seu percurso cromático. Deduz-se que eles estão sentados com artifícios cênicos, com máscaras brancas e com perucas longas fazendo alusão à estirpe europeia. Vale lembrar que, segundo fontes do IBGE¹⁸, o Brasil tem a maior população negra fora da África. Mas estes, quando retratados em filmes e em telenovelas brasileiras, são marcados por estereótipos e estigmas.

Finaliza-se o “Segundo Ato” com a passagem para o “Alçapão”, espaço para o surgimento dos heróis do *terceiro espaço enunciativo* com as suas características híbridas. “O Alçapão” seria a abertura no chão do palco, aquela fenda que dá passagem para o

¹⁸ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Fonte da afirmação. Campanha do Censo 90: “Não Deixe A Sua Cor Passar Em Branco - Use O Bom C/Senso”; com lançamento nacional no dia 30 de julho, tendo continuidade durante os meses de realização do Censo Geral de 1990.

porão/subsolo, que é usado em alguns contextos de peças teatrais para indicar a passagem para o inferno. A colonização foi “escrita” pelo intenso e tenso signo da hibridez e, conseqüentemente, pela ambigüidade, pela ironia e, por conseguinte, debaixo de muita violência. “Do alçapão” surge a Sereia da Odisseia de Ulisses metamorfoseada em Kianda de Mia Couto, no conto “O outro pé da sereia” e a Iemanjá do Jorge Amado.

No Terceiro, e último Ato, acontecerá a descida ao subsolo. Do ponto de vista “Do Subsolo”, que se encontra na parte debaixo do palco, aparecerá o “herói ideólogo”¹⁹, como Bakhtin entende no romance “Memórias do Subsolo” de Dostoiévski (2000). Essa voz que pressupõe vir de baixo, como se fosse o último lugar enunciativo ou a ideia do último personagem a dar a sua palavra sobre si própria e sobre o mundo. Na verdade, o subsolo representa o contrário. Empreendo o conceito de “carnavalização” (BAKHTIN 2010), onde o fim também é o começo. O subsolo será visto na pesquisa na forma de cronotopo, categoria-chave do pensamento de Bakhtin sobre relação do tempo com o espaço. Imagens de heróis compreendidos em um subsolo que pode exercer uma função de reflexão, tanto como um espaço físico como também um tempo histórico, estético, ético. No subsolo, o leitor é convidado a vestir a pele dos “vencidos”. “Esse alguém” sentado na plateia é levado para dentro da cena, numa ação de autoconsciência.

Com os conceitos de polifonia, de dialogismo e carnavalização, investigados por Bakhtin (2010), invisto nos heróis/personagens que fundamentam a tese com a cosmovisão da “Praça Pública”, que permite vê o mundo ao revés. Aqui aparecerão heróis/personagens envolvidos por uma multiplicidade de vozes, atravessados por discursos inconclusos e ambivalentes, vozes que se cruzam e que estão encarnadas neles. O romance “Um defeito de cor”, de Ana Maria Gonçalves e a crônica de Nei Lopes (2009) “Mandingas da mulata velha na cidade nova” darão subsídios para surgirem personagens como a história de vida de Luísa Gama e do João Cândido, o “Almirante Negro”.

¹⁹ Bakhtin, na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, analisa *Memórias do Subsolo*, sendo a personagem o *Homem do Subsolo* o primeiro herói-ideólogo. (BAKHTIN, 2010, p.66). *Memórias do Subsolo* (2000), obra que se desdobra em duas partes: “A propósito da neve molhada” e “O subsolo”. No livro “Os Efeitos da Libertação”/ 1860 a 1865 (2013), o biográfico das obras de Dostoiévski Joseph Frank diz que *Memórias do Subsolo* é uma experiência radical que passou a ser visível nas obras do autor. O romance é uns dos primeiros livros a ser realizado pelo autor depois da prisão. Dostoiévski foi preso em 1849, por conspiração política e passa um ano em uma cela e depois mais quatro anos em campo de prisioneiros na Sibéria. Logo depois, Dostoiévski serve no exército russo. Ao todo foram dez anos afastados da roda literária até voltar para Petersburgo em 1860. Segundo Joseph Frank (2002), *Memórias do Subsolo* é uma obra parodista e um ataque radical a uma literatura (russa) utópica do florescimento da razão, do excessivo respeito à ciência e uma forma irônica aos clichês do romantismo social. O Biógrafo Joseph Frank (2013) diz que o livro de Dostoiévski é cheio de episódios do “grotesco cômico”, do Herói-cômico. “Invertendo, ironicamente a escala de valores” Segundo o biógrafo descreve o desejo frenético do *homem do subterrâneo* de afirmar sua “igualdade, mas com comicidade”. (FRANK, 2013, p. 461).

No “Epilogo”, um último comentário, a cena final. Aqui ocorre o desenlace da história, que alude ao destino das personagens mais importantes da história. Depois de revelar os fatos, a ação derradeira e crucial acontece. Na última cena, passam a existir outras representações resultantes da mistura de vozes. Então, um novo diálogo surge. Depois mais um acontece, e depois mais outro. Como um *perpetuum mobile* (BAKHTIN, 2010, p.266), a peça não acaba. Nessa “*tripeça*”²⁰ acontece de especial o desvio cômico, a ironia, os destronamentos incendiários do poder e da autoridade.

Por fim, chega-se ao “Êxodo”, a saída em forma de procissão. Talvez aconteça um breve desfecho de uma trama ou a desestabilização de um discurso.

(*Blecaute*)

²⁰ Vem de tripé, peça em três atos, mas também pode ter o sentido do encontro de três indivíduos mancomunados. Dicionário Houaiss.

1 PRIMEIRO ATO - Se a pele é negra por que a máscara é branca?

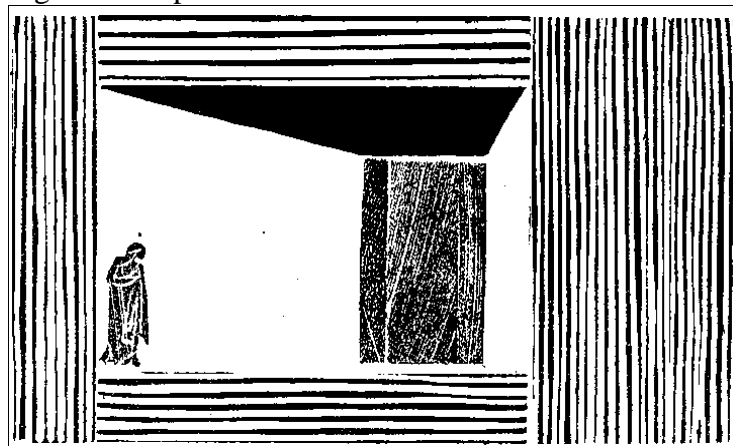
[Sobe o Pano]

[Ao levantar o pano, a cena ainda esta às escuras. As luzes dos holofotes acendem intensamente na entrada de Franz Fanon no palco (Fig.3) que, em voz alta e firme, diz o seu texto (Rubrica da autora)].

Considero-me pleno (desejo de plenitude) e não admito nenhuma cisão. O outro entra em cena para fazer figuração. O Herói sou eu. Aplaudam ou critiquem, pouco importa. Eu sou o centro. Se o outro quiser me perturbar através de seu desejo de valorização (sua ficção), expulso-o sem mais nem menos. Ele não existe mais. Não me venham falar desse tipo! Eu não quero sentir o choque do objeto. O contacto com o objeto é conflitante. Sou Narciso e quero ler nos olhos do outro uma imagem de mim que me satisfaça.

Fanon, 2008, p.176

Figura 2 - O palco



1.1 Do camarim: Alguns Tecidos Teóricos – Metodológicos - repetir, repetir até que fique desparafusada uma teoria.

O que não sei fazer desmancho em frases.

Manuel de Barros

1.1.1 O (des)inventar do discurso do herói

Será que é possível (des)inventar algo? (Des)inventar objetos? Um pente, por exemplo, não poderia ter outra função que não seja o de pentear? Será que é possível (des)inventar as palavras, como fez Manoel de Barros? O autor, com as suas despalavras, apresenta “Uma Didática da Invenção” (BARROS, 2013, p.276).

Discutir a construção discursiva sobre a figura do “herói” no campo das ciências humanas e nas redes educativas me remete às “invenções” produzidas no universo teatral, literário, político e midiático ao longo do tempo.

O dialogo aqui proposto nesse primeiro ato ocorrerá entre os autores Bakhtin (2011, 1988), Foucault (2013, 2009), Barthes (1987), Bhabha (2008), Fanon (2008) e Certeau (1994), respeitando as singularidades teóricas de cada um deles. Fazem-se possíveis aproximações, afastamentos, trazendo as incompatibilidades teóricas e contribuições para o (des)inventar de um “tipo de discurso” sobre a figura do herói e a invenção ou reinvenção de outros discursos.

Manoel de Barros, em sua poesia *Uma didática da invenção* (parte transcrita a seguir):

Desinventar objetos. O pente, por exemplo.
 Dar ao pente funções de não pentear.
 Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.
 Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.

Repetir, repetir – até ficar diferente.
 Repetir é um dom do estilo.

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo,
 Lá onde a criança diz eu escuto a cor dos passarinhos [...]

A literatura de Manoel de Barros inventa o *desinventar* dos objetos, das palavras e dos idiomas; assim o autor se exprime: “No descomeço era o verbo” (BARROS, 2013, p. 276). O autor explica que só depois vieram os delírios do verbo. Supostamente, embora as palavras já estivessem disponíveis no sistema da língua que o autor utiliza para se expressar, esta frase ainda não tinha se convertido em *enunciado/enunciação*. Portanto, neste caso, as palavras ganharam um “acabamento estético” com sentidos e sonhos de dizer de novo, algo novo, de outro lugar, com possibilidades de relações e de diálogos futuros.

O enunciado pode ser construído a partir de uma oração, de uma palavra, por assim dizer, de uma unidade do discurso (predominantemente de uma réplica do diálogo), mas isso não leva uma unidade da língua a transformam-se em unidade da comunicação discursiva. (BAKHTIN, 2011, p. 278).

Desse modo, acredito que, no contexto discursivo que me rodeia, este enunciado concebido como unidade de comunicação contextualizada é plenamente válido, na medida em que ele está ligado à outra unidade de discurso. “No princípio era o Verbo”, texto bíblico do Livro do Gênesis, um discurso religioso que pressupõe que haja um primeiro falante no universo, ao passo que Bakhtin (2011) entende justamente ao contrário sobre a palavra mítica em relação à comunicação discursiva nas relações humanas (concretas e históricas):

O objeto do discurso do falante, seja esse objeto qual for, não se torna pela primeira vez objeto do discurso em um dado enunciado, e um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele. O objeto, por assim dizer, já está ressaltado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; Nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes. O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez. (BAKHTIN, 2011, p. 299-300).

Em diálogo com Fanon (2005) e outros autores que colaboram com os estudos chamados Pós-Coloniais e Estudos Culturais, é preciso descolonizar o verbo, porque “No princípio o verbo” estava com os homens, colonizadores europeus, coronéis e, aos outros negros e indígenas escravizados só lhes restavam as mordças.

Na concepção de Miotello (2012), dando continuidade ao pensamento de Bakhtin, a questão também pode ser entendida pelo sentido: “No princípio era o Outro”. Porque é somente na vida, nas relações com o outro, na dialogicidade do mundo e com o mundo que eu existo. Há uma obviedade em dizer isto, ao mesmo tempo em que há uma complexidade, pois é a partir da palavra do outro “que sou” “quem eu sou”, isto é, “eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim” (MIOTELLO, 2012, p. 151-152). O outro é capaz de entender e

ver partes de mim que eu não sei e nem consigo ver. Na proposição de Marília Amorim, “Ninguém é herói de sua própria vida”. “Somente posso me construir como herói no discurso do outro, na criação do outro. O outro que está fora é quem pode dar uma imagem acabada de mim e o acabamento”. (AMORIM, 2010, p. 97).

A ideia de que o discurso tem dois polos, frequentemente representados como de um lado o falante (aquele que só fala) e do outro lado, o ouvinte (aquele que só ouve), é uma ideia fictícia. Para Bakhtin é uma ficção científica, esquemática e abstrata. É preciso entender que existe um processo de natureza *responsiva* desde os primeiros momentos de diálogo. Estão inclusos nesses processos as pausas, as réplicas, o que responde com uma ação, aquele que não responde num “agora”, mas sim num “depois”, o que é pronunciado por escrito ou lido. “Toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2011, p. 271).

É possível conhecer três aspectos importantes que delimitam *a real unidade da comunicação discursiva*, isto é o enunciado, porque “O discurso está sempre fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir”. (BAKHTIN, 2011, p. 274). O primeiro é a alternância dos sujeitos do discurso que enquadra o enunciado com um chão comum entre eles e cria vínculos com outros enunciados. A segunda peculiaridade é a conclusibilidade específica do enunciado, que é a possibilidade de resposta ou de compreensão responsiva. Por último, a relação do autor do enunciado e com outros participantes. (BAKHTIN, 2011, p. 279-289).

Na *alternância dos sujeitos do discurso* (BAKHTIN, 2011) ocupo uma posição *responsiva* diante do (des)inventar dos sentidos das palavras em relação a enunciados anteriores que me convocam a responder algo que reflete e interfere na realidade da pesquisa. Como dizer de novo as palavras “negro(a)”, “branco(a)”, “crioulo(a)” e “herói” que a princípio são como recursos linguísticos, como a palavra “mar”- prontas para serem usados no mundo? Bakhtin, nos estudos da linguagem, tem interesse em superar os limites da linguística sem, no entanto, ignorá-la. Ou seja, não é separar nem reduzir, mas trazer as *relações dialógicas* que vão além de um enfoque linguístico. Portanto, todas estas palavras acima referidas apareceram no campo da pesquisa, na vida cotidiana, nas histórias e no processo de criação do texto discursivo da tese/pesquisa. São, portanto, carregadas de um conteúdo ideológico; sendo assim, a neutralidade desaparece. Porque são palavras que, no decorrer da vida e da vida da pesquisa, receberam uma autoria, foram dirigidas a alguém, ganharam um acabamento e tornaram-se enunciados. Dependendo do contexto em que elas foram verbalizadas, os enunciados ganharam tons, entonações, foram empregadas conotações

diferentes; isto é, para cada situação verbal há um extraverbal; e, por fim, ecos de outros enunciados e discursos anteriores. Bakhtin argumenta que “as palavras não são de ninguém, em si mesmas nada valorizam, mas podem abastecer qualquer falante e os juízos de valor mais diversos e diametralmente opostos dos falantes”. (BAKHTIN, 2011, p. 290). Como, por exemplo, a palavra “mulata”, que é enunciada em muitos tempos e contextos, frequentemente no cotidiano, é impregnada de muitos sentidos, que vão desde a um elogio à mestiçagem aos sentidos pejorativos, como estereótipos referindo-se às mulheres negras de uma forma sexualmente exagerada. O termo vem de *mula*, que é o cruzamento de cavalo com o jumento, e sua expressão tem o significado associado “a burro de carga” e várias outras conotações negativas.

A palavra quando assumida por um “alguém” passa a ter uma “conclusibilidade específica” (paixão, juízo de valor, zombaria, ternura). Logo, a palavra proferida toma condições que a tornam um enunciado, para além do sistema linguístico. Um enunciado concreto e histórico com possibilidades de respostas.

Bakhtin (2011) admite que a questão seja muito mais complexa. Porque, quando escolhemos uma palavra, nem sempre tomamos do sistema de língua, mas tiramos de outros enunciados. Exemplificando, com a palavra “negro”. Hipoteticamente, essa palavra não existe do ponto de vista das ciências biológicas para diferenças de raças, no qual o termo raça permutou para uma única raça, a humana. Entretanto, a palavra persiste, no senso comum, obviamente construído historicamente para diferenciar as pessoas.

O mesmo se dá com a palavra "crioulo", que pode significar nascente ou uma palavra para designar descendentes de europeus nascidos nas colônias espanholas da América; ou, ainda, uma língua falada nas áreas de colonização europeia (HOUAISS, 2002). Entretanto, na vida cotidiana, pode ser usada de forma que tenha interpretações diferentes destas mencionadas.

Cena 1 – Do Camarim - I Ato

[A cena começa com uma luz forte em cima da autora pesquisadora. (Rubrica da autora)].

AUTORA-PESQUISADORA – Quais palavras identitárias eu escolho para esta pesquisa?

[Trajando uma roupa tipicamente jamaicana, Stuart Hall segura em uma de suas mãos um souvenir inglês. Interrompe o pensamento da pesquisadora, perguntando].

HALL - (*Ansioso*) - Quem precisa de identidade? (2007, p.103)

AUTORA-PESQUISADORA - Ora, escolho a palavra *afrobrasileiro(a)* para afirmar positivamente uma “identidade”, quer fenotípica, quer política ou ideológica, no contexto das relações étnico-raciais no Brasil; ora escolho a palavra *afrodiaspórico* para demonstrar os entrecruzamentos identitários dinamicamente renovados que existem. Entretanto, na vida cotidiana, todas essas palavras (negro, afro, preto, mulata, afrobrasileira, afrodiaspórico, branco) são ditas e acolhidas de modos diferentes, tomando entonações conforme os contextos e diálogos em que aparecem. A forma como elas são/foram enunciadas nos inúmeros espaços sociais têm a ver com o modo como eu me reconheço (como uma mulher negra). Assim como têm a ver com a forma como eu vejo os outros e como os outros me veem²¹.

LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR²² - (*Orgulhoso*) – Eu reivindico a palavra “negritude” (MUNANGA 2009, p.63).

[*Ação paralela* (Rubrica da autora)]

Tendo em vista os aspectos levantados até aqui, podemos compreender, com a ajuda do pensamento de Bakhtin, que cada enunciado é um elo na corrente de outros enunciados com qual está ligado em uma comunicação discursiva.

Todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo. Os próprios limites do enunciado são determinados pela alternância dos sujeitos do discurso. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo. (aqui concebemos “resposta” no sentido amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. Porque o enunciado ocupa uma posição *definida* em uma dada esfera da comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva. (BAKHTIN, 2011 p. 296,297).

²¹ A peça teatral - “*Namíbia não*”, com texto de Aldri Anuniação e direção de Lázaro Ramos (2011) é um espetáculo de humor crítico que traz o debate das problemáticas sobre racismo e preconceitos no Brasil e levanta questões pertinentes quanto às nuances da cor da pele e de ser negro no Brasil. Na peça, os termos “afro” e “negro” são substituídos por outro termo: “*peças de melanina acentuada*”. A troca é para criticar a retórica complexa do contexto brasileiro sobre os tons de pele nos seus mais diversos matizes, que se cruzam e que são justapostos a outros atravessamentos identitários, como os de gênero e o de classe.

²² Senegalês Léopold Sédar Senghor foi poeta/político e sua obra contribuiu com o chamado movimento “negritude”. Segundo Munanga (2009, p.63), trata-se de proclamar uma unidade entre povos, geograficamente, historicamente e culturalmente diferente, além de colocar essas diferenças e muitas outras sob o ponto de vista uniforme.

Em todo o seu arcabouço teórico, Bakhtin (2010) estabelece um recorte muito específico sobre questões como: as inversões carnavalescas, polifonia e dialogismo circunscrito na literatura europeia com histórias e heróis representados a partir do romance europeu. Paradoxalmente, ao investir nesse estudo conceitual de Bakhtin, que faz a sua análise a partir da literatura do romance europeu, passo a reconhecer esse paradoxo. Além do mais, para compreendermos essas proposições, é preciso implodir a partir de dentro, a partir do discurso do herói europeu, muitas vezes com o discurso pleno, único, mostrando as suas raízes históricas feitas na paródia e na cultura popular, contraposições e contradições; ou seja, as relações dialógicas que se apresentam. Afinal de contas, o movimento dialógico é um movimento que não *nega* nada, não exclui e nem tem a pretensão de superação dialética. Podemos supor que alguns conceitos *bakhtinianos*, inicialmente restritos à literatura europeia, podem percorrer outras histórias de heróis representados nas literaturas do mundo e transpô-los para outros contextos de linguagem, como os filmes de cinema com um chão comum: a carnavalização.

Portanto, a partir da proposta bakhtiniana, o primeiro ponto que enfatizo é a característica dialógica na análise teórica do discurso do herói na sua *desinvenção/invenção* nas ciências humanas – imprescindível para a pesquisa. Ver e mostrar pontos de tensão, vozes contraditórias de dentro do próprio discurso do herói. É o que o autor chama de *funcionamento das unidades reais de comunicação discursiva* (BAKHTIN, 2011 p. 270), incorporando internamente outras vozes sociais, originando outros diálogos, enunciados, sentidos, discursos.

No âmbito de um mesmo enunciado a oração pode repetir-se (a repetição, a citação de si mesma, o involuntário), mas cada vez ela é sempre uma nova parte do enunciado, pois mudou de lugar e de função na plenitude do enunciado. O enunciado em sua plenitude é informado como tal pelos elementos extralinguísticos (dialógicos), está ligado a outros enunciados. Esses elementos extralinguísticos (dialógicos) penetram o enunciado também por dentro. (BAKHTIN, 2011, p. 313).

Para tanto, na contextualização do (des)inventar do discurso do herói aqui proposto, tem relevância o investigar através do teórico Mikhail Bakhtin. Suas proposições conceituais e construções teóricas têm papel fundamental na comunicação discursiva nas ciências humanas e, sobretudo, para essa pesquisa, com ênfase nos cotidianos. Portanto, é preciso conhecer a complexidade do conceito de *dialogismo*.

A característica dialógica no âmbito da teoria bakhtiniana não se restringe apenas a respostas e a réplicas aos “grandes” tratados filosóficos, questões sociais e/ou históricas (no sentido macro). Segundo Fiorin (2006), acontece nas falas cotidianas, pois lá também estão

entrelaçamentos de enunciados. O indivíduo ao enunciar-se leva com ele representações e posicionamentos sociais. Suas opiniões respondem não somente ao outro, como destinatário imediato, mas também a um superdestinatário.

A identidade desse superdestinatário varia de grupo social para grupo social, de uma época para outra, de um lugar para outro: ora é a igreja, ora o partido, ora a ciência, ora a correção política. Na medida em que toda réplica, mesmo de uma conversação cotidiana, dirige-se a um superdestinatário, os enunciados são sociais. (FIORIN, 2006, p. 27).

Fiorin (2006), em diálogo com Bakhtin, explica que todo enunciado é dialógico por excelência, na medida em que no processo de comunicação há sempre uma dialogização interna. “A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso” (BAKHTIN, 1988, p. 88 apud FIORIN, 2006, p.18). O enunciador, para constituir um discurso, passa, inevitavelmente, pela palavra do outro. “O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados” (FIORIN, 2006, p. 19). Portanto, o dialogismo não é só entendido de uma forma externa entre gêneros do discurso ou obras literárias. Entre palavras e textos e entre os diálogos dos falantes na cotidianidade, há nisso tudo o caráter interno de dialogicidade.

Ponzio (2013, p. 97) compreende que a dialogicidade não é uma característica de uma dada palavra. O autor afirma que cada réplica que reage à palavra do outro é invadida pela palavra do outro, uma vez que cada falante já é habitado pela intenção do outro.

O segundo ponto é o que Bakhtin chama de *ato responsivo* ou *ato responsável* (BAKHTIN, 2011, XXXIII), que para o autor seria um posicionamento ético diante de campos de saberes (da vida, da ciência e da arte) e, principalmente, o ato ético em direção ao outro.

O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns os outros na unidade da culpa e da responsabilidade. (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV).

Tanto na ação educativa, na pesquisa, na vida quanto na arte, há um caráter *responsivo*. Estes momentos que parecem isolados precisam se penetrar uns nos outros com *responsividade* (BAKHTIN, 2011). O autor, ao propor ligações de diversos campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida, e não vê-los de modo separados, ajuda-nos a entender a necessidade de uma relação alteritária com os sujeitos da pesquisa, alteridade em relação aos enunciados, sejam eles tirados de personagens de fábulas ou de histórias de vidas reais.

Neste sentido há de se ter, principalmente, um caráter *responsivo* pelos enunciados (posteriores), isto é, os que ainda surgirão. Para tanto, é preciso desenvolver um “ato responsivo” científico de modo a trazer, através de narrativas literárias ou cotidianas, múltiplas linguagens, objetos/representações que possam dialogar e interferir com aquilo que é preponderantemente dogmático e monológico; ou seja, discursos que se repetem na forma mecânica, cuja forma dialógica se oporia a essa repetibilidade. Contudo, Bakhtin (2011) adverte que não existe uma forma inteiramente monológica, absolutamente muda, assim como não existe uma forma dialógica totalmente completa.

Por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida expressão externa: ela irá manifestar-se na tonalidade do sentido, na tonalidade de expressão, na tonalidade do estilo, nos matizes mais sutis da composição. O enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, [...]. Porque a nossa própria ideia - seja filosófica, científica, artística - nasce e se forma no processo de interação e de luta com os pensamentos dos outros. (BAKHTIN, 2011 p. 298).

Portanto, insisto em parafrasear Manoel de Barros, em sua “Didática da Invenção”: “Repetir, repetir - até ficar diferente” (BARROS, 2013. p.276), pois, em Bakhtin, o enunciado não tem o caráter de uma repetição mecânica, ao contrário, ele tem um caráter de irrepetibilidade. É nessa tessitura de vozes, em diferentes posições sociais, nas várias instâncias, lugares e na pluralidade de gêneros discursivos, como na literatura (arte, cinema, teatro) e na vida cotidiana que estes discursos se encontram novamente no mundo. Isto é, os discursos se encontram com outros discursos e dialogam de modos diferentes, carregados de ideologias; têm formas distintas ao enunciar: refletindo/refratando, concordando/desacordando, respondendo/opondo-se e constituindo outros discursos.

Voltaremos a discutir a questão do enunciado/enunciação sob os aspectos da polifonia e da carnavalização, sobretudo na literatura de romance, em outra parte do texto desta pesquisa.

1.1.2 O enunciado no repetir da ordem do discurso

Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas.

Manoel de Barros

Se, para Bakhtin, o enunciado não tem o caráter de uma repetibilidade mecânica; por outro lado, na análise do discurso, mais especificamente, na concepção discursiva sobre herói, ela tende a ser pela ordem da repetição. Baseando-me em “A ordem do discurso” (FOUCAULT, 2013) e “Arqueologia do Saber” (FOUCAULT, 2014), concluo que a entonação do enunciado de Manuel de Barros (2013), “*repetir, repetir - até ficar diferente*”, seria, na concepção crítica analisada em Foucault, “repetir, repetir, repetir e repetir”. O enunciado aponta para ordem de saberes postos de modo contínuo, em circulação nas sociedades. Logicamente, na proposta foucaultiana, não há somente as *continuidades*; há, também, o que o autor chamou de *descontinuidades* nas formações discursivas, onde o historiador/pesquisador procura o não repetível, as inversões, as singularidades para desconsertar as aparentes homogeneidades.

Há uma distinção entre as duas correntes de pensamento no que se refere às noções sobre enunciado. Foucault e Bakhtin têm formulações teóricas e metodológicas em *tempoespaços* e contextos históricos sociais políticos completamente diferentes, e até mesmo noções incompatíveis. Entretanto, tendo como base as questões de linguagem e discurso, procuro neste momento traçar pontos conceituais que se aproximam e que se diferenciam não somente em Michel Foucault e Mikhail Bakhtin, mas em outros autores, tais como Michel de Certeau, Franz Fanon, Stuart Hall e Homi Bhabha, para possíveis contribuições com o (des)inventar de um “tipo de discurso” do herói.

As autoras Maria do Rosário Gregorin e Beth Brait fazem um levantamento dos estudos da linguagem no campo da teoria da análise do discurso e contribuem para esclarecer os distintos pensamentos e as possibilidades de diálogos entre os autores Foucault e Bakhtin.

O ponto de diferença que tomo nota, dentre tantos outros, é o que Beth Brait (2010) marca sobre Bakhtin: ele jamais postulou formalmente uma Análise do Discurso (AD) no sentido de uma teoria analítica fechada, metodológica, como é visto muitas vezes pelo campo da “Análise do Discurso Francesa”. Bakhtin e os participantes do Círculo bakhtiniano motivaram os estudos da linguagem literária e do discurso pela “Análise/teórica dialógica do discurso”; isto é, os discursos produzindo sentidos, a partir de um ponto de vista dialógico

(BRAIT, 2010, p.10), diferentemente das muitas contribuições de Michel Foucault para “Análise do Discurso Francesa”, com formas metodológicas de aplicar conceitos, análises arqueológicas, a fim de compreender um discurso.

Portanto, não perdendo de vista as fronteiras epistemológicas de cada autor e, correndo o risco de incorrer em *fetiches* teóricos²³, parto do pressuposto focado por Foucault em “A ordem do discurso” (2013) de que existe uma voz social-histórica anterior a minha, uma voz miúda e gritante de saberes e dizeres entre cruzamentos de discursos, que por vezes categórica e decisiva me intranquiliza. Essa voz me questiona e me interrompe toda vez que eu insisto em “começar” a pesquisar os heróis representativos de nossa cultura ou de uma história.

Para Foucault (2013), há narrativas nas sociedades que se contam, que se repetem e que, muitas vezes, mudam de lugares, embora sua função continue a mesma. Logicamente, não é uma norma estável, constante e absoluta. De qualquer modo, o princípio desses deslocamentos é repostado em jogo e se fazem variar na forma da repetição. Uma obra, por exemplo, como a de Homero, na narrativa do herói Ulisses, é marcada por um tipo de discurso que se mantém vivo, não só pelas narrativas semelhantes que se repetem ao longo do tempo, mas também pelas formas como elas se diversificam; isto é, pelas noções com que Foucault argumentou, como a de tradição, regularidades, continuidades, pelas relações dadas entre discursos. Enfim, pelos princípios de homogeneização, por um alento para um imaginário coletivo.

Uma mesma e única obra literária pode dar lugar, simultaneamente, a tipos de discursos bem distintos: a Odisseia como texto primeiro é repetida, na mesma época, na tradução de Bérard, em infundáveis explicações de texto, no Ulisses de Joyce. (FOUCAULT, 2013, p. 23).

Foucault (2013) entende que as invenções históricas são formadas por redes de enunciados. As descobertas científicas, por exemplo, derivam dessas redes de invenções de artefatos culturais / técnicos, mas podem ser também ligadas à forma da “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2013). Toda essa *fome de verdade* se apoia e é conduzida ou é reforçada por um suporte institucional e por suas práticas. Como exemplo, as que o autor bem analisou – o sistema penal, médico e psiquiátrico.

A literatura ocidental buscou na ciência postulados e prescrições, “inventando verdades”, modos de olhar, de mensurar, de observar, de classificar e de cuidados de si. Uma

²³ Maria do Rosário Gregolin resgata fundamentações e diferenças teóricas importantes entre estes dois autores e se incomoda como se tem apresentado os conceitos gênero discursivos, formação discursiva, dialogismo, língua, enunciado e o uso desses autores como *fetiches* teóricos. In: BRAIT, 2010.

investidura de conhecimento que exerce na linguagem/saberes, nas formas de autoria, efeitos de rarefação, de controle, de seleção, de interdição, onde disciplina e comentário agem como discursos que ora são acolhidos como verdadeiros e ora atuam como procedimentos de exclusão. O autor exemplifica:

Essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por toda uma espessura de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema de livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (FOUCAULT, 2013, p.16-17).

O autor analisa as formações discursivas que são ao mesmo tempo dispersas e contínuas. Ele se pergunta: como isso se repetiu? De que modo reagrupou e unificou? Quais discursos tiveram a pretensão de se tornarem científicos? Oficiais? Quais pertenceram à “vontade de verdade” e quais outros foram rejeitados?

A análise do campo discursivo é orientada de forma inteiramente diferente; trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e na singularidade de sua situação; [...]de estabelecer suas correlações com outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui. Não se busca, sob o que está manifesto, a conversa semissilenciosa de outro discurso: deve-se mostrar por que não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa, no meio dos outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum outro poderia ocupar. A questão pertinente a uma tal análise poderia ser assim formulada: que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte? (FOUCAULT, 2014, p. 34).

Foucault (2014) se refere a quatro noções que dão unidade aos discursos, cujos diferentes textos, instituições e práticas remetem uns a outros, formando um tecido discursivo único, o qual é preciso analisar e libertar-se. Foucault (2014) lembra que “Há, em primeiro lugar, um trabalho negativo a ser realizado: libertar-se de todo um jogo de noções que diversificam cada uma à sua maneira, o tema da continuidade”. (FOUCAULT, 2014, p. 25).

A primeira é a *noção de tradição*, que dá importância a um conjunto de fenômenos que incidem ao mesmo tempo, sucessivos e idênticos ou, pelo menos, análogos. A segunda é a *noção de influência*, que são os fenômenos de semelhança ou de repetição que atravessam os tempos por meio de indivíduos, obras, conhecimentos ou teorias. A terceira são as noções de *desenvolvimento e de evolução*, noções que têm o objetivo de reagrupar uma sucessão de acontecimentos dispersos e relacioná-los a um único e mesmo princípio organizador e de coerência. Por último, as noções de *“mentalidade” ou de “espírito”*, que permitem

estabelecer relações entre os fenômenos simultâneos ou sucessivos de uma determinada época, operando pelo princípio de unidade e de explicação, por uma consciência coletiva.

Foucault, em seu impacto crítico sobre a história das ciências humanas, diz que não é somente historiar os temas, mas abordar a história como a “história do presente”. O autor afirma que essa história como comumente aprendemos, feita de narrativas tradicionais, é na verdade feita de práticas correlatas que recobrem a densa camada de acontecimentos. Ao investigar essas práticas sociais como elas foram construídas, capacita-nos a encontrar outras maneiras diferentes de nos relacionar com nós mesmos e com o outro, de “olhar de novo” para as práticas sociais e, assim, desnaturalizá-las, desfazê-las e desinventá-las.

[...]Lá onde, segundo a tradição, cremos reconhecer a fonte dos discursos, o princípio de sua expansão e de sua continuidade, nessas figuras que parecem desempenhar um papel positivo como a do autor, da disciplina, da vontade de verdade, é preciso reconhecer, ao contrário, o jogo negativo de um recorte e de uma rarefação do discurso. [...] Os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem. (FOUCAULT, 2013, p. 49-50).

O discurso, para Foucault, não são apenas sintaxes gramaticais, ainda que em determinados momentos convenha ser estratégico nas construções enunciativas para a manutenção de valores e posições. Contudo, para ele, o mesmo discurso é algo mais que língua.

[...]Consiste em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 2014, p.60).

Nesse jogo, nessa arena de disputas de discurso, discursos não são somente palavras e frases repetidas, é materialidade, é também objeto de desejo, é poder. “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2013, p. 10).

Quando, por exemplo, temos discursos sobre cotas raciais (ações afirmativas) em instâncias sociais e sistemas de educação pública, ou quando se cria o Estatuto da Igualdade Racial e projetos de lei²⁴ que afirmam que negros e brancos têm os mesmos direitos; na

²⁴ Lei federal 10.639/03 que estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura afro-brasileira na educação básica. Ampliação para os estudos indígenas - lei: 11.645/2008. BRASIL. MEC, CNE/CP 003/2004, *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana.*

verdade, esses discursos nascem em oposição a discursos anteriores que se conservam na sua ordenação de exclusão e rejeição. Ou seja, esses discursos de igualdade racial só têm sentido e se completam na medida em que uma sociedade é composta de textos, contextos históricos e materialidades (experiências) racistas e de desigualdades socioeconômicas e raciais.

Cena 2 – Do Camarim - I Ato

[Nessa arena, quem entra sabe de antemão que, de qualquer ponto que se “inicie, tudo já está duplicado, pois há muitas “verdades” ditas antes. (Rubrica da autora)].

AUTORA-PESQUISADORA - Você pode até imaginar que eu esteja sofrendo de logofobia²⁵. Doente por começar e doente para não começar, por não conseguir me esquivar do que tenho que passar. Estaria eu com medo dessa “massa de coisas ditas” e, portanto, contida a questionar sobre a minha própria “vontade de verdade”? Enfim, de não ser reconhecida por não ter algo novo ou culpada por não ter algo de “verdadeiro”?

FOUCAULT – *[O autor comenta]* - “Existe em muita gente, [...] um desejo semelhante de não ter de começar, um desejo de se encontrar, logo de entrada, do outro lado do discurso, sem ter de considerar do exterior o que poderia ter de singular, de terrível, talvez de maléfico” (FOUCAULT, 2013, p.6).

FOUCAULT - *[Em devaneio, Foucault fala ao pé do ouvido da autora:]* - “É preciso continuar, eu não posso continuar, é preciso continuar, é preciso pronunciar palavras enquanto as há, é preciso dizê-las até que elas me encontrem, até que me digam - estranho castigo, estranha falta, é preciso continuar, talvez já tenha acontecido; talvez já me tenham dito; talvez me tenham levado ao limiar de minha história, diante da porta que se abre sobre minha história, eu me surpreenderia se ela se abrisse” (FOUCAULT, 2013, p.6).

AUTORA-PESQUISADORA - O desejo é de começar sem partir do “começo”, assim como fez Foucault (2013), envolvido e envolvente no emaranhado de discursos, de imagens, de frases e de palavras. Tantas palavras já ditas antes que passaram por escravidões, dominações, palavras pejudicadas e derrotadas que não há mais como recuperá-las. Que seja! Ao menos poderei trazê-las de outra forma, pois se não tem o privilégio de ser um *ente adâmico*, como afirma Bakhtin, o (a) primeiro (a) a enunciar, o jeito é começar inventando um começo, tal qual Manoel de Barros com a sua “Didática da Invenção”.

[Ação paralela (Rubrica da autora)]

²⁵ Logofobia: “Uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento”[...]. Logofilia [...] “Que civilização, aparentemente, teria sido mais respeitosa com o discurso do que a nossa? [...] Ora, parece-me que sob esta aparente veneração do discurso, sob esta aparente logofilia, esconde-se uma espécie de temor”. (FOUCAULT, 2013, p. 47,48).

A *desinvenção* do discurso de um tipo de herói que aqui proponho só tem sentido diante da *invenção* de um discurso tradicional, isto é, o tema do herói universal, “originalmente” um herói de ação, pragmático e extraordinário, de uma representação de um homem, branco, adulto e heterossexual que encobre toda a multiplicidade de representações e as temporalidades de *acontecimentos* (na história/na cultura/na ciência). Diante disso, dentro da centralidade teórica pelos princípios de *continuidades, descontinuidades e acontecimento* com que Foucault investiga as formações discursivas, é útil empregar estas noções de discurso. A pesquisa foca nas singularidades e não nas homogeneidades. De minha parte há uma intenção de reencontrar nas réplicas do discurso do herói as suas *descontinuidades*, os seus deslizos e as inversões, dissipando a aparente naturalização. Portanto, não há começos, palavra proferida, escrita, objeto *inventado/desinventado* que já não esteja embebido em discursos no emaranhado das correntes de enunciados.

1.1.3 Perspectivas teóricas quando enunciado é: *repetir, repetir até que fique différence.*

[...] As identidades, elas ocorrem em última análise em uma construção abstrata, mas elas também são construídas dentro de uma materialidade que é dinâmica.

Professor Gustavo

As perspectivas teóricas de Frantz Fanon, Homi Bhabha e Stuart Hall dão subsídios para entender a linguagem, o enunciado/enunciação, vista pelo ângulo da descolonização, da desconstrução de essencialismos, dos deslizamentos identitários de raça, etnia, gênero, entre outros. Essa rede ampla de ensaios e teorias incluem vários debates que vão desde as denúncias dos efeitos da colonização em países que sofreram invasões pelos países europeus nos séculos XVI e XVIII ao eurocentrismo ainda penetrante em boa parte das instituições sociais e educativas.

Há nessas perspectivas teóricas o combate ao etnocentrismo a partir de uma literatura crítica pós-colonialista; isto é, pelas releituras de acontecimentos, pelas emergências de narrativas, das experiências afrodiáspóricas individuais e de grupos, como a narrada pela escritora Toni Morrison, nos exemplos do romance e filme *Beloved* (1987), em que Bhabha

(1998) trata da história de uma mulher foragida que mata a sua filha para que ela não passe pelo terror da escravidão.

Esses autores estão preocupados com as desconstruções históricas dualistas dominantes na modernidade, com as hierarquizações, propondo sobretudo uma reflexão sobre as representações em torno do “outro”, conforme a teoria de Said (1990) sobre as distinções binárias que são feitas através de histórias, lendas, literaturas, entre o Ocidente e Oriente, em que as histórias autorreferenciam o Ocidente como civilizado e com uma narrativa heroica, enquanto o Oriente é inventado como inimigo, o selvagem e o primitivo. Fanon (2008) antecipa a ideia de Said e quer entender o outro lado do “Atlântico” (os colonizados da Martinica), ou seja, as imagens distorcidas na representação do negro africano que acabavam por cair nas caricaturas do “selvagem”, do “primitivo” e do “evoluído”. No outro extremo, a representação do branco (colonizador europeu), que no meio da “negrada” quer convencer a si próprio e aos demais que é o representante da humanidade e, decididamente, quer ser o herói da cena.

Considero-me pleno (desejo de plenitude) e não admito nenhuma cisão. O outro entra em cena para fazer figuração. O Herói sou eu. Aplaudam ou critiquem, pouco importa. Eu sou o centro. Se o outro quiser me perturbar através de seu desejo de valorização (sua ficção), expulso-o sem mais nem menos. (FANON, 2008, p.176).

Fanon (2008), na citação acima, está reportando-se ao negro antilhano diante do colonizador francês no livro “Pele negra, máscaras brancas” (2008). Cada um com uma posição determinada dentro de uma estrutura social neurótica/polarizada e racista. Um protesta contra o sentimento de inferioridade que o marcou historicamente. O outro se sente superior e se vale da hierarquia para continuar determinando quem entra ou sai de cena ou para decidir quem somente faz figuração. Ambos com esse movimento desejam plenitude. Porém, “O homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo” (BAKHTIN, 2010, p. 205). Nas palavras de Fanon, que atribuiu grande importância ao fenômeno da linguagem, “falar é existir absolutamente para o outro” (2008, p. 33). O autor pensa no “homem colonizado” ou no povo que viveu nestas condições colonizadoras, que diante do esmagamento de sua cultura, se viu diante de uma experiência em assumir uma determinada língua e linguagem da nação que o colonizou. Suas reflexões são expandidas, vão além de um tempo cronológico colonial e reconfiguram essa noção para qualquer lugar enunciativo-discursivo das relações humanas na grande aventura/desventura da alteridade *donde* em algum momento da história se partiu.

Todo povo colonizado - isto é todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural - toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. (FANON, 2008, p. 34).

Nesse sentido, retomamos a tese fundamental de Franz Fanon sobre o impasse explicitado por ele no livro já citado “Pele negra, máscaras brancas” (2008), sobre um “duplo narcisismo”. De um lado, o negro fechado na sua negrura e de outro lado o branco fechado na sua brancura. Fanon (2008, p. 27) pergunta a si mesmo como sair desse impasse? Assim, ele admite que tenhamos que avançar bem devagar, pois existem dois extremos, o branco e o negro, quase sempre autodestrutivos. Porque “o negro quer ser branco. O branco incita-se a assumir a condição de ser humano” (FANON, 2008, p. 27). Ou seja, tanto um quanto outro, escravizados, presos a essas correntes (ideológicas e psíquicas), dependentes um do outro para perpetuarem essa condição.

“A civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial” (FANON, 2008, p. 26). Frantz Fanon, ao atribuir importância ao fenômeno da linguagem, está confirmando que é através da linguagem que criamos significados e existimos um para o Outro (FANON, 2008, p. 33). Assim, ele afirma que “O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo”. (FANON, 2008, p. 26).

O significante “negro” na fixidez do racismo (que existe) e, a partir dessas citações, o significante “branco” na fixidez de perfeição (que não existe) leva-me a uma conjectura. Será que para o negro (a) só lhe restará como destino “ser branco”, na busca dessa hipotética “normatividade” ou patética “superioridade”? Ou ainda, o significante “branco” seguirá com o seu projeto de se contentar com a sua inumanidade?

Fanon descreve uma cena em que ouve de uma menina branca - “Mamãe, olhe o preto, estou com medo!”, (FANON, 2008, p. 105) Para Fanon, essa frase somada a anedotas, lendas, histórias, olhares atravessados, recusas e, sobretudo, a uma historicidade veio ensinado a ele através do seu corpo sobre uma “epiderme racial” (FANON, 2008, p. 105). Fanon aprendeu na “pele” que não passava de um negro. “Preto sujo! Ou simplesmente: olhe, um preto”. (FANON, 2008, p. 103). Ao lançar o olhar sobre si, Fanon já não se reconhecia mais como um homem/humano e sim como um homem/negro.

Bhabha (1998) lembra, como Fanon, da importância do imaginário visual e auditivo dentro do discurso colonial; olhar/ouvir/ler histórias contínuas e repetidas vezes de estereótipos raciais e culturais em histórias nas quais os heróis são brancos e os negros são

diabólicos. Bhabha chama a atenção, nas palavras de Fanon, para o emprego de uma metáfora teatral nesses discursos.

O drama que subjaz a essas dramáticas cenas coloniais “cotidianas” não é difícil de discernir. Em cada uma delas o sujeito gira em torno do pivô do “estereótipo” para retornar a um ponto de total identificação. O olhar da menina retoma a sua mãe no reconhecimento e recusa do tipo negróide: a criança negra afasta-se de si própria, da sua raça, em sua total identificação com a positividade da brancura que é ao mesmo tempo cor e ausência de cor. No ato da recusa e da fixação, o sujeito colonial é remetido de volta ao narcisismo do imaginário e sua identificação de um ego ideal que é o branco e inteiro. (BHABHA, 1998, p. 118.).

Bhabha cita Fanon (BHABHA, 1998, p. 118) e identifica no mesmo enunciado a ambivalência que está tanto na menina branca quando diz: “Mamãe; olhe o preto, estou com medo!” quanto em Fanon. A locução descrita por Fanon no livro “Pele negras e máscaras brancas”(2008) é citada por Bhabha (1998) como um comportamento e uma sensação perturbadora para ambos, pois para o autor os dois estão “escravos” numa cena de fantasia e de fixidez. Cada qual preso a sua brancura e a sua negrura respectivamente, como se fossem identidades puras e originais. Aficionados a discursos fundados nos [mitos] narcisistas, a enunciação fixa-os em um lugar, clausurada em uma identidade: “homem negro” versus “menina branca” em relação à “normatividade” construída historicamente através do binarismo e da positividade da brancura. O autor está cansado das polarizações sistemáticas, para Bhabha é como se estivéssemos todos presos a uma teoria de combate por antagonismos, como se fosse o único modo, tanto do hegemônico quanto do contra-hegemônico de explicar e atuar no mundo. Seriam para o autor, formas de afirmar, mais ainda, uma ideologia ou uma continuidade às políticas consideradas como hegemônicas.

Na proposta de Bhabha (1998) deve-se tomar a consciência das ambivalências como outra forma de desconstrução dos essencialismos e dualidades. Logicamente, é um caminho perigoso, doloroso e por vezes incompreendido por muitos dos teóricos em ação nestas questões que enfatizo.

A linguagem crítica é eficiente não porque mantém eternamente separados os termos do senhor e do escravo, do mercantilista e do marxista, mas na medida em que ultrapassa as bases de oposição dadas e abre um espaço para tradução: um lugar de hibridismo, para se falar de forma figurada, onde a construção de um objeto político que é novo, nem um e nem o outro, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política. (BHABHA, 1998, p. 51).

Mais três conceitos são importantes para o entendimento da pesquisa que tem como tema um herói, que não quer *falar “sobre”* o herói, mas *“com”* o herói. A potencialidade do

dialogismo está na frase; “O autor não *fala* do herói, mas *com* o herói”. (BAKHTIN, 2010, p.72), ou seja, a revelação do herói só é possível interrogando-o, provocando-o, sem fazer dele uma imagem predeterminada e conclusiva. Bakhtin vai expor que uma das peculiaridades das personagens nas obras de Dostoievski é que elas se conhecem, intercambiam suas “verdades”, estão de acordo ou em desacordo. Inclusive, uma das intenções do romancista é juntar as personagens, no que se referem aos seus pontos de vista, a chocarem-se e dialogarem entre si.

Portanto, uma potencialidade do dialogismo está no conceito de “terceiro espaço da enunciação”, que Bhabha adota, (1998, p.67) como um *tempoespaço* dialógico. Segundo Bhabha, os sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente. Este conceito é muito próximo do que o teórico Bakhtin (2010) compreende como *dialogismo*. Assim, evita-se a política da polaridade, visualizando-se melhor as impurezas e as *hibridações*.

É o terceiro espaço, que embora irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos e re-historicizados e lidos de outro modo. (BHABHA, 1998 p.68)

Ora, qualquer enunciado, imagem ou signo já é no seu cerne heterogêneo, na medida em que há coexistência de vozes contraditórias, melhor visualizadas nas sociedades que sofreram com a colonização, pois contém interpenetrações de vários discursos e sobreposição de culturas, tanto do colonizador quanto dos colonizados.

Destaco, também, outro conceito de Bhabha (1998): a mímica. E, com alguns tropeços, pronuncio e enuncio o meu trava língua favorito: “*Repetir, repetir – até ficar diferente*” (BARROS, 2013. p.276); que seria, na versão para Bhabha: “quase o mesmo, mas não exatamente” (BHABHA, 1998, p. 130). O conceito de *mímica* de Bhabha é a emergência de uma representação em que o colonizado, ao visualizar o poder do colonizador ou qualquer outro que esteja nessa posição de autoridade, se apropria de sua cultura, da língua, dos modos de vestir, dos artefatos e repete-os sob o signo da camuflagem. O autor entende que esta estratégia é ao mesmo tempo “processo e recusa” (BHABHA, 1998, p. 130), “semelhança e ameaça” (BHABHA, 1998, p. 131). Porque é nesse movimento duplo, ambivalente, que rompe, subverte o discurso colonial no seu pretensioso lugar como o “único autorizado a falar”. Funciona como um espelho que devolve uma imagem alterada e irônica. Na extensão de sentidos, podemos entender como um arremedo, uma imitação burlesca e caricatural. Dessa forma, implode o discurso de dentro, com uma cópia mal feita. Em outras palavras, a

mímica seria, na medida em que ela atua como um desvio cômico/político/ideólogo, como um rebaixamento daquilo que se propõe ou que se intitula como sendo o original e único. Enfim, uma afirmação de uma igualdade, mas com ironia.

Nessa direção, Bhabha (1998) prefere o termo *negociação* ao invés de negação. A negociação para a qual Bhabha chama a atenção não tem nada a ver com aquilo que acontece em níveis políticos e movimentos sindicais, por exemplo; mas com a noção de *iteração* e *articulação* de elementos antagônicos e oposicionais, sem a tradicional ideia de redenção e de superação dialética. O autor quer sublinhar uma temporalidade discursiva capaz de destruir as polaridades, onde de um lado estaria os mocinhos e do outro os bandidos. “Não há comunidade ou massa de pessoas cuja historicidade inerente, radical, emita os sinais corretos”. (BHABHA, 1998, p. 53).

Stuart Hall, no artigo “Quem precisa de identidade?”, faz algumas considerações importantes sobre o “conceito-chave identidade”. Hall (2007) se refere, por exemplo, à desconstrução de uma identidade original, integral e unificada que são perspectivas dialeticamente já superadas e se tornam formas inadequadas de pensar contemporaneamente. No entanto, Hall (2007) continua a usar o termo “identidade” sob a forma de rasura, por não ter outro termo para substituí-lo. Assim, o autor assume uma postura paradoxal, na qual o conceito de identidade é ao mesmo tempo rasurado por não servir mais devido às novas configurações das sociedades e dos sujeitos em seus posicionamentos identitários e, no entanto, ele continua a trabalhar com o termo “identidade”.

O sinal de “rasura” (X) indica que eles não servem mais - não são mais “bons para pensar” - em sua forma original, não reconstruída. Mas uma vez que eles não foram dialeticamente superados e que não existem outros conceitos, inteiramente diferentes, que possam substituí-los, não existe nada a fazer senão continuar a se pensar com eles - embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma no qual eles foram originalmente gerados (HALL, 2007, p. 104).

Essa forma que o autor traz para debate seria uma inscrição dupla para tensionar. Uma forma de pensar no *entre*, isto é, “pensando no intervalo”. (HALL, 2007, p. 104) no qual a forma antiga originária dos termos é insatisfatória e ineficaz. Porém, no anseio por outro modo conceitualmente diferente, age no “intervalo” a fim de atingir novas perspectivas. O autor retoma os estudos de Derrida e descreve que essa postura é como “pensando no limite” (HALL, 2007, p. 104), que seria uma forma de rebaixamento das coisas elevadas ou uma inversão daquilo que está no alto vir para baixo.

Por meio dessa escrita dupla, precisamente estratificada, deslocada e deslocadora, devemos também marcar o intervalo entre a inversão que torna baixo aquilo que era alto [...] e a emergência repentina de um novo “conceito” que não se deixa mais - que jamais se deixou - subsumir pelo regime anterior. (DERRIDA, 1981, p. 42 apud HALL, 2007, p. 104).

Além de nos preocuparmos em dissolver as fixidezes fenotípicas, os binarismos (branco e negro/ mau e bom), os essencialismos de identidades culturais como homogêneo, puro e verdadeiro, a ideia de identidade como idêntico a si mesmo e nos referirmos as identidades que invocam para um lugar de uma origem ou um passado histórico ancestral único, importa também pensarmos nas articulações, nas interações que abrigam na complexidade que se encontram no campo das relações étnico-raciais combinadas com gênero, classe, pertencimento identitário e outras. Todos esses elementos não podem ser vistos de modo isolado ou como se fossem camadas de identidades justapostas. Os sujeitos assumem identidades diferentes em diferentes momentos nas diferentes relações de poder como bem nos lembra Stuart Hall sobre o entendimento do sujeito pós-moderno, cuja identidade torna-se uma *identidade móvel*, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13).

Ao discorrer sobre os processos identitários, os autores Hall (2003) e Bhabha (1998) a recorrem ao conceito *différance* de Derrida, em que os autores inferem uma noção de ambivalências identitárias, isto é uma forma de não apreensão do mundo de modo fixo e binário. Nem todas elas são visíveis e dizíveis, todas elas múltiplas e cambiantes, sempre em processo nos fluxos dos diálogos e nos cruzamentos das identidades de gênero, de etnias e outras. Bhabha (1998) é mais radical e vê o conceito de *différance* pela lógica discursiva de uma “identidade” que se funda em processo dinâmico com o “outro”, no qual seria impossível qualquer tipo de classificação. O autor, na tentativa de eliminar qualquer tipo de fixação, explica seu posicionamento teórico lembrando-se do poema de uma mulher negra, descendente de escravos que escreve sobre a diáspora. Segundo Bhabha (1998, p.78) a moça escapa de ser estereotipada pelo olhar vigilante do “outro” quando ela mesma aprende o valor da invisibilidade, de olhar e não ser vista.

Para Hall (2003), a questão da “identidade” é um posicionamento à deriva no *jogo da différance*. As negociações identitárias não são feitas a partir de pontos fixos, de binarismos branco e preto, homem e mulher, nos quais uns se afirmam positivamente e outros se limitam a negociar aquilo que não querem ser, ou seja; “o não subalterno”, o “não primitivo”, a partir do seu par antagônico.

Esses efeitos de diferença não se trata da forma binária de diferença entre o que é absolutamente o mesmo e o que é absolutamente “Outro”. É uma “onda” de similaridades e diferenças, que recusa a divisão em oposições binárias fixas. (HALL, 2003, p. 58).

Hall (2007), em última instância, prefere o termo “identificação” ao invés de “identidade”, apesar de ser um termo tão ardiloso e falho quanto o primeiro. Contudo, o autor elege a palavra “identificação”, pois remete a algo sempre “em processo”. “nunca completado”

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre “demasiado” ou “muito pouco” - uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao “jogo” da *différance*. Ela obedece à lógica do mais-que-um. E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui. (HALL, 2007, p. 106)

Hall (2007) trata a questão “identificação” como um “ponto de sutura posição-de-sujeito” (2007, p. 111). O autor explica esse ponto de sutura assim: de um lado, os discursos e as práticas que nos tentam interpelar: “como nós temos sido representados” ou “como essa representação nos afeta” do outro “a forma como nós podemos representar a nós próprios”. Essas questões têm a ver com a “invenção da tradição”, (HOBSBAWM; RANGER, 1984 apud HALL, 2003). Embora já saibamos que estes discursos são inventados e em última instância são sistemas de representações, não deixam de serem discursos produzidos material e politicamente. São discursos eficazes em posicionar sujeitos. Por outro lado, devemos entender que este ponto de sutura “posição-de-sujeito” não é uma demanda unilateral, ou seja, não é somente o sujeito que é “convocado”. É preciso que o sujeito “invista” ou se identifique com aquela apelação. Por mais que estes discursos nos “convençam” a nos posicionar em lugares enunciativos, mesmo que ilusórios, nos “obrigando a assumir” temporariamente e ou perceptivamente, identificando-nos como mulher, negro, trabalhador e criança etc., ainda assim, existirão diversas outras formas de ser mulheres, negros, trabalhadores e crianças, etc.

Sendo o objeto da pesquisa o herói, a ideia (foi e é) entender e discutir o *herói sob-rasura*, pois não há pretensão de discutir em nenhum outro momento *heróis brancos*; logo, vale a pena trazer “heróis” no plural e a expressão *herói rasurado ou herói sob-rasura*.

As rasuras surgem como estratégias de destronamentos, de tensionar no *entre*, com os quais os críticos pós-estruturalistas nos influenciam a tensionar concepções teóricas essencialistas, sejam elas nacionais, étnicas ou de gênero.

Ao ver por escrito, enunciar: “o herói negro” ou, quem sabe, dizer e ouvir a frase: o *herói sob-rasura*, mesmo com os riscos e perigos que se colocam ao se discutir a identidade, é preciso posicionar-se politicamente nas “guerras de posições” (HALL, 2006). Segundo Hall (2006), a identidade é um lugar que se assume, uma costura de posições e contextos. Sendo assim, é possível nos situar e identificar um grupo afrodiaspórico, é possível partilhar dos jogos das diferenças nas relações sociais. É provável que eu seja reconhecida como uma “mulher negra” em um determinado grupo. Enfim, é possível se reconhecer no sentido de “autoconhecer” e de experimentar posicionamentos identitários das culturas das populações afrobrasileiras e outras.

O professor Gustavo, um dos sujeitos da pesquisa de campo, na Universidade Federal Fluminense, (UFF) nos dá algumas pistas sobre esses debates sobre as concepções de identidades.

Cena 3 – Do Camarim – I Ato

[No outro canto da sala acende o holofote. Gustavo levanta-se e anda até o fundo da sala. De lá fala o seu texto para todo mundo ouvir. (Rubrica subjetiva)].

GUSTAVO - [*Enfático*] – É obvio que esses conceitos de identidade vêm de uma crítica advinda da Ciência Moderna. Em algum sentido é um avanço, mas também acho que a gente perde em nome de uma negação ou na busca de um lugar ao sol dentro das pesquisas das ciências humana, por exemplo.

GUSTAVO - Acho que nós corremos o risco de perder toda a materialidade da construção das identidades. Porque as identidades ocorrem em última análise em uma construção abstrata, mas elas também são construídas dentro de uma materialidade que é dinâmica. De uma realidade material e objetiva. É obvio que estas relações objetivas e as produções subjetivas não se hierarquizam. Muito pelo contrário, elas se complexificam.

[Fanon entra em cena, franze a testa e direciona a pergunta a Césaire, que está parado no outro canto da sala - só observando. (Rubrica subjetiva)].

FANON - “Os brancos por acaso reivindicam a própria cor?” (FANON, 2008, p.58).

[*Césaire caminha de um lado para o outro. Para, olha para a plateia e pergunta*].

CÉSAIRE - Para quê?

[*Fanon tosse discretamente para que notem a sua presença. (Rubrica objetiva)*].

FANON – [*Irônico*] “De uns tempos pra cá tem se falado muito do preto. Fala-se até demais. O preto gostaria que o esquecessem, a fim de recuperar suas forças, suas autênticas forças”. (FANON, 2008, p. 158).

1.1.4 O enunciado no repetir, repetir até que fique ordinariamente diferente.

Tem algo que os especialistas por uma douda *Ignorãça*²⁶ não esperam emoldurar no “outro”. Como afirma Santos (2002), há um sentimento de incompletude porque toda ignorância vai até um certo ponto de saber, e vice versa. Para Certeau (1994), tem algo na vida cotidiana, na cultura popular que é extremamente inapreensível, invisível, inconhecível; porém, tem presença de voz. O autor está se referindo à enunciação que se faz presente com outras faces da linguagem, como a expressão gestual, com a entonação do corpo, *num aqui e num agora* nas relações sociais; isto é, nos usos, nas apropriações, nas “artes do fazer”.

Certeau, no capítulo “Caminhadas pela Cidade” (CERTEAU, 1994, p.169), traz o exemplo do ato de caminhar feito pelos pedestres, que o autor compreende como uma forma de enunciação. O autor comenta que o caminhante, ao caminhar pela cidade, não tem somente o significado de um traçado gráfico, mas tem um movimento de “fala”, da mesma forma que morar, cozinhar, ver televisão, que não têm um discurso totalmente racionalizante e que atuam mais pelas *táticas de praticante* do que pelas *estratégias do hegemônico* (colonizador). Em outras palavras, Certeau (1994) compreende *táticas* como formas ou lógicas de luta e resistência sem um lugar próprio, enquanto as *estratégias* seriam justamente o contrário, como um ponto fixo.

Retorno à literatura de Manoel de Barros, no *Livro das Ignorãças*: “Ocupo muito de mim com o meu desconhecer” (BARROS, 2013, p.273), no sentido de desejar não só os

²⁶ Um pouco de poesia: “Ocupo muito de mim com o meu desconhecer. Sou um sujeito letrado em dicionários. Não tenho mais que 100 palavras. Pelo menos uma vez por dia me vou ao morais ou no viterbo - a fim de consertar a minha *ignorãça*, mas só acrescenta”. (BARROS, 2013. p.279).

saberes, mas também os (des)saberes, cujo encontro é com aquilo que se desconhece, com o incompreensível, com o incognoscível, convivendo com as nossas próprias ignorâncias.

Inevitavelmente, ocupo um lugar que invariavelmente e/ou historicamente tem sido demarcado como o lugar da criação discursiva, de conhecimento, do saber e de poder. Portanto, é de inteira “responsividade” (BAKHTIN, 2011) entender que, do meu posicionamento simbólico, convivo com os “bestas²⁷”, que têm a *autoria* de quem pode falar, com as ignorâncias dos especialistas do lugar da *disciplina* científica. Nesse sentido, Foucault (2013) considera *autoria* e *disciplina* como procedimentos internos de controle, um campo que delimita, já que *autoria* é a “verdade” que vem do especialista e a *disciplina* é um conjunto de métodos, técnicas e proposições que vão validar algo como “verdadeiro”.

Disciplina é um princípio de controle da produção de discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente de regras. Geralmente se vê na fecundidade de um autor, na multiplicidade dos comentários, no desenvolvimento de uma disciplina, como que recursos infinitos para a criação de discursos. Pode ser, mas não deixam de ser princípios de coerção; e é provável que não se possa explicar seu papel positivo e multiplicador, se não levar em consideração sua função restritiva e coerciva. (FOUCAULT, 2013, p.34).

Se, por algum momento, a modernidade se empenhou em “acreditar” que o poder estava em um só lugar, enganou-se. Segundo Barthes (1977), o poder é plural, assim como são os demônios, eles estão em todas as partes. Portanto, aqui estou, dormindo e acordando com as “bestas” e com os “demônios” desse lugar. Seria absurdo de minha parte negar que estou ligada a uma pesquisa acadêmica, a um discurso científico, a um lugar *estratégico* de poder e, por conseguinte, a um lugar intencional, *um céu de boas e más intenções*. Contudo, há em mim a preocupação de tensionar este lugar ocupado já há algum tempo pelas “bestas” convictas por uma ciência, a *dona da verdade*.

Para Barthes (1977), o poder habita na linguagem e, mais especificamente, na língua. O autor entende que a linguagem é uma legislação e a língua é seu código. O autor ainda esclarece que “não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação e que toda classificação é opressiva”. (BARTHES, 1977, p.12). Para Barthes, já que é assim, só nos resta trapacear com a língua, trapacear a língua.

Como escrever através de uma ciência normativo-descritiva já saturada e desgastada? Como me expressar na língua do colonizador, uma língua coerciva e, muitas vezes, com uma escrita que reforça o poder do “hegemônico” e “colonialista”? São questionamentos críticos

²⁷ No sentido de convencidos, convictos, ciência arrogante e “monológica”.

que se levantam dos estudos culturais e, ainda, dos estudos pós-coloniais. Enfim, as demandas sobre “Em que língua se escreve?” “Quem pode falar?” “Quem está falando” (SPIVAK, 2010). No entanto, a proposta não é exatamente tratar como se fosse mais um dualismo; língua culta versus língua popular; língua do cotidiano versus língua formal; ou ainda, o romance versus o texto científico; mas, sim, dialogar, apropriar-se. Como exemplo, a ideia de usar palavras de origem *Banto* – grupo de línguas de alguns povos do continente africano, de países como Angola, Congo e Moçambique, para evidenciar a influência dessa língua na língua do colonizador português. Ou ainda, misturar estilos de gêneros discursivos (texto teatral e científico) e, na forma de escrita, tensionar as palavras do cotidiano em um texto acadêmico.

A pergunta da Spivak (2010) “pode o subalterno falar?”, em diálogo com Certeau, poderia ser respondida dizendo que o “ato de caminhar” (CERTEAU, 1994, p.169) seria uma forma de enunciação, assim como o riso carnavalizado que Bakhtin afirma, uma vez que, na sua forma ambivalente, é ao mesmo tempo forma de expressão e opinião sobre o mundo, uma forma de enunciar, de modo, de oposição a tudo aquilo que é dado como oficial (BAKHTIN, 2008).

Outros exemplos vêm de autores como Fanon e Foucault. Foucault é especialista em textos claudicantes, mostrando como é possível fazer deslocamentos, combater as linearidades, declinar de uma identidade fixa e escrever torto aquilo que se quer dizer por direito, ainda que incerto:

Como?! Você pensa que eu teria tanta dificuldade e tanto prazer em escrever, que eu me teria obstinado nisso, cabeça baixa, se não preparasse - com as mãos um pouco febris - o labirinto onde me aventurar, deslocar meu propósito, abrir-lhe subterrâneos, enterrá-lo longe dele mesmo, encontrar-lhe desvios que resumem e deformam seu percurso, onde me perder e aparecer, finalmente, diante de olhos que eu não terei mais que encontrar? Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever. (FOUCAULT, 2008, p.20).

Fanon usa vários tipos de linguagem – erudita, médico-científico; línguas como o inglês e o alemão, em meio a gírias francesas (*argot*) e o Crioulo das Antilhas e do Senegal. Multidisciplinar, o autor mistura o cinema, a literatura, a poesia, a ciência e a psicanálise.

[...]Fanon usa vários tipos de linguagem, uma narrativa fortemente conceitualizada que lança mão de terminologias eruditas em latim, inglês e alemão, de terminologias médico-científicas, convoca conceitos enigmáticos da teoria da essência de Hegel, utilizando ao mesmo tempo o palavreado do *argot*, a gíria francesa, e dos regionalismos crioulos das Antilhas e do Senegal.

Também não respeita fronteiras acadêmicas, penetra nos territórios intelectuais os mais variados, literatura, psicanálise, cinema, faz análises clínicas, “sócio-diagnósticos”; seu discurso tem um caráter epistemológico quando faz a crítica dos conceitos; tem um caráter didático quando explica mecanismos sociológicos e divulga conhecimentos científicos; tem um caráter político quando incita à ação e denuncia a exploração e a opressão; tem um caráter poético quando conta de modo comovente o drama do homem discriminado. E faz análises de vários gêneros de discurso, desvenda a mitologia de alguns heróis populares, insere pequenas dramatizações, cita poesia de alta qualidade. (SILVEIRA, In:FANON, 2008, p.8).

Em Certeau, o enunciar está na arte de reapropriar os usos da linguagem do “outro” (hegemônico). Portanto, se faz necessário, para o *desmanche* do herói, a compreensão sobre o discurso nas relações entre linguagem e poder, que se movimenta numa rede quase invisível de “táticas e astúcias” (CERTEAU, 1994) e que, na pesquisa proponho fazer, por desvios estéticos, na forma de escrever por *rasuras*.

Na reflexão com Michel de Certeau, “Repetir, repetir até ficar diferente” (BARROS, 2013, p. 276) está a pergunta: o que inventa ou fabrica o sujeito do cotidiano com os códigos, com as regras e com a língua que lhe são impostas? Certeau (1994) estuda o outro lado: a *linguagem ordinária* cuja forma subverte a “ordem do discurso”, que Foucault estuda. Certeau (1994) traz para a discussão, por exemplo, as relações do indígena e do colonizador hispânico e a inversão ou a subversão dos mais “fracos”, que está nas suas microliberdades, que mobilizam recursos insuspeitos. Por fora parecem estar conforme às expectativas do dominador, mas por dentro “metaforizam a ordem dominante”, fazendo funcionar as suas leis, suas representações em outro registro.

Dessa forma, as expressões que surgirão no texto científico, travessões, palavras semiseparadas ou unidas, palavras rasuradas, entre colchetes, entre aspas e em itálico têm esse intuito de metaforizar a ordem dominante.

Expressões que fazem parte deste “segundo” sentido cuja proposta é como uma dessas “trapaças”, que incita Barthes (1977) a surpreender, ou como *tática de escrita* como Certeau (1994) entende. Esses “desvios estéticos” na forma de inscrever são como instantes de artimanhas diante da página em branco e da “prática escriturística” (CERTEAU, 1994). Esta prática é definida pelo autor como uma prática [mítica] moderna de escrever que se impôs nos últimos quatro séculos no ocidente nas formas eruditas, políticas, científicas, econômicas, capitalistas e escolares.

Cena 4 – Do Camarim – I Ato

[Aparte: O personagem dá um passo fora da moldura do palco para falar confidencialmente com a plateia. Isso contraria a regra de que o ator deve manter-se aparentemente alheio à sua audiência. (Rubrica da Autora)].

AUTORA-PESQUISADORA - Além de propor o *herói sob-rasura* para problematizar a identidade do “herói negro”, minhas rasuras vão também para a palavra [herói]. Parto do princípio de que o herói como uma imagem histórica é frequentemente colocado firme no início ou nos cumes mais altos das cidades. Nos centros urbanos, são erguidas estátuas; nas Praças Públicas, constroem-se bustos; imagens são emolduradas; rostos se prendem nas paredes; pedestais são feitos de pedra, de aço; fixam-se peças no terreno como monumentos da história. Benjamin afirma que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Assim, podemos entender que, quando um é eleito para tornar-se um busto no meio da Praça Pública, uma infinidade de *ninguéns* sucumbe à invisibilidade.

AUTORA-NARADORA - Dependendo dos contextos históricos, das políticas de representações, se for preciso, riscarei a palavra ~~herói~~ do mapa alegando sob rasura. Arriscarei arrastar toda a pesquisa para uma peça rascunhada, inacabada, sem forma, sem nomes e sem homenagens, apresentando apenas os meus rabiscos e rasuras em um trabalho infundável de *Repetir, repetir, até que fique desparafusada uma teoria.*

[Antes do blecaute, a iluminação da gambiarra do fundo da sala deixa à mostra o cenário inacabado. Os rascunhos, os painéis rasgados, as cordas, os sarrafos, os grampos, as placas de madeiras desprendidas e os tecidos irregulares e mal presos. (Rubrica da autora)].

1.2 Da coxia: “Quando a Cor Escapa da Coxia”²⁸ e Os Estudos *com os Cotidianos*

Tia, tia, você é muito linda, você é a Branca de Neve.

Estudante Keroline, 5 anos.

1.2.1 O desmanche do herói grego pelo trocadilho do seu nome: Ninguém.

A representação do herói na literatura europeia produziu na sociedade Ocidental os primeiros modelos de heróis. Especificamente, nos textos e narrativas dos gregos antigos, que por tantas vezes aprendemos, com as suas regularidades de discursos, como sendo os “primeiros” e “verdadeiros”. Discursos do olhar distante sobre o “outro”, (o estrangeiro). As *formações discursivas* (FOUCAULT, 2014) sobre a imortalidade, a invencibilidade, a superioridade e dualidade entre bem e o mal.

No mestrado, tomei como recorte o discurso que vem talvez de um dos primeiros textos da literatura ocidental do suposto autor da Odisseia, Homero. Vejo na obra *Odisseia*, na narrativa sobre o herói Ulisses, a narração do Ocidente, o discurso que empreendeu o “sonho da humanidade” de progresso, de evolução, induzindo a crença em um tipo de racionalidade que se sobrepõe a outros tipos de saberes e o discurso do mito fundador (considera-se a Grécia como ponto de partida da cultura ocidental, apesar dela ser uma mistura de muitas outras)²⁹. Por outro lado, no interstício dessa narrativa, transpõe-se a possibilidade de deslocamentos, de desarrumação do tecido discursivo, de reconstruir outro discurso e de animar vozes, aparentemente mudas³⁰.

O ponto de partida para o *desmanche* do herói grego pode começar pela discussão de quem seriam os autores ou o autor dessas duas histórias mais antigas da literatura ocidental, *Ilíada* e *Odisseia*. Manguel (2008) analisa estas obras como alegorias das viagens de Ulisses

²⁸ Faço referência ao título do capítulo do livro biográfico de Abdias Nascimento “Quando a cor escapa da coxia”, que descreve a história da fundação do Teatro Experimental do Negro, em 1943.

²⁹ Conhecemos a Grécia como o berço da filosofia, da democracia, do pensamento ocidental. Mas também sabemos que a Grécia tem influências de muitos outros povos ao redor do Mediterrâneo, inclusive povos da África e da Ásia http://www.britishmuseum.org/explore/online_tours/greece/.aspx - acesso em 2009.

³⁰ Não existe um discurso abaixo, acima ou escondido, apagado ou oculto para ser revelado, um discurso inteiramente monológico. O que existe é uma maneira dialógica e uma reação contra os reducionismos.

³¹. Ele indaga sobre quem é Homero? Seria Homero um cantor cego e pobre? Seriam os textos da “Ilíada” e da “Odisseia” construídos ao longo do tempo e proferidos por várias vozes? Seriam a “Ilíada” e a “Odisseia” canções populares? Seria Homero uma mulher e não um homem? Ou, ainda, na zombaria de Flaubert,³² Homero sequer existiu! (FLAUBERT, 1947 apud MANGUEL, 2008, p. 7).

“Homero começa muito antes de Homero” (MANGUEL, 2008, p.7). O autor comenta que, provavelmente, a Ilíada e a Odisseia passaram a existir aos poucos, por combinação de canções antigas e de mitos populares contados em línguas arcaicas, até adquirir uma forma narrativa coerente que a tradição concordou em chamar Homero de autor e cuja obra se compôs no século VIII A.C. (MANGUEL, 2008, p. 7).

Ninguém sabe com certeza se existiu um homem chamado Homero, mas há pouca dúvida de que os poemas épicos cuja autoria lhe é atribuída formam os pilares da literatura ocidental. A Ilíada e a Odisseia, com seus fabulosos relatos da Guerra de Tróia e da atribulada volta de Ulisses para casa, fornecem temas que se tornam universais em nossa civilização, atualizados em diferentes momentos em inúmeras obras. (MANGUEL, 2008, p. 6).

A problemática da autoria reside na ilusão do autor ser o primeiro a narrar ou quem verdadeiramente escreveu. Pois, como vimos em Bakhtin (2011), não existe exatamente esta primeira criatura *adâmica* a enunciar. Já Foucault, se pergunta: o que é um autor? Aliás, a complexidade da autoria em Foucault está justamente em seu paradoxo, isto é, no apagamento do autor. Foucault não está se referindo a um “indivíduo falante” ou aquele que se detém por horas em frente à tela do computador na contemporaneidade, diante de uma página em branco na máquina de escrever ou ainda, nas antigas formas de escrita, como aquele que tinge a tinta sobre o papiro. Ainda que esta figura exista é preciso dizer que Foucault (2013) não o desconsidera, mas ele está pensando nos lugares para além da autoria. “O autor como principio de agrupamento do discurso”. (FOUCAULT, 2013, p.25). Isto é, como “fundadores de discursividade” (FOUCAULT, 2009).

Mas não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das

³¹ Manguel (2008) comenta que não se lê mais o original de “Ilíada e Odisseia”, mas suas traduções. O autor faz um apanhado de todos os autores que traduziram, adaptaram, interpretaram e criticaram a Ilíada e a Odisseia, desde Virgílio,³¹ passando por Flaubert, as adaptações de Margaret Atwood e a versão de Joyce.

³² Ver também livro digitalizado no site: http://issuu.com/misdreavus/docs/paginac_a_o_dicionario acesso dia 19 de julho de 2014 - “Homero nunca existiu. Célebre pela maneira como se ria” p. 53.

lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer (FOUCAULT, 2009, p. 271).

Foucault (2013) questiona como o nome próprio de um autor colabora com um tipo de discurso e não de outro? Quais as diferenças entre gêneros discursivos, entre o autor de uma obra clássica, de um romance ou de uma carta anônima? Teriam funções diferentes, importâncias diferenciadas em cada época? Teriam cada um destes gêneros, modos distintos de circulação e aceitação? Poderiam ter maneiras de serem acolhidos como verdadeiros e outros não?

A Odisseia é um grande poema épico que conta a história do herói Ulisses que, após a guerra de Troia, faz uma longa jornada de volta a sua casa na ilha de Ítaca, para reencontrar-se com a sua fiel esposa. Os inimigos de Ulisses querem desposar sua esposa e ocupar o seu reino. Nessa jornada acontecem as guerras, os naufrágios, as tribulações com os deuses, a descida ao submundo dos mortos, o encontro com o cego adivinho, Tirésias. Um “romance grego de aventuras”, uma narrativa típica do “cronotopo de viagem” (BAKHTIN, 2011), cheia de provações de méritos, de espertezas, de coragem, de fidelidade mútua, de monstros marinhos, de cavalos de madeira e de encantos das sereias.

Vamos a alguns trechos dessa Odisseia:

Polifemo pergunta a Ulisses - Estrangeiro, quem sois? Donde vindes, por sobre úmidos caminhos? Vindes por algum negócio ou cruzais os mares à toa, como um pirata que arrisca a vida sobre as ondas e leva a desgraça a gentes de outras terras? (HOMERO, 1979, p. 85).

No Canto IX é narrado o encontro de Ulisses com os Ciclopes: Ulisses conta como ele e a sua tripulação chegaram à ilha dos Ciclopes. Uma ilha habitada por gigantes de um olho só arredondado no meio da testa. Esses homens não moravam em casas, mas em cavernas. Não tinham leis nem reis. Não plantavam nem colhiam, mas viam o trigo crescer.

Ao desembarcarem na ilha, Ulisses e sua tripulação se fartaram de comer dos queijos e dos cabritos do rebanho dos Ciclopes. Ao se encontrarem com um desses gigantes, o Polifemo, Ulisses narra como eles foram mantidos presos em uma caverna e que em dois dias Polifemo devorou seis de seus fiéis companheiros.

O exemplo da dicotomia entre as forças da natureza e a razão fica claro nesse episódio. Ulisses se destaca de todos os heróis gregos porque ele aliou coragem e inteligência. “Enquanto o gigante é impelido por um apetite canibal, que satisfaz por meio da força bruta, Ulisses sobrevive graças à sua *métis*, palavra grega que significa pensamento claro, raciocínio claro, astúcia”. (MANGUEL, 2008, p. 119).

Manguel (2008) avalia que Ulisses é um herói astuto um pouco parecido com a figura do trapaceiro dos contos populares. Chama a si próprio de “Ninguém”, abandonando a identidade de herói. No poema épico, *Odisseu* é o seu nome grego. Quando entra no mundo romano, essa narrativa adquire outras características e seu nome passa a ser Ulisses.

Cena 5– Da Coxia – I Ato

[Homero narra como Ulisses conseguiu cegar o olho do gigante com “astúcia”. O herói encheu uma tigela de vinho e ofereceu ao gigante. Polifemo, antes de cair embriagado, questiona Ulisses. (Rubrica da autora)]

POLIFEMO – Qual seu nome? (HOMERO, 1979, p. 87).

ULISSES – *(Então ele diz em forma de um trocadilho)* - O meu nome é Ninguém.

POLIFEMO - (continua) – *Ninguém será o último a ser comido, esse é o meu presente* (HOMERO, 1979, p.87).

[Após dizer isto, Polifemo cai de costas, momento em que Ulisses fura o seu único olho e consegue escapar da caverna agarrado à barriga de um carneiro. Polifemo sai de sua caverna em altos gritos de dor e retira a estaca do seu olho, arremessando-o bem longe. Bravo e cego, diz aos seus companheiros: (Rubrica da autora)].

POLIFEMO – *Ninguém me feriu. – Ninguém está matando por astúcia* (HOMERO, 1979, p. 87).

Ninguém, “nome que trai ausência de nome” (CERTEAU, 1994, p.60). Este herói também é Ninguém. Todo mundo é um “ninguém”, o “herói ninguém” que surge no meio das multidões, da massa, do cotidiano. Ulisses, até então visto como o único herói em sua nau, também é um “Ninguém”. Mais um no meio da multidão de heróis e heroínas e suas “astúcias de sobrevivência” que viajaram pelo mar. “Um Outro que não é mais um deus ou uma musa, mas o anônimo” (CERTEAU, 1994, p.61).

Certeau (1994) diz que o herói anônimo é um “caminhante inumerável” que vem de longe, é o murmúrio das sociedades. Assim, o herói Ulisses, quer voltar ao lar, depois de anos em alto-mar, este herói veste a pele dos “vencidos”. É o errante mendigo que luta para ter de

volta a sua voz, a sua autoridade e dignidade e, assim, poder envelhecer longe do mar. (*passim* QUEIROZ, 2011)³³.

“*Meu nome é ninguém*” representa a primeira gargalhada do universo literário ocidental, destaca Cleise Furtado Mendes (2008, p.211). Pois Ulisses escapa com um jogo de palavras do destino antropofágico de ser devorado como os seus companheiros que foram comidos por Polifemo. Na raiz da palavra Odisseu está *Udeis*, que significa em grego “ninguém”. Segundo Cleise Furtado Mendes (2008), é essa palavra *udeis* que o ciclope grita ao sair da caverna com o olho ferido por Ulisses – *Udeis* me feriu! (MENDES, 2008, p.211). A autora interpreta que Ulisses, como a matriz do herói cômico com golpes imprevisíveis, se apropria das danças das palavras, dos disfarces, das artimanhas no uso de vários nomes e “do baixo”/fálico, ao escapulir agarrado ao ventre do carneiro.

O herói extraordinário se torna o herói *ordinário*. Ulisses é um herói inventado como universal, mas essa “verdade” é contextual, já que ele também tem que negociar e agir como o mais “fraco”, isto é, no terreno do inimigo (CERTEAU, 1994). Ele não é, e nem tem, o saber total. O *herói ninguém* abre possibilidades para refletir e aspirar por uma mudança de foco e serve para o encaixe de diferentes histórias. Portanto, se faz necessário que a história seja recontada pelos vários “ninguéns” que, historicamente, ficaram “sem histórias” e passam a ocupar o lugar enunciativo da história, como as mulheres, os negros (as), os indígenas, os trabalhadores (as), as crianças e os travestis.

1.2.2 Um episódio cotidiano: Se a pele é negra, por que a máscara é branca?

A cena do episódio da “Branca de Neve” no cotidiano da escola de Acari, pesquisa de mestrado finalizada em 2011, serve como pano de fundo para a pesquisa atual, como base para armar o circo (Fig.4). Enfim, a partir do episódio de um cotidiano escolar, trago novamente o enunciado, a cena, aproximando de uma obra literária para problematizar as questões da pesquisa.

Na pesquisa de mestrado, com o título *De uma chuva de manga ao funk de Lelê: imagens da afrodiáspora em uma escola em Acari* (QUEIROZ, 2011), refleti sobre o papel

³³ Partes das ideias desenvolvidas nesta etapa da pesquisa foram aprofundadas e podem ser lidas na pesquisa de mestrado “De uma chuva de manga imagens da afrodiáspora de uma escola em Acari” (2011).

dos heróis/heroínas presentes na literatura dirigida às crianças de uma escola pública no município do Rio de Janeiro - localizada na periferia da cidade, no bairro de Acari.

Foi nesse cotidiano escolar que atuei como professora de Educação Física e considero como um ponto de partida para a pesquisa de doutorado. Esse “começo”, ainda que fictício, é significativo porque entendo que a pesquisa não se inicia com um ponto único e exclusivo, mas aqui reside a ideia fundamental: a de que isso se dá na vida cotidiana impregnada de questões sociais, pontos de vistas, ações políticas, resistências e conflitos.

Vivenciei junto àquelas crianças no espaço de Educação Infantil em Acari a transformação do herói na pesquisa. Fiz por meio dessa imagem de um herói adulto da narrativa heroica de Ulisses, na Odisseia de Homero, alterada para um herói “*Ninguém*”, os heróis *ordinários* (crianças/estudantes) do cotidiano de uma escola.

Nesse mesmo *tempoespaço* de Educação Infantil onde o “baixo corporal³⁴” tem presença de voz, lembro-me da vez em que, ao entrar subitamente no refeitório da escola, vi várias esculturas produzidas por elas em cima das mesas feitas de laranjas e bananas, as quais as crianças apelidaram de *pirocas*. Um grupo de crianças se vangloriava por ter conseguido tal efeito ao colocar tantas estatuetas em pé uma ao lado da outra. O outro grupo em coro gritava repetidas vezes: “*pirocas, pirocas*”! Cantavam ao redor da mesa como se fosse uma festa de adoração às tais estatuetas.

“*Tia, tia, você é muito linda. Você é a Branca de Neve*”. É o enunciado na vida cotidiana, da apropriação das danças das palavras, é literalizado e torna-se uma história carnalizada, na medida em que há vários pontos de vista e inversões carnavalescas que se enunciam a partir dela. Inclusive quando Keroline, carinhosamente, me veste com esta frase: “*Você é a Branca de Neve*”. Com esse “*é*” tão bem colocado, levanto as seguintes perguntas a partir desse dilema: o que esse “*é*” questiona? O que esse “*é*” me interpela? Quais são os trocadilhos e as danças das palavras?

Um episódio ocorrido em aula marcou a urgência de trabalhar as questões identitárias e o fluxo de representações de heróis e heroínas negros(as) no cotidiano da escola de Educação Infantil Ana de Barros Câmara, onde boa parte da representação imagética era preferencialmente de figuras eurocêntricas/estadunidenses e cujos estudantes eram, em sua maioria, afrobrasileiros. As figuras eram, na sua maioria, dos desenhos animados da *Disney* afixados em abundância pelas paredes, em painéis no interior da escola. No centro da escola,

³⁴ Bakhtin (2008) faz referência à área dos órgãos genitais, do coito, do excremento, na linguagem vulgar, “o baixo corporal” com as imagens da cultura popular, no realismo grotesco, na imagem da comilança, no riso, nos bufões, nos anões, nos gigantes etc. Essas imagens revigoram e têm o sentido da regeneração como nascimento, parto, a terra.

no *hall* principal, uma imagem da Branca de Neve. Personagem do conto de fadas dos Irmãos Grimm, adaptado para as telas do cinema pelo estúdio da Disney em 1937, pintada no muro da escola.

Figura 3 – Pátio da escola de Acari



[*Ação paralela.* (Rubrica subjetiva)].

Lembro-me desse dia e da menina Keroline, de como ela veio até a mim e me abraçou no final da aula e, com ternura, me disse: – *Tia, tia, você é muito linda, você é a Branca de Neve.* Essa frase que foi dita carinhosamente pela aluna, à época com cinco anos, expressando o quanto a sua “professora negra” era importante para ela, torna-se uma frase emblemática em diferentes campos da vida e me acompanha desde então.

Nas muitas versões vindas da tradição oral alemã, chegando ao popular filme do *Walt Disney* de 1937, *Snow White and the Seven Dwarfs*, a Branca de Neve é a vítima e o príncipe é o herói da história. Contudo, no cotidiano da escola, a frase *Tia, tia, você é muito linda, você é a Branca de Neve* torna-se o foco enunciativo por outras diversas razões.

Primeiramente, a imagem era constantemente vista por todos, diariamente, pois o lugar da imagem era central na escola. Por sua vez, Keroline se torna autora e personagem principal porque é ela quem enuncia “a problemática da ideologia do branqueamento”.

No sentido bakhtiniano, Ponzio compreende que qualquer palavra pronunciada ou escrita é uma expressão de elementos de uma interação social dos enunciados: o falante (o autor), o ouvinte (o leitor) e o “herói”, este último, porém, não necessariamente, tem o papel de uma pessoa, mas tudo “aquilo” do que fala o herói, podendo ser inclusive um objeto inanimado. “No enunciado, portanto, exprime-se a atitude do falante na sua “dupla orientação social”, em relação àquilo do que se fala e àquele a quem se fala” (PONZIO, 2013, p. 51).

Keroline é a heroína da minha vida. Considero-a assim porque, frequentemente, nas discussões que fazíamos no cotidiano escolar sobre a valorização dos cabelos afros, sempre com sua opinião forte sobre assunto assumia integralmente suas tranças e fitinhas coloridas. Talvez, se hoje a encontrasse e lhe perguntasse sobre este acontecido no meio do pátio da escola, ela mesma não se lembraria desse momento que me fez engajar-me não só nas questões de natureza epistêmicas sobre raça/cor, embates contra o racismo, mas também rever os meus próprios processos identitários.

A “cena” em que a turma se despede e Keroline corre para os meus braços pelo mesmo pátio onde se encontra o painel da Branca de Neve e me elogia, colocando-me nesse lugar de destaque, é uma cena paradoxal.

Na dissertação de mestrado refleti sobre como se afirmam esses discursos políticos e estratégicos de supervalorização do “branco” – discursos ideológicos que atravessam também as escolas e os processos identitários de crianças afrobrasileiras.

Sobre a acepção da “ideologia da branquidade”, Sovik se pergunta no livro “Aqui ninguém é branco” (2009): que elementos da tradição cultural brasileira, além do culto à mestiçagem e à “democracia racial”, continuariam a exercer na cotidianidade formas variadas e renovadas de representações que afirmam a branquidade ou que aderem a esse discurso político e estratégico de supervalorização do “branco”? Em diálogo com a autora, poderíamos entender que o eurocentrismo também é um desses elementos que colaboram na constituição das subjetividades e identidades raciais, no que diz respeito a manter hierarquias sociais e identitárias. Uma noção epidérmica normativa de beleza associada como padrão: o modelo/valores do branco-europeu-cabelos-longos; branco-estadunidense-cabelos lisos.

A propósito, Fanon (2008, p.132) traz um exemplo no contexto das Antilhas parecido com o episódio cotidiano em Acari, de um “jovem negro” que na escola identifica-se com o explorador, com o branco que traz a “verdade” aos selvagens, uma verdade toda branca. O autor entende que há identificação, onde a “criança negra” veste subjetivamente uma atitude de branco. Fanon (2008) considera que é a partir dos três, quatro anos que se começa a elaborar uma visão de mundo. Nessa idade, isso significa um misto de agressividade, dádiva e sadismo. O efeito disso é, no mínimo, paradoxal.

Pouco a pouco se forma e se cristaliza no jovem antilhano uma atitude, um hábito de pensar e perceber, que são essencialmente brancos. Quando, na escola, acontece-lhe ler histórias de selvagens nas obras dos brancos, ele logo pensa nos senegaleses. Quando éramos estudantes, discutíamos durante horas inteiras sobre os supostos costumes dos selvagens senegaleses. Havia, em nossos discursos, uma inconsciência pelo menos paradoxal. Impor os mesmos “gênios maus” ao branco e ao negro

constitui um grave erro de educação. Quem concorda que o “gênio mau” é uma tentativa de humanização do “isso”, pode perceber nosso ponto de vista. Rigorosamente falando, diríamos que as cantigas infantis merecem a mesma crítica. Fica logo claro que queremos, nem mais nem menos, criar periódicos ilustrados destinados especialmente aos negros, canções para crianças negras, até mesmo livros de história, pelo menos até a conclusão dos estudos. Pois, até prova em contrário, estimamos que, se há traumatismo, ele se situa neste momento da vida. (FANON, 2008, p.132).

A situação no contexto escolar evidenciou as aprendizagens tecidas na vida cotidiana. Keroline nos mostra como aprendemos sobre os sistemas de representações no mundo ocidentalizado nos *currículos imagéticos*³⁵ das escolas, que muitas vezes foram ou são organizados de maneira hierarquizada e racista. Eu diria mais: sádica e agressiva. O que significa dizer que as representações são construídas por binarismos branco/negro, heterossexual/homossexual e assim por diante, sendo que os primeiros se afirmam como norma, positivo, aceito, e os outros, como negativo, feio, excluído e de subalternidade.

Os currículos escolares são como espaços simbólicos, territórios de saberes cognitivo - éticos-estéticos e de disputas políticas e identitárias, em que muitos negros(as) se sentem, por vezes, deslocados, não pertencentes, não representados. Na perspectiva pós-colonial de currículo, Silva (2011) entende que, nesse artefato, o currículo, por mais que tenha sofrido transformações ao longo da história, ainda conserva resquícios de uma abordagem epistemológica colonial e eurocêntrica e assim o autor reivindica uma descolonização curricular.

Demonstrei na dissertação de mestrado os estereótipos que se projetam sobre as populações afrobrasileiras, e que, ao assimilar os valores e padrões estéticos da cultura “dominante”, estariam se afastando de algo que se preconiza como marca de inferioridade. Como nos lembra Sovik, “o valor da branquidade se realiza na hierarquia e na desvalorização do ser negro, mesmo quando a palavra “raça” não é mencionada” (SOVIK, 2009, p. 50). Revindiquei uma igualdade de imagens e de representações de personagens negros ou de referências da cultura afrobrasileira no cotidiano da escola de Acari.

Além dos efeitos analisados sobre os discursos de supervalorização do “branco”, procurei entender e mostrar as resistências. Pois, para mim, ficou evidente que a aluna sinalizou a ausência de leituras de histórias de heróis e heroínas negras e denunciou a hierarquização de identidades e seus efeitos. Sobretudo, Keroline não se paralisou diante de um contexto que valorizava imagens eurocêntricas/estadunidenses. O que me indica uma

³⁵ Na dissertação de mestrado propus ver as imagens que são escolhidas, colocadas nas paredes das escolas como um *currículo imagético* (QUEIROZ, 2011), isto é, como artefatos culturais nas escolas vistas como “práticas de significação” (SILVA, 2011).

ambivalência, pois ao mesmo tempo em que sabemos que a frase está carregada de um conteúdo “ideológico de branqueamento”, por estar idealizando a sua “professora negra”, tendo como referência uma imagem de uma “personagem branca”; entretanto, a menina Keroline tem como referência positiva uma “mulher negra”.

A “frase” tem valor de enunciado, pois a partir do momento em que a menina Keroline me abraça carinhosamente, a frase ganha *entonação* (BAKHTIN, 2010), um *corpo a corpo amoroso*, diria Certeau (1994, p.171). Esse valor posto na enunciação é o que garante o que Bakhtin (2010) entende por uma *dupla orientação social*. Na medida em que há uma *dialogicidade interna* há também pontos de vistas diferentes e contraditórios os quais podemos aproximar do *discurso bivocal* (BAKHTIN, 2010, p.211); ou seja, no instante em que a frase foi enunciada há nela duas ou mais vozes na disputa de sentidos. A frase não está dissociada do ato ético, *ideológico*³⁶, reflete e refrata uma realidade, pois, ao mesmo tempo, Keroline tanto aponta para a “ideologia do branqueamento” quanto para a subversão da mesma.

Para mim, a frase funciona como um trocadilho, uma ironia, uma dança de palavras pelo qual Keroline vai aos poucos “matando com astúcia” aquilo que é feroz ou maior que ela. Nesse sentido, me aproprio do título do livro clássico de Fanon, “Peles negras e máscaras brancas” e me pergunto em relação ao *enunciado evento*: se a pele é negra, por que a máscara é branca? Fanon (2008) dá esse título ao livro porque talvez ele estivesse tocando em uma ferida, ao reportar a uma prática racista desde o tempo do “cinema mudo” estadunidense, o *blackface*³⁷. Essa prática artística acontecia quando o ator branco maquiava o rosto com tinta preta e representava “como se fosse” uma pessoa negra. Nesse sentido, o *blackface* sugeria que um ator negro seria tão inferior em relação a um ator branco que nem representar a si próprio ele seria capaz.

Quando trago esse contexto para o episódio da escola de Acari é para, primeiramente, denunciar uma política de representação de invisibilidade, onde o negro não aparece ou uma visibilidade segregada, que mantém o personagem negro no lugar da invisibilidade, como nos afirma Stuart Hall (2003). No segundo momento, do meu ponto de vista, o que houve foi uma inversão de máscaras, uma subversão, pois a ideia não veio do hegemônico, do artista/branco ou de um empresário de cinema; mas veio de uma “criança negra” que pinta de branco o rosto de sua “professora negra”. Mesmo com todos os riscos e perigos dessa desventura, não

³⁶ O ideológico aqui remete ao que Bakhtin (2010) entende como algo que não tem a definição de relação de classes, mas ideológico, com um ponto de vista, uma visão de mundo.

³⁷ Em outro momento iremos discutir mais sobre a prática do *blackface* no cinema.

deixamos (eu, Keroline e algumas professoras da escola) de encarar a problemática que se enunciava.

A partir desse fragmento enunciativo, “Tia, tia, você é muito linda, você é a Branca de Neve”, é possível aproximar-se de uma experiência literária com o objetivo de expandir outros processos criativos, críticos, teóricos, de reflexão, de agregar mais e novos sentidos à frase de Keroline. Uma frase ambivalente e sedutora que aponta para um “rebaixamento” das coisas elevadas e mostra por desvios de rotas os princípios teóricos metodológicos da pesquisa.

Cena 2 – Da Coxia- I Ato

[Cena do pátio da escola – Keroline, a verdadeira “menina do laço de fita”, abraça carinhosamente a sua professora Cláudia. (Rubrica da autora)].

KEROLINE – *[corre para os braços de sua professora querida]* - Tia, tia, você é muito linda, você é a Branca de Neve!

[Autora-praticante Cláudia - sob a luz intensa dos refletores chapada na cara. (Rubrica objetiva)].

AUTORA-PRATICANTE CLÁUDIA - (Abraça Keroline)

FANON - A cor não é nada, nem mesmo a vejo, só reconheço uma coisa, a pureza da minha consciência e a brancura da minha alma. Eu – dizia o outro – branco como neve. (2008, p.163).

AUTORA-NARRADORA - Keroline, nome alinhado como a da Princesa de Mônaco - *Espelho, espelho meu*, há jogo de palavras mais potente que o meu?

[Ação paralela: segue a cena com o fio condutor da trama com as personagens Keroline, as Cláudias³⁸ e Pecola (Rubrica objetiva)].

³⁸ A escritora Toni Morrison, que antes se chamava Chloe Anthony Wofford, mudou o seu nome por dificuldades em pronunciar seu verdadeiro nome (SANTOS, 2006). Cláudia Mc Teer, além de ser a personagem do livro “ O olho mais azul”, é também o alter-ego da escritora afro-americana. No texto da pesquisa isso se torna significativo, pois eu me coloco no lugar dela com o meu próprio nome Cláudia.

1.2.3 O princípio do baixo corporal: a imagem da Branca de Neve literalmente carnalizada no cotidiano de Acari.

O romance de Toni Morrison “O olho mais azul” (2003) *The Blue Eye* é um livro de 1992 que narra os processos identitários de três meninas negras (Claudia, Pecola e Frieda), inseridas em um contexto histórico de opressão racial nos Estados Unidos. A história é ambientada entre os anos de 1930 e 1940.

O romance me serve como experiência literária e me favorece na busca de outras referências estético-éticas, outro ponto de vista para investigar as possibilidades de reinvenções ou possíveis *desinvenções*, isto é, outras formas de enunciação que reposicionam esses grupos (de crianças, negras, de classe menos favorecida) na sociedade.

A personagem *Pecola Breedlove*, uma menina negra de 11 anos, pobre, me faz lembrar outras tantas *Kerolines* que conheci em 15 anos atuando como professora de Educação Física Infantil no contexto escolar brasileiro. A frase de Keroline, *Tia, tia, você é muito linda, você é a Branca de Neve*, me remete à personagem *Pecola* no episódio em que ela se depara com *Shirley Temple*, cujo rosto está estampado em uma xícara branca e azul.

Pecola, a personagem do romance de Morrison, mais do que tudo, sonha em ter “o olho mais azul” e fará de tudo para que isso ocorra. Em determinado momento da história, ela se convence de que só será possível ser bem tratada e amada se for linda como a atriz-mirim *Shirley Temple*.

Pecola toma o seu leite lentamente, aproveitando o tempo de degustação como pretexto para ser/ver/contemplar *Shirley Temple*. Esse modo demorado de beber o leite é a única forma que aquela criança encontra para ser outra pessoa. E, quem sabe, se tornar uma menina que todos amam, loira e de “olhos mais azuis”.

Schwantes (2004), no artigo “O grau superlativo de inferioridade”, traz a discussão da absorção do padrão de beleza historicamente hegemônico encarnado na figura de *Shirley Temple*, que é assimilado pela personagem negra, Pecola, no desejo de possuir os olhos azuis. A autora aproxima esse desejo de ter olhos azuis à Anastácia, uma mulher negra de olhos azuis que no período colonial do Brasil foi escravizada, violentada pelo senhor de engenho, amordaçada e, por isso mesmo, hoje é um misto de santa e heroína, um símbolo de resistência.

Assim como Pecola, que deglute saborosamente *Shirley Temple*, que é apenas uma imagem impressa na xícara, eu e a Keroline (em contextos diferentes/semelhantes ao da personagem) fazemos o mesmo. Diante do painel da Branca de Neve na escola de Acari,

posta no alto para melhor nos devorar, acontece justamente o contrário. Nós é que a devoramos, na afirmação “*você é a Branca de Neve*”. Engolimos³⁹ a figura para não sermos tragadas, engolidas pelo [mito] e, ao mesmo tempo, a “Branca de Neve” é posta para baixo, sendo destronada. Assim, fazemo-la voltar à cultura popular, que é o seu lugar de origem.

Aqui, o princípio norteador são as metamorfoses. Em o “Asno de Ouro” de Apuleio, o herói peregrina pelo mundo na forma de um Asno. Os romances de aventura de costumes têm essa característica de transformação-identidade. Lúcio, o herói de o “Asno de Ouro”, vai ao mais baixo papel da vida. Lúcio é menos que um escravo, ele é um “burro de carga”, ele é constantemente submetido à humilhação e aos espancamentos. Entretanto, Lúcio passa por tudo isto como um asno (BAKHTIN, 2014, p. 242). Ao final de uma série de desventuras, infelicidades e descidas aos infernos (que representa uma morte fictícia), Lúcio se livra da “roupagem” de asno e constrói uma nova identidade.

O sentido é de carnavalização (BAKHTIN, 2008), na qual a relação é pela *metamorfose*, um tempo suspenso que destrona aquilo que é dogmático e autoritário. Amorim (2004) nos auxilia a entender a perspectiva carnavalesca, bakhtiniana, de que a subversão está em “tornar-se o outro” e não pelo reconhecimento do outro (AMORIM, 2004, p. 167). A relação alteritária no carnaval é radical: é uma relação de metamorfose.

“Você é a Branca de Neve”.

Leiam como um jogo de palavras, *talvez* como uma alegoria de travestimento que tem uma roupagem irônico-desestabilizadora. Ou melhor, como uma troca de lugares topográficos (alto e baixo), como um princípio de rebaixamento das coisas elevadas, onde tudo que é elevado é puxado para baixo, corporificado. “Quanto mais poderosa e duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provocam o seu destronamento e rebaixamento” (BAKHTIN, 2008, p.267). Esse rebaixamento é circundado por questões ético-estéticas-ideológicas-críticas ao que é posto como oficial.

³⁹No texto, a palavra engolir está em sentido figurado, mas no sentido prático me refiro aos acontecimentos na escola em 2011, com várias atividades, como as leituras de histórias e temáticas de sujeitos afrobrasileiros e do continente africano. Vídeos produzidos e coproduzidos com as crianças desse cotidiano. O projeto “*Karabá e o Feitiço contra as invisibilidades*”. O título do projeto faz referência ao filme *Kiriku e a Feiticeira Karabá* - O projeto financiado pela FAPERJ - “Narrativas, imagens e processos identitários de crianças afrobrasileiras em uma escola pública do Rio de Janeiro” - Com o objetivo principal de apoiar o projeto pedagógico das educadoras da Escola Municipal de Educação Infantil Ana de Barros Câmara, em Acari. No sentido de mais uma vez deglutido, ruminado, refletido, repetido, regurgitar - Derivação: por metáfora- reconsideração periódica de um mesmo assunto – Dicionário digitalizado Houaiss.

O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida pelo princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. [...]. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. (BAKHTIN, 2008, p. 18-19).

Bakhtin (2008) enxerga no *realismo grotesco* as imagens do baixo corporal, os orifícios do corpo, a área dos órgãos genitais, do coito, dos excrementos. Está nas imagens da cultura popular, no ritual de coroação e destronamento do rei, na linguagem vulgar, nas imagens de banquete, na imagem da comilança, da barriga cheia, está no riso, nos bufões, nos anões, nos gigantes etc. Essas imagens revigoram e têm o sentido de gestação, de nascimento, de parto e de regeneração, pois elas estão tão próximas do chão (terrenas) que têm sentido produtivo.

Nas imagens de sátira, por exemplo, Bakhtin (2008) traz vários exemplos de banquete, nas experiências de Pantagruel e de Gargantua, imagens rabelasianas de guerras de salsichas e festas dos tolos. E, particularmente, quando Bakhtin traz o exemplo do Tratado de Garcia, onde a cúria romana, com as suas desmedidas, cobiça o poder durante o banquete e é destronada. Ao mesmo tempo em que se denuncia à cúria romana de maneira eficaz, tem-se a força positiva das imagens do banquete criando um ambiente favorável para a liberdade, e tal liberdade permite parodiar.

As imagens de banquete estão no assassinato de Abel, em que a terra bebeu do seu sangue e tornou-se fértil. (BAKHTIN, 2008, p.244). Está nas guerras que terminam com grandes banquetes; e nos monges se fartando de beber e comer na cozinha; está na comilança de Sancho Pança; no gigante da ilha dos ventos, onde as pessoas se alimentavam exclusivamente de ventos; está na abundância do pão e do vinho, na fertilidade, no parto, no crescimento, do triunfo da vida sobre a morte. “O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova” (BAKHTIN, 2008, p.247). As imagens de banquete, segundo Bakhtin (2008) estão ligadas ao “corpo grotesco”, aos atos cômicos, às festas populares, à palavra, à conversação alegre e à sátira.

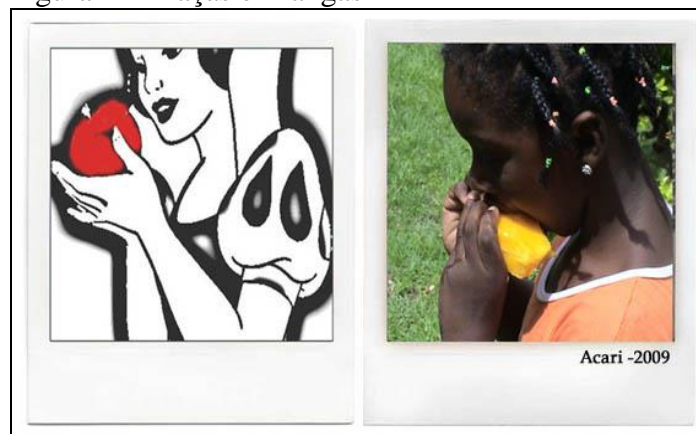
No Cotidiano de Acari as imagens de banquete estão na comilança/lambança com as mangas⁴⁰. A partir de um trabalho realizado com o livro “Chuva de Manga”, de James Rumford (2005), as crianças trouxeram mangas dos quintais de suas casas e, enquanto saboreávamos, conversávamos sobre a história do menino Tomás. Diferenças e similitudes das infâncias do cotidiano do Bairro de Acari, periferia do Rio de Janeiro e do vilarejo de Chade, um país no centro do continente africano.

O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca que moí, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcante do pensamento humano. Homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. [...] esse encontro com o mundo na absorção de alimento era alegre e triunfante. O homem triunfa no mundo, engolia-o em vez de ser engolido por ele; a fronteira entre homem e o mundo apagava-se num sentido que lhe era favorável. (BAKHTIN, 2008, p.245).

A imagem do banquete me é favorável para pensar que quanto se banqueteava as mangas ruminávamos, que quanto engolíamos saborosamente a branca de neve com maçã, laçinho vermelho e tudo no pátio da escola nos regeneramos. Porque a comilança, o ato de comer é um dos maiores prazeres humanos, exatamente porque opera como uma quebra de conceitos e de padrões invertendo o real tamanho do objeto que nos oprime. (Fig. 5).

Através do “rebaixamento” de figuras no pátio da escola e durante aquele tempo suspenso no meio do pátio da escola podemos entender que Keroline, as personagens Cláudia e Pecola tensionaram fronteiras e posições identitárias que se elevaram no interior da escola, logicamente, sabemos que não de todas.

Figura 4 – Maçãs e Mangas⁴¹



⁴⁰ Lanche coletivo a partir de um trabalho realizado com o livro “Chuva de Manga”, de James Rumford

⁴¹ No cotidiano de Acari trocamos as Maçãs pelas Mangas. Depois de lermos um conto africano no livro Escrito e ilustrado por James Rumford “Chuva de Manga” (2005) saboreamos mangas vindas dos quintais e feiras da redondeza do bairro. Imagem da coleção “ideias polaroides” uma coleção particular de pesquisa de imagens que organizado como fotos em polaroides.

[Entrada da Ciência Rei, a vilã. Em forma de vulto aparece no palco. Há alguns seguidores que atrás a perseguem]

1.2.4 A Ciência Rei e a linguagem ordinária

“Se” o discurso racial fosse uma personagem de uma grande narrativa histórica poderíamos dizer que essa figura dramática se conservou jovem, inteligente e astuciosa apesar dos seus efeitos catastróficos e destrutivos para muitas pessoas. Em seu nome, exterminou as “anomalias”, “capturou” o ouro, conquistou a mocinha (as Américas) e dominou a ciência, a qual poder-se-ia denominar de a *Ciência Rei*. Uma ciência colonial, positivista, cientificista, que na modernidade reinou e andou sobre as suas próprias pernas e alguns dos seus pressupostos e resultados voltaram-se contra a humanidade, como a invenção das “ciências das raças”, a “ciência eugenista” e o “racismo científico”.

O discurso racial como uma personagem atravessou os tempos de diversos modos e contextos, inseparável de estruturas política, médica, religiosa e econômica. Um discurso revestido da “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2013) que a manteve emoldurada como personagem principal. Podemos de forma análoga refletir sobre o discurso racial enquanto objeto de *unidade discursiva* (FOUCAULT 2014), que foi descrito, produzido, suprimido, restaurado, repartido de formas sucessivas ou diversas. Foucault (2014) analisou a “loucura” como um objeto de discurso psiquiátrico, no século XIX, que foi desde então perfilado, continuamente transformado, simultânea ou sucessivamente (FOUCAULT, 2014, p.54).

Lewis Gordon, na escrita do prefácio do livro já citado, “Pele negras e máscaras brancas”, aborda o que Fanon chamou de “colonialismo epistemológico” (2008, p.15). Segundo Gordon, Fanon dá importância ao papel da linguagem na formação do sujeito e, portanto, questiona o modo como as ciências são construídas.

Fanon argumentava que a colonização requer mais do que a subordinação material de um povo. Ela também fornece os meios pelos quais as pessoas são capazes de se expressarem e se entenderem. Ele identifica isso em termos radicais no cerne da linguagem e até nos métodos pelos quais as ciências são construídas. Trata-se do colonialismo epistemológico. (GORDON apud FANON, 2008. p.15).

Fanon (2008, p. 28) elaborou a sua tese no campo da psicanálise, mas ele avisa que a realidade exige compreensão mais ampla. Ou seja, não é somente o lugar da *psique* humana,

mas do plano subjetivo e social que o estudo de Fanon atravessa e também reconhece o plano objetivo (o material, o econômico e a ciência).

De certo modo, houve uma continuidade do “antigo” pensamento de distinção de grupos humanos pela linhagem, grupos diferenciados por terem ou não religião, cultura e artes/artefatos ou, ainda, separados por civilizados e bárbaros. Ao passo que, mesmo de uma forma dissociada ou surgido em contextos diferentes, podemos dizer que este tipo de pensamento permaneceu nas ideias de caráter biológico de seleção, classificação fenotípica de corpos humanos que foram formuladas no século XVIII pelas ciências naturais, assim como permearam os discursos do colonialismo e da escravidão racial. O residual desses conceitos anteriores conservou-se no discurso do racismo ideológico do século XIX, do qual há desdobramentos na vida cotidiana.

A partir do século XIX, intensificou-se uso ideológico do conceito de raça. O *darwinismo*, conceito retirado da teoria de Darwin, sofreu deformações conceituais para os aspectos da ideia de raça superior e inferior, a fim de justificar o *racismo científico*. O filme “Vênus Negra” (*Vénus noire*, 2009) baseia-se na história de *Saartjie Baartman*, uma sul-africana que é exposta em feiras de aberrações. Em Paris, 1817, em um anfiteatro, uma plateia composta por cientistas aplaude o anatomista Georges Cuvier (*François Marthouret*) diante do corpo de *Saartjie Baartman* (*Yahima Torres*) ao dizer que jamais terem visto uma cabeça humana tão parecida com a dos macacos.

Na mesma direção, a *ciência eugênica* segue no século seguinte com extermínio em massa de judeus e perseguições a negros (as), homossexuais e doentes mentais, por uma política de purificação racial, o [mito] do “sangue puro”. Neste século XX, então, aprofundam-se as ciências com base nos pensamentos eugenistas e higienistas. A raça ariana idealizada por Hitler segue como ideologia defendendo uma “supremacia branca”.

A professora Juliana posta na página virtual do grupo⁴² uma reportagem e informações históricas sobre como mulheres negras em condições de escravas eram operadas sem anestesia ou em condições antissépticas para aperfeiçoamento de técnicas através da experimentação. Somente após os testes terem sido realizados em mulheres negras escravizadas, o procedimento da cirurgia passou a ser realizado em mulheres caucasianas.

⁴² Corpo: processos metodológicos entre conversas e uso de imagens – página na rede *facebook* .

Figura 5 – Postagem Juliana: mulheres negras são usadas como cobaias



Qualquer um de nós precisa afastar-se desse universo patológico, insano, alienante e destruidor, através de discursos de identidade pura, para compreender que “O negro não é. Nem tampouco o branco” (BHABHA, 1998, p.70) ou, na versão de Fanon: “O preto não é. Não mais do que o branco” (FANON, 2008, p. 191).

Na contemporaneidade, o discurso racista atua no cotidiano de forma deslocada de acordo como os sujeitos/identidades são interpelados ou representados. Exemplo são os casos decorrentes do contexto *I can't Breathe*⁴³ - “Não consigo respirar”; um grito de indignação que percorreu nos Estados Unidos (2014). Milhares de pessoas (brancos, negros, latinos etc.) protestaram contra os recentes casos de *cidadãos negros* mortos por *polícias brancos*. As mobilizações ganharam força após a justiça não indiciar o *policial branco* (Daniel Pantaleo) que matou por asfixiamento um *homem negro* (Eric Garner) desarmado. Logo após esse episódio, dois policiais foram assassinados em Nova York por um “atirador negro” (Ismaiyil Brinsley). Na matéria jornalística⁴⁴, o “atirador negro”, supostamente, teria atirado em protesto à absolvição dos policiais em outros casos semelhantes nos Estados Unidos, como o caso do “jovem negro” (Michael Brown). Entretanto, a complexidade e a patologia do racismo parecem ser maiores do que nós imaginamos, pois o “atirador negro”, segundo o relato policial, teria se suicidado logo após o assassinato. Porém, um detalhe nesse último episódio não pode passar despercebido, pois, embora os policiais fossem considerados caucasianos, na verdade eles eram de procedência imigratória de hispânicos e asiáticos (Rafael Ramos e Wenjian Liu).

Atualmente, os Estados Unidos são um país miscigenado e de relações de casamentos interracialis, mas na sua origem histórica está enraizada uma política segregacionista e de

⁴³ Protestos nos Estado Unidos *I can't Breathe*. <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=787297&tm=7&layout=121&visual=49>. Acesso 4 de 12 de 2014.

⁴⁴ Matéria jornalista: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/12/policia-de-nova-york-identifica-policiais-assassinados-por-atirador.html> - Acesso 28 /04/2015.

classificação racial chamada “a regra de uma gota só” (One-drop rule), onde uma gota de sangue separava negros (as) ou descendentes de africanos dos brancos.

No Brasil, não se apresentou o contexto polarizado e segregacionista como nos Estados Unidos, mas é perceptível, além de insano, que o racismo no contexto brasileiro é multiforme e, frequentemente, *policiais negros* assassinam *cidadãos negros*. Policiais militares (PMs) *quase negros* são filmados por câmeras do próprio carro espancando *jovens quase negros* no “morro do Sumaré”⁴⁵.

Embora não seja considerado explícito o racismo entre brancos e negros no Brasil, a trama daquilo que se caracteriza como sendo racismo é considerada historicamente como sendo “preconceito racial de marca” investigado por Oracy Nogueira, no século XX. O *preconceito racial de marca* é fluido e subjetivo. O racismo no Brasil pode acontecer de ser fenótipo, mas também pode ser articulado com uma série de outros elementos como, por exemplo, o de classe, o lugar onde se vive ou das aparências sociais, grau de instrução escolar etc.

O racismo à moda brasileira depende dos contextos, das relações de poder, do status social que a pessoa tenha, da linguagem, das situações cotidianamente explícitas e implícitas, formas socialmente estabelecidas que atravessam de modo ambíguo todos os campos da cultura e da estrutura política e social brasileira, como bem analisa o professor e antropólogo Roberto da Matta, que resumidamente traz a frase: “Você sabe com quem está falando?” (DA MATTA, 1997)

O “Sabe com quem está falando?”, além de não ser motivo de orgulho para ninguém – dada a carga considerada *antipática* e *pernóstica* da expressão -, fica escondido de nossa imagem (e autoimagem) como um modo indesejável de ser brasileiro, pois que revelador do nosso formalismo e da nossa maneira velada (e até hipócrita) de demonstração dos mais violentos preconceitos. (DA MATTA, 1997, p. 188).

Fernandes (2007) afirma que no Brasil existe uma sociabilidade singular, de uma ambivalência e de uma ambiguidade *sui generis*, se comparada a outros países como Estados Unidos e África do Sul. Há uma tendência do brasileiro por uma falácia sobre o modelo de “democracia racial”. No entanto, esse modelo fica restrito ao plano do ideal e é repellido no

⁴⁵ Pelas câmeras de uma viatura policial foi gravada uma cena de dois *policiais negros* levando dois *adolescentes negros* para o alto do morro do Sumaré, um lugar dentro da Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro. Os dois policiais ameaça-os, espanca-os, e supostamente, um dos dois adolescentes foi morto, não há como afirmar, pois a imagem da viatura foi interrompida e volta depois de algum tempo a gravação em outro ponto. Nesse ínterim, aparecem os policiais no vídeo vibrando, dando a entender que estavam fazendo uma limpa no centro do Rio de Janeiro. Acesso à matéria G1. Globo. <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2014/07/cameras-em-carro-da-pm-incriminam-policiais-em-morte-de-menores-no-rj.html> Acesso em 28 /04/2001.

plano da ação. Somado a isto, o autor explica que esta polarização na atitude dos brasileiros é pelo fato do que o autor chamou de “ambiguidade axiológica diante do preconceito de cor” (FERNANDES, 2007, p. 41). Este opera sob um *ethos* que habita nossas autoconsciências, isto é, “o preconceito de não ter preconceito. Ultrajante para quem sofre e degradante para quem o pratique”. (FERNANDES, 2007, p. 42). Isso agrava as dissimulações, a relativizações, a “falsa consciência”, as atenuações e o risco de o racismo atuar impunemente no íntimo, escondido em nossos *subsolos* ou nos labirintos *subterrâneos* das aparências sociais.

Cena 3- Da Coxia - I Ato

[Cena: Caetano, ao sair da coxia imediatamente, dirige-se a alguém da plateia e, com ar de desconfiado, faz a pergunta. (Rubrica objetiva)].

CAETANO - O Haiti é aqui?

PLATEIA – Silêncio.

CORO

*Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos;
Dando porrada na nuca de malandros pretos;
De ladrões mulatos e outros quase brancos; Tratados como pretos;
Só para mostrar aos outros quase pretos (e são quase todos pretos);
E aos quase brancos pobres como pretos; Como é que pretos, pobres e mulatos;
E quase brancos quase pretos de tão pretos são tratados;
E não importa se os olhos do mundo inteiro; Possam estar por um momento voltado para o largo;
Onde os escravos eram castigados.*

Caetano Veloso e Gilberto Gil

[Ação paralela (Rubrica da autora)]

Retornando às considerações e no intuito de reforçar este conceito de como as ciências foram ou são construídas, desejo questionar a ciência positivista e o cientificismo, cuja construção de um tipo de conhecimento e de uma racionalidade fundamentou princípios éticos e morais e se tornaram dominantes no pensamento ocidental.

A *ciência positivista* se comprometeu a “regular”, a “limpar” e a conferir ao texto acadêmico, a cientificidade. Para isso, ela exorciza a ficção como um lugar não seguro e não estável, isto é, sem condições de explicar e de exprimir. A ciência comprova como incompreensível o caos e a multiplicidade de sentidos e vozes. Certeau (2008) desmistifica

um modelo de fazer ciência que se tornou dominante no mundo ocidental, o método científico.

Desse ponto de vista, a ficção lesa uma regra de cientificidade: é a feiticeira que o saber se empenha em fixar e classificar, ao exorcizá-la em seus laboratórios. Ela já não traz, aqui, o sinal do falso, do irreal, nem do artefato, mas designa uma deriva semântica. É a sereia da qual o historiador deve defender-se, a exemplo de Ulisses amarrado no mastro. (CERTEAU, 2008, p. 48).

Certeau (2008) chama atenção para como o método científico positivista ganhou estatuto de ciência ao intitular-se como dono do “discurso de verdade”, por meio dos seus instrumentos de medida, cálculos e classificações, obtendo, assim, um território próprio (CERTEAU, 2008, p. 46).

A ciência convencional autorizou-se a falar em nome do real, de acordo com os seus critérios e recursos, por meio dos quais ela se legitima a partir do seu par antagônico, a ficção, posto como não legítimo. Historicamente, a ciência identifica o erro, o sonho, o devaneio, a intuição, a magia, a fábula, como algo ficcional sem credibilidade.

Desde então, a ficção é transferida para o lado do irreal, enquanto o discurso tecnicamente armado para designar o erro está afetado pelo privilégio suplementar de representar o real; os debates entre “literatura” e história permitiram facilmente ilustrar essa divisão. (CERTEAU, 2008, p. 46).

Uma *Ciência Rei*, que se colocou em oposição à ficção e a tudo mais que não está dentro da sua redoma de valores foi considerado por ela sem valor, improdutivo, ignorante, como afirma Santos (2008, 2009). Se por um lado a ficção tem todos estes condicionantes e interferências, a *Ciência Rei*, por sua vez, não está isenta das mesmas interposições e até de outras. Ou seja, a ciência como um todo não é uma prática neutra e desinteressada. Ela sofre interferências contextuais, políticas, socioeconômicas e materiais.

Santos (2008, 2009) identificou como paradigma dominante o modelo de racionalidade que se constituiu a partir da revolução científica que admite variedade interna, mas que nega todas as outras formas de conhecimento. Ao longo da história se tornou um modelo global - separou homem e natureza, reduziu natureza a objeto e separou o conhecimento ciência e senso comum. Para o autor, a ciência moderna feita de “verdades” absolutas resultou no que ele chamou de “razão metonímica”, uma “razão indolente e arrogante” (SANTOS, 2002, 2008, 2009). Segundo Santos (2002), a “razão metonímica” é revestida por uma lógica “monocultural do saber”, isto é, pelo saber científico tido como único saber válido. Essa lógica, somada a outras, como ele bem sinalizou, o saber formal científico, a lógica do tempo linear, da escala global e da produtividade capitalista

hierarquização das diferenças, todas elas assentadas em hierarquias, produziu um discurso de inexistências. Ou seja, tudo aquilo que não estava ou não está dentro dessa redoma de valores são considerados como formas sociais: o ignorante, o residual, o inferior, o local e o improdutivo (SANTOS, 2002).

Para tanto, o autor propõe um projeto de emancipação pelas “Sociologias das ausências e das emergências”, que visa uma crítica a estas lógicas ao percorrer uma ecologia de saberes, de inconformismos, de visão de outras temporalidades, de combates às hierarquias sociais e de multiplicação de experiências possíveis.

A professora Inês Barbosa (2006) associa esse projeto aos estudos do cotidiano e nos dá subsídios para compreender a importância de atitudes ou intenções epistemológicas como essas presentes nas questões educacionais. Para a autora, a “Escola” foi forjada nas concepções da modernidade como um lugar de um saber único, formal, ocultando e invisibilizando certos sujeitos e práticas. Por outro lado, a autora, em diálogo com Boaventura Santos, nos leva a entender a necessidade de mergulharmos nos mundos já existentes nos cotidianos escolares, a fim de constatar, ampliar e tensionar pelas experiências possíveis e disponíveis.

A sociologia das ausências e a sociologia das emergências[...] Quanto mais experiências estiverem hoje disponíveis no mundo mais experiências são possíveis no futuro, ou seja, enquanto a primeira se dedica ao desvendamento das experiências já existentes, do que já é, a segunda vai se dedicar ao estudo das experiências possíveis daquilo que ainda não é, mas que amplia o que já é inserindo nele possibilidades e expectativas que ele comporta. Ambas permitem repensar o futuro, relacionando a construção dele aos elementos concretos dessas muitas realidades, radicalizando expectativas assentes em possibilidades reais, superando o idealismo das expectativas falsamente infinitas e universais que a modernidade criou. (OLIVEIRA, 2006, p. 102).

Nas pesquisas acadêmicas no campo educacional e na pesquisa com os cotidianos há uma tendência de tensionar esse lugar de “verdades absolutas” e de se discutir o que é considerado como cânone, ciências positivistas historicamente valorizadas como saber único, e contrapô-las às novas discussões, flexibilizando as normas, trazendo para pesquisa os usos, o “olhar” para o micro e as redes de conhecimentos.

Essas dicotomias perpassam tanto a ciência, os modos de produzir conhecimento, quanto os modos de organização da modernidade que no tempo histórico marginalizaram todos aqueles que não atendiam ao modelo. “Esta linha divisória, aliás, mutável, continua sendo estratégica nos combates para confirmar ou contestar os poderes das técnicas sobre as práticas sociais” (CERTEAU, 1994, p.65).

A historiografia ocidental se bate contra a ficção; entre histórias e as histórias, essa guerra intestina remonta a épocas bem recuadas. Trata-se de uma querela familiar que, de saída, fixa posições. Entretanto, por sua luta contra a fabulação genealógica, contra os mitos e as lendas da memória coletiva ou contra as derivas da circulação oral, a historiografia cria um distanciamento em relação ao dizer e ao crer comuns além de se instalar precisamente nessa diferença que a credencia como erudita ao distingui-la no discurso ordinário. (CERTEAU, 2008, p. 45).

A ciência nada mais é do que uma prática cotidiana em que a ficção e a ciência se encontram. Em diálogo com Certeau (2008), percebe que a ciência assume pontos de convergência entre o discurso científico / linguagem ordinária. Em “O perito e o filósofo”, Certeau (1994) sugere que a ciência - essa que se proclamou como a *Ciência Rei* - constituiu “o todo com o seu resto, e este resto se tornou o que agora denominamos a cultura” (CERTEAU, 1994, p.65), devendo ser reconduzida de volta à vida cotidiana junto com as práticas ordinárias. Para tanto, o autor nos oferece dois protagonistas, o perito e o filósofo, próximos e ao mesmo tempo contraditórios da sociedade atual para possíveis debates. Cabe ao perito e ao filósofo a mediação de uma proposta de aproximação dessas linhas, ciência e cotidiano, a volta dessa ciência ao uso ordinário. Segundo Certeau, “à maneira como o mar volta a encher os buracos da praia – e pode reorganizar o lugar de onde se produz o discurso” (CERTEAU, 1994, p.64). Isso me leva a reconhecer que são indissociáveis as dimensões pessoais e profissionais, um *continuum* de saberes – macro e micro, trivial e significativo.

1.2.5 A invenção do cotidiano: que tipo de pesquisa é essa “com os cotidianos” nos espaços socioeducativos?

Tudo que não invento é falso

*Manoel de Barros*⁴⁶

Em relação aos estudos do cotidiano, poderíamos dizer que o cotidiano é um lugar de repetição, no sentido de se fazer tudo sempre igual. Entretanto, “*repetir, repetir até que fique diferente*” (BARROS, 2013) tem para os estudos do cotidiano o efeito de rupturas. José Machado Pais (2003) assinala que, no cotidiano, esse conceito de rotina, de atividades

⁴⁶ Em livro *sobre nada* (2013, p. 67).

rotineiras, cotidianas, traz por dentro outro sentido; o de rota, e as rotas se fazem por caminhos de rupturas e de rompimentos.

Neste sentido, o quotidiano não é apenas o espaço de realização de atividades repetitivas: é também um lugar de inovação[...]. O quotidiano banal, trivial, repetitivo, faz parte de um outro quotidiano. Compete à sociologia da vida quotidiana revelar a riqueza oculta desse outro quotidiano sob a aparente pobreza e trivialidade da rotina, ou, como muito bem referiu Lefebvre, “alcançar o extraordinário do ordinário” (PAIS, 2003, p. 78).

Santos (1993) explica que as ciências sociais estiveram por muito tempo apegadas a um tipo de “heroísmo” *quixoteano*.

No romance típico de cavalaria, *D. Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, dois personagens antagônicos surgem, o cavaleiro D. Quixote e o camponês Sancho Pança. Enquanto o primeiro seria uma paródia do herói idealizado que travava grandes combates mundo afora, acreditando ser um cavaleiro andante, Sancho Pança representa as lutas cotidianas pela sobrevivência, as batalhas pelo estômago cheio. Podemos entender esta preferência das ciências pelas ações eloquentes de Dom Quixote, pela arrogância do saber moderno ao se autoproclamar, como já citei anteriormente, como a *Ciência Rei*. Trata-se agora de compreender o que Boaventura Santos (1993) nos coloca, questionando se é realmente preciso optar entre Dom Quixote e Sancho Pança. Para o autor, Dom Quixote e Sancho Pança se pertencem mutuamente⁴⁷.

Don Quixote e Sancho Pança pertencem-se mutuamente, são as duas faces da mesma realidade, espanhola e europeia. A face das conquistas, da expansão e do império das grandezas a esconder a miséria, e a face dos camponeses e dos pobres, da simplicidade e da exploração, das misérias a sustentar as grandezas. (SANTOS, 1993, p. 9).

Oliveira (2008) traz essa discussão sobre a indissociabilidade de Dom Quixote e Sancho Pança para os estudos com os cotidianos, a fim de pensar epistemologicamente na possibilidade de emancipação social. A autora, dialogando com Santos (apud OLIVEIRA, 2008, p. 68) entende que não há justiça global sem justiça cognitiva. Isto significa reconhecer as experiências/práticas/saberes do cotidiano como válidas, legítimas e como modo de enfrentar a hierarquização da ciência moderna e a monocultura.

Vejam como Alves (2001) se coloca em relação à compreensão metodológica e teórica sobre os estudos com os cotidianos. A autora compartilha de alguns pontos

⁴⁷ O texto do Boaventura de Sousa Santos “Entre Dom Quixote e Sancho Pança” em http://www.ces.uc.pt/rccs/index.php?id=502&id_lingua=1 - acesso 20 de dezembro 2013 – reflexão sobre a indissociabilidade de Dom Quixote e Sancho Pança (OLIVEIRA, 2008, p.68).

importantes para quem busca “decifrar o pergaminho” (ALVES, 2001, p. 13), isto é, o estudo com os cotidianos nos *espaçostempos* escolares nas lógicas das redes cotidianas.

A primeira das noções que a autora nos coloca vem do ponto de vista teórico do conhecimento em redes e da tessitura dos conhecimentos em redes. A ideia desta abordagem é que os conhecimentos disciplinares assentados exclusivamente na razão cedem lugar para os conhecimentos tecidos em redes relacionados às ações cotidianas. Os sujeitos nos múltiplos *espaçostempos* de saberes trocam conhecimentos e compartilham significados. Esses saberes percorrem outras lógicas, para além do sentido da visão. A autora nos explica que é preciso abandonar uma compreensão superficial/panóptica e “mergulhar com todos os sentidos” (ALVES, 2001, p. 15). A este movimento, a autora, referindo-se ao poema de Drummond, chama “o sentimento do mundo” (ALVES, 2001, p.15).

Em sua segunda noção, Alves (2001) recomenda que o professor/pesquisador *beba de todas as fontes*. A autora explica que a escola é um *espaçotempo* múltiplo, lugar de múltiplos saberes, múltiplos conteúdos, múltiplos sujeitos que aprendem e ensinam a todo tempo e de muitas maneiras.

A terceira noção aponta para a necessidade de se contrapor a concepções dogmáticas herdadas da modernidade e “*virar de ponta cabeça*” (ALVES, 2001, p.15, 25). Neste sentido, é preciso incorporar a noção de Edgar Morin sobre a complexidade, a não compartimentalização e a hierarquização de conhecimentos. Essas concepções hierarquizadas formaram e ainda formam muitos de nós professores e pesquisadores. Porém, o desafio é compreender o processo *ensinoaprendizagem* sob a noção da complexidade.

A autora desenvolve mais um movimento que seria um modo de narrar os múltiplos relatos dos sujeitos no trabalho de campo na pesquisa. “Narrar a vida e literaturizar a ciência” (ALVES, 2001, p. 29). Como ela mesma afirma, narrar a vida, a cotidianidade, também pode ser uma forma potente de emancipação social.

E, por último, o quinto movimento que no meu entender seria uma relação alteritária, “os outros como legítimo OUTRO⁴⁸”. Quem é *Ecce homo*? Quem é *Ecce femina*? Quem são essas professoras e professores? Quais são os seus desafios diários? Pelo que se emocionam e pelo que se indignam? Quem são esses meninos e meninas nos pátios das escolas? O que fazem? O que dizem? O que pensam esses *praticantes*? (CERTEAU, 1994). Especificamente, penso sobre a indissociabilidade dos saberes macro e micro que estão em um *continuum* de saberes nas narrativas e experiências de um grupo professores na formação

⁴⁸ V Seminário Internacional as redes de conhecimento e as tecnologias: “os outros como legítimo Outro” UERJ/PROPED.

continuada de Educação Física Escolar na Universidade Federal Fluminense (UFF). O que esses *praticantes* discutem a partir de suas práticas de professores da rede de ensino pública do Rio de Janeiro? Na alteridade, que aludi ser o quinto movimento proposto pela professora Nilda Alves, assim como todo o seu arcabouço teórico-metodológico em relação aos estudos do cotidiano, a pesquisa também aproxima ou quer evidenciar os conflitos vividos no chão das escolas e as complexidades através das narrativas desses professores.

Cena 4- Da Coxia - I Ato - decifrando o pergaminho

ALVES – É preciso mergulhar com todos os sentidos, *virar de ponta cabeça*, narrar a vida e literaturizar a ciência.

OLIVEIRA- Apesar de tantos mecanismos regulatórios, corra atrás da “rebeldia do cotidiano” (OLIVEIRA, 2005, p.51)

AUTORA-PESQUISADORA - Por isso tudo eu proponho uma *Didática da Invenção* (BARROS, 2013), o caráter dialógico investigado por Bakhtin, somado às outras noções citadas anteriormente, entre *invenções & desinvenções* do discurso do herói, assim como as propostas teóricas metodológicas dos estudos com os cotidianos. Sigo com que foi exposto para a construção ou emergência de personagens múltiplos, indisciplinados, polifônicos, carnavalizados tensionando aquilo que se diz ou pretende ser monológico, tradicional e monocultural.

1.2.6 Por uma *Didática da Invenção* no campo de pesquisa atual (2013- 2014)

O contexto da pesquisa de campo tem como interlocutores professores de Educação Física Escolar do programa de Pós-graduação *Lato Sensu* da Universidade Federal Fluminense (UFF), localizada em Niterói, no Estado do Rio de Janeiro.

O Campo de pesquisa foi formado por um grupo de professores(as)estudantes do curso de formação continuada inseridos na disciplina “Corpo: Processos Metodológicos entre Conversas e uso de Imagens”, ministrada pela professora Martha Copollilo.

A opção por esse espaço sócio-educativo para a realização da pesquisa de campo não foi, de maneira alguma, aleatória. Primeiramente, coaduno com os princípios norteadores de formação do Curso de Licenciatura em Educação Física da universidade, que por sua vez estão voltados, com bastante especificidade, para uma estrutura curricular para a prática escolar. Para dar um exemplo, além das disciplinas básicas que compõem os ensinamentos

pedagógicos da Educação Física, há outros aspectos, até então “inovadores”, como aulas de acrobacias e malabarismos que permitem sair um pouco das perspectivas tradicionais dos esportes nas práticas escolares.

A Educação Física no Brasil teve nas suas bases fortes indícios comprometidos com políticas públicas higienistas, eugenistas, argumentações e métodos de uma *Ciência Rei*. Durante muito tempo, a Educação Física foi composta por um arcabouço teórico metodológico, didático, curricular, formado pelo rigor dos “corpos dóceis” (FOUCAULT, 1987). *Repetir, repetir até que fique suficientemente eficiente e adestrado*. Essa foi uma das propostas citadas repetidas vezes no contexto da Educação Física Escolar durante décadas.

Em cada dobra dos arquivos da disciplina de Educação Física foram incutidos padrões de um ideal de modelo *helenista* de beleza e perfeição. Dos antigos gregos, a parametrização de “corpos”, do “belo”, visões de um mundo europeu. Os chamados “homens helênicos” de corpos nus, que se apresentavam em anfiteatros no século V a.c, eram considerados os mais rápidos, os mais fortes e, quanto mais eles fossem, mais próximos eles estariam dos deuses. Não é à toa que o símbolo da Educação Física é uma estátua de mármore de um atleta helênico em ação: o Discóbolo (“O arremessador do disco”), do escultor grego Myrón⁴⁹.

A segunda intenção de se fazer daquele lugar um espaço de pesquisa de campo é porque no seu âmbito ele já se propõe a ser um ambiente de pesquisa. A Professora Martha Copollilo, Dr^a em Educação, foi também a minha orientadora de monografia⁵⁰ nesse mesmo curso de especialização em 2007.

A formação do curso de especialização para professores de Educação Física da UFF tem a duração de um ano, mas a disciplina “Corpo: Processos Metodológicos entre Conversas e Uso de Imagens” começou no segundo semestre de 2013 e as aulas propriamente ditas acabaram no final do ano letivo do mesmo ano.

A turma era composta por 15 professores(as), todos de Educação Física, inseridos nas redes públicas do Estado, do Município do Rio de Janeiro ou de ambas. As aulas começaram no dia 5 de setembro e com algumas interrupções, já que houve algumas paralisações em função do estado de greve dos professores da rede pública. Nesse contexto, a professora Martha ministrou entre 13 a 14 aulas ao longo de 4 meses, sendo que acompanhei 9 aulas e, em 5 delas, entrei em contato diretamente com o grupo de professores, indagando, colhendo

⁴⁹ <http://www.confef.org.br/extra/conteudo/default.asp?id=26> - Símbolo da Educação Física é o Discóbolo de Myrón. Discóbolo (“O arremessador do disco”) feito de mármore, pelo escultor Myron, datado de 450 a.C – *helênico*.

⁵⁰ O título da monografia: “Subjetividade e imagens em diferentes artefatos tecnológicos de comunicação e informação nas aulas de Educação Física Escolar”. 2008.

dados, compreendendo e mostrando algumas imagens/vídeos, materiais propriamente ditos do objeto de pesquisa.

Toda ação se passou em uma sala de aula pequena mas agradável. Aliás, era a mesma sala de quando eu fiz esse curso de especialização em 2007. Quando voltei para aquela sala para realizar o trabalho de campo, automaticamente lembrei-me das aulas que tive. Assim como no passado, a disposição das cadeiras continuava em círculo. A maioria dos professores(as) daquela época intervinha de modo a nos instigar a compartilhar ideias e a expor as nossas reflexões, dúvidas e críticas.

Uma semana antes do começo do trabalho de campo, a professora Martha e eu discutimos como iriam proceder as aulas dentro desses horizontes reflexivos e críticos da Educação Física Escolar na contemporaneidade. O planejamento do curso elaborado consistia no debate semanal dos textos e temáticas relacionados à sociedade/educação, ao cotidiano escolar e às corporeidades. Dessa forma, a preocupação dessa primeira reunião foi planejar em conjunto o material para a pesquisa de campo integradas ou intercaladas com outras ações pedagógicas específicos da disciplina: “Corpo: Processos Metodológicos entre Conversas e uso de Imagens”. A ideia era que eu não ficasse na sala de aula apenas como uma observadora do processo. Entrei como uma professora convidada/parceira da professora Martha, o que deu outro caráter à pesquisa e às aulas. Isto é, pude conversar sobre o objeto de pesquisa, interpelando o grupo, apresentando algumas imagens e vídeos. Aliás, alguns desses materiais/vídeos foram produzidos e coproduzidos, anteriormente, com e pelas crianças da escola de Acari na pesquisa de mestrado.

Eu e a professora Martha conversamos sobre a vida, sobre a pesquisa e traçamos quais os dias em que eu poderia conversar diretamente com o grupo dentro de um cronograma. Acertamos alguns detalhes de como eu iria fazer para gravar os debates, se eu iria fotografar ou não, além de conversamos sobre a importância de se solicitar as autorizações para o uso de imagens e voz⁵¹.

A minha participação foi plena nos debates e nas conversas com o grupo de professores (as). Algumas dessas conversas foram feitas dentro da sala de aula, outras no corredor da universidade, outras, ainda, em pequenos grupos na hora do lanche, no intervalo, na hora da saída, no estacionamento. Ou seja, não restringimos o lugar dos nossos diálogos e interações.

⁵¹ Todos os integrantes do grupo assinaram e concordaram em autorizar os direitos de uso de imagem e de voz por escrito em relação a pesquisa.

Paralelo a este movimento de conversações, houve algumas outras intervenções feitas a distância, por via de uma página da internet, de uma rede social⁵² configurada para ser restrito e somente visualizado pelos componentes do grupo, no qual as pessoas postavam notícias, comunicados e informações. Essas trocas com os sujeitos da pesquisa de campo aconteceram desde a metade de 2013 e se estendeu até meados de 2014.

As aulas/conversas que sucederam tiveram como base conversas livres, interações, dinâmicas, *diálogos inconclusos*. Ouvir e responder os enunciados dos professores como um conjunto de sentidos, sempre dialógico, me fez refletir:

A única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o *diálogo inconcluso*. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda vida: com os olhos, com os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 2011, p.348).

A professora Martha logo nas primeiras aulas participou sobre a minha presença como amiga, professora, pesquisadora. O importante é que ela, intencionalmente, não explicou a pesquisa propriamente dita, uma atitude já previamente discutida entre nós duas.

Inicialmente, a professora Martha solicitou aos 15 professores que trouxessem imagens dos seus respectivos cotidianos escolares. Enfaticamente, pediu que não fossem quaisquer imagens, mas sim, somente aquelas que significassem algo para cada um deles. E principalmente, que trouxessem situações cotidianas, pessoas, suas práticas nas escolas. Esta etapa do trabalho com as imagens requereu um maior tempo devido à intensidade das discussões e levantou questões diversas para a roda de debates.

Cada um do grupo levou uma imagem e algumas vezes, uma sequência de fotos de seus ambientes escolares. As imagens apresentadas pelos professores foram todas por eles fotografadas das escolas públicas onde atuavam como professores de Educação Física. Cada participante teve um tempo para tecer seus comentários a partir da imagem fotografada. O grupo, depois de ouvir, também falava de suas impressões sobre a mesma e sobre o debate em si.

A proposta não era uma descrição da imagem escolhida, mas a partir delas a problemática era lançada para pensar a escola e suas práticas. Algumas vezes, em determinados momentos, a imagem funcionou como uma espécie de *catarse* individual e

⁵² Página do *facebook* “Corpo: Processos Metodológicos entre Conversas e uso de Imagens” grupo fechado. Em anexo algumas dessas postagens.

coletiva em meio aos problemas da escola pública: questões políticas, sociais, a falta de infraestrutura, ocorrência de violência física e simbólica nas escolas praticadas e sofridas por todos. Brigas violentas entre os estudantes, professores que ameaçam os alunos, agressões verbais entre os professores e os pais, situações de assédio moral de diretores à professores.

Os professores expuseram o dia a dia nas escolas e o quanto eles se sentiam muitas vezes sozinhos. Em suas narrativas, os professores falavam de suas ações cotidianas e mostravam as duras conquistas de suas práticas e de seus projetos realizados nas escolas. Essa sensação de solidão também comunga com a minha trajetória profissional e me fez questionar como um trabalho que, a priori, o coletivo pode se tornar tão individual e solitário, quase como um herói *quixoteano* em grandes combates com os gigantes moinhos de vento.

As imagens eram na sua maioria de estudantes inseridos na educação básica no ensino fundamental 1 e 2. Escolas grandes, escolas pequenas, com pátio, sem área externa, no meio do mato, no centro urbano, escolas diversas, experiências diversas, narrativas diversas. Erika relata que a sua escola, situada no meio rural, é esquecida pelo poder público.

O professor Rafael traz a imagem de um armário de ferro da escola onde atua (Fig.7). Esse armário contém pastas do plástico azul, usadas tradicionalmente para guardar o diário de classe dos professores. Rafael, com sua imagem, desejava denunciar a compartimentalização dos saberes. O professor, ao se deparar com as pastas identificadas com os nomes dos professores e ao perceber que muitos daqueles nomes são desconhecidos dele, assim como a fragmentação de disciplinas deflagrada no excesso de pastas, reflete sobre a condição da escola. O professor levanta o debate sobre a incomunicabilidade entre o corpo docente. Rafael entende que essa situação pode contribuir para as falhas do sistema de avaliação, visto que o(a) aluno(a) não é compreendido como um sujeito na complexidade do processo *ensinoaprendizagem* e nem em um diálogo transversal entre saberes.

Figura 6 – O armário da escola do professor Rafael



O professor André narra a história de Natan, um menino de 6 anos, afrobrasileiro que vem a falecer por problemas cardíacos. O menino não falece em aula, mas o professor relata indignado que poderia ter acontecido, visto que nada lhe fora dito sobre a patologia de Natan. E questiona o porquê de não existir uma estrutura decente na escola. O professor Flávio descreve a sua condição de trabalho, dizendo que suas aulas são dadas em um terreno de altos e baixos, cercado por mato. Uma de suas preocupações do professor é a vulnerabilidade da sua integridade física, não somente a dele, mas também dos seus alunos(as).

A professora Sabrina apresenta uma imagem com os estudantes em sala, deitados sobre suas bolsas e mochilas, de cabeças baixas, cochilando sobre as cadeiras. A professora repara o quanto eles estão desestimulados e fala do seu esforço em reverter tal situação.

Núbia narra sua prática em uma escola sem pátio, com pouco espaço para o movimento. Ela reconhece que se adaptou a esse improvisado, mas acha que deveria ter espaço melhor para as práticas de educação física.

Tarsio delinea questões sobre as políticas de cotas nas universidades, políticas de melhores salários para os professores em todos os níveis. Ele comenta:

TARSIO – [*Enfático*] - Todo tipo de política pública de igualdade deve ser conquistada e de luta para o aperfeiçoamento e continuidade dos mesmos, eu mesmo fui o primeiro a entrar e a terminar um curso superior na minha família. Lago de negros e de nordestinos! Agora meu debate são as conquista na educação básica.

Os assuntos surgiam como um rizoma. Dentro dessa premissa rizomática debatemos na aula do curso de especialização sobre a educação e, especificamente, sobre cada uma das escolas com suas questões de inclusão, de classe, de gênero e de raça/etnia também foram pauta de nossos diálogos. Podemos entender todo este debate das questões educacionais feito por nós naquele momento na sala, não por uma ordem (com um começo e um fim), mas, sim, pela metáfora rizomática, realizada por caminhos tortuosos, trilhas, um aglomerado de interjeições, exclamações, interrogações, indignações. Alves (2004) se refere a esta metáfora apresentada pelos filósofos Deleuze e Guattari como uma alternativa à metáfora arbórea, que tem como paradigma a hierarquização ou a linearização de saberes. Diferentemente, da metáfora arbórea, a ideia rizomática é regida por princípios de conexão e heterogeneidade. Isto é, qualquer ponto pode ser/estar conectado a qualquer outro ponto e qualquer conexão é possível. O rizoma é sempre múltiplo, lançando olhares para amplos conhecimentos. O rizoma está sempre sujeito às *linhas de fuga* que apontam para novas e insuspeitas direções (ALVES, 2004, p. 31). Para Alves (2004), em diálogo com os supracitados filósofos, o

rizoma é mapeado com múltiplas entradas e saídas, acessos infinitos, pontos intrincados e interseções.

Por fim, trago a narrativa de Gustavo sobre a sua imagem fotográfica. Sua narrativa mostrou a interligação entre o macro e o micro, sociedade e cotidiano escolar, Quixote e Sancho Pança, eloquência e barriga cheia.

Considero Gustavo um rapaz afrobrasileiro de uns 30 anos. O professor Gustavo elege como “herói” o movimento político e organizado de estado de greve pelos professores da rede de ensino público do Rio de Janeiro em 2013. A ocupação da Câmara dos vereadores na reivindicação coletiva por um ensino melhor dá o tom da esfera pública. E, literalmente, Gustavo afirma que o cotidiano, o trabalhador, o profissional da educação sofre com uma realidade contínua de precariedade e desenvolve *táticas* de sobrevivências e de resistências diárias.

No *datashow*, a imagem de alguns outros professores⁵³, na maioria professoras. Nessa fotografia Gustavo não aparece, mas talvez porque o fotógrafo seja ele mesmo. Na imagem, os professores estão sentados nos degraus de uma escada de estilo neoclássico e ocupam toda ela. Olhando a imagem, vemos os detalhes das pilastras, o seu equilíbrio, um ornamento marca a sua simetria, mas tudo isso contrasta com os rostos, as feições e as roupas desarmônicas. Uns sérios, outros sorrindo, uns mantendo a coragem, outros a esperança, uns com os braços levantados como que afirmando a presença, outros com sinal de vitória. Na frente deles, no primeiro degrau, alguns ajudam a segurar um cartaz, uma faixa especialmente grande, onde está escrito em letras garrafais: “*Queremos qualidade na educação*”; “*por melhores condições de trabalho*”.

[*No cenário, mais cartazes de adereços dizem: “Não quero Copa; Quero Saúde e Educação”, “Educação Padrão FIFA”, “Educação Pública de Qualidade”* (Rubrica da autora)].

O contexto dessa imagem tem como pano de fundo as manifestações que aconteceram como um enxame em junho de 2013 e que percorreram algumas cidades do Brasil. As manifestações começaram contra o aumento das tarifas de ônibus em São Paulo seguido pela cidade do Rio de Janeiro e depois pelas demais capitais do país pelo “Movimento Passe livre”(MPL)⁵⁴. As manifestações reivindicavam em protestos a “tarifa zero” sobre a

⁵³ Não foi possível colocar algumas imagens por motivos de direitos de autorização de imagens.

⁵⁴ Movimento social brasileiro que defende a adoção da tarifa zero para transporte coletivo. O movimento foi fundado em uma plenária no Fórum Social Mundial de 2005, em Porto Alegre.

mobilidade urbana e outras reivindicações que atravessaram a Copa das Confederações contra a, até então, futura “Copa do Mundo no Brasil” que iria ser realizada em julho de 2014 com o grito: “*Não vai ter Copa*”. Sobretudo, as mobilizações populares daquele ano de 2013, seguiram com algumas mobilizações difusas, vozes dissonantes e outras conservadoras.

A cena principal foi marcada pela truculência dos policiais (poder do estado) no choque com os manifestantes (professores, estudantes, merendeiras, funcionários públicos etc.). Os professores em greve se veem em um impasse com as autoridades. Os manifestantes chegaram a ocupar a Câmara Municipal do Rio de Janeiro para tentar impedir a aprovação do plano de cargos e salários, um dos estopins das manifestações. Gustavo começa a sua narrativa sobre a escolha da sua imagem.

Cena 5- Da Coxia - I Ato

CORISTA GUSTAVO

GUSTAVO – [*Toma a palavra*] - Eu escolho esta foto, pois ela representa o que nós professores estamos passando neste momento.

GUSTAVO – [*Dirigindo-se para o meio da cena*] - No sentido figurado, o magistério também representa morte e vida. O magistério, a nossa profissão, basicamente tem se tornado uma profissão de morte, pela precariedade do magistério, do sistema de ensino. Mas também acho que quando a gente resiste a essa morte, essa morte anunciada, é também um sinal de luta pela vida.

GUSTAVO - [*Continua a narrar firme*] - Para mim, o movimento de organização dos professores também é um movimento de vida, porque dá outros significados a este processo de decomposição que vive a escola.

GUSTAVO – [*Em tom de protesto*] - De fato prejudica. É óbvio que a nossa ausência direta com os alunos prejudica. Mas acho também que a minha ausência direta lá com os alunos não é de forma alguma uma ausência, pois eu estava coerente com as minhas convicções e eu falava para os meus alunos: - Resistir neste momento é estar presente. Presente nas discussões sobre a escola, presente em discutir as necessidades da escola. Isso é muito mais presente.

GUSTAVO - [*Trocando de figurino*] - E, para finalizar, eu quero ler esse poema do Brecht, que faz todo sentido para mim neste momento, pois eu não estou morto e eu não quero essa morte pra mim.

[*Gustavo lê o poema para o grupo com emoção, roupas típicas de um herói/personagem brechtiano. (Fig.8). (Rubrica da autora).*]

*Enquanto você estiver vivo, nunca diga: jamais!
 O regime vigente não é seguro. Não é imutável.
 Quando os opressores falarem, os oprimidos também falarão.
 Quem se atreve a dizer: jamais?
 De quem é a culpa se a opressão persiste? De nós.
 Quem a destruirá? Somos nós.
 Você está abatido? Levanta-te!
 Você pensa que está perdido? Ao combate!
 Você se considera um desgraçado? É o momento de marchar!
 Os vencidos de hoje serão os vencedores de amanhã.
 E o "jamais" se transforma em: hoje!*

[Segue ação paralela à leitura do poema pelo professor Gustavo (Rubrica objetiva)]

Os heróis/personagens de Brecht surgem através de uma produção literária conhecida como política engajada. Os personagens nascem das peças de teatro, radiofônicas, roteiros de cinema e vindos, principalmente, das “canções populares, baladas de cabaré, cânticos roucos de igrejas rurais, “desafios” de feiras e paródias”, assim descreve Konder (1996, p.17 apud CARPEAUX, 1966, p.3424). Leandro Konder analisa as poesias de Brecht em relação à história e diz que a poesia *Brechtiana* conserva uma potência, e é lida com frequência com emoção por leitores de diversas culturas e com o passar dos tempos. O autor afirma que a poesia sobrevive, não por estar acima da história ou fora dela, mas sim porque as poesias são relidas e reinterpretadas, conseguindo tocar em novos leitores, com novas lentes sobre o tempo histórico.

Há algo de profundamente *verdadeiro* na poesia política de Brecht. A disposição questionadora, a revolta contra a injustiça, o anseio por um mundo melhor, a consciência da necessidade de contribuir para organização dos “de baixo” na luta para vencer a resistência dos “de cima”, tudo isso irrompe nos versos como manifestação vital de algo que está enraizado na alma do poeta e que ele precisava pôr para fora. (KONDER, 1996, p.92)

Na frase de Hegel; “Ninguém é herói para seu criado de quarto não porque o herói não seja herói, mas porque o criado de quarto é criado de quarto” (KONDER, 1996, p.94)⁵⁵. Konder diz que Brecht contesta essa interpretação elitista atribuindo somente as ações heróicas a “grandes homens”. Ele afirma que Brecht é solidário aos anônimos do povo e

⁵⁵ A proposta de teatro épico de Bertolt Brecht aguça o espírito crítico. Suas peças têm um cunho narrativo e didático, utilizando-se de uma série de recursos teatrais que levam o espectador a refletir. Brecht não é inteiramente a favor da história escrita pelo *criado de quarto* ou pelos “de baixo”. o filósofo Brecht aconselha a percorrer um caminho de indagações. Konder (1996) explica que é preciso dialogar com a história do seu tempo no sentido de inquietar-se, sabendo que não há respostas prontas para as suas perguntas.

interpela com a pergunta; por que não haveria heróis contados pelo criado de quarto? (Konder, 1996)

Por fim, o grupo de professores ficou em silêncio na sala de aula por um bom tempo depois da audição do poema, na eloquência do professor Gustavo. O que foi espantoso, uma vez que normalmente o grupo falava bastante, quase sempre ávidos por quererem participar, articular pensamentos uns com outros, interceder na fala de um e de outro, um assunto emendado no outro. A identificação emocional/política e estética pela forma como Gustavo apresentou/representou sua imagem e com a entonação do poema foi nítida para nós. Depois disso, continuamos a dialogar e a expor nossas experiências a partir desse contexto das manifestações no Brasil em meados de 2013.

Figura 7 – O professor Gustavo em primeiro plano (UFF)



(Blecaute)

1.3 Da boca de cena: O Voo do Besouro sobre o Campo Pesquisado

É preciso humildade para a consciência de que toda a produção de conhecimento humano acumulada até hoje é quase nada se comparado ao que ainda não sabemos ou mesmo que nunca saibamos.

Professor Alexandre

O herói é o objeto dessa pesquisa. Entretanto, não é qualquer um. O herói que se quer evidenciar perpassa as questões sobre a representação dos personagens na “pele de afrobrasileiros”, de forma a identificar no herói/personagem uma ação, uma identificação afrodiáspórica, seja pelas características fenotípicas, ideológicas, subjetivas, seja pelas práticas culturais e religiosas afrobrasileiras. Busca-se entender não somente o conjunto dessas categorias, mas também optar por escolher “heróis” de sentidos multifacetados, dialógicos, ambivalentes e que divirjam da narrativa única e eurocêntrica/estadunidense⁵⁶.

Quando fui pela primeira vez no encontro com o grupo de professores especificamente, agora transformado em campo de pesquisa (2013), me senti insegura. Mas esse sentimento não é de todo ruim. Parecia que eu estava indo para um primeiro encontro de namorados. Ansiosa por longas conversas e, quem sabe, promessas e juras de amor sobre o meu objeto de pesquisa.

Na primeira proposta de interação, de diálogo com o grupo, me contive. Abri mão da ansiedade de educadora de querer mostrar/falar uma enxurrada de nomes de personalidades, personagens, heróis que tinha em mente, para “ouvir” do grupo de professores, ao que eles tinham a me dizer. Queria deixar-me alterar por esse encontro no sentido de *alteridade* (BAKHTIN, 2011). Logicamente, a alteridade não é algo dado subjetivamente de *mim para eu mesma*, ela é concebida desde o começo da relação com os sujeitos da pesquisa, querendo eu ou não. Podemos ler no livro “O pesquisador e o seu outro” a importância que Marília Amorim atribui à alteridade, que, na relação que se estabelece com os sujeitos pesquisados, é inerente a toda pesquisa. Segundo a pesquisadora, a alteridade emerge sempre e pode ser

⁵⁶ Referindo-se à pesquisa de campo (2009 a 2011) do aglomerado de figuras da *Disney exposto no cotidiano escolar de Acari*.

marcada por várias facetas⁵⁷. Acontece que essas facetas podem ocorrer de forma a serem negadas, apagadas, desvalorizadas, valoradas, objetificadas, recusadas, reconhecidas, podendo haver ou não uma identificação com o outro, com o grupo, pois, segundo a autora, “o outro se torna estrangeiro pelo simples fato de eu pretender estudá-lo” (AMORIM, 2004, p.31).

Nossa hipótese de trabalho é de que em torno da questão da alteridade se tece uma grande parte do trabalho do pesquisador. Análise e manejo das relações com o outro constituem, no trabalho de campo e no trabalho de escrita, um dos eixos em torno dos quais produz saber. Diferença no interior de uma identidade, pluralidade na unidade, o outro é ao mesmo tempo aquele que quero encontrar e aquele cuja impossibilidade de encontro integra o próprio princípio da pesquisa. (AMORIM, 2004, p 28-29).

Lancei algumas perguntas ao grupo que eu já tinha elaborado antecipadamente⁵⁸. Perguntas do tipo: quais são os seus heróis? Precisamos realmente de heróis? Vocês se lembram de alguma heroína? Quais são os heróis de suas infâncias? E, no contexto escolar, vocês se lembram de alguma figura ou personagem marcante? E sobre os heróis brasileiros, de quais vocês poderiam falar?

Um aspecto importante era que, enquanto o grupo de professores respondia com alegria, eu diria até entusiasmadíssimo com o assunto e sobre o objeto de estudo, eu colocava simultaneamente perguntas a mim mesma, perguntas que vinham de toda parte. Que caminho tomar, qual o próximo passo? Será que esse é o modo “certo”? Será que escolhi a pergunta “errada”?

As figuras que eram enunciadas pelos sujeitos eram as mais “diversas” possíveis, desde figuras como os personagens do Sítio do Pica-pau Amarelo (o *Saci*, *Cuca*, *Emília*) até personagens de gibis como o *Super-Homem* e *Homem-Aranha*; seriados da TV como *Barrados no Baile em Beverly Hills* e outros como *She-Rá - He-Man*, *Ultraman*, *Spectreman*, contos de fadas, desenhos da *Disney*, *Zé Carioca*, *Macaco Tião*, brinquedos de lojas, programas infantis, filmes como *Indiana Jones*. A lista não parava, só se multiplicava.

Minha surpresa ou o meu incômodo era que a cada comentário surgiam em mim muitas dúvidas. A princípio, não havia nenhuma empatia com aqueles personagens citados, apesar de todas aquelas figuras fazerem parte também de minhas lembranças. O meu

⁵⁷ A face de Górgona, alteridade radical e horror daquilo que é absolutamente o outro. Dionísio, deus nômade, nos ensina ou nos impõe o tornar-se outro. Artemis, deusa da fronteira entre o longínquo e o próximo da diferença. A semelhança produz transformações, mas sem que os limites sejam apagados (AMORIM, 2004 p, 50-55).

⁵⁸ As Propostas dessas perguntas foram tomando vulto lentamente. Primeiramente, no grupo de pesquisa. Depois, experimentadas em um campo educacional na graduação de Educação Física da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, no início de 2013.

incômodo inicial me punha questionamentos sobre o processo metodológico da pesquisa de campo, de modo a me perguntar, quase que automaticamente: o que fazer com aqueles dados e como interpretá-los? Qual a intencionalidade e por que de tanta estranheza? Em parte, preocupações com a pesquisa com os cotidianos, especialmente no campo das ciências humanas e de educação. A outra parte desta preocupação vinha por assumir como parte metodológica de pesquisa a recusa em enunciar a frase - “o herói negro” ou de fazer qualquer pergunta do tipo: “você conhece ou se lembra de algum herói negro?” Mas, ao contrário, optar por usar heróis, no plural. “Quais são os seus heróis?” Entretanto, essa recusa enunciativa tornou-se quase enlouquecedora, uma vez que a negação não se dá apenas no nível coloquial ou de forma casual, de um simples dizer ou não. Elas emergem de questões identitárias, posições ideológicas e conceituais.

Cena 1 – Da Boca de Cena - I Ato

[*Enquanto isso... nos cotidianos pesquisados: cena - sala de aula da UFF.*
(Rubrica objetiva)].

CLÁUDIA – Quem quer começar?

FLÁVIO - Dizer um herói brasileiro?

O Saci Pererê! (**MARCELLY**)

FLÁVIO – Herói brasileiro não tem. Não me lembro.

ALINE - Eu não tenho nada! Nada que eu me lembre que me marcou e nem na escola.

ALEXANDRE - Não tem herói brasileiro.

KARLA - Eu considerava a Emilia uma heroína porque ela vencida a Cuca

TÁRSIO – Airton Sena!

JULIANA – Não tem!

O diálogo prossegue:

CLÁUDIA – Então, heróis da infância de vocês?

KARLA - *He-Man, Ultraman* e eu namorava o *Lion*.

ANDRE - *Super-man*.

GUSTAVO – *Dragon Ball*.

FLÁVIO – *Spectreman* - era um seriado de TV passava todo dia e eu corria para chegar em casa para poder assistir.

JULIANA – Hércules. Brasileiro eu não me lembro.

MARCELLY - O que ficou marcado foi a *She-Rá* por conta dos cabelos longos dela e a Xuxa. A Xuxa fez uma música sobre *She-Rá* e o *He-man*. Esses me marcaram muito.

CLÁUDIA - Estou sentido certa nostalgia! Lembranças da infância! E sobre a escola, o que vocês acham? O que vocês aprendiam?

ÉRICA - Eu estudei em escola católica, na São Francisco de Assis.

MARCELLY - Na escola, eu me lembro. O que ficou marcante na escola foi no folclore. *Saci*. Eu não sei se foi herói ou heroína, mas na 4ª série, eu participei de uma peça que tinha a *Nega Fulô*⁵⁹, eu fui a *Sinhá*. Na minha turma não tinham negros nem mulatos, então a minha amiga representou a Fulô. Eu vivi muito isso.

ALEXANDRE - Eu via a *Manchete*⁶⁰, eu via o judoca, um filme Japonês. Agora herói brasileiro e no contexto escolar? Eu não me lembro de nada.

CAROLINA – Da minha infância foi o filme *Indiana Jones*. Por um longo período eu queria ser arqueóloga exploradora, desvendar os mistérios da humanidade. E na escola [...] eu só me lembro dos personagens do folclore: Saci, Lobisomem, Bumba meu boi e Curupira.

GUSTAVO - Na escola tinha a turma da Mônica e a *Disney*.

SILVA – Na infância? O Nacional Kid e na escola eu aprendi sobre o Zé Carioca.

SABRINA – O super-homem, uma palavra usada como exemplo de palavras compostas e o uso de hífen. E o do Castelo Ratimbum para ensinar as coisas de higiene.

KARLA - Na escola eu me lembro de um disquinho do Macaco Tião. Isso me marcou muito. A música era assim: “Macaco Tião - Macaco ladrão”. Eu não sei se isso pode ser considerado herói na escola.

SABRINA - Um herói é como uma religião, um deus, uma imagem santa, personificada. Uma imagem que resolve os conflitos do mundo e a criança acredita como se fosse verdade.

⁵⁹ A poesia de Jorge Lima, “Essa Negra Fulô”, mostra a violência física e sexual sofrida por uma negra (mucama da casa da *Sinhá* e do *Sinhô*).

⁶⁰ O canal de TV Rede Manchete permaneceu no ar até 1999.

1.3.1 O dilema do “herói negro” rasurado.

A maior parte do tempo do encontro na interação com o grupo de professores eu “inventava” perguntas de acordo com que nós conversávamos, sem aquele caráter sistemático de fazer perguntas como se fazem nas entrevistas com cadernos, gravadores e anotações à mão. Em mim, as dúvidas e questionamentos só aumentavam, pois a cada interação com o grupo eu era empurrada para o cerne do problema. A sensação era como se eu tivesse sido transportada (centésimos de segundos) para uma área externa à sala, ao ar livre, como aquelas arenas de touradas ou daqueles ringues de rua sem lona, onde o que se espera desse tipo de luta não é ganhar nem perder, mas permanecer de pé no fundo da sala de aula.

No meio do “combate”, eu me perguntava: o que eu desejava ouvir do grupo? Qual tipo de herói estava ali presente? No nosso imaginário? Que resultado eu esperava?

Fenotipicamente, se referências históricas como Zumbi dos Palmares não apareciam, onde estavam as personalidades negras já consagradas? Ou nomes como de intelectuais negros Abdias do Nascimento, Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata? Onde estavam as personagens históricas como Luísa Mahím que fora capturada e trazida do continente africano como escrava para Salvador/Bahia e participou da revolução Malês? Ou ainda, o seu filho, Luís Gama, outro nome importante, que se tornaria um grande militante e poeta da causa dos negros escravizados?

Sistematicamente, estavam presentes os (super) heróis da cultura de massa, majoritariamente estadunidenses, as figuras da *Disney*, ídolos do esporte como o piloto brasileiro Ayrton Senna, tricampeão da Fórmula 1. O herói da mitologia grega Hércules. Personagens do Sítio do Pica-pau Amarelo, do Monteiro Lobato, as figuras folclorizadas do Saci e da “Nega *Fulô*” na relação com a Sinhá.

Enfim, o “herói negro” não apareceu nas primeiras conversas com os professores, no qual o meu foco principal era a representação do negro(a). Então, qual o lugar do herói/personagem negro no palco? O que estava realmente em jogo era a importância política, estética, cognitiva, por reconhecimento e identificação por um ou mais personagens / “heróis negros”.

Quero lembrar que não se trata de trocas de lugares. Tirar “heróis brancos” para colocar “heróis negros” é mais complexo que isto. As questões na pesquisa, aqui abordadas, de modo algum se alinham àquelas posições binárias de negro-branco, opressor-oprimido, eu-outros, nós-eles. Pelo contrário, deseja-se focar no fluxo das interações sociais cujos

processos não se reduzam aos binarismos de simples oposições como o bom e o mau. Não se trata de negar ou afirmar simplesmente uma coisa ou outra ou de afirmar uma coisa pela outra, mas de tensionar uma coisa e outra, colocando-as sempre sob suspeição.

O dilema de rasurar a identidade do herói permaneceu até o último momento. O fato é que esse debate revela na cotidianidade o estágio dos embates, dos princípios opostos e das hierarquias em que nós nos encontramos na sociedade (tanto nos professores do curso de formação quanto em mim mesma), tornando a temática do “herói negro” ou dos “heróis” uma problemática conflituosa.

Cena 2- Da Boca de Cena - I Ato

[Ao mesmo tempo dos acontecimentos da pesquisa de campo, UFF, acontece outro debate fora da sala de aula, no ringue sem lona com um grupo de intelectuais e poetas. (Rubrica da autora)]

[Joel Rufino demonstra nenhuma simpatia com os enunciados da pesquisa de campo e compreende que (Rubrica subjetiva)]:

JOEL RUFINO – Uma modalidade sutil do racismo brasileiro é o “monopólio de representação” do branco. (RUFINO, 2014, p.288 apud SCHWARCZ e PEDROSA).

[Césaire “Reivindica tanto a sua cor negra” (...) “ofegante, nos jogou na cara” (FANON, 2008, p.58)].

CÉSAIRE - Os brancos por acaso reivindicam a própria cor? (FANON, 2008, p.58).

JOEL RUFINO – *[replica]* - Não precisa: os brancos são, digamos, a areia da praia sobre a qual os outros deixaram sua marca. Desnecessário, porque a “etnia” branca já é dominante. Já os negros e índios, socialmente dominados, sempre precisaram de ações, movimentos organizados e políticas públicas”. “A segunda razão é que para a maioria das pessoas, o descendente de europeu é obviamente o brasileiro autêntico. Ele reivindicaria o que os brancos já têm: poder e reconhecimento (RUFINO, 2010, p.42.43).

[Joel Rufino levanta-se, caminha para um lado e para outro e continua a sua fala um pouco mais esbaforida e impaciente, afirmando que (Rubrica da autora)]:

JOEL RUFINO – Os negros e índios seriam os “outros” que ajudaram a construir o país. Veja: não há um capítulo à parte nos livros de história sobre a influência branca. Já para os negros há um capítulo especial informando e de que forma influenciou na culinária, na religião etc. (RUFINO, 2010, p. 43).

[*Fanon entra na arena de discussão e não concorda e nem discorda com o que está sendo enunciado – só provoca mais discussões*]

FANON - Provavelmente aqui está a origem dos esforços dos negros contemporâneos em provar ao mundo branco, custe o que custar, a existência de uma civilização negra (FANON, 2008, p.46).

[*Entra na arena Wole Soyinka com o seu tigre anunciando que nada resolve trocar uma fobia pela outra. Cessa com a discussão discorrendo com um poema (Rubrica da autora)*].

WOLE - “O tigre não precisa proclamar a sua tigridade. Ele salta sobre a presa e a mata” (MUNANGA, 2008, p. 71).

PLATEIA - [*Silêncio*].

Na perspectiva de Fanon (2008), aqui talvez esteja a origem dos esforços dos negros contemporâneos em provar, custe o que custar, a existência de uma civilização negra e seus heróis negros. Assim, é preciso livrar-se e romper com estes absolutismos que rondam os perigos da fixidez. Na medida em que apelamos para as adjetivações (herói negro), somos escravos de arquétipos. Por outro lado, em diálogo com Joel Rufino, podemos entender que, historicamente, o negro (a) foi prejudicado com as “políticas de representação” que o escravizaram e o adjetivaram como algo ruim.

Portanto, a dificuldade estava lançada daqui da “boca de cena”. Diante de uma sociedade historicamente racista, que denigre o homem e a mulher negra, é preciso pautar com “políticas de representação” de valorização e de identificação de heróis/personagens negros e, ao mesmo tempo, andar por uma linha tênue na qual não podemos nos contentar com isolamentos.

[*Cena de continuidade dos dilemas cotidianos. (Rubrica da pesquisadora)*].

Permaneci na perspectiva por um *herói rasurado* e tinha a vontade de dizer: "Sim, sim, tudo bem, mas falemos agora de outra coisa". Além desses já conhecidos heróis da TV, da cultura de massa e os folclorizados personagens do Sitio do Pica-pau Amarelo (Monteiro Lobato), quais os “heróis negros” que vocês conhecem? Mas não fiz tal pergunta e preferi *rasurar*, *tensionar*, *polemizar*. Comecei, então, a interferir e a problematizar a partir daquelas respostas e novas interações com o grupo aconteceram.

A partir do momento em que comecei a narrar minhas próprias experiências ou quando expus a temática do meu estudo, surgiram cotidianos cheios de conflitos.

Emergiram novos debates, as contrarrespostas, as “responsividades” (BAKHTIN, 2011), os conflitos étnico-raciais, as mudanças de atitudes nos cotidianos dos espaços dos tempos escolares e as “consciências”. Mais tarde, depois de bastantes rodas de conversas com o grupo, surgiram dois “heróis negros”: Zumbi dos Palmares e o Manoel Henrique Pereira, conhecido como Besouro, Aambos “personagens” atrelados ao estigma da escravidão.

Cena 2 – Da Boca de Cena - I Ato

[Cena sala de aula UFF: segue as narrativas da pesquisa de campo. (Rubrica objetiva)].

CLÁUDIA – Por que vocês acham que apenas surgiu um tipo de herói?

ALEXANDRE – Isso de o herói ser um ideal, um mito?

RAFAEL – Eu acho que a gente primeiro passa de um modelo europeu para depois passar para esse outro, o norte-americano, para se pautar o que é um herói.

SABRINA - Todo o filme da *Disney* que saía, eu via. Hoje em dia, eu vejo como eram preconceituosos, principalmente em relação à mulher.

CLÁUDIA - Na opinião de vocês, quem em nosso país é tratado como herói? Quem é tratado como “pessoa”? E quais são outros que são, ordenadamente, tratados como “coisas”?

[Um burburinho acontece em sala de aula e os professores voltam a falar, e ao mesmo tempo (Rubrica da autora)].

De certa forma, esta discussão com a classe de professores diminuiu a onda mística ou os efeitos fantásticos dos super-heróis modernos e pudemos, assim, direcionar os holofotes para reflexões sobre outros grupos de indivíduos, representações, heróis/personagens. O grupo enuncia que os negros, as mulheres, as crianças, os *gays*, lésbicas, *travestis*, os trabalhadores, os deficientes, são na maioria das vezes tratados como “coisas” em nossa sociedade e que existem muito poucas histórias com uma abordagem heroica sobre esses grupos.

Levando-se em conta o que foi observado, pude notar a importância dessa primeira roda de debates. No sentido *bakhtiniano*, compreendo que, naquelas representações super-heroicas historicamente herdadas, o “Eu” não enuncia sozinho e, sim, que todas estas

“palavras” enunciadas no contexto da pesquisa e reescritas aqui no texto soam como portavozes de outras vozes sociais que estão vivas e presentes em nossa sociedade.

Continuei a interferir e a intervir; aliás, como já havia afirmado anteriormente, a pesquisa em questão é feita de *um céu de boas e más intenções*. Algumas pesquisas chamam este *céu de pesquisa-intervenção* nas ciências humanas. eu prefiro referenciar essas intervenções no campo da educação para chamar a atenção para as *responsividades* (BAKHTIN, 2011).

Contei sobre o episódio da Branca de Neve no cotidiano de Acari, falei sobre as minhas preocupações com questões identitárias das crianças nos espaços infâncias, a trajetória da representação do negro no livro didático, na televisão, no cinema, e fizemos uma dinâmica de grupo (Fig. 9 e 10).

Figura 8 – Professor Alexandre, em primeiro plano, na cena do grupo na dinâmica “pessoas e coisas”



Figura 9 – A professora Marcelly, em primeiro plano, atuando na dinâmica “pessoas e coisas”



Segue a diálogo

ÉRICA (...) outro dia a gente estava falando sobre isso (...). O negro visto como selvagem e aí o pensamento era: quando ele se relacionava com as mulheres brancas manchava, modificava a questão da cultura, da questão social.

ÉRICA - Veja; eu sou religiosa e a minha religião é a evangélica. Outro dia aconteceu na minha aula um conflito. Um disse para o outro: - “*Seu macumbeiro!*”. Mas eu senti um ar de deboche. Aí eu parei tudo por causa do deboche, porque eu não vou aceitar isso na minha aula. - Aí eles vão me ouvir! Eu vou palestrar! E aí a turma fica possessa, né?!

ÉRICA - Aí o menino vira-se e fala: - “Ele tá falando isso porque eu moro no terreiro”. Aí ele me contou a história dele. Ele me contou que a família dele tem uma casa, que a avó tem um quintal e que é uma casa pequena de dois cômodos e uma cozinha. A avó usou para fazer os “trabalhos do candomblé”. É no quintal onde ocorre toda a festa, a roda e aquilo tudo!

Figura 10 - Ao fundo, a professora Érica



ALEXANDRE - A gente tá falando sobre heróis e também sobre questões raciais, que é uma temática importante. Eu me lembrei de Zumbi - eu li na *internet* e a gente tem que ver que nem tudo que a gente lê na *internet* tem fonte confiável. Mas eu li que a história de Zumbi é muito romantizada.

ALEXANDRE - [*Provocador*] - A história precisava de um ícone negro e gerou Zumbi. Acredito, sim, terem existido milhares de negros nessa luta contra a opressão do homem branco sobre o negro, sendo eles digníssimos de serem classificados como heróis e receberem estátuas e todas as homenagens. Mas, enfim, vamos dizer que esse cara, este que vai ser o representante de um ideal, da luta e tudo mais; este, no caso, como eu li (...) Zumbi era meio que um ditador, ele tinha os seus próprios escravos.

[*Alexandre, dirigindo a todos, mas mais especificamente a mim, a autora/pesquisadora/praticante. (Rubrica da autora).*]

ALEXANDRE - [*Em tom confrontativo*] (...) Pegar o cara e eleger ele como ícone contra a opressão e ele mesmo tendo escravos no quilombo! Acho que fica complicado isso!

CLAUDIA – [*Replicando a fala do Alexandre*] - Entendo o que você está falando. Acho que você está falando sobre o que significa ser um herói. Mas seria essa a única forma de herói que temos: glorificado, símbolo de um ideal?

ALEXANDRE - [*Replicando a fala da Cláudia*] - Ah, sim! Lógico, todos os heróis são romantizados, não foi só Zumbi.

RAFAEL – [*Examinando*] - Eu fico pensando nesse herói bravo, indestrutível. Eu li um trabalho da área de comunicação sobre o *Chapolin* e vejo como ele rompe com tudo isso. Porque uma hora ele tem medo, ele faz tudo errado e muitas vezes ele vence trapaceando. Ele rompe com um padrão.

SABRINA - [*Analisando*] - Eu fico pensando na importância de se criar um herói. Geralmente, esses super-heróis norte-americanos foram criados dentro de um contexto de guerra fria e em momentos em que a gente não acredita mais nos nossos semelhantes, mas sente a necessidade de se criar algo que super, que vence tudo. Um super-herói que vem de outro planeta, que é criado de uma experiência química e nunca é criado de um útero.

1.3.2 Currículos imagéticos das escolas

Solicitei ao grupo de professores que ficassem atentos ao *currículo imagético* das escolas. Perguntei: Que imagens são expostas com frequência nas escolas? Que discursos imagéticos são colocados nas paredes e cartazes de onde atuavam como professores? Pedi ao grupo de professores que compartilhassem as imagens na página virtual do grupo e que ficassem livres para tecer qualquer comentário, considerações, críticas e elogios na própria página e quando estivéssemos em os nossos encontros semanais se poderíamos conversar sobre as imagens postas.

Perguntei; Que figuras circulam por estes espaços? O que as imagens nas escolas estão enunciando? E novos contextos apareceram, interações verbais, reflexões críticas, sobre trabalhos colocados nas escolas. Várias postagens na página virtual do grupo⁶¹ com reportagens e sugestões de leitura de histórias e protagonismos provocaram novas conversas em grupo e diálogos um pouco mais privados.

[*Cena de continuidade sala de aula na UFF*]

⁶¹ Algumas dessas postagens e comentários estão nos apêndices.

[Sabrina posta uma imagem de duas meninas negras do cotidiano escolar onde atua como professora e faz alguns comentários sobre a imagem]

SABRINA - Eu tenho duas alunas: os nomes delas são Ana Clara e Maria Clara. Lembrei-me da sua aluna Keroline, da sua aluna que falou que você era a Branca de Neve (...). E dos questionamentos em cima da imagem da escola em que você trabalhou. Dos “super-heróis”, da referência de beleza e tal (...). Como elas têm o nome Clara, independente da cor da pele negra⁶².

[Karla comenta sobre um trabalho que ela própria realizou nas aulas de educação física com algumas turmas (Fig.12)].

Figura 11 – Professora Karla em primeiro plano



KARLA - Curiosamente, fiz um trabalho com minhas turmas de 5º ano e 7º ano sobre o tema “Herói da sua vida”. Coloquei alguns critérios como: não poderia ser Deus, Jesus e/ou alguém da família. Não que não pudessem ser heróis deles, mas, se por um acaso fossem, além deles, qual seria o herói da vida deles. Muitos falaram dos super-heróis da TV, como *Batman*, *Super-Homem*, *Homem Aranha*. Um aluno falou que seu herói era o *Sherlock Holmes*. Outra disse o *Sherek*. Uns 3 disseram *Neymar*. Uma disse *Airton Senna*. Mas o que me emocionou, e eu acho que a todos na turma do 5º ano, foram duas irmãs gêmeas.

KARLA - [Continua seu comentário sem ninguém interromper]- Uma delas começou a dizer, já chorando, que seu herói era o “Tio Saci”, um morador de rua que dormia na esquina do condomínio delas, mas que era muito querido pelos moradores. O tal “Tio Saci” tinha esse nome devido a uma deficiência que ele tinha em uma das pernas e também por ser negro, por isso o apelidaram assim, mas não de forma pejorativa.

[Tarsio critica as imagens de cartazes(Fig.13) pendurados na escola em que atua como professor].

⁶² Clara dos Anjos (1956). A ironia nominativa dá título ao Romance de Lima Barreto. A personagem não é branca, mas uma negro-mestiça que não aceita a sua identidade étnica e busca por um branqueamento para a sua prole, deixando-se seduzir por um homem mau caráter, entretanto branco. (CUTI, 2011.)

TARSIO – A visão do negro herói e espelho para a sociedade se dá em sua grande maioria através do esporte ou da música, com raras exceções.

TARSIO - [*continua seu comentário sem ninguém interromper*] - O projeto de educação no Brasil está cada vez mais pautado na forma conteudista em detrimento a um ensino multicultural, onde podemos comprovar através das provas externas e dos vestibulares que privilegiam o conteúdo como forma de ingresso e continuidade dos estudos.

TARSIO - Na minha visão, essa política educacional acaba por perpetuar uma hegemonia cultural de poder e identidades, onde a bagagem cultural do aluno é deixado de lado e ele quase se vê obrigado a uma imposição do sistema, fora algumas oportunidades conquistadas por uma minoria de negros e pobres através do esporte ou da música.

Figura 12 – Cartazes da escola de Tarsio



[*Karla critica as imagens de cartazes (Fig.14) pendurados na escola em que atua como professora*].

KARLA - Nessas imagens da escola, a proposta era de retratar a diversidade cultural. Só que, infelizmente, elas impõem um padrão, a meu ver, negativamente.

KARLA - A maioria das fotos são de pessoas glamourosas, aparentemente bem sucedidas e famosas. No outro cartaz, com inúmeras imagens de negros, com a proposta principal de abominar o racismo, mas de uma forma equivocada e excessiva, ao meu ver, porque coloca quase como sinônimo de racismo e escravidão.

Figura 13 – Cartaz da escola da professora Karla: “Somos todos diferentes”



Paralelamente a essas discussões na sala de aula sobre as imagens das escolas os professores e eu, começamos a postar imagens, notícias e acontecimentos, a maioria delas relacionadas com as questões étnico-raciais e sobre o racismo na página virtual do grupo. Sem dúvida, as postagens queriam enunciar algo, já que era perceptível que as escolhas estavam direcionadas a um "ouvinte" específico: pesquisadora. As postagens vinham ao encontro do que eu falava em sala de aula. Eram na maioria das vezes imagens para contribuir, afirmar, criticar, retratar, exemplificar, confirmar ou conciliar os discursos que estavam na mídia, na sociedade ao nosso redor e em nossas salas de aula. Abaixo estão algumas dessas postagens colocadas na página do *facebook* do grupo. Em outras, os leitores/ouvintes desse enredo podem verificar em anexo.

Postagem 1 - Professora Karla

Figura 14 – Postagem: Por que os heróis nunca são negros?



Postagem 2 – Professora Juliana

Figura 15 – Postagem: Branca de Neve na versão com a pele negra.



Postagem 3 - Professora Sabrina

Figura 16 – Postagem protesta contra o racismo na prova de um aluno do 5º ano



SABRINA - [comentário] Achei uma atitude interessante do aluno. Essa atitude do garoto teve destaque na mídia. O aluno fez algo que fugiu ao padrão, que rompeu com o usual. Pintou personagens que já existem com cores diferentes. Para ficar um pouco mais parecido com ele. Se ele tem a cor marrom, os personagens que ele gosta poderiam ser marrons também e não deixariam de ser quem são, já que nenhuma história da “Turma da Mônica” tem características diferentes das crianças reais, sendo elas brancas, marrons, amarelas, roxas e etc. Então, pintá-las de outra cor não quebraria o heroísmo de tais personagens. (Fig. 17)

GUSTAVO – [comenta em seguida] - Há violência na sociedade sobre o cabelo negro. Eu mesmo, quando usava *dread*, passei por isso.

GUSTAVO - Olha, eu tô me lembrando duma coisa aqui e vou contar. Tinha uma senhora negra na minha rua, ela sabia que eu era professor e ela não me abraçava porque eu usava *dread*, que é uma quebra de estética. Ela achava que não era cabível, eu sendo professor ter aquela estética toda. Quando eu cortei, a primeira coisa que ela fez foi me dar um abraço.

Finalizo a série de intervenções, postagens e sinalizações dos professores/estudantes da formação da UFF com os comentários do professor Alexandre.

Em uma situação após a aula, no encontro do intervalo das aulas, o professor Alexandre nos sugere que assistíssemos ao filme “Besouro Cordão de Ouro”. Provoquei-o a tecer alguns comentários específicos sobre “ciência” e ciência do cotidiano com base no filme.

O filme *Besouro*, de direção João Daniel Tikhomiroff (2009), mistura ficção e a história real de Manoel Henrique Pereira. O filme conta a história de um herói que nasce no interior da Bahia, em meio ao combate ao racismo no período pós-abolição da escravatura. *Mangangá*, como também era conhecido, constitui-se em um mito, um herói de “corpo

fechado”. O filme mostra as religiões de matrizes africanas e afrobrasileiras em imagens personificadas de *Oxum, Iansã e Exu*. O filme é repleto de efeitos especiais e mostra a habilidade de capoeirista e como se formaram as muitas histórias e lendas de Manoel Henrique. Uma delas era que Manoel tinha o poder de sair voando como um besouro, assim que derrotava os seus inimigos.

Parte desse filme foi posta na página da rede social do grupo “Corpo: processos metodológicos no uso de imagens”. (Fig.18). Logo nas primeiras cenas do filme, “Besouro Cordão de Ouro”, Manoel, ainda criança, e seu mestre da capoeira, o tio Alípio, dão a deixa do diálogo.

TIO ALÍPIO – [*na cena do filme*] - Menino, um dia você vai ser Homem. Pobre, quem sabe! Amanhã você pode ser rico. Agora, preto, meu filho, é para vida inteira. Preto, como muito orgulho de sua cor. E não deixe ninguém fazer pouco de você (...).

Na cena seguinte, Manoel começa a espantar o besouro na mata. Seu mestre da capoeira, o tio Alípio, recomeça o diálogo com o menino e diz: - “*Manuel, deixa o cascudo!*”. Na cena, Manoel para de importunar o inseto e começa a observar o besouro em cima das folhagens. O mestre da capoeira se aproxima de Manoel e diz: “*Ninguém dá conta que esse cascudo voa. É pesado e tem as asas fininhas. Até a ciência jura que esse besouro não voa*”. De repente, o mestre assopra o inseto e diz para Manoel: “*Olha que maravilha!*”. A cena termina com a câmera tomando o lugar do besouro que simula o voo do inseto. Ao sobrevoar a mata, a cidade, a feira, as pessoas ao redor, até a nós, professores, sujeitos da pesquisa.

Eu e o professor Alexandre conversamos sobre as arrogâncias das ciências positivistas e as hierarquias com relação aos conhecimentos cotidianos das escolas. Alexandre me contava sobre com ele vê a ciência, como uma atividade do dia a dia, e remete à parte do filme posta na página.

Figura 17 – Cena do filme Besouro



[Cena: na sala de aula na UFF segue o diálogo]

ALEXANDRE – [*Provocador*] - Professora Cláudia, o que a senhora acha do filme Besouro? Alguém já ouviu falar do filme Besouro?

CLÁUDIA – [*Respondendo à indagação de Alexandre*] - Sim. Eu tenho uma parte do filme que diz de como a ciência positivista não explica, não comprova, o voo do besouro.

ALEXANDRE - [*Replicando a afirmação de Cláudia*] - Quando se diz: “isso é cientificamente comprovado”, essa frase já prepara a mente para aceitar a afirmação seguinte como fato, mesmo que esse fato venha a ser provado falso posteriormente.

[*O professor Alexandre tece um comentário após a postagem do vídeo (Rubrica objetiva)*]:

ALEXANDRE - Quando o personagem do filme diz que a ciência não explica o voo do besouro é como se dissesse que ele não deveria voar ou que contraria as leis da natureza. Quando algo assim acontece, ainda não foi encontrada uma explicação[...] quando um fenômeno foge à razão parece que é algo sobrenatural.

ALEXANDRE - É preciso humildade para a consciência de que toda a produção de conhecimento humano acumulada até hoje é quase nada se comparado ao que ainda não sabemos ou mesmo que nunca saibamos.

Essas narrativas acima citadas me recordam vários outros contextos em que vivi quando se trata da questão da representação do “herói negro” ou, como diz o professor Tarsio, “negro herói”.

Ainda no começo de 2013, isto é, antes de iniciar a pesquisa de campo propriamente dita na UFF, fiz as mesmas perguntas para uma turma de graduação de Educação Física na Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ, na qual atuava como professora contratada para as disciplinas Educação Física Infantil e Estágio Supervisionado.

As respostas dos graduandos foram *Batman*, *Mulher Maravilha*, *The Flash*, *Superman*, *Mulher Gavião*, *She Rá*, *Capitão Nascimento*, *Homem Aranha*, *Tarzan*, *He-man*. Logo depois conversamos sobre estas respostas e, ao longo dos poucos meses que ministrava aquelas aulas, interagimos nas propostas disciplinares, mas também dialogamos em diversos momentos sobre os aspectos dessa problemática do herói nas escolas.

Percorri a mesma metodologia de não enunciar prontamente sobre representações de “heróis negros”. Ou seja, na perspectiva de *repetir, repetir, até que fique um herói rasurado*, sempre tenho a vontade de dizer: - Sim, sim, tudo bem, mas falemos agora de outra coisa.

Além desses já conhecidos heróis da TV, quais “heróis negros” vocês conhecem? Mas não fiz tal pergunta e, desse modo, eu prefiro sempre rasurar. Trago, então, alguns comentários significativos do grupo de graduandos da UERJ.

[*Cena paralela: sala de aula UERJ. (Fig.19)*].

MARIANA – [*Horrorizada*] - Eu fui ao circo do Marcos Frota outro dia e eu vi uma coisa horrorosa: uns meninos capoeiristas, todos eles negros fazendo movimentos de macaco. E aí vinha um homem branco vindo de cima, como se ele fosse o salvador. Foi horrível! (alguém pergunta: - tinha crianças?) – Sim. É um circo!

ALAN – [*Mostrando-se atento aos diálogos*] - Acho que quando se fala em herói vem logo na nossa cabeça um modelo, uma idealização e, aqui, professora, acho que a senhora traz uma desconstrução de um ideal, ao trazer para realidade do nosso povo.

SABRINA - [*Chateada, a estudante está se referindo às cotas para negros nas Universidades Públicas*] - Eu considero que os homens brancos e héteros são, hoje, os que mais sofrem discriminação, pois eles não têm benefícios como os outros têm, como as cotas para os negros [...].

Figura 18 – Dinâmica com os estudantes da graduação UERJ



1.3.3 Proscênio – puxando os fios da tese

[*Cena de epítese, ponto culminante da peça onde as situações dramáticas, as contradições, os erros se complexificam (Rubrica subjetiva)*].

Em virtude dos enunciados mencionados e de tudo que foi tecido teórico-metodologicamente na pesquisa, infiro que o desafio está posto. **Devo lançar minha tese daqui da boca de cena**, isto é, do *proscênio*, parte mais próxima da plateia, geralmente o lugar que é destinado às encenações mais fortes, projetando a voz para fora do recinto, ao redor e em direção ao fundo da plateia.

Portanto, a pergunta principal da pesquisa é: que discursos, políticas de representação que foram ou são construídas historicamente (literaturas, midiáticas, etc.) buscamos na criação de heróis? Em contrapartida, que imagens estão associadas à representação de personagens negros? Em outras palavras, por que há dificuldades (ou esquecimento, relutância, indecisão, confrontação, desconhecimento) de “nos lembrarmos” de histórias, de personalidades, de um personagem negro como herói?

Em diálogo com os autores citados, das reflexões a que chego e a partir das experiências nos cotidianos socioeducativos, **creio que há um descompasso nestas duas imagens/discursos: herói - negro**. Isto é, noto uma distância de sentidos entre essas duas representações.

Para tanto, destaco alguns fragmentos narrativos dos professores da pesquisa de campo no quadro a seguir (Quadro 4) para evidenciar esses discursos sobre o herói, implicitamente idealizado como branco, nobre, intangível para, concomitantemente, mostrar o descompasso desse discurso com as imagens negativas, depreciativas impostas nas representações de personagens negros (as) e/ou afrobrasileiras.

Aponto que há, no mínimo, dois movimentos *reflexivos/teóricospráticos* para responder às perguntas. O primeiro vem desde o episódio do cotidiano de Acari, em 2011, com a proposta intitulada: "Se a pele é negra por que a máscara é branca?" Parto do pressuposto que há uma problemática e que, portanto, é necessário repisar as questões sobre o processo histórico representativo de imagens/discursos preponderantemente, negativos, denegridos, embranquecidos que recaíram sobre o negro(a) (afrobrasileiro) durante anos, décadas, séculos. Isto é, creio que deveríamos percorrer o processo histórico, político, social, literário e midiático sobre o personagem negro(a), a fim de reverter, debater, libertar, tensionar, construir outros discursos. Perceber e criticar a fixação ou uma “naturalização” de estereótipos, “impossibilitando” a entrada de novos significados, inclusive de representações estético-éticas de personagens afrobrasileiros e suas histórias.

O segundo movimento vem das análises das conversas cotidianas do campo de pesquisa atual com os professores UERJ/UFF, em 2013/2014, com a indagação: **o que é herói?**, que perpassa pela “reconstrução” do lugar enunciativo do discurso do herói.

Conjecturo que, ao enunciar a palavra “herói”, em ambos os contextos, lança-se a ideia de que a imagem/discurso do herói, ao longo do tempo, tornou-se majoritariamente, monocultural e, talvez, tenha se distanciado do caráter carnalizado, ao ponto de ser tornar monológico, nela não cabendo variações de representações.

Cena 3- Da Boca de Cena - I Ato

[*Aparte, autora-pesquisadora toma a dianteira do palco em solilóquio*]

AUTORA-PESQUISADORA - Talvez o leitor ou ouvinte desse enredo aprecie um esquema ou uma tabela

Na proposição A, o “herói” tornou-se predominante, monocultural, monologizante, narcísico, símbolo de ideal de perfeição e de salvação (o fardo do homem branco), distanciando-se do caráter dialógico, não cabendo outros tipos de referências e modos variados de heróis.

[*Eduardo Galeano chega atrasado ao anfiteatro dirigindo-se a alguém e à plateia em geral (Rubrica da autora)*].

GALEANO - *Ele diz assim: O herói.*

Como teria sido a guerra de Tróia contada do ponto de vista de um soldado anônimo? Um grego qualquer, ignorado pelos deuses e desejado apenas pelos abutres que sobrevoam as batalhas? Um camponês metido a guerreiro, cantado por ninguém, por ninguém esculpido? Um homem qualquer, obrigado a matar e sem o menor interesse de morrer pelos olhos de Helena? [...] (GALEANO, 2009, p.45)

Na proposição B, o personagem africano e/ou negro brasileiro, pelos dados apreendidos nos respectivos campos pesquisados, não se “pensa” como uma figura heroica. Porque, uma vez tendo sido escravizado, um trabalhador braçal, um vencido, significa, por sua vez, um inadequado para a figura do *herói* (o fardo do homem negro). Apresenta-se, assim, como *um ninguém, um figurante*, geralmente como personagens vindos da brincadeira de rua, da cultura popular, dos folgedos, do coletivo que, portanto, se referem como não dignos de serem o herói da história.

DA PLATEIA - [*Fanon remexe em suas pastas cheias de diagnósticos psiquiátricos e, em solilóquio, pergunta-se em voz alta (Rubrica objetiva)*]:

— “É possível compreender esta proposição?” (FANON, 2008, p. 160).

É possível compreender esta proposição? *Na Europa, o Mal é representado pelo negro. É preciso avançar lentamente, nós o sabemos, mas é difícil. O carrasco é o homem negro, Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral. Ficaríamos surpresos se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande número de expressões que fazem do negro o pecado. Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. Enquanto não compreendermos esta proposição, estaremos condenados a falar em vão do “problema negro”. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca. Uma magnífica criança loura, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, principalmente, quanta esperança! Nada de comparável com uma magnífica criança negra, algo absolutamente insólito. Não vou voltar às histórias dos anjos negros. Na Europa, isto é, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro.* (FANON, 2008, p. 160).

Na proposição C existe um problema nessas duas argumentações, pois, se aceitarmos essas ideias acima citadas, poderíamos até entender como uma das apostas, dentro do contexto do estudo da pesquisa uma espécie de acerto de compasso, de acerto de contas, de se igualar, de sincronizar discursos ou qualquer coisa parecida. Na verdade, não é essa a intenção. O posicionamento político e estético da pesquisa é acreditar que os personagens carnavalizados sejam capazes de fazer fissuras nessas idealizações da palavra/discursos sobre o herói. A proposta é interpelar pelo caminho das interseções, dos hibridismos, das discontinuidades e das ambiguidades.

DA PLATEIA, [*Bhabha, o mímico, dirigindo-se a Fanon e à plateia de modo geral, admite que seja possível compreender as proposições A e B, contudo é preciso ter cuidado com os perigos da fixidez.* (Rubrica da autora)].

Fanon reconhece a importância crucial, para os povos subordinados, de afirmar suas tradições culturais e nativas e recuperar suas histórias reprimidas, mas ele está consciente demais dos perigos da fixidez e do fetichismo de identidades no interior da calcificação de culturas coloniais para recomendar que se lancem “raízes” no romanceiro celebratório do passado ou na homogeneização da história do presente. (BHABHA, 1998, p. 29)

Para isso, parto do princípio de que é preciso citar representações de herói/personagens, personas de vozes dissonantes, principalmente surgidas do *terceiro espaço enunciativo* (BHABHA, 1998), personagens que sejam ambivalentes, regidos pela hibridez,

quais sejam eles: (~~negros, mestiços, brancos~~), indisciplinados, endiabrados, artistas, malabaristas, metamorfoseados, antropofágicos, *mímicos* (BHABHA, 1998). Por fim, vindos das paródias, dos cotidianos, da cultura popular, da polêmica velada que possam (des)inventar, (des)arrumar um tecido de discursos repetidos.

Como uma roldana que puxa um “tecido”, um pano que encobre o *espaço cênico*, servindo para ocultar e aparecer à *boca de cena*. Puxa-se o fio da tese que tem por função mudar a direção e o sentido. O fio da tese é para alçar um alçapão que se encontra no centro do piso, no qual se abrirá nas cenas seguintes. Da plateia, não há como ver essa abertura disfarçada no chão do palco e do camarote não há como prever a que horas poderá surgir algo camuflado ou antever alguma coisa escondida como objetos cênicos e personagens. Dessa arapuca⁶³ aparecerá o *terceiro espaço* (BHABHA, 1998), um lugar enunciativo para os efeitos de aparição e desaparecimento.

É significativo que as capacidades produtivas desse terceiro espaço tenham proveniência colonial ou pós-colonial. Isso porque a disposição de descer àquele território estrangeiro [...] pode revelar que o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura *internacional*, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo da cultura. (BHABHA, 1998, p.69),

Por todos estes aspectos levantados até aqui, sigo com a imagem da “procissão dos deuses destronados” (BAKHTIN apud DISCINI, 2010, p.55): heróis gregos, reis, senhores de engenhos, generais, heróis nacionais. Entretanto, os que estão na “ponta de baixo”, até o mais baixo dos rebaixamentos, o *subsolo*, serão coroados.

[*Aparte a autora - pesquisadora toma a dianteira do palco em solilóquio diz o que pensa*]

AUTORA-PESQUISADORA - Ao longo da pesquisa de 2011, algumas outras professoras da escola Pública Ana de Barros Câmara, em Acari, realizaram atividades como assistir ao vídeo documentário “A imaginação também é minha”, que conta a história de Magdalena Santos, uma mulher que passou um bom tempo trabalhando como empregada doméstica e que, aos 70 anos de idade, narra do seu atelier o processo de produção artística e de como passou a pintar suas memórias de infância.

AUTORA-PRATICANTE - Em Acari, um dos assuntos que levei para ser discutido foi a imagem da Branca de Neve no muro da escola. Quando perguntei na reunião pedagógica para as professoras sobre como poderíamos trabalhar com outras personagens em histórias e se

⁶³ Palavra Tupi *ara'puka* - *ara*, de “pássaro” - *puka*, de “esburacado”, que deixa um espaço vazio entre suas partes.

poderiam substituir a imagem da Branca Neve no pátio da escola, uma professora me interpelou:

PROFESSORA DA ESCOLA DE ACARI - *Ah!* Claudia, você não vai querer colocar figura de negro aí, né? (...) (QUEIROZ, 2011).

Atualmente, no lugar do painel, há uma outra imagem: uma pintura de Fabiana Barboza, retirada do livro “A menina que bordava bilhetes”, de Lenice Gomes, com ilustrações de Ellen Pestili. E a transformação pode ser vista na foto do muro que se segue. (Fig.19)

[*Blecaute*]

FIM DO PRIMEIRO ATO

(Desce o pano)

Figura 19 – Transformação do painel da escola de Acari, em 2011



2 SEGUNDO ATO - A PRODUÇÃO DISCURSIVA DO HERÓI NO TEATRO, NA TEATRALIDADE, ROMANCE, CINEMA E TV.

[Passado alguns minutos: sobe o pano]

[Em cena Abdias Nascimento na adaptação da peça “*O Imperador Jones*” do dramaturgo Eugene O’Neill, 1945. (Rubrica da autora)] (Fig. 21) ⁶⁴,

Jones entra pela direita. É um negro de pura raça, alto, possante, de meia idade. Suas feições são tipicamente negróides; contudo, há qualquer coisa de verdadeiramente característico em seu rosto: uma força de vontade latente, uma firme e tranquila confiança em si mesmo que inspira respeito. Seus olhos brilham com viva, arguta inteligência. Suas maneiras são sutis, suspicazes, evasivas. Enverga um dólma azul-claro com uma tríplice carreira de botões de cobre, grandes dragonas nos ombros, galões dourados na gola, nos punhos etc. Suas calças são de um vermelho brilhante, com um friso azul-claro. Botas de atacar, envernizadas, com esporas de cobre, e cinto com um coldre contendo um revólver de cano longo e coroa de madrepérola completam seus atavios. Contudo, há em sua grandeza algo que não é de todo ridículo. Tem um modo pessoal de torná-lo aceitável.

Figura 20 – Abdias do Nascimento em o Imperador Jones



⁶⁴ Texto na integra: <http://www.ipeafro.org.br/home/br/acoef/32/43/ten/>.

2.1 Do camarote: as Imagens dos Deuses Destronados.

Não saia do meu lado. Segure o meu pierrô molhado
E vamos embora ladeira abaixo.

Caetano Veloso⁶⁵.

A noção de herói como uma personagem tem sido constantemente discutida ao longo do tempo. Aspectos relevantes desse estudo vêm do conceito aristotélico *de mimesis*, que foi traduzido inicialmente com o sentido de “imitação do real”. Esse conceito, como afirma Beth Brait (1985), acompanhou durante muito tempo uma tradição crítica sobre a concepção da personagem. Porém, a autora evidencia que houve um mal entendido e que seria importante reler Aristóteles para resgatar este conceito de verossimilhança.

Beth Brait (1985) confirma que foi um marco nos estudos da personagem a publicação da obra *Morfologia do Conto*, em 1928, de Propp, pois esse estudo desvincula o personagem das relações com o ser humano e como referência direta do real. O formalista Wladimir Y. Propp (1895-1970) explicita a dimensão da personagem sob o ângulo de sua funcionalidade compreendido pela narrativa. Ou seja, explica as diferenças existentes entre a relação pessoa e o personagem, na qual não são seres vivos e, sim, seres ficcionais, “figuras dramáticas”, mesmo aquelas que são histórias de vidas de pessoas reais, pois quando passadas para realidade ficcional se tornam parte do universo da literatura, do cinema, etc.

Considero também o conceito de herói que está no dicionário de narratologia de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2011). Os autores teorizam o conceito de herói como uma concepção antropocêntrica na qual se trata de uma figura centralizadora, com um protagonista ou personagem central de um drama, de uma ficção. Na perspectiva dos autores (REIS, LOPES, 2011, p. 192-193), a narrativa só existe e se desenvolve por conta dessa figura central. Sua centralidade na ação, no espaço e no tempo diante de outras figuras que povoam a história é indiscutível. As conotações valorativas associadas à figura do herói dentro da “morfologia proppiana” reafirmam a condição de supremacia do herói, de caráter triunfalista e autoafirmação. A narratologia mostra que existe uma longa tradição cultural investida nesse protagonismo da narrativa.

⁶⁵ Chuva suor e cerveja. Música de Caetano Veloso, 1971.

Em termos histórico-literários, os períodos do Renascimento e do Romantismo foram os momentos mais férteis na configuração de heróis. No primeiro, sob o impacto da Antiguidade clássica, “o herói corporiza a capacidade de afirmação do Homem, na luta contra a diversidade dos deuses e dos elementos”. (REIS; LOPES, 2011, p. 192). No segundo momento, o Romantismo, o herói representava a exaltação do nacionalismo, da natureza e do sentimentalismo. Essas características são marcantes para o nascimento do herói nacional. No caso brasileiro, o índio foi elevado à condição de herói nesse período, mas com forte tendência a ser idealizado com modos de agir europeizados.

O surgimento do romance encontra na classe burguesa elementos favoráveis para a ascensão da literatura de romance, como, por exemplo, a invenção da imprensa. Muito embora se saiba que o gênero romance consistiu em afirmação estética do popular e que valorizou a vida cotidiana com o seu apogeu no séc. XIX, destacamos que esse gênero passe de nascido do povo/para povo, para se tornar literatura dominante nos séculos seguintes (BARBERO, 2009, p.36).

Em a “Crise do Romance”, Benjamin (1994) vai dizer que a literatura de romance, de modo geral, as histórias com os seus heróis e personagens, refletem características de uma determinada época e sociedade e, com isso, um parâmetro de heroicidade. Benjamin (1994, p.54 e p. 201) adverte e compara o romance com o nascimento do indivíduo isolado e separa o romance da tradição das narrativas orais, coletivas e populares. O autor entende que este gênero foi vinculado ao livro, que é um movimento solitário e o distingue do ato de narrar, que seria uma experiência intercambiável.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia ao sentido escrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – e que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, essencialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada pelos outros. É incorporar as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Para Bakhtin (2010), o surgimento do gênero romance foi importante, pois influenciou todo um círculo de gêneros literários até então vistos, como os poemas e os dramas. Ao tratar

das diferenças teóricas entre epopeia e romance, em “Epos e Romance”, Bakhtin (2014) vai expor que o romance é um gênero relativamente jovem, inacabado e plástico em relação a outros gêneros elevados da antiguidade de formação rígida e acabados como as epopeias e as tragédias.

Segundo o autor, em toda história do gênero, o romance floresceu a parodização, o transvestimento, quebrando hierarquias e aproximando deuses, semideuses e possibilitando o rebaixamento dos heróis para o campo do riso. No romance, são vozes da vida cotidiana, vozes sociais e diferentes discursos que se chocam e dialogam. “[...] a inserção de valores do cotidiano do tempo da enunciação/narração no tempo da ação representada, Bakhtin conclui que o cruzamento desses dois tempos foi determinante na desintegração dos gêneros elevados” (BAKHTIN, 2010, p.VII).

Esse caráter prosaico da função do romance pode ser visto nas principais variantes desse gênero, o romance de cavalaria, o pastoral, sentimental e com pouca intensidade no romance barroco. Bakhtin (2010) vai atribuir essa renovação ou revolução a um tipo de gênero romance, o polifônico. Segundo Bakhtin (2010), o romance polifônico que ele identificou nas obras de Dostoiévski influenciou, sobretudo, o processo de rompimento com as formas *monológicas* na literatura, e, mais do que isto, inseriu na composição artística a renúncia de heróis conclusivos e predeterminados.

Suas obras marcam o surgimento de um herói, cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2010, p.5).

Definitivamente, o escritor Dostoiévski é um conhecedor das profundezas da alma humana, mas nem por isso ele gostava de ser chamado de psicólogo, assim lembra Bakhtin (2010). Ele luta contra a “desvalorização coisificante do homem” e, principalmente, contra os valores no capitalismo e dos psicologismos.

Brombert (2001), na sua análise, explica que estes tipos de protagonismos inquietantes não são totalmente um fracasso, desprovidos de sentidos e possibilidades heroicas. Na verdade, eles corporificam outros tipos de discursos, atitudes diferentes e são até admiráveis, justamente por contestarem e até subverterem a imagem de “ideal”.

O autor analisa uma amostragem de anti-heróis europeus e afirma que há muito tempo a literatura moderna tem mostrado que as linhas que separam o heroico do não heroico estão borradas. Vitor Brombert (2001) afirma que há uma tendência da literatura moderna em colocar protagonistas mais perto de nossas realidades, fragilidades e com características que se afinam com as novas perspectivas, conflitos, tensões e narrativas descontínuas próprias de nossa época.

A literatura dos séculos XIX e XX está, além disso, abarrotada de personagens fracos, incompetentes, desorientados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes objetos, quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperadas resistências e firmeza. Esses personagens não se ajustam aos modelos tradicionais de figuras heroicas; até se contrapõem a eles. Mas pode haver grande vigor nessa posição. Implícita ou explícita lançam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou foram julgados como inabaláveis. (BROMBERT, 2001, p.14).

Em diálogo com Vitor Brombert (2001), podemos afirmar que os heróis levam com eles o fardo de serem figuras exemplares, salvadores, perfeitos, superiores, muito acima dos seres humanos comuns. Contudo, esse padrão é contrastado com as falhas do anti-herói. O termo anti-herói que Brombert (2001) analisa em “Memórias do Subsolo”, de Dostoiévski, diz que o traço dessa figura está ligado a uma postura paradoxal de sentidos perturbadores e provocativos. “O termo anti-herói não é certamente enobrecedor, mas pode-se entender que promete um pouco de verdade” (BROMBERT, 2001, p.59). Precisamente, o anti-herói é carregado de impulsos irônicos e imperfeições. O autor afirma que, embora a figura do anti-herói, que se contrapõe ao modelo do herói clássico, já circulava em muitos textos literários, somente o termo anti-herói como um protagonista paradoxal é explicitadamente mencionado na parte final da obra de Dostoiévski, Memórias do Subsolo. “Um romance precisa de um herói, e todos os traços de um anti-herói estão expressamente reunidos aqui”. (BROMBERT, 2001, p.13) (DOSTOIÉVSKI, 1960, p. 114). Brombert (2001) entende que a subversão deste anti-herói está relacionada com a voz vinda de baixo. “A voz é anônima, e, desde o princípio, o local da ação é a própria consciência. O protagonista não está no subterrâneo; o subterrâneo está nele”. (BROMBERT, 2001, p.60). E a voz que se escuta vir de baixo pode transmitir uma mensagem subversiva, dissidente.

Memórias do Subsolo de Fiódor Dostoiévski (1821- 1881) é um texto inteiramente crucial na tradição do anti-herói. Autorretrato depreciativo de um aleijado moral que se difama de propósito e adora suas enfermidades, esta narrativa em primeira pessoa evidencia a vontade incansável de estar fora da norma e em oposição a ela. Aviltando o termo e também o conceito de herói, a voz subterrânea de Dostoiévski – agressiva, intransigente, egocêntrica, neurótica, às vezes estridente – prefere a denúncia de uma “época negativa” que perdeu seu senso de valores. Ao denunciar o realismo materialista, essa voz assume tons quase proféticos. A consciência

antagônica que vocifera das profundezas é, porém, a de um profeta doente. Mas, no fim de contas, as estratégias textuais que exploram os recursos dúplices do estilo confessional convertem o negativo no positivo, transmitindo a experiência de intensas necessidades espirituais. (BROMBERT, 2001, p.21).

Em diálogo com os autores acima e com a “*personagem do subsolo*”⁶⁶, é possível afirmar que as vozes adversas ventilam pelas frestas que vêm de baixo, pelas fendas do chão, das rachaduras das paredes do subsolo, dos porões dos tumbeiros. Chocam-se com as imagens ou opiniões preconcebidas, cientificistas e não compactuam com a “história única”⁶⁷.

2.1.1 O rebaixamento dos gêneros elevados pelas vozes do Romance

Eu fico pensando nesse herói bravo, indestrutível.[...]

O Chapolin, vejo como ele rompe com tudo isso. Porque, uma hora ele tem medo - ele faz tudo errado e muitas vezes, ele vence trapaceando.

Ele rompe com um padrão.

Professor Rafael

A linha de evolução do romance europeu tem três raízes: *a épica, a retórica e a carnavalesca* (BAKHTIN, 2010, p.124). A carnavalesca se encontra na bifurcação entre o *diálogo socrático e a sátira menipeia* (BAKHTIN, 2010), cuja característica comum é o campo sério-cômico de base carnavalesca - popular e na forma oral de diálogos como os filósofos Sócrates e Platão.

O “diálogo socrático” é o nascedouro do *herói-ideólogo*. A história da literatura europeia começa com o próprio Sócrates à procura da experimentação da “verdade”. “A verdade não nasce e nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce *entre os homens* que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica” (BAKHTIN, 2010, p.125). No entanto, o gênero do “diálogo socrático” perde esta visão quando passa a servir a

⁶⁶ “Notas do Subterrâneo”, também traduzido como “Memórias do Subsolo”, tem como protagonista o “Homem do Subsolo”, um personagem-narrador que, no universo da pesquisa teatral, será referenciado como a “personagem do subsolo”.

⁶⁷ Chimamanda Adichie chama a atenção para os perigos de uma “história única”
http://www.ted.com/talks/lang/pt/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html

concepções dogmáticas. Com o tempo, o *diálogo socrático* se conduziu de forma contrária à cosmovisão carnavalesca, tornando-se, assim, predominantemente monológico, feito de verdades acabadas, se distanciando do traço comum a eles, o dialogismo.

Cabe ressaltar que as concepções socráticas da natureza dialógica da verdade se assentavam na base carnavalesco-popular do gênero do “diálogo socrático” e determinavam-lhe a *forma*, mas de longe encontravam sempre expressão no próprio conteúdo de alguns diálogos. O conteúdo adquiria frequentemente caráter monológico, que contradizia a ideia formadora do gênero. [...] No último período da obra de Platão isso já se verifica: o monologismo do conteúdo começa a destruir a forma do “diálogo socrático”. Mais tarde, quando o gênero do “diálogo socrático” passa a servir a concepções dogmáticas do mundo já acabadas de diversas escolas filosóficas e doutrinas religiosas, ele perde toda a relação com a cosmovisão carnavalesca e se converte em simples forma de exposição da verdade já descoberta, acabada e indiscutível, degenerando completamente numa forma de perguntas-respostas de ensinamento de neófitos (catecismo). (BAKHTIN, 2010, p.125).

Na “sátira menipeia”, o elemento cômico aumenta consideravelmente em relação ao “diálogo socrático”, que continha um riso reduzido. Levando-se em consideração esse aspecto da comicidade, a *menipeia* se caracterizou por uma excepcional liberdade quanto à invenção do enredo. Portanto, os heróis da *menipeia* sobem aos céus, descem aos infernos, são colocados em situações extraordinárias, contêm tanto traços positivos quanto negativos, os reis são convertidos em escravos e vice versa. O conteúdo da *menipeia* é constituído nas aventuras no mundo, seja na terra, no inferno ou no Olimpo. As aventuras ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos. A *menipeia* gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, do alto e do baixo – ascensões e decadências, aproximações inesperadas, distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais.

Na *menipeia* aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar de experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem - toda a espécie de loucura (temática demoníaca), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes como a loucura. (BAKHTIN, 2010, p.133).

O romancista Dostoievski dá ênfase à cosmovisão carnavalesca onde o fim é um novo começo, assim as imagens carnavalescas se renovam. Não é por acaso que Bakhtin (2010) vai dizer que o romancista dá uma atenção especial a um tipo de personagem chamado pelo autor de *grupo carnavalesco*.

São pessoas que perderam o contato com a sua pátria e com seu povo e suas vidas deixam de ser determinadas pelo modo comum das pessoas que vivem em seu país; seu comportamento já não é regulado pela posição social que elas ocupavam na pátria, elas não estão presas ao seu meio. (BAKHTIN, 2010, p.197).

Aproximo esse grupo das histórias de vida de sujeitos da diáspora africana pela forma ambígua, híbrida e itinerante em que viveram em terras distantes. São aqui, para esse texto, personagens que vão de um lugar para outro e que perderam tudo. De certo modo, tiveram que refazer, ressignificar culturas, linguagens, valores e identidades fora de suas comunidades.

Até o final desse “ato”, as vozes que privilegiam os heróis vindos da Europa e as típicas relações coloniais vão se alternando e mesclando até chegar ao “grupo carnavalesco” que se quer representar.

2.1.2 Os heróis que adentram nos circos - sobem aos palcos e saem dos movimentos sociais.

“Os negros” é uma peça do francês Jean Genét (1988) que tem uma linguagem “irônica desestabilizadora”. É um espetáculo destinado para um público branco representado apenas por atores negros em cima do palco usando máscaras brancas. Inclusive, se por acaso for apresentada por um público de negros, o autor recomenda que seja necessário que se distribuam máscaras brancas. Se o público se recusar a colocar as máscaras, que se convide a cada sessão um homem ou uma mulher branca para se sentarem na primeira fila da plateia. E, se ainda assim não tiver uma pessoa branca, Génét requisita que se coloque um manequim, que representará o branco simbólico. Os atores no palco irão representar somente para essa figura não humana sentada na plateia. Essa é uma peça crítica porque o branco se converteu em manequim; e carnavalizada, porque existem inversões de papéis onde, por exemplo, nós podemos nos lembrar da prática do cinema mudo, o *blackface*⁶⁸, onde os atores brancos se maquiavam de branco.

Cena 1 – DO CAMAROTE

II Ato

[*Cena do camarote, Hegel sentado na poltrona, parecendo estar aborrecido com o enredo da peça, insinua* (Rubrica subjetiva)]:

⁶⁸ Spike Lee, no filme “A Hora do Show” *Bamboozled*, (2000), retrata de maneira irônica e sarcástica os *blackfaces*, atuações de atores brancos pintados de preto, sendo que no filme de Spike Lee a inversão está em atores e atrizes negros pintados de preto.

HEGEL - A morte da tragédia e do herói trágico coincidiu com o aparecimento do escravo como protagonista, o escravo sendo por natureza incapaz de compreender (e, portanto, amar) seu destino (HEGEL apud BROMBERT, 2001, p.73).

AUTORA-NARRADORA - Refutemos a tese de Hegel. Engano do filósofo ao supor que poderíamos amar tal destino. (*Vira-se para Fanon*) – Não somos prisioneiros da história, somos?

FANON – (*Zombando/provocador*). Não sou prisioneiro da História. Não devo procurar nela o sentido do meu destino. Devo me lembrar, a todo instante, que o verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção na existência. No mundo em que me encaminho, eu me recio continuamente. (FANON, 2008, p. 189).

GÉNET - (*Na pele do colonizador francês*) Mas o que é, afinal, um negro? E, pra começar, de que cor ele é?

[Fanon, o zombeteiro, responde ao francês Génét e me aconselha a posicionar-me. Entre provar uma brancura aos outros e, sobretudo, a si mesmo, prefira sempre aventura (Rubrica subjetiva.)].

FANON⁶⁹ – [*Olhando direto nos olhos de Génét*] - “Se não posso mudar de cor, quero a Aventura” (FANON, 2008, p. 179).

Em um pequeno panorama das artes cênicas no Brasil, o teatro tem sua fundação com os Jesuítas, nos processos das catequeses e nos autos religiosos trazidos pelo padre José de Anchieta. Com a chegada dos Jesuítas, implantaram-se os autos religiosos, que seriam as encenações que se fazia naquela época para pregar as ideias cristãs e de colonização. Conforme explica Certeau sobre os povos indígenas, eles subvertiam a cultura cristã, não as rejeitando diretamente ou modificando-as, mas com formas de bricolagem com a cultura dominante, isto é, “usando inúmeras infinitésimas metamorfoses da lei segundo os seus interesses próprios e suas próprias regras” (CERTEAU, 1994, p. 40).

Na segunda metade do século XVIII houve um crescimento das casas de teatro, as chamadas Casas de Ópera no Brasil. De acordo com Haroldo Costa, nessas “Casas de Ópera” do Rio de Janeiro, já existia, desde 1767, uma companhia de mulatos (COSTA, 2010, p. 137). Esses lugares eram considerados como ambientes infames e de criminosos, frequentados por prostitutas e com encenações feitas por negros. Haroldo Costa (2010) comenta que, curiosamente, após a chegada de D. João VI e da Missão Francesa no Brasil, houve uma agitação cultural na cidade do Rio de Janeiro empurrando os antigos frequentadores a saírem

⁶⁹ Fanon, nascido na Martinica em 1925. Martinica foi colônia francesa de 1635 até 1946

da cena teatral. Assim, se refugiaram nos coros das igrejas e principalmente nas ruas, onde dominaram os cortejos, os blocos, chegando aos enredos de desfiles, à “ópera de rua”.

Conforme o autor, depois da chegada de D. João VI, teriam ficado cada vez menores as participações e papéis teatrais destinados a personagens negros, fato este que se repete até os dias atuais. Quando porventura estavam em ação teatral, eram figurantes, desprovidos de fala e alma, sempre em papéis diabólicos ou animais. Os mulatos eram ambíguos e não se sabia se eles eram heróis ou traidores. E as mulatas eram sempre retratadas como trapaceiras e como ameaça às relações conjugais. A presença do negro era como uma alegoria passiva, representações de escravos traquinas e ações cômicas.

Papéis para os negros (as) tinham presença garantida no circo. Conforme Haroldo Costa (2010), o gênero da comicidade consolidou vários artistas. O primeiro a se destacar foi o mineiro Benjamim de Oliveira. De acordo com o pesquisador Brício de Abreu (apud COSTA, 2010), Benjamim de Oliveira pode ser considerado como o primeiro palhaço negro do mundo. Benjamim de Oliveira, filho de escravos, fugiu com o Circo Sotero, onde se apresentava como trapezista. Depois de ser espancado pelo dono do circo, trabalhou em vários outros até chegar ao Rio de Janeiro onde ganhou fama e prestígio (Fig. 24).

Inventou uma fórmula combinando teatro e circo. Com essa desenvoltura representou obras com de *Shakespeare* em vários outros papéis em que Benjamim de Oliveira pintava a própria cara de branco. Em outros papéis, apresentava-se com o rosto pintado de vermelho, interpretando o indígena Peri na adaptação do romance de José de Alencar, “O Guarani”, para o filme.

Figura 21 – Benjamim, o primeiro palhaço negro no Brasil



A partir do século XIX, o teatro brasileiro se consolida com lugar cativo para a família patriarcal urbana. De certa forma, houve poucos avanços. Segundo Joel Rufino, em “A história do negro no teatro brasileiro” (RUFINO, 2014), os personagens negros não se soltaram das amarras a eles ancoradas de estereótipos, a não ser nas peças de Martins Pena, em que todos, sem distinção, eram expostos ao riso (RUFINO, 2014, p. 126).

Na contemporaneidade, há o “Teatro Experimental do Negro”, fundado por Abdias do Nascimento (1914 – 2011). Escritor, autor e diretor de peças teatrais, adaptador, produtor, jornalista poeta, dramaturgo, ativista político da “Frente Negra Brasileira” (FNB), foi um dos maiores colaboradores do movimento negro. Como senador da república do Brasil, criou a lei do dia da Consciência Negra, dia 20 de novembro.

Abdias do Nascimento invadia barbearias em São Paulo, onde era proibida a entrada de pessoas negras. Certa vez, sentado na plateia do Teatro Municipal de Lima, assistiu a peça “Imperador Jones”, de Eugene O’Neill (1945). Ao ver os atores brancos pintados de negro, foi influenciado a fundar o Teatro Experimental do Negro (T.E.N).

T.E.N não foi somente um grupo de teatro voltado para a descoberta de talentos e apresentações de homens negros e mulheres negras, mas, sobretudo, tinha como pilares a organização social e intelectual para militância contra o racismo e propunha rumos e soluções práticas de luta em favor da emancipação das populações afrobrasileiras.

Combinando afirmação da identidade negra e artes de teatro, surgiram várias companhias e grupos teatrais em todo o Brasil que se apresentam nos palcos, nos coretos, nas praças, nas faculdades, nas igrejas, nos sindicatos, em barracões de escolas de samba, problematizando questões sociais através de narrativas artísticas. Na esteira dos “movimentos negros”, nos anos de 1970, o “Movimento Negro Unificado” (MNU – Fig.25) e vários outros movimentos sociais, incluindo os movimentos das mulheres negras e outras entidades, alavancaram as necessidades por políticas públicas e educacionais, principalmente nas questões curriculares, no reconhecimento e Ensino da História da África e da Cultura Afrobrasileira, por meio da lei nº 10.639/2003 e a sua alteração para 11.645/2008.

Abaixo, duas mulheres que contribuíram com o “Movimento de Mulheres Negras” nas discussões sobre gênero e raça: Maria Beatriz Nascimento, mestre em história, uma das fundadoras do Instituto de Pesquisa da Cultura Negra, IPCN, e Léilia Gonzales, Doutora em antropologia, co-fundadora Movimento Negro Unificado, MNU.

Cena 2– DO CAMAROTE

II Ato

[*Ao mesmo tempo em que acontece a marcha das mulheres negras da Praça Pública, com todos os figurantes, atores, atrizes militantes, artífices misturados ao povo, um dialogo acontece no palco (Rubrica da autora).*]

LÉLIA GONZALEZ - [*Penteia o seu cabelo estilo Black Power diante de um espelho e reivindica chamar a língua brasileira de “pretoguês”⁷⁰.*].

— Eu vejo a *Mãe preta*, a figura da *ama de leite* como forma de resistência, pois através das cantigas de ninar, compostas por palavras de origem africanas, foram ensinadas as crianças brancas.

MARIA BEATRIZ NASCIMENTO - [*A personagem lava os cabelos crespos em um tanque de roupa. Enfia a cabeça debaixo d’água caindo da torneira e enquanto passa a mão no cabelo. E enfaticamente diz o seu texto*]:

— Nós mulheres, somos “diferentes, mas não desiguais”! (SCHUMAHER e VITAL, 2007, p.339).

[*Caetano, da plateia, finaliza o diálogo perguntado para essas mulheres*]⁷¹.

— Tava em Madureira, tava na Bahia; no Beaubourg, no Bronx, no Bráz. Eu sou neguinha?

Figura 22 – Manifestação do Movimento Negro Unificado



⁷⁰ “Pretoguês”, poderoso impacto sobre a língua do colonizador português das línguas e idiomas trazidos do continente africano. Fonte: Heróis de todo mundo é uma série de programas da cor da cultura que apresentam heróis e heroínas que fizeram a diferença na história do Brasil. Neste mostra Sueli Carneiro (Co-fundadora do Coletivo de mulheres negras de São Paulo e do instituto da mulher negra - Geledés. apresentando Lélia Gonzalez – Doutora e antropóloga feminista militante negra <http://antigo.acordacultura.org.br/herois/>

⁷¹ Letra e música de Caetano - “*Eu sou neguinha*” - <http://letras.mus.br/vanessa-da-mata/116789/>

2.1.3 O herói do teatro e os heróis da “teatralidade”

Joel Rufino (2011) faz uma distinção entre teatro e teatralidade. Enquanto o teatro é o lugar onde acontecem as grandes encenações do herói-ator, a teatralidade é a vontade de qualquer ser humano de representar. Neste sentido, a teatralidade é profundamente universal.

Para o autor há duas pistas que diferenciam teatro e teatralidade. A primeira pista, por exemplo, vem da tradição europeia, com o teatro de palco *Elisabetano* e o teatro *shakespeariano*.

Fui ao teatro – Otelo. É uma das melhores tragédias de Shakespeare [...] No quinto ato, uma cena terrível. A cortina levanta-se para a cena II: vê-se ao fundo um leito e, nesse leito, Desdêmona adormecida, exatamente do jeito que deve ser, vestindo touca, debaixo das cobertas. [...] Otelo entra com uma lamparina na mão; coloca sobre o toucador. Desdêmona continua a dormir. Ele traz também um punhal. Veio para matar Desdêmona após os terríveis tormentos de ciúmes que tanto padeceu [...] (KOTT, 2003, p.104)⁷².

A segunda vem de uma tradição do chamado teatro popular, que seriam os folguedos, as festas populares essencialmente comunitárias. O autor aponta para a teatralidade do humano que vem de muito longe. É a vontade de representar, que vem da teatralidade popular, das festas populares, dos folguedos, pelo princípio que reina o “baixo corporal” (BAKHTIN, 2008).

Rufino (2014) comenta sobre a teatralidade popular do *bumba meu boi*. O autor considera-o como o mais universal dos folguedos, porque retrata o mito de nascimento – morte - ressurreição. Com algumas diferenças regionais brasileiras e até continentais, como *Boeuf* da França e o *Boi Ápis* do antigo Egito. Rufino (2011) diz que a teatralidade do *bumba meu boi* no Brasil está basicamente na história de uma escrava negra, grávida, que com desejo de comer língua de boi, leva o seu marido “Pai Francisco” a matar o animal preferido do dono da fazenda. Depois de compartilhar as partes do boi com os companheiros de trabalho e dar a língua para esposa comer, o marido foge, mas é logo capturado pelos indígenas amigos do dono da fazenda. O auge da encenação/lenda é quando, com ajuda de um Pajé, ressuscita o boi fazendo uma lavagem pela bunda do boi. Como se diz no Provérbio popular, “*do boi tudo se aproveita, até o berro*”.

O autor expõe que essa é uma das versões do *Bumba meu Boi*, um folguedo que atravessou mais de três séculos e que se diversificou pelo país inteiro. Sua difusão pelo Brasil

⁷² Apreciação feita por Karol Sienkiewicz (critico de arte) à peça de Shakespeare, Otelo.

deveu-se à população de negro-brasileiros, como uma daquelas histórias que nos chegaram através das “pretas velhas”. Como narrativas que Benjamin (1994) nos ensina como sendo experiências, histórias orais que passam por gerações e que percorrem regiões que vão desde o alto da Amazônia aos pampas Gaúchos; da Bahia ao Rio de Janeiro, até chegarem às escolas, como nos conta a professora Carolina quando perguntada sobre um herói: “*Na escola eu só me lembro dos personagens do folclore Saci, Lobisomem, Bumba meu boi e Curupira*”.

O *Bumba meu Boi* combina elementos culturais dos portugueses, dos indígenas e dos africanos, misturas de religiões com dança e é, ao mesmo tempo, um drama e uma sátira que faz críticas à situação do negro no período escravagista. A história do *bumba meu boi* é também uma história de repressão à clandestinidade, à moral e ao pecado. Rufino (2011) afirma que esse folguedo é um bom exemplo da luta pelo direito de representar.

O que move esse teatro popular? O autor indaga-se. Primeiramente, é o desejo de uma escrava grávida, que deflagra o desgosto do senhor, o dono da propriedade que, com isso, perde um boi, que tem valor econômico. Posteriormente, essa história é uma narrativa sobre inversões de lugares, de troca de papéis. O negro representa o branco, o pobre representa o rico, o baixo representa uma sociedade inteira (RUFINO, 2014, p.288). Essencialmente, é a representação do “outro” incorporado à sua experiência de vida. Porque o “Pai Francisco” inicialmente está na condição do boi em relação ao patrão ligado ao trabalho escravo. No dizer popular é comum a expressão: “como um verdadeiro burro de carga”. Isso nos permite refletir com Gilberto Freyre (2004), no livro “Sobrado e Mucambos”, no capítulo “Escravos, animal e máquina”, no modo como o autor entende as diferenças e similitudes do culto ao *Bumba meu Boi* e o culto a *São Jorge* em termos sociológicos, uma vez que está intrínseca a relação entre o homem e o animal no Brasil. Os dois animais, o boi e o cavalo, surgem na formação brasileira como contrários e ao mesmo tempo como expressões dramáticas do mesmo sentimento do homem em relação aos animais. O boi é o animal que auxiliou no trabalho escravo no sistema escravista e, por isso, representa a servidão. O boi que estava relacionado a um mero elemento de tração, assim como a “mão de obra escrava” o era na colonização, é ressignificado nas manifestações culturais em que descendentes de negros (as) escravizados transformaram-no em festas e tradições populares. Freyre (2004, p. 621) compreende que o culto a *São Jorge* percorre os significados de guerreiro, de dominador de dragões. Nas gravuras, *São Jorge* está montado em um cavalo banco, veste uma armadura, segura uma lança e valentemente luta contra um dragão enfurecido. Esses significados também estão no culto do Candomblé, sob a forma de Ogum (no Rio de Janeiro).

AUTORA –NARRADORA – (*Em voz de prece*). Eu estou vestida com as roupas e as armas de Jorge. Para que os meus inimigos tenham pés e não me alcancem. Para que meus inimigos tenham mãos e não me toquem. Para que meus inimigos tenham olhos e não me vejam. E nem mesmo um pensamento eles possam ter para me fazerem mal. (Jorge da Capadócia)⁷³

As Irmandades no Brasil também seriam uma forma de teatralidade como luta pelo direito de representar. Elas configuraram uma nova identidade construída no contexto da diáspora do tráfico de escravos. Essas irmandades são de uma hibridez composta de elementos da linguagem corporal, musical e cristã, não só pelo catolicismo europeu, mas também pelo fato de já serem misturadas pelos antepassados africanos que tiveram contato com a doutrina cristã, antes mesmo da chegada às terras brasileiras. No processo de africanização do cristianismo, as *Irmandades Negras* incorporam elementos não só do catolicismo colonial português, mencionada pela historiadora Marina de Mello e Souza (2002), mas de outras culturas como a indígena. Marina de Mello e Souza considera as *Irmandades leigas de homens de preto* como ambíguas (SOUZA, 2002), uma vez que reuniram escravos e libertos em torno de um santo protetor. Por um lado, essas práticas tinham certa autonomia e sociabilidade; por outro, se identificavam com a ação colonizadora europeia.

As irmandades foram elementos fundamentais no exercício de uma religiosidade colonial e barroca, caracterizada pelo culto aos santos, pelas devoções pessoais e pela pompa das procissões e festas, marcada pela grandiosidade das manifestações exteriores da fé, na qual conviviam elementos sagrados e profanos. A essas especificidades do catolicismo colonial agregava-se um caráter prático e imediatista, que buscava consolo e soluções para as questões do cotidiano, principalmente por meio da interferência dos santos, aos quais eram dirigidas promessas que seriam cumpridas mediante o alcance da graça pedida. (SOUZA, 2002, p 184).

Souza (2002) nos conta sobre a corte festiva da Congada que traz as misturas de trajes de origem africana e europeia, como calças, o manto, joias, sabres com turbantes, tangas, penas de avestruz e máscaras. Essa mistura é a própria “síntese de elementos tão díspares” (SOUZA, 2002, p. 217). Ou seja, essas práticas que viviam debaixo da violência das relações escravagistas também formaram as ambiguidades, pois há as ideologias de um projeto em tornar todos cristãos, demonstrando pouca tolerância a essas práticas africanas ou afrodiáspóricas, aquelas reservavam ideias que seriam endemoniadas. No entanto, essas hibridizações favoreceram as inversões hierárquicas, as mobilidades espaciais e as permutas de culturas.

⁷³ <http://www.vagalume.com.br/fernanda-abreu/jorge-da-capadocia.html> (Fernanda Abreu)

A teatralidade é brincadeira, é lúdico. Rufino (2011) repara que as pessoas nos cotidianos dizem ainda que vão brincar o carnaval. Na forma sofisticada e formalizada do carnaval atual se perdeu este significado primeiro, mas em algum aspecto isso persiste no carnaval de rua. Todas as formas culturais populares se deixam modificar. Rufino (2011, p. 84) dá o exemplo das Escolas de Samba que incorporaram matrizes como a ópera, os ranchos carnavalescos, os desfiles das sociedades remetendo à cultura europeia, e tudo isso foi se tornando o que é hoje, ou seja, o carnaval.

Cena 3 – Do Camarote - II Ato

[A cena passa para a Praça Pública. Entram os folguedos, as festas, o brincante e suas formas de teatralidade (Rubrica objetiva)].

[O boi coberto por tecidos bordados e coloridos entra em cena, seguido por vários personagens que batem palmas e dançam em volta do boi enquanto o animal dita o ritmo do folguedo. (Rubrica subjetiva)].

Figura 23 – Representação do Bumba meu Boi. Foto de Edgar Rocha.



[Da Praça Pública, todos, entre figurantes, atores, atrizes artífices misturados, ao povo gritam: Lá vem a Congada (Rubrica da autora)].

762 VOZES - Lá vem a Congada! Sabemos que é a Congada porque ouvimos de longe o som da batida forte dos tambores. Vemos as cores das fitas decoradas nos pandeiros e apreciamos a cena da luta entre os soldados do Rei do Congo (cristão) contra o exército inimigo (pagão). Seguimos a corte festiva que traz as mistura de trajes de origem africana e europeia como calças, o manto, joias, sabres com turbantes, tangas, penas de avestruz e máscaras. (*passim*, SOUZA, 2002, p. 217).

*[Horas mais tarde o boi se cansa, se deita, mas a brincadeira não acaba.
Gustavo e Alexandre, personagens do campo pesquisado, conversam diante de
um espelho, junto à bancada do camarim]*

ALEXANDRE – [*Mudando de assunto e figurino no camarim*] - Eu faço um paralelo entre a capoeira aqui no Brasil e o *hip-hop* (que é uma cultura que se desenvolveu primeiro nos Estados Unidos). Essas duas danças, falando assim dessa maneira, elas foram características da cultura negra como uma afirmação da identidade. É claro que depois os brancos se apropriaram dessas manifestações e até elas se reconfiguraram e se transformaram em uma cultura de venda e tudo mais. Hoje, elas são uma cultura *pop*. O capitalismo se aproveita para transformar em produto, mas a sua origem é uma forma manifestação de se expressar. De que existem, de que estão aí.

GUSTAVO - É o que representa a Capoeira para mim, é uma expressão de alegria e de luta, é a arma do oprimido, do mais fraco contra o mais forte, contra a autoridade. [...] Na verdade, nós, negros, negras, gays, lésbicas, transexuais, travestis, trabalhadores, que tínhamos nossas vozes silenciadas, é o que nos levanta.

[Gustavo retocando a maquiagem diante conversa com a Cláudia, que também se retoca com maquiagem diante do espelho]

GUSTAVO - E como não pensar nessa hora em Madame Satã? Aliás, Cláudia, adorei o filme!

2.1.4 Os heróis híbridos das Américas: uma metáfora teatral

É importante levantar a questão da realeza de Portugal, pois não eram da coroação pela unção e pelo sagrado, diferentemente dos ingleses e dos franceses, cuja consagração tinha o caráter sacralizador. Embora alguns autores confirmem que essa cerimônia de consagração possa estar em um tempo remoto nas manifestações de realeza de Portugal, Souza (2002) enfatiza que vários outros estudiosos destacam que o rei em Portugal não era coroado mas, sim, aclamado. “Os reis eram “alevantados” em recintos semipúblicos, como terreiros e alpendres, tendo o povo como testemunha e sancionador” (SOUZA, 2002, p.31). Desta forma, e segundo essa concepção, isso servia para evitar que o monarca não se submetesse aos poderes eclesiásticos. Diante das observações da autora, podemos entender que as cerimônias régias que teatralizavam o poder diante da população foram cada vez mais espetacularizadas ao longo do tempo. Originalmente, eram ligadas ao itinerário dos reis com entradas por cortejos, procissões de cleros passando por templos, travessia de muralhas passando por ruas limpas e decoradas, da porta da cidade até o Paço. Compunham-se de danças, folias, touros,

jogos, comida, festas. Nessas cerimônias foram-se introduzindo arcos triunfais e os cortejos ostentando as riquezas do império, incorporando elementos exóticos, africanos, asiáticos. As dramatizações passaram a ser cada vez mais como um desfile de “grandiosidade régia”. Cerimônia cada vez mais complexa com folias, festejos e os jogos com embates entre cristãos e mouros ao mesmo tempo em que cresciam os aparatos cênicos com músicas, festas populares para exaltar o poder real: Os reis e as rainhas de Portugal com as insígnias, o brasão e as roupas tingidas de vermelho pau-brasil.

Podemos afirmar que, dentre os símbolos de poder, se destacam as coroas e os cetros, tanto no continente africano como no continente europeu. A exibição de luxo reforça as hierarquias sociais e define lugares. Segundo Souza (2002), a coroa como símbolo de realeza introduzida na África pelos europeus não desbancou outros símbolos tradicionais na cultura de chefes do continente africano. Objetos como gorros tecidos de fibras, chamados em muitas regiões de *mpu* e os bastões de mando, os *minkisi*, que os portugueses chamavam esses objetos de fetiches (SOUZA, 2002, p. 219-221).

No caso do Brasil, a autora traz a questão do poder religioso e simbólico que ocorreu de modo muito peculiar, pois os primeiros a serem reis no Brasil foram os reis negros legitimados nas associações e os das *Irmandades de Pretos*. Mesmo sendo estes reis negros uma representação farsesca, sua corte percorria as ruas com o poder real. Só posteriormente foi feita a coroação do imperador D. Pedro I, quando o Brasil deixou de ser colônia portuguesa. Segundo Souza (2002), a cerimônia de D. Pedro I foi envolvida com máximo de luxo e ornamentos, rompendo com a tradição portuguesa de que o rei era somente “aclamado”, acrescentando à cerimônia a consagração calcada em um imaginário de reis e rainhas franceses e ingleses. Tudo para legitimar a imagem de um monarca tropical das Américas.

Debret descreveu a cerimônia de sagração e coroação de D. Pedro I, na qual este prestou juramento com as mãos na bíblia, recebeu a unção, vestiu o manto imperial, assistiu aos ofícios sentado em seu trono e “recebeu das mãos do bispo a espada, a coroa e o cetro”, estando assim “revestido de todas as insígnias imperiais” e, depois de assim entronizado, sentou-se e ocupou pela primeira vez o trono imperial do Brasil, com a coroa à cabeça e o cetro na mão”. Antes do Brasil tornar-se império independente, cerimônias equivalentes, porém inseridas no mundo da festa, haviam sido realizadas por negros, no âmbito das comemorações dos santos padroeiros das irmandades de “homens pretos”(SOUZA, 2002, p. 226).

No capítulo do livro “Reis negros nas Américas”, a historiadora Marina de Mello (2002) traz alguns relatos de tipos de associações que tinham os seus reis negros, tesoureiros eleitos e representantes com autoridade perante o grupo ou uma “nação” por todo o continente

americano. No período do século XVI ao século XIX essas comunidades negras percorriam com festejos, danças, sons nitidamente de origem africana, o que a autora entende como hibridismo cultural,¹ que congregava vários elementos culturais em plena ordem colonialista.

Essas comunidades ou associações aconteciam por todo o continente das Américas, como no Haiti, Buenos Aires, na região de Nova York no tempo colonial, em Cuba, Brasil, Venezuela, Peru e Colômbia. A autora relata em seus estudos o testemunho do “mulato” chamado Francisco Veas sobre a comunidade afro-colombiana, informando que as nações *ararás* e *minas* tinham seus próprios reis, ritos de coroações e licença para dançar nas ruas e tocar seus tambores. Tal costume era apreciado pela população local e de origem europeia desde 1573.

Em Cuba, estas associações eram chamadas de *cabildos* e ajudavam nos enterros, com os enfermos e a libertar negros escravizados. Cada *cabildo* tinha o seu rei eleito. E as grandes festas como um desfile tomavam as ruas. Agrupados por “nações” identificáveis pelos penteados, cicatrizes, misturavam trajes europeus e africanos. Os *cabildos* tinham suas próprias casas e cultuavam suas entidades africanas ao lado de santos católicos.

Em Nova York, na época da colônia, havia a festa *Pinketer Day*, palavra de origem holandesa para pentecostes, dia católico que também era festejado pelos negros durante uma semana com danças originais do Congo. Rei *Charley* era o chefe que durante as comemorações tocava um tambor, vestia-se de casaco militar vermelho com fitas e chapéu com um pompom do lado.

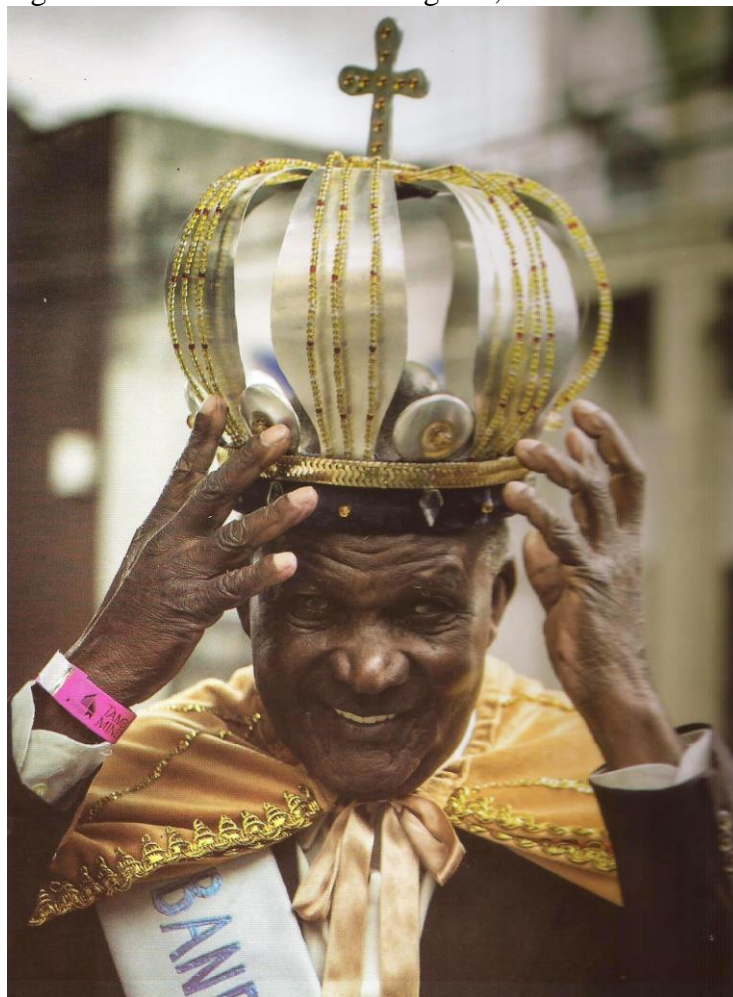
No caso argentino, em Buenos Aires, a autora traz registros por volta do início do século XIX dessas associações chamadas de “*tambores*”. Através dos estudos de Bastide, ela nos conta que, embora em pouco número de negros (as) nessa região, as principais “nações” que estavam naquele lugar eram *congos*, *moçambiques*, *mandigas* e *benguelas*. Todas estas associações tinham um rei, uma rainha, um tesoureiro e um censor branco com a incumbência de verificar a contabilidade.

Espaço de preservação de tradições, de recriação de laços comunitários estilhaçados pelo tráfico e pela escravidão, de organização de novas hierarquias, de constituição de identidades grupais, essas associações permitiam a inserção de suas diferenças, ainda que a situação excepcional da festa. Nesse momento de ruptura temporária e permitida da ordem instituída, era aceita a autoridade do rei africano, ao lado do qual o ditador se deixava admirar em seu uniforme militar, paramentado para o espetáculo festivo que facultava a expressão do exotismo, mal compreendido pela cultura dominante de origem europeia, ao mesmo tempo em que a exibição pública do poder de Rosas. (SOUZA, 2002, p.169).

Em dias de festa, saíam com os seus estandartes, dançando e cantando em suas línguas e apreciados pelo comandante argentino Juan Manuel de Rosas. Os exemplos que acabo de dar evidenciam que *reis e escravos* eram as mesmas pessoas.

(Desce o pano)

Figura 24 – Rosário de Santa Efigênia; Foto Netun Lima



2.2 Da plateia: Respeitável Público: O “Herói” do Cinema e na Teledramaturgia Brasileira

Os projetores abandonaram os atores donos de nomes próprios e de brasões sociais para voltar-se para o coro dos figurantes amontoados dos lados, e depois fixar-se enfim na multidão do público.

Michel Certeau, 1994, p.57

2.2.1 Os mil tons da tez cromática de ser *quase negro* no Brasil

O censo brasileiro tem mostrado a cada edição uma porcentagem diferente de como a sociedade se considera negra, branca ou parda. No censo de 1980 somente 5% se declararam negros. No censo de 1991⁷⁴, com a companhia nas ruas e propagandas com o *slogan* “*Não deixe sua cor passar em branco, use o bom senso*”, alterou esse quadro. Todavia, o mais revelador dentre todos os censos foi o levantamento de 1976, com mais de 135 formas do brasileiro se autodeclarar. Mas isso não deixa de ser uma modalidade racista no contexto brasileiro, pois a tentativa era de se afastar da imagem que preconiza o negro com algo ruim. Ao mesmo tempo, reforçava a ideia de que ser branco era bom. Mas, entre um e outro, o que agrada mesmo a sociedade brasileira é chamar a si mesma ou a outra pessoa de “moreninha”.

Cena 1 – Da Plateia - II Ato

[O pano de fundo do cenário é a sociedade brasileira com o seu percurso cromático. Deduz-se que eles estão sentados com artifícios cênicos, com máscaras brancas e com perucas longas, fazendo alusão à estirpe europeia (Rubrica subjetiva)].

[A cena começa com uma discussão tão alta que se ouve a gritaria do lado de fora da Casa Grande (Rubrica objetiva)].

[Freyre levanta-se de uma rede de dormir e, tentando acalmar os ânimos, começa a ler em voz alta como se fosse um patrono, uma folha rascunhada que

⁷⁴ <http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/1262/126> - A classificação de “cor” nas pesquisas do IBGE: notas para uma discussão. Link: <http://www.cpvsp.org.br/upload/periodicos/pdf/PMAFASC06199019.pdf>

*tem o título Casa Grande Senzala*⁷⁵. *Entre as suas pernas, um “moleque de estimação” não para de se mexer.* (Rubrica da autora)].

FREYRE - Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo [...] a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. [...]. A influência direta, ou vaga e remota, do africano. (FREIRE, 2003. p.368)

[Sandra de Sá interrompe a oratória e responde a Freyre de forma combativa (Rubrica subjetiva)].

SANDRA DE SÁ - A verdade é que você; Tem sangue crioulo; Tem cabelo duro; Sarará Crioulo.⁷⁶

[Enquanto isso, nos cotidianos pesquisados: a cena continua com uma discussão na sala de aula no campo de pesquisa na UFF (Rubrica Objetiva)].

ALEXANDRE – [*Com tom irônico*] - Vocês sabiam que no filme *Star Wars*⁷⁷ uma frase foi modificada: o lado *negro* da força passou para o lado *sombrio* da força. É a história do politicamente correto.

MARTHA – [*Replicando*] - Mas será que o lado virou sombrio porque houve uma consciência para a questão do preconceito ou foi por motivos comerciais? Porque o “politicamente incorreto” não atende mais aos interesses do mercado.

ÉRICA – [*Se indagando em voz alta*] - Por que, ao invés de falar a “*coisa tá preta*”, não se fala a “*coisa tá rosa*”?

[Marcelly critica a associação que fazem do livro de ocorrências da escola a uma lista negra].

MARCELLY - Nas escolas existe um livro de ocorrências. O livro é de O-COR-RÊNCIAS! É um livro tipo “lista negra”. Desculpa, mas é assim que falam na escola. Nesse livro tem os nomes das pessoas ruins, com mau comportamento, pessoas desmerecedoras de qualquer tipo de coisa.

⁷⁵ No livro *Casa Grande & Senzala* (2003), Gilberto Freyre mostrou a gênese do povo brasileiro com o discurso das três identidades clássicas. (do branco português, do negro africano e do indígena). Toma-se o caminho acerca do pensamento da mestiçagem para mostrar as contribuições culturais das três raças para a formação da nação brasileira produzida no seio da colonização. “O mito da democracia racial”, alicerçado a partir de Gilberto Freyre, serviu como um projeto de nação e de teoria de cunho cultural para a suposta harmonia étnico-cultural.

⁷⁶ Música “Olhos coloridos” - nasceu de uma situação de discriminação que aconteceu ao Macau, compositor e intérprete, Sandra de Sá.

⁷⁷ Lançado originalmente pela 20th Century Fox, em 25 de maio de 1977, sob o título *Star Wars*, de George Lucas, tornando-se um fenômeno mundial de cultura popular. Mais duas sequências, *O Império Contra-Ataca*, lançada em 21 de maio de 1980, e *O retorno de Jedi*, lançada em 25 de maio de 1983. Um dos elementos de destaque em *Star Wars* é a “FORÇA”, uma energia onipresente que pode ser utilizada por aqueles com habilidade (Jedi ou Sith). http://pt.wikipedia.org/wiki/Star_Wars (acesso 11 de fevereiro de 2015).

FLÁVIO – [*Com ar de contestador*] - Veja bem, gente! Tem certos jargões que estão encarnados há muito tempo dentro de nós que precisamos superar. Não adianta vir com uma cartilha dizendo que não pode mais chamar de *nega maluca* se, dentro de nós, lá no fundo, nós continuamos racistas. O brasileiro é racista, todos nós aqui somos um pouquinho racistas.

FLÁVIO - Se nós não nos despirmos desse racismo, será que vai adiantar alguma coisa nós passarmos a falar assim: “*olha, a coisa tá rosa*”. Vai mudar alguma coisa?

MARCELLY – [*Tentando se colocar no lugar do outro*] - Esta semana um aluno meu, negro, negro, disse assim para mim: - “A senhora está com a pele mais escura”. - Aí, eu disse: - "Eu peguei sol". Mas eu achei estranho ele dizer que a minha pele estava mais escura. Eu me coloquei no lugar das pessoas que nascem negras e que são o tempo todo tachadas de pele escura.

ÉRICA – [*Tentando se explicar*] - Na família da minha mãe todo mundo é muito branco por conta da minha avó ter sido portuguesa. Minha mãe tem olhos verdes. Minha bisavó era índia. Eu, no meu primeiro casamento, fui casada com um negro e por causa da mistura ele tinha olhos verdes, pois ele, eu acho que tinha um caso de italianos na família. Eu nunca passei por um tipo de preconceito, mas sempre vinham falar com a gente sobre como iriam nascer os nossos filhos e nunca falavam que iria nascer negro! Só falavam que iria nascer branquinho ou moreno dos olhos verdes.

MARTHA – [*Saboreando a confusão*] - Eu sou filha de uma branca. Uma branca dos olhos azuis e de um mulato. Meu pai era mulato. A mãe do meu pai, que era uma pessoa *mulata, quase negra*, quando ele nasceu, ela disse: Ah! Ele vai ficar moreninho, mas, olha, ele tem o cabelo *quase liso*.

TODOS – [*Risos*]

Figura 25 – Professor Flávio em primeiro plano



2.2.2 O nascimento do herói Macunaíma: Repetir, repetir, até tornar-se antropofágico.

[A professora Karla tece um comentário sobre as imagens de um cartaz pendurado na escola em que atua. (Fig. 28)].

KARLA - Na minha escola tem um trabalho muito interessante que retrata a diversidade no ambiente educacional (...). É uma releitura de “Operários”, de Tarsila do Amaral, substituindo os rostos dos operários por imagens dos próprios alunos repetidas vezes, mas sempre de forma diferente. O aluno pode se colocar como ele mesmo e como o “outro”, fato essencial e de extrema importância no processo de aprendizagem.

Figura 26 – Cartaz na escola: Releitura obra “Operários” de Tarsila do Amaral



[Ação paralela (Rubrica da autora)].

Em diálogo com a professora Karla, no campo de pesquisa, na releitura de “Operários”, de Tarsila do Amaral, atividade em que substituiu os rostos dos operários por imagens dos alunos da escola onde a professora atua, reflito sobre o legado do movimento modernista marcado na Semana de Arte Moderna realizada em 1922. *Repetir, repetir, até tornar-se antropofágico.*

Diferentemente do período do romantismo, o índio volta ao modernismo, não mais como uma exaltação do “bom selvagem”, mas como invocação da metáfora do canibalismo, sinalizando a antropofagia. O manifesto de Oswald de Andrade trazia para este movimento a crença antropofágica dos indígenas de que, ao devorar o inimigo, ele se apropriaria de suas qualidades. O movimento propunha, ainda, fazer uma crítica contra todos os de consciência

enlatada, contra os estrangeirismos e sugeria a valorização de uma forma de brasilidade das artes, da pintura; enfim, da cultura, do sujeito e personagens brasileiros.

Outro antropofágico importante foi Mário de Andrade, poeta, romancista, folclorista e pesquisador. Com ele, nasce literalmente o “herói sem nenhum caráter”. Aqui lembramos que “sem caráter” nada tem a ver com questões morais, mas com as identidades. Macunaíma, herói brasileiro que “nasce preto e vira branco” é a própria carnavalização das três raças: negro, indígena e o branco.

Paulo Bezerra considera a obra do romancista brasileiro Mário de Andrade vinda do campo da *sátira menipeia* (BAKHTIN, 2010). O romance Macunaíma (1928) veio pela linha carnavalesca como paródia do herói clássico e tem como protagonista a figura de herói típico de uma brasilidade. Macunaíma, vivido pelos atores Grande Otelo, Sebastião Bernardes de Sousa Prata e Paulo José virou roteiro para filme, com direção de Joaquim Pedro de Andrade, em 1969.

O romance/filme, além das inversões carnavalescas, levanta questões de identidade nacional, sobre a formação do povo brasileiro (as três identidades clássicas – o branco, o indígena e o negro), do embranquecimento e das mestiçagens. Versa sobre a problemática do primitivismo, da preguiça, do folclore, da suposta “ausência” de conflitos raciais no Brasil (a democracia racial). No romance é possível visualizar um *tempoespaço* de interdiscursos, tanto para ação/reflexão como para reflexão/ação sobre questões cruciais sobre as relações raciais no Brasil.

Robert Stam (2008) diz que Andrade chamou a história de Macunaíma de “Rapsódia” por dois motivos. O primeiro, é que no sentido musical é uma fantasia livre de tema heroico-épico nacional; e segundo, por conta de um sentido etimológico, vem de “costura”, pois a história é um entrelaçamento de muitas outras histórias, rimas, mitologias, lendas, paródias, provérbios e linguagens. Macunaíma é uma mistura de várias lendas ameríndias, luso-brasileiras e africanas.

Na raiz do nome encontra-se *maku* - (mau) e o sufixo - *ima* - (grande) (STAM 2008). Assim, o personagem Macunaíma representa tudo de bom e tudo de defeito do povo brasileiro, isto é, ele é ao mesmo tempo cruel, generoso, cordial e fantástico. Faz como uma hipérbole a condensação das raízes étnicas, isto é, ele é ao mesmo tempo um herói negro, branco e indígena.

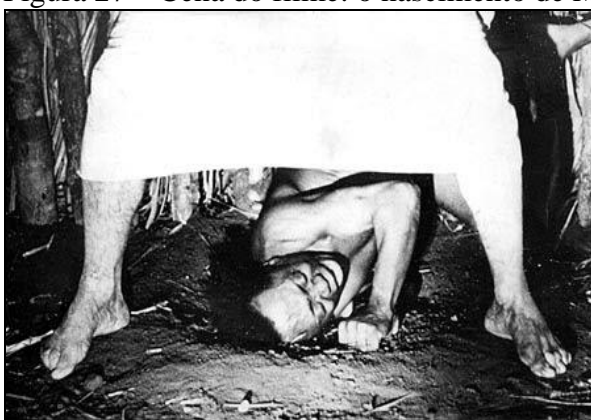
No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande

escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia, tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 2012, p.14).

Na citação acima, tirada do romance e aliada à imagem abaixo do filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, traz a marca da carnavalização no sentido *bakhtiniano* (Fig. 28).

Filme e livro pertencem a um gênero carnavalesco paródico que não anima personagens tridimensionais, mas sim personagens bidimensionais “grotescos”. Virtualmente todos os personagens - brancos e negros e mestiços – exibem elementos do grotesco. (STAM, 2008, p. 351)

Figura 27 – Cena do filme: o nascimento de Macunaíma



Stam (2008) ressalta os vários contrastes da *sátira menipeia* que estão reunidos no romance/filme. A situação representada, logo no início do filme, mostra uma improvável mulher velha e branca (personagem do sexo masculino travestido de mulher), dando à luz a um bebê adulto e negro. Na cena, o bebê vai caindo pelas pernas, gemendo até o chão em um cenário de uma palhoça de mameluca típica da cultura indígena. Esta cena é a própria imagem vigorosa do “corpo grotesco” em Rabelais. O herói (ler: “povo brasileiro”) é literalmente defecado para a vida. Stam (2008) aproxima esse nascer do herói Macunaíma com o nascimento de Gargântua, que nasce igualmente durante uma crise de diarreia de sua mãe, na obra de Rabelais, “Gargântua e Pantagruel”.

2.2.3 Não só de romances vive o sujeito na multidão, mas também de cinema, rádio, mímicas e mandingas.

Nas *formações discursivas* sobre o herói tem-se a compulsão da “Indústria Cultural”⁷⁸ em apetrechar e fabricar um herói a cada centésimo de segundos, sobretudo nos sentidos apolíneos das aparências triunfantes.

Na afirmação do discurso do herói tem-se a representação dos heróis de moral e ímpetos gloriosos, com “código heroico”, de provação da sua bravura em forma de guerras enfadonhas e intermináveis. Heróis que travam ininterruptas batalhas, desqualificando o “Outro” para obter o ouro, a terra, a mocinha e a imortalidade. Capazes de matar os monstros e, muitas vezes, sendo eles mesmos os próprios monstros, são atacados pela selvageria.

Os “heróis modernos” multiplicaram-se. Atualmente, são os protagonistas dos programas televisivos, figuras dos *Realities Shows*, os jogadores de futebol e os atuais *avatares* das redes e jogos virtuais. Esse lugar, antes jazigo de divindades do Monte Olimpo, é hoje habitado pelos astros do cinema, chamados de “Olimpianos Modernos” por Edgar Morin (MORIN, 2011). “Este novo Olimpo é, de fato, o produto mais original do novo curso da cultura de massa” (MORIN 2011, p.100). Se, antes, esses modelos eram divinizados, agora encarnam a vida privada. Se, antes, as estrelas eram astros inalcançáveis, agora caem dos céus para a vida terrena. Benjamim (1994), em 1939, profetizou em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” a possibilidade dos meios de comunicação (cinema, rádio) erguerem um “líder político” para ser visto como herói pelas massas, por conta da *estetização da política*. Enfim, não só a espetacularização da política, mas na do esporte e do judiciário.

Um dos primeiros aparatos para as classes populares foi a passagem da literatura entre o oral e escrito. Barbero (2009) quando afirma este contexto está se referindo àquelas literaturas como o *cordel*. A literatura de cordel, longe das bibliotecas e das livrarias, fabricada e consumida pelas classes populares, é uma mistura de linguagens e de paródias, produzida para aqueles que não sabem escrever, mas sabem ao menos ler. Como afirma Barbero (2009 p. 149), uma estrutura paradoxal, pois boa parte das canções e histórias da literatura de cordel era para ser lida em voz alta.

O cordel é aquele meio que é vendido nas praças para aqueles que se movem pela cidade, assentado no urbano, no vagabundo e no vulgar. Entretanto, o cordel não é somente

⁷⁸ Indústria Cultural: expressão que surgiu em *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer, 1947.

meio é também *mediação*, pois dele emerge um novo sentido sobre o popular, que seriam as formas de mestiçagem e reapropriações, onde as ideias do “velho romance”, como honradez e cavalarias, vão parar nas figuras do povo; isto é, o povo deforma os “grandes temas”, mas também os ressignifica, ajeitando e acomodando ao seu ritmo e ironias.

Mas não é só meio: a literatura de cordel é também mediação. Por sua linguagem que não é alta nem baixa, mas a misturas das duas. Misturas de linguagens e religiosidades. É nisso que reside a blasfêmia. Estamos diante de outra literatura, que se move entre a vulgarização do que vem de cima e sua função de válvula de escape de uma repressão que explode em sensacionalismo e sarcasmo. Que em lugar de inovar estereotipa, mas na qual essa mesma estereotipia da linguagem ou dos argumentos não vem só das imposições carregadas pela comercialização e adaptação do gosto a alguns formatos, mas também do dispositivo da repetição e dos modos do narrar popular. (BARBERO, 2009, p. 152).

Os temas sempre foram variados, primeiramente vindos da literatura oral da Europa, com contos de aventuras de cavalaria, com as narrativas de amor e de peripécias de heróis. Estas histórias foram sendo parodiadas em contos da vida local e articuladas à memória popular.

No Brasil, o rádio entra como um meio de acesso às massas nos anos de 1930. A “música negra” entra pelo rádio e vai percorrer um caminho que vai desde o uso no contexto religioso (terreiros de Candomblé) e passa pelos elementos integrados como a dança, o corpo, lutas e *mandingas* (Capoeira, Jongo etc.). Ligados ao trabalho, a cultura e a sobrevivência do negro (a) escravo até chegar a “Era do Rádio”, tendo o seu ápice nas rodas de samba.

Um circuito de idas e vindas, de entrelaçamento e superposições carrega a passagem que desde o *candomblé* conduz a música até o disco e o rádio. Entretanto, é o circuito de escaramuças, estratégias e argúcias que sempre pavimentou o caminho dos dominados rumo ao reconhecimento social. Como esse tipo de luta que os negros do Brasil chamam de *capoeira*, mistura de luta e jogo, luta e dança, carregado de mandinga, de sedução e malícia capazes de “desviar o adversário de seu caminho previsto” [...] A música negra só obteve a sua cidadania transversalmente, e as contradições geradas nessa passagem certamente que não são poucas, mas ela serviu para generalizar e consumir um fato cultural brasileiro da maior importância: a emergência urbana e moderna da música negra (BARBERO, 2009, p. 245).

A “música negra” entra para o cenário urbano e nacional servindo ao populismo como uma imagem de “aquilo que vem do povo”, com todas as contradições e seduções que possamos supor. Podemos destacar que a legitimação social e cultural da “música negra” foi incorporada à cidade e convertida em projeto nacionalizador dos anos 1930 (BARBERO, 2009, p. 242). Primeiramente, o populismo busca a imagem do popular, fundamentalmente projeta um lugar idealizado, autêntico e de raízes. Já o popular busca o reconhecimento

oficial (cidadania, conquistas sociais). Contudo, na contradição desse projeto, seria o discurso da classe elitizada, com o qual ela julga a cultura como sinônimo de arte e nomeia esse “novo ritmo” de “baixa cultura” e de gente “desenraizada”.

Não somente a música, mas também o futebol era narrado pelo rádio. Desde Leônidas a Garricha, as arenas de campinhos, nos mais distantes recantos do Brasil, se enchem de potencialidades futebolístico-dionisíacas.

Como já é sabido, no início, os clubes de futebol do Rio de Janeiro como o Botafogo, o Fluminense e o Flamengo não admitiam jogadores negros ou, quando colocavam para jogar, tinham que disfarçar usando “pó de arroz” na pele ou alisar o cabelo para parecerem brancos.

[...] Primeiro untava o cabelo de brilhantina. Depois, com o pente, puxava o cabelo para trás. O cabelo não cedendo ao pente, não se deitando a cabeça, querendo se levantar. Friedenreich, *mulato filho de alemão* tinha de puxar o pente com força, para trás, com a mão livre segura o cabelo. Senão ele não ficava colado na cabeça, como uma carapuça. O pente, a mão não bastavam. Era preciso amarrar a cabeça com uma toalha, fazer uma toalha um turbante e enterrá-lo na cabeça. E ficar esperando que o cabelo assentasse. (FILHO, 2010, p. 61)

O espetacular Leônidas da Silva, “O Diamante Negro”, foi considerado herói nacional na Copa da França, em 1938. Leônidas, “o inventor do gol de bicicleta”, fez contrato com o clube Bonsucesso Futebol Clube que lhe rendeu o pagamento de 400 mil reis, mais dois pares de sapato e dois ternos, um de linho branco e o outro de casimira inglesa cor azul ao jogador. Leônidas da Silva tornou-se o primeiro ídolo da cultura popular que vinculou o seu nome à publicidade. Publicidades com a marca de “Cigarro Leônidas”, a propaganda da “Goiabada Peixe” e da barra de chocolate “Diamante Negro”. Leônidas foi o “primeiro jogador negro” que, após finalizar a carreira de jogador de futebol, inicia como técnico de futebol e depois como comentarista de futebol no rádio. (Fig. 30)

Figura 28 – Fotografia Alberto Sartini - Bicicleta de Leônidas



No filme de Joaquim Pedro de Andrade, “Garrincha, alegria do povo”, de 1963, com imagens de arquivo em preto e branco, protagonizou dois personagens, o povo que vibra nas arquibancadas nos estádios e Manoel dos Santos, o “Mané Garrincha”, “O anjo das pernas tortas”. Nelson Rodrigues comparou Garrincha a Charles Chaplin, com o seu mais conhecido personagem de pernas arqueadas, o Carlitos, o vagabundo que representa o homem comum em um dia banal.

O cinema, com o seu aparato técnico e de ilusionismo, veio de uma barraca de feira como a de Méliés⁷⁹. Barbero (2009) constata que o cinema latino-americano não tem algo mais identificável com o popular e ao mesmo tempo nacionalista do que o cinema. “O cinema vai ligar-se à fome das massas por se fazerem visíveis socialmente” (BARBERO, 2009, p. 236). Segundo Barbero (2009, p. 235), o cinema se nacionaliza, aliás, pelo aparato que dá voz e vez à “identidade nacional”.

O autor (2009) enumera três dispositivos que operam nesse sentimento nacionalista. No primeiro, a teatralização, as pessoas vão ao cinema para aprender gestos, comportamentos. No segundo, que é a *degradação*, o povo tem que se ver na tela, isto é, na representação do bêbado, do vagabundo, do sentimental, do fanático religioso etc. E por fim, o terceiro, que seria a *modernização*, onde há a atualização dos mitos, dos costumes e das moralidades que vão sendo introduzidos. As mensagens precisam ser explícitas e sem a subversão visível não há como entrar no povoado e reprimi-lo. (BARBERO, 2009, p. 236, 237).

Segundo Barbero (2009), o melodrama é a chave da sedução com o popular, pois conjuga impotência social, as aspirações heroicas e o fascínio do surgimento das estrelas do cinema. O público se identifica com os artistas, com seus rostos e vozes que irão alimentar os desejos e obsessões. Todos estes elementos vão alçar voos para as épicas nacionais e dramalhões.

As chaves da sedução estarão entrando no melodrama e a nas estrelas. O melodrama como estrutura de qualquer trama, conjugando a impotência social e as aspirações heroicas, interpelando o popular a partir do “do entendimento familiar da realidade”, que é o que permite a esse cinema enlaçar a épica nacional com o drama íntimo, destacar o erotismo a pretexto de condenar o incesto e dissolver lacrimosamente os impulsos trágicos despolitizando as contradições cotidianas. (BARBERO 2009, p. 237).

Segundo o pesquisador Robert Stam (2003), que fornece um panorama e uma reflexão sobre o cinema no séc. XX, diz que o cinema transformou-se na virada do século XX, no principal instrumento estratégico de “projeção” dos imaginários nacionais. Stam considera

⁷⁹ Georges Jean Méliés ilusionista Frances um dos precursores do cinema.

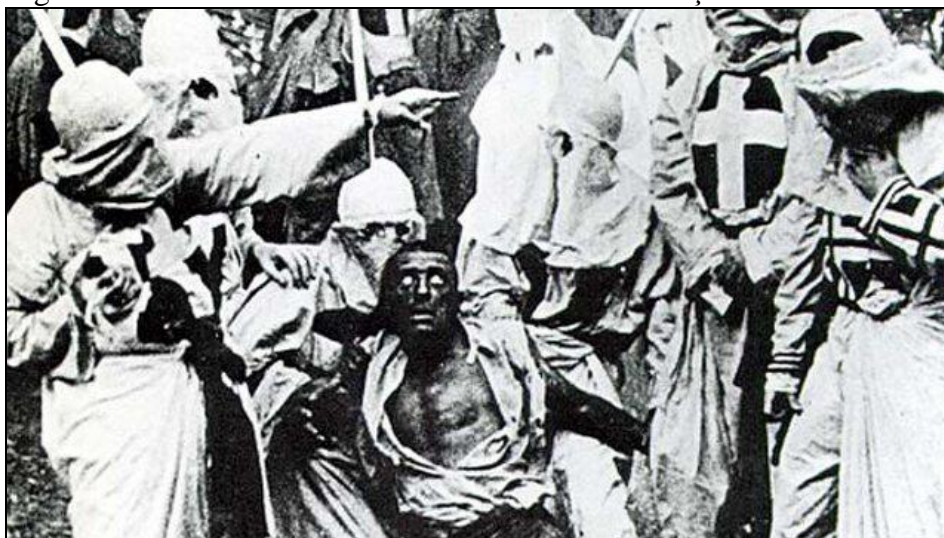
que o cinema esteve por diversas vezes atrelado aos interesses do enaltecimento do discurso colonialista, nacionalismo empenhado em um projeto de nação. Stam (2010) lembra que existia uma mentalidade colonialista também no jornalismo cinematográfico brasileiro. A revista *Cinearte*, por exemplo, fundada em 1926, discutia cultura, comentários sobre as estrelas de cinema, principalmente a dos filmes *hollywoodianos*. O autor afirma que a revista enaltecia uma noção epidérmica normativa de beleza associada à juventude e ao luxo, e nos seus editoriais fazia referência implícita à branquidade.

O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou seja, o cinema dominante falou pelos “vencedores” da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. (STAM, 2003, p. 34)

Na história do cinema, o filme “O nascimento de uma nação” (1915) teve inspirações no livro “As manchas de leopardo” *The leopard’s spots* (1902), com a intenção de alertar sobre o “perigo negro” (PEREIRA, 2012, p. 160). O livro descrevia os males do “homem negro” para a civilização da raça anglo-saxônica e ideias racistas de superioridade da raça branca sobre a raça negra, do homem sobre a mulher e o apoio à violência pela intimidação da irmandade paramilitar *Ku Klux Klan*. Adaptado para as telas do cinema por David Griffith, foi um marco no cinema pelo uso de tecnologia e de imagens. Realizado em um período extremamente tenso da história das relações raciais nos EUA, o filme começa com a frase: *The bringing of the African to America planted the first seed of desunion* - “A vinda dos africanos para a América plantou a primeira semente de desunião”.

O filme foi extremamente racista com o uso de artistas brancos pintados de negros com os tradicionais estereótipos raciais daquele tempo (bondosos resignados pelas suas condições subalternas e de servos). Somado a estes estereótipos de resignação, surge uma nova imagem até então não vista, a do “o crioulo ruim”, brutamente, pervertido sexual e, principalmente, a maior das ameaças apresentada no filme: a imagem do “mulato” que reunia a sexualidade, a perversão, com a intelectualidade só contida nos brancos.

Figura 29 – Cena do filme “O nascimento de uma nação”



[*Fanon entra em cena e faz um comentário ao ver a imagem acima na tela do cinema. (Fig.31)*]

FANON - “Sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência. O pecado é preto como a virtude é branca. Todos estes brancos reunidos, revólver nas mãos, não podem estar errados. Eu sou culpado. Não sei de quê, mas sinto que sou um miserável”. (FANON, 2008, p.125)

2.2.4 Yes, nós temos bananas, temos ainda Tico-tico, Zé Carioca e as Chanchadas

Ficaríamos surpresos se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande número de expressões que fazem do negro o pecado. Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. Enquanto não compreendermos esta proposição, estaremos contendo a falar em vão do “problema negro”. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém e, do outro lado: olhar claro da inocência, a pomba branca da paz nessa expressão, quanta alegria e, principalmente, quanta esperança! Nada de comparável com uma magnífica criança negra. Na Europa, isto é, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro.

Fanon, 2008, p. 160

Repetir, repetir sempre mais do mesmo. Esse poderia ser o trava língua da “Indústria Cultural” que se alimenta de clichês, de estereótipos e de padronizações. Enquanto no discurso estratégico do colonialismo é *Repetir, repetir até que fique diabolicamente* em um lugar fixo chamado de estereótipo.

Na atividade do campo da pesquisa, a estudante Mariana (graduação da UERJ) mostra como no cotidiano isso aparece e como se repercute em um racismo explícito.

MARIANA - (*Horrorizada*) - Eu fui ao circo do Marcos Frota outro dia e vi uma coisa horrorosa: uns meninos capoeiristas, todos eles negros, fazendo movimentos de macaco e aí vinha um homem branco vindo de cima como se ele fosse o salvador. Foi horrível!

O estereótipo é uma forma de identificar ou de representar algo como se estivesse sempre no mesmo lugar (fixo), como se não precisasse de confirmação para estar lá - é dado como “natural”. Um lugar para se reconhecer, se identificar, se localizar e convencer a si próprio e aos outros como verdadeiros. Entretanto, esta fixidez é instável, pois necessita constantemente repetir para tornar-se fixa. Essa é centralidade da ambivalência.

Segundo Bhabha, o estereótipo é a melhor estratégia colonial discursiva. No entanto, a força do estereótipo não está apenas na representação “nua e crua” da imagem, está também contida na representação paradoxal. Bhabha explica que está na existência simultânea de elementos opostos ou não, de conotação “rígida e ordem imutável” e as conotações de “desordem, degeneração e repetição demoníaca” (BHABHA, 1998, p. 105).

O ato de estereotipar não é estabelecido de uma falsa imagem que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímias, deslocamento, sobredeterminação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes “oficiais” e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista”. (BHABHA, 1998, p. 125).

Na capa do livro de Frantz Fanon (2008), citado anteriormente, estão imagens do negro em uma propaganda francesa. Ela faz referência a um rótulo de um produto de farinha instantânea de banana que vira expressão “*Y’ a bon banania*”, criada em 1915 pelo pintor De Andreis. Em nota de rodapé do capítulo “O negro e a linguagem”, Fanon explica que a marca publicitária é caracterizada pela figura de um *tirailleur sénégalais* (soldado da infantaria senegalesa como seu filá vermelho e seu pompom marrom). Em 1957, Morvan cria a versão ilustrativa do “sorriso banania”, que foi estampada na caixa do produto até 1980. A crítica que se faz ao “riso banania” pelo senegalês Sedar Senghor no prefácio do poema “Hostis Negras” é sobre um sorriso estereotipado que tem esta figura (FANON, 2008, p.47).

Fanon (2008) observa o contexto francês, a época em que fez a pesquisa e explica que, nos periódicos ilustrados para as crianças, todos os negros tinham a boca de “*sim sinhô*”. A maioria dos filmes americanos reproduziam negros do tipo “*Y’ a bon banania*”, isto é, eram bem pretos, andavam sempre atrás dos demais e eram mortos no final da aventura. “É que o preto deve sempre ser apresentado de certa maneira, e, desde o negro do filme *Sans pitié – eu bom operário, nunca mentir, nunca roubar*, até na criada do *Duel au Soleil* encontramos o mesmo estereótipo” (FANON, 2008, p.47).

Nós gostamos de representar o negro sorridente, com todos os dentes à mostra, e este sorriso, tal como vemos - tal como o criamos - significa sempre um dom. Dons sem fim nos cartazes, nas telas do cinema, nas etiquetas dos produtos alimentícios... O negro oferece ámadame os novos “tons crioulo-escuro” para seus puros nylons, graças a Casa Vigny, seus frascos “grotescos”, “retorcidos” de água de colônia de Golliwogg e de diversos perfumes. Engraxamento de sapatos, roupa de cama branca como a neve, *couchettes* baixas, confortáveis, transporte rápido de bagagens: *jazz jitterbug, jive*, comédias, e os contos maravilhosos de *Brer Rabbit* (irmão coelho) para alegria das criancinhas. Serviço sempre acompanhado de um sorriso... (BERNARD WOLFE apud FANON, 2008, p. 59)

Segundo Fanon, o sorriso dentro das relações de poder no contexto do colonialismo tem o sentido, nessas histórias, de suavizar. Enquanto, os brancos têm pavor dos negros, o sorriso se torna um elemento que apazigua o conflito iminente, o ataque, a raiva. O sorriso é para “domar a fera”. Onde se via medo, não se vê mais, pois, com o *sorriso negro*, passa a ter o significado de manso, pacato e amistoso.

No Brasil, na revista em quadrinhos Tico-Tico, editada de 1928 a 1937, temos a protagonista Lamparina. Uma menina negra que sonhava em ser macaco e vivia caindo da árvore, desastrada, órfã e analfabeta. Segundo Schumacher e Vital (2007), era uma revista direcionada para o público infantil, na qual se que ser negro era um “castigo de deus” e que uma “boa criança” teria que necessariamente ter a pele branca.

As histórias e percalços de Lamparina denunciam as barreiras erguidas para impedir a construção de imagens positivas. Pode-se dizer que representa um exemplo da cristalização do lugar-comum da suposta inferioridade moral e intelectual do ser negro no imaginário de parte das elites brasileiras. (SCHUMACHER; VITAL, 2007, p.199)

Em uma das edições da revista, Lamparina quebra uma sopeira. A protagonista é colocada de castigo com o rosto voltado para a parede, após o incidente. Lamparina chora e suas lágrimas desbotam a sua pele, sua cor muito preta fica como tinta fresca estampada na parede. Ao se virar, o seu rosto desbota para ficar todo branco. Nas imagens da revista, a figura da Lamparina (Fig.32) está seminua e a sua posição em relação aos dois outros

personagens é de inferioridade: estereótipos negativos que atravessam o tempo, atribuindo sentidos e significados a populações de sujeitos afrobrasileiros.

A Lamparina quebrou outra sopeira. Carrapicho enfureceu-se e puxou as orelhas da negrinha descuidada. Fê-la ficar de castigo com a cara colada à parede, por uma hora. Quando terminou essa hora de tortura e silêncio. Carrapicho falou: pode ir brincar Lamparina. E Lamparina sabia. Mas deixou gravada na parede sua imagem enegrecida. A pretinha banhada de lágrimas - havia desbotado. (Revista Tico-Tico ano p.338 apud SCHUMAHER, VITAL, 2007. p 197).

Figura 30 – Revista Tico- Tico



Vindas do teatro de revista, os musicais das rádios, surgem as Chanchadas e os filmes musicais brasileiros. Nessa época, por volta de 1930 – 1950, o Brasil elege como símbolos nacionais a capoeira, o samba e a “mulata clara” tipo exportação como Carmem Miranda, com suas coroas de bananas e os seus balangandãs. Carmem Miranda protagonizou sucessos internacionais em filmes produzidos pelas indústrias *hollywoodianas*. Filmes com o parceiro Zé Carioca, personagem do desenho animado de *Walt Disney* (1943). Não vemos na fala da professora Silva a *Disney* presente. – “Na infância? O Nacional Kid e na escola eu aprendi sobre o Zé Carioca”. Os dois, Carmem e Zé Carioca, juntos em vários filmes, levaram o “Tio Sam para conhecer a nossa batucada brasileira”⁸⁰, apresentando ao mundo um Brasil com Z, de cultura exótica, um país tropical com florestas exuberantes e da “democracia racial”.

⁸⁰ Referência a musica Brasil Pandeiro - “Os Novos Baianos”

2.2.5 Os estereótipos que nos fascinam e nos aterrorizam: os toms, coons, mulattoes, mammies e bucks do cinema norte-americano.

Cena 3– Da Plateia - II Ato

[*Entra pela direita do palco, um homem branco*].

DA PLATEIA FANON - “Deus bom e misericordioso de bochechas bem rosadas”. (FANON, 2008, p. 60).

[*Passados alguns minutos entra pela esquerda um homem negro, sem figurino algum - Nu*].

DA PLATEIA FANON - Este assume a tal “função de fixação de projeção do diabo”. (FANON, 2008, p. 156).

[*Fanon diante dessa cena muda comenta (Rubrica da autora)*]

FANON - “O preto é um brinquedo nas mãos do branco; para romper com este círculo infernal, ele explode. Impossível ir ao cinema sem me encontrar. Espero por mim. No intervalo, antes do filme, espero por mim. Aqueles que estão diante de mim me olham, me espionam, me esperam. Um *preto-groom* (cavaliariço) vai surgir”. (FANON, 2008, p.126)

[*Ação paralela (Rubrica da autora)*]

Araújo (2004) identificou cinco estereótipos do cinema americano que, provavelmente, influenciaram na construção desses arquétipos mencionados acima, na composição de personagens negros na televisão brasileira.

Através do pesquisador Donald Bogle, que escreveu o livro: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies e Bucks - In interpretative History of Blacks in American Films*, Araújo (2004, p. 47) elenca a história dos estereótipos mais interpretados por atores negros e atrizes negras nos filmes americanos e compara-os com o cenário da sociedade brasileira e, por fim, com a televisão brasileira.

O primeiro estereótipo encontrado foi o “mulato trágico” (*tragic mulatto*), que representa os negros como simpáticos, agradáveis e vítimas. Geralmente são papéis interpretados por atrizes “mulatas”. Elas aparecem no cinema norte-americano como personagens exóticas, autodestrutivas, que vivem a agonia por sua origem, por não terem um lugar em uma sociedade repartida entre negros e brancos. A solução para tal questão é o

relacionamento inter-racial. O personagem estereotipado do “mulato trágico” tem o seu declínio com a pressão dos movimentos dos direitos civis norte-americanos. Araujo (2004, p. 47) demarca simbolicamente este momento com Rosa Parks e o pastor Martin Luther King.

O segundo estereótipo clássico é o *coon*, espécie de “palhaço de olhos esbugalhados, menestréis, moleques travessos e malandros”. (ARAUJO, 2004, p.49).

O autor identifica o arquétipo do tipo *mammy* ou *mammie* (uma mulher negra que cuida dos afazeres domésticos, de avental, gorda e de pano branco na cabeça), que tem o seu correspondente no Brasil feito pela “mãe preta” com uma representatividade forte, também na telenovela brasileira.

Mais dois outros arquétipos se agregam a esta coleção de personagens do cinema norte-americano. Os *bucks*, analisados por Bogle, que Araujo (2004) comenta serem os típicos negros hipersexualizados diante de mulheres brancas indefesas. E, por último, os *toms* do filme/peça *Uncle Tom's Cabin*, traduzido no Brasil como “A Cabana do Pai Tomás”. Apresentam os(as) negros(as) como doces, servis, pessoas dedicadas às famílias brancas, inferiorizados e aproveitadores das regalias.

Na versão para a Rede Globo, “A Cabana do Pai Tomás” teve a interpretação imposta de um ator branco para representar um personagem negro, tal qual foi no início do cinema americano, quando era somente permitido aos atores brancos atuarem. Araujo (2004) destaca o emprego de um ator branco pintado de preto para a interpretação, o *blackface*. Na visão do autor há uma dupla projeção de inferioridade do negro, na medida em que se considera o estereotipo do *tom* com uma pretenciosa atuação, os brancos poderiam fazer qualquer papel, inclusive atuar como se tivessem características fenotípicas de uma pessoa negra.

2.2.6 Como dói ser “herói negro” no cinema e na telenovela brasileira

Barbero (2009) situa o melodrama no vértice do processo que levará o popular ao massivo: modos de narrar, radionovelas, ilusionismos do cinema. O melodrama como paradigma, “lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual e lugar de emergência de uma cena de massa[...]” de um discurso homogêneo e uma imagem unificada do popular, primeira figura de massa” (BARBERO, 2009, p. 164-165), se for através de temas, dramatizações, encenações de atos heroicos e maravilhosos combinados com gestos,

engenhocas cenográficas e apelo visual e sonoro, com introdução de música para dar o tom cômico ou de terror.

O melodrama é o gênero que mais se adaptou e caiu no gosto popular na América Latina. O melodrama, o folhetim e, finalmente, a telenovela foram reapropriados na América Latina e, principalmente, a novela brasileira, que ao longo do tempo torna-se produto de exportação para Ásia, Europa, África etc. Porque, assim como na Praça Pública, no melodrama se encontra também de tudo e misturado. Talvez resida no melodrama a problemática desse continente, a luta por se fazer reconhecer, assim comenta Barbero (2009). O popular se reconhece no melodrama, porque torna visível o turbilhão cultural de que somos feitos. No plano do racionalismo radical impera um negativismo sobre a noção do *reconhecimento*. Porque, para este radicalismo, o *reconhecimento* é inútil e serve para alienação. Porém, em outro sentido, *reconhecimento* reside numa forma de *interpelar* (BARBERO, 2009, p. 306).

Barbero (2009) recupera duas pistas importantes para o folhetim ser tão bem aceito pelo “povo”. A primeira é que o melodrama televisivo está mais próximo da narração no sentido *benjaminiano* de contar histórias, contos e lendas. A característica de uma obra aberta (crônicas que sabe quando se começa, mas não sabe quando termina) e a presença de um narrador dando continuidade à narrativa dia a dia vão interessar ao público. A outra pista é que o melodrama, o folhetim seria uma *literatura dialógica*, ancorada a proposta *bakhtiniana* de *gênero carnavalesco*. “onde autor, leitor e personagem trocam constantemente de posição” (DAMATTA apud BARBERO, 2009, p. 309). Onde intercambiam narrativas e vida, ator e o espectador mantêm-se abertos a reações, desejos e motivações, entrecruzamentos de lógicas. Tudo isso e mais a presença inegável da “Indústria Cultural”, com suas estratégias ideológicas de disseminar, de fabricar, de formatar, de fixar e de fascinar os imaginários do povo.

Joel Zito Araujo (2004), na pesquisa sobre as trajetórias de atrizes e atores negros na televisão brasileira, analisou que, para os atores negros, só restavam os papéis do negro escravo, do jagunço, do empregado submisso que era tratado como se fosse da casa e a do estilo malandro. Quanto às atrizes negras, os papéis eram, na maioria, o da empregada doméstica, da criadinha fiel, a da mulata sedutora, a mãe preta, geralmente de temperamento forte, mas profundamente maternal.

João Carlos Rodrigues (2001) analisou as representações do negro no cinema brasileiro e enumerou doze estereótipos. O autor comenta (2001) em seu livro “O negro brasileiro e o cinema” que os personagens negros no cinema brasileiro moderno foram

bastante retratados como caricaturas e/ou arquétipos como o “escravo”, o “sambista”, o “negão estuprador”.

As representações como o “negro revoltado”, retratado, por exemplo, em filmes com enredos históricos como “Zumbi”, “Rei do Quilombo dos Palmares”, “Chico Rei”, retratam sagas como nas últimas décadas foram os mais ensinados nas escolas como autênticos heróis nacionais.

A representação da “mulata boazuda” é duplamente explorada, sexualmente e economicamente, pois ela é abusada pelo turismo sexual, tipo exportação e explorada economicamente como prostituta e como empregada doméstica, também se fez presente.

Rodrigues (2001) evidencia os arquétipos do “Crioulo Doido”⁸¹ e, na versão feminina, a “Nega Maluca” dos carnavais cariocas nas Chanchadas da Atlântida dos anos de 1940 a 1960, revividos na TV brasileira nos anos 1970. Segundo o autor, eram recorrentes os enredos racistas e para os personagens afrodescendentes eram reservadas a infantilidade e a ingenuidade. O autor relata que, nos anos 1970 e 1980, este lugar da infantilidade ingênua foi endossado com os aspectos de um personagem inofensivo e cômico através do *Mussum* do programa “*Os trapalhões*”, na TV Globo (RODRIGUES, 2001, p.122).

Na expressão “negro de alma branca”, Rodrigues (2001) entende que a representação do negro está associada ao afrobrasileiro que teve acesso a uma boa educação e que, portanto, poderá ser integrado à sociedade branca. Para Fanon, “o preto é selvagem, enquanto que o estudante é um *evoluído*” (FANON, 2008. p. 73). O autor esclarece que, no contexto do negro antilhano, ele se tornará mais branco, na medida em que ele se expressar na língua do colonizador, no caso do contexto antilhano, a língua francesa. Assim, ele estará mais perto do “homem verdadeiro”, pois a linguagem tem uma extraordinária potência, “uma vez que falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008. p. 33).

Nesse sentido, em diálogo com Fanon, essa noção contém uma radical transformação do “ser negro” para um único modo de “ser civilizado”. “Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva, quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será”. (FANON, 2008, p. 34). Há uma ambiguidade nesse processo em que o opressor usurpa a identidade, a cultura, a dignidade de um grupo de indivíduos, que se sente valorizado, reconhecido como “ser humano” dentro dessa lógica colonial.

⁸¹ O arquétipo do “Crioulo Doido” tem influências tanto europeias, como o personagem da *Commedia dell’Arte*, o *Alerquim* que faz trapalhadas, como também de matrizes da religiosidade africana, como o Candomblé e a Umbanda, como os seus *Erês*, espíritos infantis e brincalhões. (RODRIGUES, 2001).

No Brasil ou na Martinica, Fanon adverte que, “de fato, é norma na Martinica sonhar com uma salvação que consiste em branquear magicamente” (FANON, 2008. p.55).

O negro que entra na França muda porque, para ele, a metrópole representa o tarbenáculo; muda não apenas porque de lá vieram Montesquieu, Rousseau e Voltaire, mas porque é de lá que vêm os médicos, os chefes administrativos, os inúmeros pequenos potentados [...]. Existe uma espécie de enfeitiçamento à distância, e aquele que parte por uma semana com destino à metrópole cria em torno de si um círculo mágico onde as palavras Paris, Marselha, La Sorbonne, Pigalle são pedras fundamentais. (FANON, 2008, p. 38).

Fanon (2008) analisou o arquétipo nas histórias do Tio Remus, referido anteriormente. No contexto brasileiro, Tio Remus lembra o simpático Tio Barnabé do Sítio do Pica-Pau Amarelo (Monteiro Lobato). Negro velho, que mora em uma cabana na propriedade de Dona Benta, de chapéu de palha, cachimbo e de uma sabedoria supersticiosa. Nas histórias de Tio Remus há uma suavização da violência no contexto escravagista no Sul dos Estados Unidos da América através do “sorriso do negro”, pois as histórias são contadas por um negro sempre sorridente e que nunca reclama de sua condição de escravo.

Podemos embalar e expor em grande escala a risada do negro na nossa cultura popular como um manto para este masoquismo: o carinho suaviza o ataque. E, como o mostra Tio Remus, o jogo das raças aqui é, em grande parte, inconsciente. O branco, motivado pelo conteúdo sutil da risada estereotipada, não é mais consciente do próprio masoquismo do que o negro o é do próprio sadismo, quando converte o estereótipo em porrete cultural. (FANON, 2008. p.151).

Na versão feminina, a *mãe preta* circulou com bastante vigor nas imagens difundidas no séc. XIX no Brasil, com as fotografias de bebês brancos nos colos cuidados por “negras mulheres”. Na televisão brasileira, na década de 1970, é revivida com a personagem do Sítio do Pica-Pau Amarelo, a cozinheira Tia Nastácia, extremamente bondosa e de uma sabedoria popular, eternizada pela atriz Jacira Sampaio e outras que entram para esse rol de tipos obesos, lenço na cabeça e cozinheiras de mãos cheias.

Rodrigues (2001) diz que muitos dos personagens como os “pretos velhos” e “mãe preta” atravessam o imaginário popular pela mística, sendo tipicamente da sociedade escravocrata brasileira, com ecos nas tradições orais africanas. Nas religiões afrobrasileiras, são entidades da Umbanda e também do Candomblé caracterizadas pela sabedoria e pelo sagrado.

O arquétipo do malandro é apresentado com maior frequência como o “mulato” ou o negro. Rodrigues (2001, p. 42) entende que eles são constantemente apresentados com vários tipos de enredos com a figura do malandro. O malandro é um tipo de personagem mais

documentado: na música, com o cantor Moreira da Silva; na literatura, o Firmino, de “O cortiço” (1890), de Aluisio Azevedo; no cinema, Grande Otelo, em “Amei um bicheiro” (1952); na dramaturgia brasileira, com a “Ópera do Malandro”, de Chico Buraque (1978); e na cotidianidade, com o “fabuloso” Madame Satã, que é visto como marginal, um anti-herói na literatura, mas nessa pesquisa será visto como um *herói-ideólogo*. .

Segundo Rodrigues (2001, p. 42), reuniu-se ao arquétipo do malandro a típica indumentária da entidade da Umbanda, o Zé Pelintra - terno branco e chapéu de palhinha. Para Rodrigues (2001), a companheira do malandro é a “mulata boazuda”⁸², que traz a representação da mulher brasileira nos arquétipos da volúpia, da potência sexual, da mulher como objeto sexual.

O antropólogo DaMatta (1997) faz uma análise em “Carnavais, Malandros e Heróis” sobre o Brasil no seu aspecto cultural e levanta questões nos aspectos identitários do povo brasileiro. Para a pergunta *quem são os heróis típicos brasileiros?*, Da Matta (1997) elege algumas figuras que permeiam o imaginário social brasileiro como o Augusto Matraga⁸³ e Pedro Malasartes. Este último como o protótipo da malandragem. Pedro Malasartes é o paradigma do chamado malandro, frequentemente vestido com sua camisa listrada, anel com efígie de São Jorge e sapatos de duas cores, em sua caracterização urbana (DAMATTA, 1997, p. 276).

Recentemente, o arquétipo do favelado tem se apresentado com maior ocorrência no cinema brasileiro moderno. “Embora nem todo favelado seja negro, foi por intermédio dele que foram apresentados os primeiros negros realistas” (RODRIGUES, 2001, p.45). Juntamente com a ideia de Rodrigues, verificam-se inúmeros documentários e filmes que tomam como cenário a favela e seus habitantes, abordados de modo realista, a vida como ela é. No cinema, o apogeu foi com o filme Orfeu Negro, 1958, de Marcel Camus. Recentemente, o filme “Cidade de Deus” (2002), (Fig.33), dirigido por Fernando Meirelles, um marco das câmeras digitais onde pelas “novas lentes”, definitivamente, a “cor” de todos é alterada para mais brilho, mais luz, mais filtro, mais contraste e um pouco mais de cor.

⁸² “O cortiço”, a personagem central é a “mulata” Rita Baiana. Ela é quem desvirtua e seduz o português Jerônimo, que antes era um homem honesto e trabalhador e, ao se apaixonar por Rita torna-se malandro e preguiçoso. (RODRIGUES, 2001, p. 51).

⁸³ “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, e contos “Pedro Malasarte”, do folclorista Luís da Câmara Cascudo.

Figura 31 – Cena do filme Cidade de Deus



2.2.7 O apelo por super-heróis negros mais modernos.

Eu fico pensando da importância de se criar um herói. Geralmente, esses super-heróis norte-americanos foram criados dentro de um contexto de guerra fria e em momentos em que a gente não acredita mais nos nossos semelhantes sente a necessidade de se criar algo que super, que vence tudo. Um super-herói que vem de outro planeta que é criado de uma experiência química e nunca é criado de um útero.

Professora Sabrina

Fanon identificou que, em histórias como de Tarzan, há “catharsis coletivas” (FANON, 2008. p. 130) como forma de liberar a agressividade⁸⁴.

As histórias de Tarzan, dos exploradores de doze anos, de Mickey e todos os jornais ilustrados tendem a um verdadeiro desafogo da agressividade coletiva. São jornais escritos pelos brancos, destinados às crianças brancas. Ora, o drama está justamente aí. Nas Antilhas – e podemos pensar que a situação é análoga nas outras colônias – os periódicos ilustrados são devorados pelos jovens nativos. E o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o selvagem, são sempre representados por um preto ou um índio, e como sempre há identificação com o vencedor, o menino preto torna-se explorador, aventureiro, missionário “que corre o risco de ser comido pelos pretos malvados”, tão facilmente quanto o menino branco. (FANON, 2008. p. 130, 131)

⁸⁴“E por isso que seus sonhos são sempre de façanha muscular; seus sonhos são de ação e de agressão. Sonho que estou saltando, nadando, correndo, escalando” (GILROY, 2004, p.302). Fanon (2008) comenta sobre os filmes como o de Tarzan - onde o homem-branco caça os “selvagens” índios e negros.

A repercussão dessas “catharsis coletivas” é o que o “jovem negro antilhano” se identifica com o herói, que é branco. Ele se identifica com o “explorador, com o civilizador, com o branco que traz a verdade aos selvagens”. (FANON, 2008, p.132). Na leitura de Fanon, os “jovens negros” subjetivamente e intelectualmente se veem e se comportam como um branco e não se percebem enquanto negros porque “O preto vive na África” (FANON, 2008, p.132).

Na contemporaneidade há um deslocamento das “catharsis coletivas” conceituadas por Fanon (2008), pois, para Gilroy (2007), não são mais os sonhos de pular e nadar que se manifestam, mas são agora projetados outros esquemas corpóreos. O nativo saltitante que Fanon exemplificava é visto na atualidade imagetivamente nas salas de cinema, no mundo esportivo, anúncios de propagandas de telefonia e nas roupas esportistas, associados à vitalidade do corpo negro - cabelos estilizados. “Você vai acreditar que um homem pode voar” (GILROY 2007, p. 302). E, talvez, até voe mesmo com as representações heroicas de liberdade e de superação. O atleta norte-americano Jesse Owens, que nasceu no Alabama e era neto de escravos, voou literalmente na jugular de Hitler, na Olimpíada de Berlim, em 1936, no auge da propaganda sobre a superioridade ariana do regime nazista, quando conseguiu um feito histórico/político e esportivo ao conquistar quatro medalhas de ouro. Antes de vencer o racismo nazista, Jesse Owens (1913-1980) enfrentou o racismo de seu próprio país. Muitas vezes, para sobreviver e sem patrocinadores ele realizava espetáculos que pareciam mais com aquelas exposições circenses. O campeão olímpico corria ao lado de cavalos, de cães, de automóveis e de motocicletas em pistas de corridas de 100 metros.

GALEANO – “O mundo inteiro celebrou essas vitórias da democracia contra o racismo” (GALEANO, 2009, p.277).

GALEANO - “Quando o campeão regressou ao seu país, não recebeu nenhuma felicitação do presidente, nem foi convidado a ir à Casa Branca”. “Entrou no ônibus pela porta de trás”; “Comeu em restaurantes para negros”; “Usou banheiro para negros”; “Hospedou-se em hotéis para negros” (GALEANO, 2009, p.277).

[*Ação paralela.* (Rubrica da autora)].

Stuart Hall compreende no capítulo “Que negro é esse na cultura negra?” (2003) um tipo de visibilidade que mantém “Outro” no lugar da invisibilidade e, sobretudo, foca em “políticas de representação” vigilantes, segregadas e cuidadosamente reguladas sobre “novas

identidades” étnicas, de gênero e outras. “Não há nada que o pós-modernismo global mais adore do que um toque de etnicidade, um sabor exótico” (HALL, 2003, p. 319).

No desenho animado da Disney “A Princesa e o Sapo”, *The Princess and the Frog*, 2009, a personagem Tiana atende a essa nova lógica de mulher sem castelos, profissional, menos frágil e mais autônoma. Logicamente, para atender ao apelo dessa mulher da contemporaneidade inserida no mercado de trabalho. É Tiana que, ao beijar um sapo, transforma-se ela mesma em sapo. A personagem fica reduzida a elementos da animalização, já que a heroína passa a maior parte do filme tentando desencantar do feitiço para, assim afirmar-se como gente, como ser humano. (*passim*, QUEIROZ, 2011).

Gilroy (2007) atenta para a aparição de uma cultura visual, televisiva, imagética e corpórea (música, esporte, moda, propaganda), na contemporaneidade. Uma emergência comercial de produtos e *grifes* voltada para um público que consome e procura pela cultura negra. A visibilidade, as imagens de corpos negros, antes vinculados às lentes microscópicas da biologia, que ampliavam as diferenças raciais, são substituídas na atualidade por outras lentes mais abrangentes de representação. Na contemporaneidade, surgem novos holofotes que focalizam as características físicas e a visibilidade do corpo projetado nas telas do cinema. “São telas em vez das lentes que agora mediam a busca de verdades corpóreas” (GILROY, 2007, p. 59). O autor afirma que não tem as antigas formulações categóricas e conceituais sobre “raça”, da ciência do séc. XVIII, mas encontram-se vestígios e é possível que alimente uma consciência racializada.

Não obstante, o autor traz um material ilustrativo com o filme *Space Jam: o jogo do século* (1996), em que o jogador de basquete Michael Jordan, como personagem, é escravizado no desenho animado por tropas alienígenas e troca a sua liberdade por um jogo de basquete. Jordan cria asas e voa pelos ares com o *Coelho Pernalonga*, “Jordan ganha asas para nos persuadir de que homens negros podem voar”. “O que é uma *reductio ad absurdum* das lorotas trapaceiras africanas” (GILROY, 2007, p. 59). O enredo é significativo, pois ele consegue passar do infra-humano para o super-humano.

Nesse filme, Jordan é um atleta super-homem, mas também de tamanho reduzido para que ele pudesse agir facilmente no mesmo mundo dos “Looney Tunes”, personagens de desenho animado da Warner Brothers, que eram seus companheiros de escravidão e seus amigos. Embora o personagem de Jordan não fosse claramente uma criança ele ingressa no mundo infantil de um modo interessante - como um brinquedo - deste modo correspondendo tanto ao desejo da agência de propaganda de alcançar consumidores cada vez mais jovens, como aos códigos raciais duradouros que permitem a um herói negro ser, ao mesmo tempo, mais e também algo menos do que um homem, sem nunca conseguir a humanidade estável do adulto que exige o reconhecimento. (GILROY, 2007, p. 402).

No filme *Amistad* (1997), um grupo de pessoas escravizadas em um navio passa os horrores da travessia no oceano Atlântico, expondo uma musculatura trabalhada e bem definida, possivelmente conseguida através de rotinas de exercícios físicos em academias. As discrepâncias são visíveis, mas acredito que as condições fílmicas (posição de câmera, elenco etc.) são aplicadas para que o público se identifique com as figuras de super-heróis modernos.

O corpo negro aparece racializado em uma quadra de basquetebol ou sexualizado em *clipes* de *raps* cujos artistas usam cordões de ouro, pulseiras de prata, carrões, *glamour*, têm prestígio e liberdade através do dinheiro. São novas formas a serviço dos interesses comerciais e econômicos, novas formas de visibilidade que projetam que o negro chegou à lógica da supremacia. Em outras palavras - Eu agora sou branco, entrei no “mundo das estátuas da supremacia branca” (GILROY, 2007, p.302).

Cena 4 – Da Plateia - II Ato

[*Fanon volta-se contra um espelho e lança um livro sobre o sofá e pergunta. (Rubrica objetiva)*]

FANON - “Que conclusão tirar de tudo isso?” (FANON, 2008, p.132).

AUTORA-NARRADORA - Não quero correr o risco de passar a pesquisa toda categorizando estereótipos e, ainda, organizar as imagens dos “alcoólatras espiões russos”, dos “italianos mafiosos”, dos “judeus avaros”, dos “ingleses imperialistas”, dos “árabes terroristas” e dos “japoneses, os sanguinários”; ainda que seja em algum momento importante discernir e criticar o primitivismo, a folclorização e o exótico. Não quero incorrer em essencialismos e fixidez.

[*Um figurante vestido de militar entra em cena e dialoga com Fanon, servindo-se de mais uma bebida.*].

MILITAR – “Aceite a sua cor como eu aceito o meu cotoco, somos dois acidentados”. (FANON, 2008, p.126).

[*Fanon, sem se virar, permanece de costas para o Militar. E antes de tomar mais um gole do seu copo de whisky Fanon, diz o seu texto*]

FANON – “Apesar de tudo, recuso com todas as minhas forças esta amputação”. (FANON, 2008, p.126)

AUTORA- PESQUISADORA - através da figura do João Francisco dos Santos, mais conhecido como *Madame Satã*, trago a representação de um herói brasileiro negro,

nordestino, pobre, homossexual, artista, pai de família, morador dos cortiços no bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, 1930, para recusar com todas as minhas forças qualquer amputação.

2.2.8 João Francisco um herói com potencial polifônico.

João Francisco dos Santos, no ano de 1932 ficou conhecido como *Madame Satã*, a Mulata do *Balacochê* ou Caranguejo. João Francisco nasceu em 1900, em Pernambuco. Sua mãe, D. Firmina e mais 18 filhos tiveram uma vida penosa, o que fez com que ela o trocasse por uma égua com um mercador de cavalos. João foi criado por este comerciante, o que fez dele um empregado. Durst (2005) comenta que João Francisco passou a sua infância trabalhando como um escravo. Aos 13 anos consegue fugir dessa vida e vai para a cidade do Rio de Janeiro, mas continua a trabalhar como um escravo. João Francisco arranja ofícios diversos, trabalha em uma pensão como carregador, mais tarde como garçom e como cozinheiro. Ele é um andarilho, vive de pequenos biscates e é vendedor de tralhas de alumínio pelas ruas do Rio de Janeiro.

João Francisco passou a sua juventude no bairro da Lapa, Rio de Janeiro na Rua Joaquim Silva e no bairro da Saúde. Ele viveu no meio dos cafetões, dos trapaceiros e dos contraventores. (DURST, 2005. p.20). João se torna o representante típico da malandragem carioca. Já adulto, era reconhecido por andar sempre bem vestido, de chapéu-panamá. Jogava capoeira e andava sempre com uma navalha, apanhava e batia nos policiais.

Na Lapa, nas esquinas do bairro do Rio de Janeiro, 1930, ainda como hoje, antigamente formavam aglomerações de gente que entrava e saía dos casebres, das boates e dos botecos. À noite, nos becos, por vezes sem saída e mal iluminados, as altas vozes, as gargalhadas, o barulho intenso e as brigas se excediam. O largo da Lapa já era conhecido por sua boemia, pelos seus artistas de rua, pelos seus sambas, pelos seus “chorinhos” e gemidos de suas prostitutas queridas que desde sempre caminham beirando as calçadas segurando suas bolsas e cigarrilhas.

Mesmo as prostitutas têm direito ao descanso, ao lazer sem compromisso; e para defender esse “direito”, a paz é convocada por Madame Satã, dirigindo-se ao macho dominador: “-Por favor, cavaleiro, vamos zelar pela paz no recinto”. Solicitação que não é atendida e a recusa é revidada com golpes de capoeira. (SANTANA, 2007, p.45).

Pereira (2003) diz que a Lapa era um ponto de encontro nas madrugadas e nos bordéis. A autora entende que, mais do que “puteiros”, esses bordéis eram locais de apresentações de artistas, discussões políticas e resoluções de negócios.

João Francisco vê a cidade se transformar, ruelas do centro da cidade em grandes avenidas, as roupas, os hábitos das pessoas mudarem. Já não se podia mais andar descalço nas ruas no Centro do Rio em função da crescente urbanização e favelização. As cidades, o cotidiano, a vida urbana e logicamente a vida alheia se tornam lugares administráveis nas sociedades modernas. A construção das grandes avenidas, as interdições e os procedimentos: planejar, higienizar, coibir, organizar a vida cotidiana no espaço urbano são elementos que fazem parte do projeto de controle das pessoas. Portanto, em diálogo com Certeau (1994), penso que as cidades se tornam esse lugar estratégico de poder, já urbanizam-se organizando operações classificatórias, hierarquizando, recalçando todas as poluições físicas, mentais, políticas que não interessam ao estado. Exclui do projeto urbanístico qualquer entrave, sobretudo eliminando aquilo que é considerado como não tratável. Estrategicamente sufoca, higieniza, asfixia, soterra. Difere o submundo do urbano, a favela do asfalto, o subsolo do solo, o primitivo do civilizado. Enfim, um estado de intervenções, privilegiando a ideia de progresso. Surge a “cidade-conceito: ela é ao mesmo tempo maquinaria e o herói da modernidade” (CERTEAU, 1994, p.174).

Homens, mulheres, velhos e filhos de escravos negros geralmente habitavam os sótãos, os subsolos e a base dos sobrados. Muitos residiam em cortiços localizados nos primeiros logradouros do centro da cidade do Rio de Janeiro e foram desabados, despejados, remanejados pelas políticas sanitaristas.

O Brasil da década de 1930 fora marcado pelo desenvolvimento da industrialização, pela desordem, pela higienização dos corpos, por uma égide branco-eurocêntrica como ideal para sair do atraso em busca de um branqueamento. Projetava-se no imaginário social o “ideal” para o povo brasileiro, enquanto uma população de afrobrasileiros empobrecidos nas ruas, nos cortiços ou empurrados para os morros e os subúrbios cariocas.

O pensamento social brasileiro, entre os anos de 1889 – 1930, teve fortes ligações com a ciência que despontava na época. Aspectos sociais ligados à biologia, às ideias evolucionistas, de adaptação e de seleção natural (darwinismo). Elementos presentes durante o período do Brasil República, ideias que formam o pensamento racial brasileiro. Nomes como Silvio Romero, um naturalista que defendia a miscigenação como uma transição para o branqueamento, e Nina Rodrigues, um médico, que via os negros e os mestiços como “raças” degeneradas, são alguns dos protagonistas e concepções sociais da época. Essas e outras

concepções ganharam legitimidade científica e política, formando os argumentos racistas de uma *Ciência Rei*. Uma dessas propostas foram as políticas de imigração com o objetivo de trazer mão de obra europeia, forjada na ideia de superioridade do branco-europeu e inferioridade do negro-africano.

Finalmente, nosso herói sai de um cubículo e entra em cena. *Madame Satã*⁸⁵, de Karim Ainouz, (2002) personificado na tela do cinema na pele de Lazaro Ramos⁸⁶, é o artista, é o malandro, é o desordeiro, é o trabalhador, é o pai de família que mostra a sua cara.

Chapeu-panamá, camisa de seda, calça almofadinha e chinelo cara-de-gato. No Bolso, uma navalha. Andando pelas estreitas e escuras ruas do centro construídas assim pelos portugueses para evitar o sol causticante do Rio. Essas ruas que vão aos poucos dando lugar às grandes avenidas. O Rio torna-se uma metrópole internacional. Anoi-tece. Um cara vai acendendo os lampiões a gás da Light. Estamos indo para o Lago da Lapa. (DURST, 2005, p. 9)

Na primeira cena, na tela do cinema, aparece um rosto negro, o cabelo de henê descabelado, esmurrado, desfigurado. Como é de *praxe* no sistema penitenciário, João Francisco é fotografado de frente, de lado para mais uma ocorrência policial. Sinais da violência e das punições, não só físicas, pelas quais João Francisco passou nas inúmeras vezes que esteve na prisão. Mas também uma voz imperativa, “monológica” (BAKHTIN, 2010), incide na imagem desse homem negro na tela. Descreve-o como criminoso, vagabundo, pederasta e imbecil de forma que dilacera sua alma e o humilha socialmente.

O diretor do filme, no meu entender, tem uma atitude dialógica ao começar o filme pelo fim e não pelo começo da vida de João Francisco (Fig. 34). Tal qual o personagem de Dostoievski, “Memórias do Subsolo” é apresentado *de ponta a cabeça*. Dostoievski começa o enredo do “herói/personagem” por aquilo que o resulta, por aquilo que causa. O leitor pode-se perguntar: O que ocasionou? Logo na primeira frase no romance *Memória do Subsolo*, o “personagem do subsolo” diz: “Sou um homem doente, um homem mau” (DOSTOIEVSKI, 2000. p, 15). Bakhtin verifica que nas obras de Dostoievski, no discurso artístico, há uma tensa mirada para o discurso do outro (BAKHTIN 2010, p. 233). Ao assistir novamente o filme, sinto certa comoção. Reflito ao ver a imagem de João Francisco machucado na tela e me pergunto: o que faz alguém ser ou ficar “doente” em nossa sociedade?

⁸⁵ Milton Gonçalves já havia sido protagonista desse mesmo tema em *Rainha Diaba*, de Antonio Carlos Fontoura, no ano de 1974 - cor, 100 min.

⁸⁶ Lazaro Ramos interpretou outros personagens importantes na dramaturgia brasileira: o Zé Maria dos Santos um capoeirista na novela “Lado a lado”, da emissora Rede Globo, em 2012, e *Cobra e Lagartos*, onde protagonizou o personagem Foguinho. No cinema, os filmes *Ó Pai ó*, 2007, e *Cafundó*, de 2005.

Figura 32 – João Francisco na primeira cena do filme *Madame Satã*



São muitas histórias de João Francisco metido em brigas com a polícia, de prisões por furto, por vagabundagem e desordem. Foucault (1987) descreve em “Vigiar e Punir” a história da violência nas prisões, a política criminal, o sistema penal e as marcas no condenado através de punições e castigos, ações estas que foram ao longo do tempo sofisticando-se e que, até hoje, funcionam como um controle social e de exclusão. Em diálogo com Santana (2007), que discute a resistência deste anti-herói como de muitas facetas, é possível entender a capoeira, a arte e a feridade ao que o oprime como o caminho feito por João Francisco. A autora nos dá subsídios para entender que, como o descrevem, o sistema prisional daquele contexto é uma inverdade. *Madame Satã* é um homem forte que cuida e protege a quem ama. Sua única obstinação é ser reconhecido como artista. A sociedade desconsidera-o como de valor, pois ele representa uma ameaça por ser negro e homossexual. Mas seu modo de viver não condiz com os valores que a sociedade impõe e, como diz a autora, *Madame Satã* representa a contramão dos imperativos do capitalismo do seu tempo. “O negro que incomoda é o negro como *Madame Satã*, não pelo crime, mas pela extrema capacidade de resistir”. (SANTANA, 2007.p.48). A resistência na sua ambivalência, isto é, não é para designar somente um comportamento de passividade ou algo que só rejeita e aliena, mas também a resistência está na força de que quanto mais resiste mais existe.

2.2.9 A Mulata do Balacochê: um herói-ideólogo

Na obra de Dostoiévski, “não importa o que a sua personagem é no mundo, mas acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 2010.

p.52). Ou seja, na percepção de Bakhtin, o surgimento de um herói para Dostoiévski é tudo aquilo que diz respeito a ele, é o seu modo de vida, é a sua espiritualidade, é a sua aparência, são os seus traços físicos, a ambiência, a realidade que o circunda. Tudo isso são elementos introduzidos no ato criador que se tornam objetos de reflexão para a personagem. Bakhtin entende que elementos “monossignificativos, traços típico-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos como uma imagem determinadas” (BAKHTIN, 2010, p. 52-53) não interessam a Dostoiévski. Portanto, para Bakhtin, o subsolo é um recurso típico-social e caracterológico-individual criado por Dostoiévski que faz parte do campo de visão do herói como forma de reflexão e de autoconsciência. É como se o autor estivesse obrigando o herói a se olhar a todo o momento no espelho, o que ele vê de si. No conjunto, responde a pergunta: quem é o herói?

Neste contexto, o subsolo seria mais uma das características artisticamente constitutivas da personagem, que serve de objeto de reflexão, torna-se a autoconsciência da personagem. Daí aquela ideia do herói subordinado à imagem objetificada do herói tradicional. Em Dostoiévski, o herói possui relativa independência em relação ao autor e formula as suas próprias concepções, visões de mundo e de si.

Além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência, transferem-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem. Esses componentes já não se encontram no mesmo plano concomitantemente com a personagem, lado a lado ou fora dela em um mundo uno do autor, daí não poderem ser fatores causais e genéticos determinantes da personagem nem encarnar na obra uma função elucidativa. Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo mundo material, só pode coexistir no mesmo plano da outra consciência, ao lado do seu campo de visão; outro campo de visão; ao lado da sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. (BAKHTIN, 2010. p. 55-56).

Na minha suposição, sendo a “*personagem do subsolo*” uma voz anônima, configura-se em um sujeito comum. Um *ninguém* em meio à multidão, um “*homem sem qualidades*”, diria Certeau (MUSIL apud CERTEAU, 1994). Ou, como diria o próprio Dostoiévski, um “*chenapan*”⁸⁷ (2000) que, no caso do anti-herói do romance, permite contradizer-se, ironizar, subverter. Traz sempre com ele verdades, nunca absolutas, mas verdades no plural, inconclusas e, é claro, multifacetada.

Em diálogo com Brombert (2001), a voz subterrânea do “*personagem do subsolo*” é a voz de um funcionário subalterno, sarcástico, num embate com ele mesmo, com a sociedade,

⁸⁷ Vagabundo, bandido, calhorda, em francês (DOSTOIEVSKI, 2000, p.27).

com as ideias positivistas, de racionalismo, e com outros discursos que atravessam o sujeito da modernidade.

Bakhtin (2010) diz que a “*personagem do subsolo*” é um “herói-ideólogo” (BAKHTIN, 2010, p. 66), com a sua palavra ideológica sobre o mundo. “O herói de Dostoiévski sempre procura destruir a base das palavras dos outros sobre si, que o torna acabado e aparentemente morto. Às vezes essa luta se torna um importante motivo trágico de sua vida” (BAKHTIN, 2010, p.67). A “*personagem do subsolo*” escuta tudo, cada palavra, dá ouvido a tudo que falam dele e, por isso mesmo, antecipa-se a qualquer definição que queiram dar a ele.

Memórias do Subsolo é o primeiro herói-ideólogo na obra de Dostoiévski. Uma de suas ideias básicas, que ele lança em sua polemica com os socialistas, é precisamente a ideia segundo a qual o homem não é uma magnitude final e definida, que possa servir de base à construção de qualquer cálculo; o homem é livre e por isso pode violar quaisquer leis que sejam impostas. (BAKHTIN, 2010, p.66-67).

Em Memórias do Subsolo, o nosso anti-herói diz: “Não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau: nem bom, nem canalha, nem honrado, nem herói, nem inseto” (DOSTOIEVSKI, 2000, p. 17.). Brombert (2001) analisa que a figura do anti-herói induz a reexaminar categorias morais. Entendo que, geralmente, estes tipos de “heróis” se constituem de maneiras desconcertantes, se ocupam da sobrevivência e, por isso, muitas vezes de modos conflitantes, tensionam valores arraigados nas sociedades. Posso dizer que o anti-herói de Dostoiévski se caracteriza por um discurso polifônico, se encontra nas ambiguidades e nas incertezas. O anti-herói é atacado por paradoxismos, têm ética duvidosa, isento de qualquer censura, intencionalmente desagradável, preguiçoso. “o melhor é não fazer nada!” (DOSTOIEVSKI, 2000. p. 50).

Cena 6 – Da Plateia - II Ato

[Com a palavra, a personagem do subsolo: que pode ser tanto uma voz feminina quanto uma masculina. (Rubrica subjetiva)].

VOZ DO SUBSOLO - Meus senhores: o melhor é não fazer nada! O melhor é a inércia consciente! Pois bem, viva o subsolo! Embora eu tenha dito realmente que invejo o homem normal até a derradeira gota da minha bÍlis, não quero ser ele, nas condições em que o vejo (embora não cesse de invejá-lo. (...), o subsolo é mais vantajoso!) Ali, pelo menos, se pode... Eh! Mas estou mentindo agora também (DOSTOIEVSKI, 2000. p. 50).

Minto porque eu mesmo sei, como dois e dois, que o melhor não é o subsolo, mas algo diverso, absolutamente diverso, pelo qual anseio, mas de modo nenhum hei de encontrar! (DOSTOIEVSKI, 2000. p. 50)

VOZ DO SUBSOLO – (*irritado e ao mesmo tempo incerto*) Ao diabo com o subsolo! (DOSTOIEVSKI, 2000. p. 50)

No romance polifônico de Dostoievski, a “*personagem do subsolo*” insere o outro no diálogo através de questões desconcertantes, vozes polêmicas. É como se a voz da “*personagem do subsolo*” soasse pedindo compaixão: “sou um homem doente...” *do século XIX*. (DOSTOIEVSKI, 2000, p.15, grifo meu).

O enredo em Dostoievski é inteiramente desprovido de quaisquer funções concludentes. Sua finalidade é colocar o homem em diferentes situações que o revelem e provoquem, juntar personagens e levá-las a chocar-se entre si, mas de tal forma que não permaneçam no âmbito desse contato no interior do enredo e ultrapassem os seus limites. (BAKHTIN, 2011, p.196).

Geisa Rodrigues (2011), na tese de doutorado que discute as questões estéticas e políticas de *Madame Satã*, diz que o personagem reúne traços que o colocam nem categorias tais como negro, homossexual e marginal, buscando entender as apropriações e resignificações desse herói/personagem. A autora entende que, no filme de Karim Ainouz, as cenas convidam o (a) espectador (a) a sentir o personagem por meios sensoriais, som, luz, cenários e enquadramento de imagens que remetem a aspectos da cultura africana, indígena e latino-americana.

Em uma das cenas do filme de Karim Ainouz, João Francisco está travestido e aparece entrelaçado na cortina de miçangas em um palco improvisado em um boteco da Lapa. Faz finalmente o seu espetáculo. Ele diz que nasceu para ter aquela noite de aplausos. Ele mesmo se anuncia:

[*Madame Satã se apresenta em boate na Lapa. Sua maior inspiração é a espetacular Josephine Baker*]

MADAME SATÃ - Eu sou filho de Iansã e Ogum. E de Josephine Baker eu sou devoto.

Na encenação seguinte, João Francisco tem o seu corpo “encarnado” em *mise-en-scène*, fazendo daquele palco profano o seu território sagrado⁸⁸. Lázaro, Francisco, Satã e a “arte” fundem-se na tela. A câmera foca o seu corpo, a sua expressão, o seu estado mergulhado em *transe*, um tom de *diabolique*. Eu mesma não identifico mais quem é o artista, quem é o personagem e quem é a “entidade”⁸⁹ assumida.

Na cena diante do espelho, enquanto olha a si, o artista “incorporado” me remete a vários outros personagens e elementos de diversas culturas afro-brasileiras, euro-brasileiras e africanas. Vozes e histórias diaspóricas que encarnam nele. A polifonia emerge do seu próprio subterrâneo, o subterrâneo está nele.

[Do Camarim, *Madame Satã*, diante do espelho, se narra]

MADAME SATÃ - Vivia na maravilhosa China um bicho tubarão, bruto e cruel, que mordida tudo, e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, o chinês fazia todo dia uma oferenda com sete gatos maracajá que ele mordida antes do pôr do sol. No ímpeto de pôr fim a tal ciclo de barbaridades, chegou Jamacy, uma entidade da floresta da tijuca. Ela corria pelos matos e avoava pelos morro. E Jamacy virou uma onça dourada, de jeito macio, de gosto delicioso (grrr) e começou a brigar com o tubarão, por 1001 noites. No final, a gloriosa Jamacy e o furioso tubarão já estavam tão machucados que ninguém sabia mais quem era um, quem era outro. E, assim, eles viraram uma coisa só: a mulata do balacochê.

A mulata do *balacochê*, homossexual assumido⁹⁰, João Francisco responde aos que o chamam de veado: - “Sou veado porque quero e, não deixo de ser homem por causa disso não”. Dialogo com Stam, que repensa os conceitos sobre representação do negro, reflete sobre raça e polifonia e se interroga: homens negros não podem ser homossexuais? Ou os homossexuais não poderiam ser machões, ou ainda, que o mundo masculino não tem algo de feminino? (STAM, 2008, p.468) Stam considera, em diálogo com Bakhtin, a respeito da “arte de Dostoiévski, que este consiste em forçar visões de mundo aparentemente incompatíveis a

⁸⁸ Fonte do texto do filme de Karim Ainouz e da revista Universitária do audiovisual Rua – autora Geisa Rodrigues - ISSN 1983-3725 - Edição nº 41 – acesso em 2011 e 2012.

⁸⁹ Pereira (2003), que faz um estudo sobre Povos de Rua (com os seus representantes: sambistas, capoeiras, as prostitutas e os malandros que foram segregados e taxados de “guetos do atraso” pelos tratados sociológicos de décadas passadas. Os bêbados, os marinheiros, as baianas, os pedintes, os amantes da Rua). Também a autora investiga sobre as entidades de umbanda, falanges do povo de rua (as Pombagiras: Maria Padilha, Maria Navalha, Figueira, Dona Sete, Banda de Calçola, Maria Molambo etc. Os Malandros: Zé Pelintra, Inácio da Mangueira, Malandro do Alto) “Seu Tranca-Ruas e suas diversas qualidades – emergirá em capas, cartolas, charutos e atitude decisória e carrega seu tridente como o deus Shiva dos hindus, representado as três forças cósmicas: atividade, equilíbrio e inércia” (PEREIRA, 2003, p.139,140, 141).

⁹⁰ Na literatura Brasileira, Bom Crioulo, 1895, de Adolfo Caminha, considera-se como o primeiro romance brasileiro a desenvolver uma temática homoafetiva. O romance tem como foco o marinheiro, Amaro, negro escravo que se apaixona por um rapaz branco, Aleixo.

dirigirem-se umas as outras no espaço de um mesmo enredo, resultando numa nova mistura de vozes, num novo diálogo” (STAM, 2000, p.37).

No universo literário e artístico de Dostoiévski, Bakhtin (2010) entende que a verdade sobre o mundo é inseparável da verdade do indivíduo. Em “Memórias do Subsolo”, O herói dostoiévskiano já é um ideológico, pois traz em si o discurso confessional sobre si mesmo (BAKHTIN, 2010, p.263). Bakhtin (2010) abrange que a construção da personagem em Dostoiévski não é de uma dimensão objetiva e acabada do herói, mas, precisamente, o herói revela-se dialogicamente e, com suas próprias palavras, ele anuncia o que ele sabe de si e do mundo. Seus personagens são atormentados nas suas autoconsciências, a ponto do herói autorrevelar-se e se autoenunciar-se.

[Do Palco Mambembe⁹¹ *Madame Satã diz o se texto.* (Rubrica Objetiva)]

MADAME SATÃ - Boa noite, madamas e cavaleiros! Eu sou Jamacy, a famosa feiticeira da floresta, filha de Tapumã e Bernadet. Responda, minha Lapa querida, a vida é melhor quando a gente canta? É ou não é? A vida é melhor quando a gente rebola, sacode e rodopia!

Já na parte final do filme mostra uma filmagem antiga, documental do próprio João Francisco em um concurso de fantasias de carnaval no baile dos Caçadores de Veados, no Teatro da República, em 1942, com uma fantasia que ele próprio confeccionou inspirada em um morcego de Pernambuco. Mas nome “Madame Satã” só veio algum tempo depois, após o carnaval. João foi repreendido com mais outras amigas transvestis por policiais no Passeio Público por “vagabundagem”. O delegado de plantão, na hora da autuação, irritado com a aparição das “bonecas” em plena a luz do dia, averigua sobre os nomes e apelidos das meninas e reconhece o vencedor do concurso do carnaval. Como o delegado não sabia o nome da fantasia que ele tinha usado no concurso, mas tinha visto um filme americano *Madam Satan*, de Cecil B. DeMile, associa imediatamente a indumentária da protagonista no filme com a fantasia de João Francisco no baile de carnaval. Só depois disso é que o nome “Madame Satã” se eternizou (DURST, 2005).

A característica do discurso polifônico estudado por Bakhtin, que Dostoiévski se utiliza em seus romances, tem a complexidade e vozes conflitantes que emergem do próprio herói. João Francisco, um “herói” negro diaspórico, por sua natureza imprevisível feito de vários sentidos e às vezes até sentidos contraditórios. Madame Satã, um anti-herói polifônico

⁹¹ Nei Lopes propõe o quimb. *mumbe* “abandono, solidão’ com o suf. iterativo *-mbe*, donde *mumbembe*, na acp.’ermo, lugar abandonado ou isolado” outras sentidos: ordinário, improvisado, de má qualidade. Dicionário Houaiss 2002.

feito de muitas vozes (indígenas, africanas, europeias) e de várias outras vozes de diálogos entre culturas que se renovam na diáspora. Talvez um herói/personagem do cotidiano, pois ao mesmo tempo em que a vida comporta opressão, repressão, ela é, também, surpreendentemente variada, desarrumada, fantasiosa e transgressora.

Figura 33 - Cena do filme *Madame Satã*, em apresentação em um palco improvisado.



[*Blecaute*]

2.3 Do alçapão: Os Heróis do Terceiro Espaço Enunciativo.

[Do Alçapão, Fanon aparece na abertura no chão do palco, aquela fenda que dá passagem para o porão/subsolo e, em alguns contextos, ela é usada para indicar a passagem para o inferno. No entre e sai de personagens, Fanon recorre à poesia de Césaire (Rubrica da autora)].

FANON - “E, sobretudo, meu corpo, assim como minha alma, evitem cruzar os braços em atitude estéril de espectador, pois a vida não é um espetáculo, pois um mar de dores não é um palco, pois um homem que grita não é um urso que dança” (CÉSAIRE apud FANON, 2008, p.159).

2.3.1 As metamorfoses de alteridade/identidade do herói

Um herói é como uma religião,
Um deus, uma imagem santa, personificada.

Professora Sabrina

Adorno e Horkheimer, em a “Dialética do Esclarecimento” (1947), voltam ao episódio das Sereias na Odisseia⁹² para fazer uma teoria crítica sobre o excesso de racionalismo, os encantamentos com as tecnologias, os progressos científicos. Nessa releitura, os autores analisam o triunfo de Ulisses sobre as Sereias para identificar a emergência de uma racionalidade instrumental sobre o mito.

Dentro desse contexto do episódio das Sereias na Odisseia, é possível identificar determinações sexistas e racistas, porque a viagem de Ulisses pressupõe fixidez, com um ponto de chegada e um ponto de partida. Para Santos (2008), a viagem de Ulisses revela a equação moderna entre “raízes e opções”, que não é igual para todos, pois “as mesmas raízes que dão opções aos homens, aos brancos e aos capitalistas são as que as recusam às mulheres, aos negros, aos indígenas e aos trabalhadores” (SANTOS, 2008, p.58). O universo de Ulisses, focado na masculinidade, reflete a visão de papéis diferenciados por gênero. A representação de um ponto fixo, a Penélope, a esposa de Ulisses, que fica à espera do marido por dez longos anos na ilha de Ítaca. Enquanto ele, o herói aventureiro, tem as aventuras amorosas e encontros sedutores com as ninfas e com as feiticeiras.

Na história/Odisseia se encontram vários personagens do gênero feminino, com suas representações sobre como devem ser as mulheres, modelos de sexo-frágil, de virgindade, de beleza e de submissão. Quando princesas, elas estão ligadas a trabalhos manuais como o bordado. Quando estão nos papéis de ninfas ou feiticeiras são traiçoeiras, sedutoras, têm relações extraconjugais e se mostram muito mais pelo instinto do que pela razão.

⁹² Além de James Joyce (2012), que converte a viagem de Ulisses em um dia na vida enfadonha de um londrino, há também o Ulisses de Primo Levi: “Se isto é um homem” (*se questo è un uomo*). Levi é um italiano, judeu e faz um relato pessoal do campo de concentração de *Auschwitz* vivido por ele (BROMBERT, 2001). O livro faz uma referência a Ulisses de volta do exílio e relaciona a viagem como a metáfora de volta ao lar.

Manguel (2008, p.189) propõe a versão de Margaret Atwood⁹³, na qual a escritora retorna ao poema épico e imagina a história do ponto de vista da Penélope e das criadas. Margaret Atwood (ATWOOD apud MANGUEL, 2008), em “A Odisseia de Penélope” (2005), diz que essas mulheres ficaram rodeadas por homens que se aproveitaram da ausência de Ulisses e se instalam no palácio, promovendo banquetes e deitando-se com as escravas. A autora considera Penélope como uma mulher inteligente, que se valeu de inúmeras “astúcias” para sobreviver e se manter fiel ao seu marido, tecendo um tapete durante o dia e, no período da noite o destecia. Na matança das 12 criadas que servem de coro na história, Atwood liga esse episódio às histórias de conflitos étnicos e a lutas armadas contemporâneas, onde os estrupros em massa às mulheres e às meninas são como armas de guerra.

Aqui retorno ao episódio das Sereias, na Odisseia, trazendo a reinvenção do canto da Sereia e aproximando-o de outras representações, de Orixás e do feminino.

Do mito de Kianda e seus muitos nomes: da Sereia de Ulisses à Iemanjá, em processo de ambivalência com todas as contradições que há ou como ponto de encontro de discursos tão díspares. Abre-se para o *terceiro espaço de enunciação* (BHABHA, 1998), um *tempoespaço* dialógico para se “falar” das singularidades, diferenças do tráfico de escravos entre Moçambique, Índia e Portugal. Das semelhanças com o Brasil, dos mitos africanos, sobre o hibridismo das religiões de matrizes europeias, africanas e afrobrasileiras e moçambicanas como um deslocamento de signos com a finalidade de mostrar intensamente as tensões diaspóricas, assimilação de contrários e, principalmente, que as histórias do mundo são multifacetadas.

Estamos mais uma vez no campo das transformações do modelo adulto, branco, macho euro-ocidental, para inversão radical deste modelo. Sem, no entanto, substituí-lo (um modelo por outro). Nem conduzir a proposta para uma forma dialética, no sentido de superação; mas, sim, pensar na ambiguidade dissipando com o princípio da universalidade. A enunciação do lugar da diferença e da ambiguidade.

⁹³ Margaret Atwood romancista canadense que frequentemente retratou personagens femininas. Livro: A Odisseia de Penélope: O mito de Penélope e Odisseu (2005) In: Manguel, Alberto, *Ilíada e Odisseia de Homero. [uma biografia]* (2008). Podemos relacionar com filmes: *Mulheres Africanas – A Rede Invisível* (2012). Direção Carlos Nascimbeni. O filme retrata a luta de mulheres africanas como ativista política e esposa de Nelson Mandela, Graça Machel, a sul-africana escritora Nadine Gordimer mulheres comuns comerciantes e trás depoimentos, e Luiza Diogo. Narração de Zezé Motta. O filme: *Hotel Rwanda* (2004) Reino Unido / EUA / Itália / África do Sul direção Terry George. O filme expõe horrores de uma guerra em Ruanda, no ano de 1994, um conflito político que levou à morte quase um milhão de ruandeses, em apenas cem dias. Um conflito que ficou marcado pela violência e crimes sexuais entre as etnias Hutu e Tusi.

2.3.2 O mito e seus muitos nomes: da Sereia passando por Kianda à Iemanjá.

A verdadeira viagem é a que fazemos dentro de nós. Há ondas movidas por anjos, outras empurradas por demônios, quem conduz o barco, porém, não é o timoneiro, quem guia o leme é Kianda, a deusa das águas.

Mia Couto, 2006

[A cena começa com o coro de vozes femininas recitando uma ladainha (Rubrica objetiva)].

Fascinante mar das Sereias

Água, espelho de Narciso, apaixonado por si... “Então Narciso já não diz: amo-me tal como sou, mas sim: sou tal como me amo”. (BACHELARD, 1997, p. 25). Água, em um só tempo espaço, cultural, simbólica, material e imaterial, ela é ao mesmo tempo da dimensão do sagrado, da cura e do saciar a sede. Ciclo de vida e de morte, primordial, encantada, libidinosa, maternal e violenta. Águas quentes e subterrâneas, águas passadas e cotidianas. Águas de cheiro que escorrem pelas escadarias da Igreja do Senhor do Bonfim. Elas são fontes para os mitos, para as histórias e para a poética de Mallarmé. “Triste flor que cresce só e não tem outra comoção senão sua sombra na água vista com atonia” (MALLARMÉ apud BACHELARD, 1997, p. 21). Águas para os Orixás, de mãe d’água Nanã e de Oxum, a rainha de todos os rios. Do reino de Iansã, divindade dos ventos e das tempestades até às águas doces de Iara, não deixe de rezar pra Padim Ciço pra chuva abundante não nos abandonar. até as águas salgadas de Janaina e Iemanjá são rainhas do mar. Sim; o mar, misterioso e fascinante mar das Sereias.⁹⁴

“O mar é, sobretudo, a casa de Iemanjá” (DIEGUES, 2000, p.177). Os canoieiros chamam-na de “Dona Janaína” ou simplesmente de Maria. Para o nosso Amado, Iemanjá é a dona do Cais, dos saveiros é a senhora dos oceanos. “[...] os pretos, que são seus filhos mais diletos, que dançam para ela e mais que todos a temem, a chamam de Inaê com devoção ou fazem suas súplicas à Princesa de Aiocá[...].” (AMADO, 2012, p.73). Para o moçambicano Mia Couto, no conto “O outro pé da sereia” (2006), ela é tanto a Nossa Senhora quanto a

⁹⁴ Última parte da ladainha lembrando a música: Lenda das Sereias interpretada por Clara Nunes Link: <http://www.vagalume.com.br/clara-nunes/lenda-das-sereias.html#ixzz3rvsrrYhf> interprete Clara Nunes

rainha das águas doces, Nzuzu. Para os pescadores de Angola e Congo é a divindade das águas, Kianda.

O conto “O outro pé da sereia” traz a história de uma imagem de uma Santa Católica que se desloca no tempo: passado e presente. A imagem viaja pelo mar, ligando diferentes culturas: portuguesa, indiana, Moçambicana e suas distintas religiosidades e devoções; ou seja, o encontro de culturas diaspóricas começa dentro do navio, como afirma Gilroy, no “Atlântico Negro” (2001). O autor serve-se da imagem do movimento do navio, como um cronotopo, “sistema vivo microcultural e micropolítico” (GILROY, 2001, p.38), considerando a travessia como um processo de intercâmbios de culturas diferentes.

O conto revela o cotidiano de uma vila chamada “Antigamente” em Moçambique em 2002 e o passado em Goa, na Índia, em domínio português, em 1560.

No porto de Goa, em 1560, mais precisamente dentro de um navio de carga rumo a Moçambique, transportando escravos, marinheiros, funcionários do reino, deportados e jesuítas da Índia-portuguesa e a propósito, levava também na embarcação a imagem de Nossa Senhora. Com o objetivo de realizar a primeira incursão católica à corte do Império do *Manomotapa* (região do Zimbábue e Moçambique com grande quantidade de ouro e ferro).

O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até ao Reino de Prestes João. Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã. A estátua de nossa senhora, benzida pelo Papa, é o símbolo maior desta peregrinação. Silveira jurou que a imagem sagrada só repousaria em terras da mãe do Ouro na corte do Monomotapa. (COUTO, 2006, p.107).

Na nau *Nossa Senhora da Ajuda*, abarrotada de “cargas humanas”, mesmo não sendo um navio negreiro, tinha um porão que era a própria visão do inferno, pois muitos daqueles jovens homens e mulheres não chegariam ao destino final. Na altivez, no pavimento acima, viajava a Santa. “Era um modo de santificar o crime, mas também uma maneira de se acrescentar um valor simbólico à viagem. Uma nau já não era apenas uma embarcação. Era um altar flutuante” (COUTO, 2006, p. 234).

Na proa do navio, em 1560, o autor conta a história de como a Santa ficou apenas com um pé, através das palavras de um escravizado, chamado Nsundi.

Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca. Era a Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua, o mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado. (COUTO, 2006, p. 76).

Nsundi fora capturado no reino do Congo e enviado a Lisboa em troca de mercadorias. “O homem custara uma espingarda, cem espoletas, cinquenta balas de chumbo, um barril de pólvora e uma pipa de cachaça” (COUTO, 2006, p. 113). Nsundi era um *mainato*, um tipo de empregado doméstico, alfabetizado, tradutor e, com certa autonomia, era o encarregado de tomar conta das velas, dos cabos e de acender os fogareiros que iluminavam o barco durante a noite, em plena travessia oceânica. Era chamado de modo pejorativo pelos outros negros escravizados, detidos abaixo no porão do navio de *mwanamuzungo* (filho dos brancos).

Vidrado, fascinado, mas não convertido, Nsundi quer libertar a Nossa Senhora do relicário que a fixa. Pois, para ele, a imagem da Santa é a personificação de Kianda, a deusa das águas. Para os “Cafres⁹⁵” lá embaixo, ela é Nzuzu.

Nsundi, obsecado pela Santa, em um ato incompreendido pela “razão” do jesuíta a bordo, consegue serrar um dos pés da “sereia” e libertá-la, pois de dentro da escultura de madeira, a santa virgem dos portugueses, a deusa que está aprisionada, é Kianda: os cabelos, a pele clara, a túnica azul. A deusa está desconfigurada com os dois pés. E essa será a obsessão/crime de Nsundi: corrigir sua anormalidade.

Em carta a Dia, a indiana serva de D. Felipa, Nsundi escreve:

Não, minha amiga Dia, eu não traí as minhas crenças. Nem, como você diz, virei as costas à minha religião. A verdade é esta: os meus deuses não me pedem nenhuma religião. Pedem que eu esteja com eles. E depois de morrer que seja um deles. Os portugueses dizem que não temos alma. Temos, eles é que não veem. [...] Não é a nossa raça que os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar. [...] Critica-me por que aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chama isso de batismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando na casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que escuta quando me ajoelho perante o altar da virgem [...] De todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para lembrar. Porque só rezando me chegavam as lembranças de quem fui. (COUTO, 2006, p. 257).

Na passagem em que o herói da Odisseia retorna à sua casa, Ulisses passa por uma prova heroica, resistindo aos encantos das Sereias.

[...] evitemos as enfeitadoras Sereias, sua voz divinal e seu prado florido; aconselha que só eu as ouça. Mas amarem-me com laços bem apertados, de sorte que permaneça imóvel, de pé junto ao mastro, ao qual deverei estar preso por coradas. Se vos pedir e ordenar que me desligueis, apertai-me com maior número de laços. (HOMERO, 1970, p. 115).

⁹⁵ Cafres, etimologicamente, é uma palavra de origem árabe. Designada para africanos, os cafres eram os infiéis. Não porque tivessem outra fé, mas porque se acreditava não terem nenhuma (COUTO, 2006 p. 136). Cafre é um termo ofensivo usado pelos navegadores portugueses e ingleses.

As Sereias chegam à iconografia do mundo grego com os pés palmiformes, diferentemente de suas primas-irmãs Harpias, que conservaram suas garras. Ambas se afastam do modelo comum a elas, “*alma-BA*”, dos mitos egípcios, que era um pássaro com cabeça humana, com a função de flutuar em torno da tumba e oferecer ao falecido água e comida. No mito grego local, as Sereias são jovens belíssimas do séquito de Perséfone. A maioria dos gregos as considerava como *Seelenvogel*, uma alma-pássaro, que pousava nas embarcações com intenções destruidoras (CAVALCANTI, 1997, p. 238). No mundo grego, as Sereias estão em vários relatos. Cavalcanti (1997) apresenta algumas narrativas míticas em que elas perseguem embarcações e arrastam os marinheiros para o fundo do mar. Sempre figuras sedutoras, atraentes, perigosas, solitárias, nuas da cintura para cima, ornamentadas por colares e contemplando-se em um espelho. Aparece no mito de Afrodite que, furiosa, retira a beleza das filhas de rio, *Aquelôo* e *Melpômene*, por elas desprezarem os prazeres do amor. Afrodite as metamorfoseia em metade peixe, metade mulher, na forma de pássaro. Como castigo, só é permitido a elas atrair os homens para devorá-los (CAVALCANTI, 1997, p. 239).

Lacerda (2003) diz que, nos tempos modernos, a metade pássaro foi substituída por uma cauda de peixe. No Brasil, chega com o colonizador português já na forma de uma mulher-peixe e se torna um elemento aglutinador de várias culturas (indígenas, europeias e africanas). Mulher com cabelos longos e cauda de peixe, a sereia sofre um abasileiramento e aparece como objeto de adoração em cima de um barco de papelão no candomblé de D. Sabina, em Salvador.

Os grandes seios de Yemanjá prendem-se às origens do mito da linha africana; aliás, ela já nos chegou como resultado da fusão de Kianda angolense (deusa do mar) e yemanhá (deusa dos rios). Os cabelos compridos e lisos prendem-se à linha ameríndia, “uma singela contribui da Iara dos tupis”. (LACERDA, 2003, p. 83).

Iemanjá adquire representações e nomes diversos: da mãe representada como matrona à Sereia do mar, de cabelos soltos e longos ao vento. De Janaina, Princesa de Aiocá, princesinha do mar, Oloxum, Inaê, Dona Maria. Na liturgia católica, “Nossa Senhora dos Navegantes”, “Nossa Senhora da Conceição”, “Nossa Senhora da Glória” “Nossa Senhora do Rosário”. Em Cuba, *La Virgen de Regla*; e na imaginação de Luiz de Camões ela é Ondina do lago.

Dos terreiros, nas danças de suas *iaô*s, as procissões em homenagem a Iemanjá seguem-na em cima de embarcações ou no andor acompanhado por multidões em marcha lenta até chegar às praias.

Cena 1 – DO ALÇAPÃO - II Ato

[*Entra o marujo que devotamente se curva diante da virgem que, na realidade, é Iemanjá. (Rubrica subjetiva)*]

MARUJO - Aí estão as minhas oferendas para Iemanjá: ramos de flores, frascos de perfumes e presentes em colares e pulseiras.

[*Do subsolo, ouve-se um coro de vozes. (Rubrica subjetiva)*]

CORO - Lá esta ela, Senhora da *Calunga Grande*⁹⁶, assentada sobre pedras e conchas marinhas, numa louça de porcelana azul clara.

Figura 34 – Imagem de umas das interpretações de Iemanjá



Ulisses ousou ao conhecer impunemente o canto pérfido das Sereias. Para tanto, o rei de Ítaca pede aos seus marujos que coloquem cera nos ouvidos e que o amarrem no mastro do navio. Chegando à região das Sereias atado ao mastro, porém sem cera nos ouvidos, desejava conhecer os cânticos que emitem sons que vão do sublime ao terror. Um canto inumano, selvagem, o lugar da diferença.

⁹⁶ Expressão para “grande mar” - etimologicamente, calunga, no dicionário Houaiss - quimb. *ka'lunga* 'mar', nome com que os negros designaram o Deus dos missionários, por considerarem-no vago como a imensidão do mar; representado por figuras e bonecos que levam o mesmo nome.

Ulisses almejava sentir a dubiedade sem precisar dividir-se, sem enlouquecer (senhor de dois mundos). Ansiava por experimentar as delícias de todas as paixões e os impulsos mais carnis sem, no entanto, sucumbir. Ulisses escutava as ladainhas infernais, enquanto ele, o herói, morria de prazer. Assim, elas cantavam e suas magníficas vozes inundavam-no com o desejo de ouvi-las para ser conhecedor de muitas coisas.

Couto (2006) me acende a reflexão de que aparição das Sereias para Ulisses tem para os “Cafres” o mesmo sentido, de segui-las sem ceras nos ouvidos, na medida em que ela é na sua forma multifacetada feita de muitos nomes, mas que se juntam a uma representação.

Na história contada de Ulisses foi dada a escolha de ir amarrado, porém ouvindo-as e, a seus companheiros, o conselho foi para que não ouvissem os cânticos de morte das sereias, diferentemente dos negros (as) escravizados (as), a quem não foi dada a mesma opção⁹⁷.

Essa mesma “Sereia” que viajara com os escravos e ajudara-os a sonhar e a suportar as desumanidades da escravidão “deixara de ter chão, depois de não mais ter mar, o canto que embriagara os navegantes já há muito que havia emudecido” (COUTO, 2006, p. 233). Os “Cafres” amontoados na parte mais baixa do casco do navio ouviam sem cessar as agruras da deusa das águas, ao mesmo tempo em que pediam a ela, em súplicas, alívios para as suas dores.

Cena 2 – DO ALÇAPÃO - II Ato

[*Do subsolo 100 das 762 vozes que foram jogados ao mar durante a travessia seguem a santa em um silêncio de PRECE*]. (Rubrica Subjetiva).

[*Fanon, grita do alçapão*].

FANON - “A vontade de me suicidar. Amarrem-me, tenho medo”⁹⁸. (FANON, 2008, p.125)
[*Várias pessoas da plateia levantam-se, ficam de pé entre as cadeiras. Gilberto, o cantor, esboça um canto* (Rubrica da autora)].

DA PLATEIA, GILBERTO⁹⁹ - Oh! Mundo tão desigual! De um lado, esse carnaval; de outro, essa fome total.

⁹⁷ Lembrando: a disposição de um equilíbrio da equação de “raízes e opções” não é igual para todos (SANTOS, 2008. p.58).

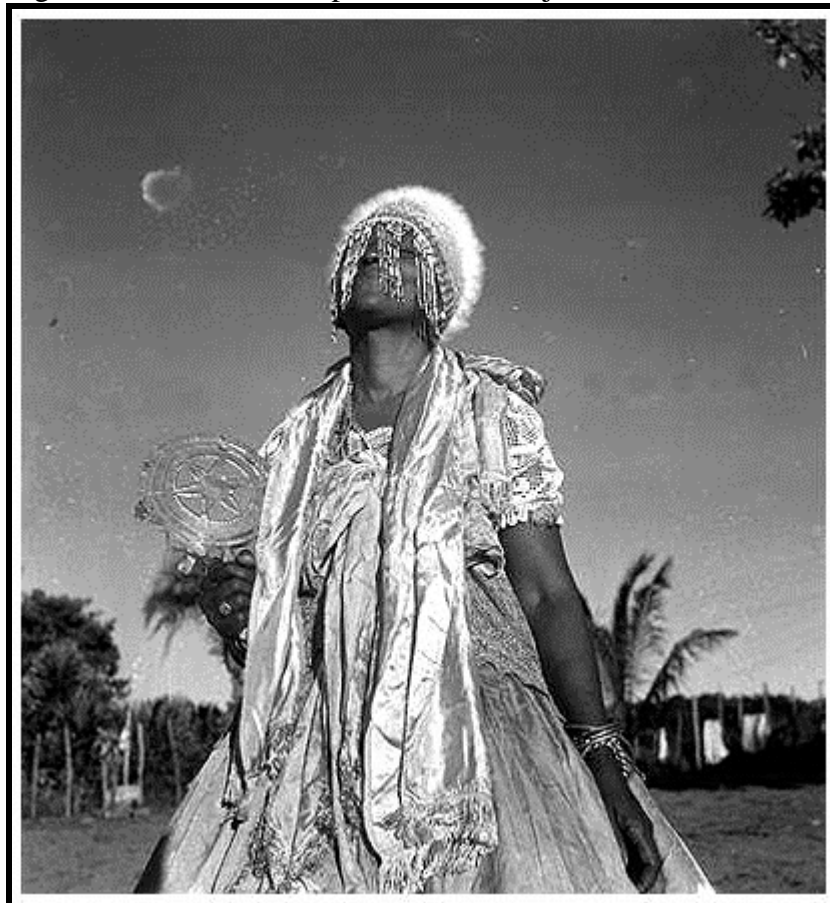
⁹⁸ O suicido aqui pode ter o mesmo sentido de Banzo. Banzo é a versão africana do verbo português pensar, pensar que está triste; triste de morrer, que é a mesma coisa que se matar. Os negros dos Mississipi e de Nova Orleans ficavam com *blues*. O *Blues*, antes de gênero musical, é um estado historicamente de tristeza (LEMINSKI, 2013). Do palco, de olhos e punhos cerrados, *Billie Holliday* sentia tristeza ao cantar que “as árvores do Sul estão carregadas com um estranho fruto/Sangue nas folhas e sangue na raiz/Um corpo negro balançando na brisa sulista. Um estranho fruto pendurado nos álamos”
<https://www.youtube.com/watch?v=h4ZyuULy9zs>

[*Blecaute*]

FIM DO SEGUNDO ATO

(Desce o pano)

Figura 35 – Mulher incorporada na Iemanjá - Foto de Pierre Verger



⁹⁹ Cantor Gilberto Gil - música: “A sereia é um paradoxo estendido na areia. Alguns a desejar seus beijos de deusa, Outros a desejar seu rabo prá ceia [...]. Oh! Mundo tão desigual. De um lado esse carnaval de outro essa fome total”. <http://www.vagalume.com.br/gilberto-gil/a-novidade.html> música: A novidade – letra: Gilberto Gil música dos paralamas do sucesso / Bi Ribeiro / Herbert Vianna / João Barone – Disco/ Perfil de Gilberto Gil - 2005.

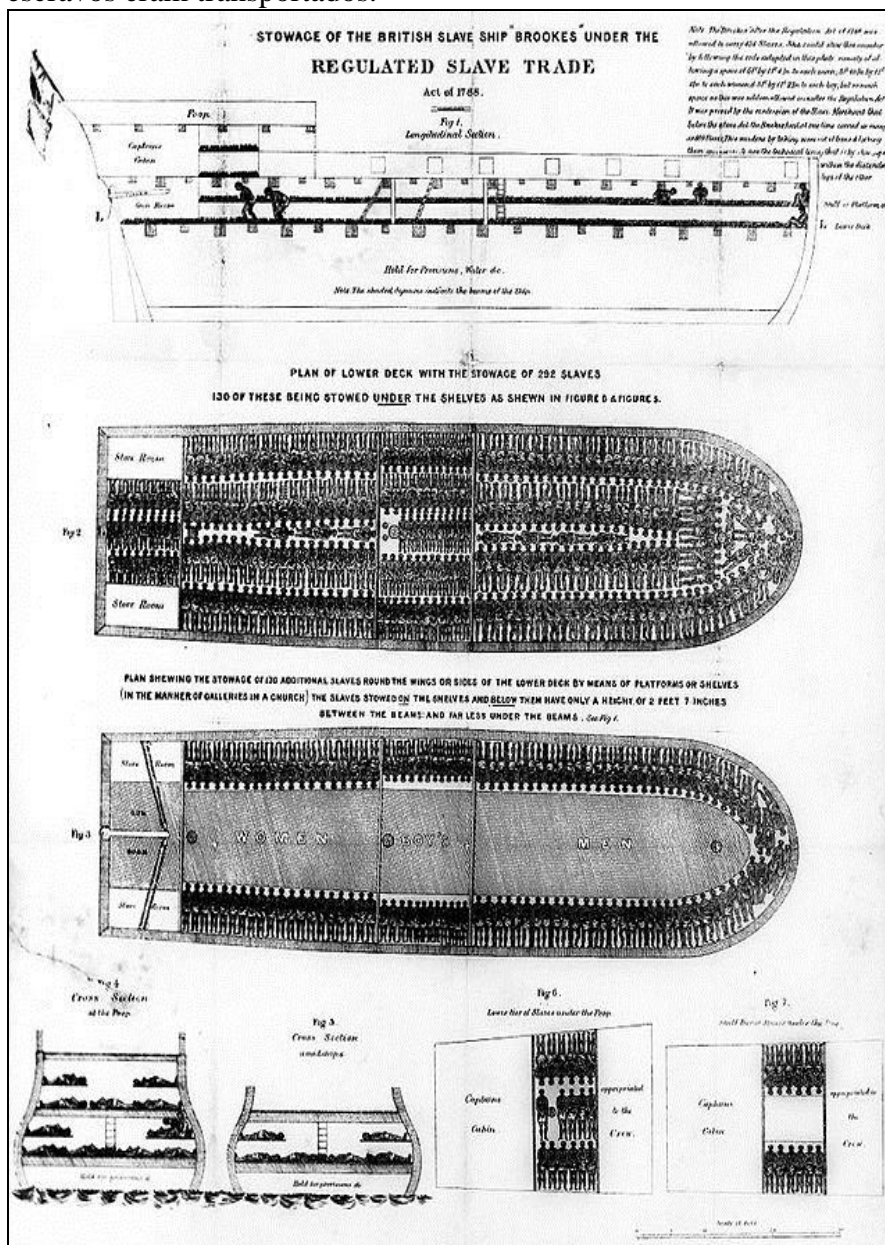
3 TERCEIRO ATO- Os Heróis da Afrodiáspora

[Passados alguns minutos]

(Sobe o pano)

[Quando a primeira cena do terceiro ato se inicia, as personagens já estão há algum tempo no porão. Portanto, o estado de debilidade, de fome, de tensão, de desespero e delírio é sentido por todos (Rubrica da autora)].

Figura 36 – Planta do navio tumbeiro e a projeção de como os escravos eram transportados.



3.1 Do subsolo: Uma Visão Cronotópica dos Heróis da Afrodiáspora

[A partir de um ponto no proscênio, Bakhtin ocupa o fosso cujo alçapão o manteve oculto até agora. Ele acompanhou todo o roteiro da pesquisa, mas a sua maior assistência deu-se quando um de nós esquecia as falas. (Rubrica da autora)]

BAKHTIN - [Dá a deixa] – “O limiar, a porta e a escada. Sua importância cronotópica. A possibilidade de transformar em instante o inferno no paraíso” (BAKHTIN, 2011, p.355).

“Mandaram-me andar em direção ao meio do navio, onde havia uma escada que fui obrigada a descer. Logo nos fizeram entender que por qualquer motivo nós seríamos recebidos com violência. Descemos dois lances de uma escada estreita e escura” (GONÇALVES, 2009, p.45). O relato é da personagem Kehinde,¹⁰⁰ do Benin, um país da região ocidental do continente africano, de onde é contada essa história. É uma narrativa de ficção, mas também é baseada na história de vida de Luísa Gama, no livro “Um defeito de cor”, de Ana Maria Gonçalves (2009),¹⁰¹ que conta a história desde quando foi capturada e escravizada no século XIX, na Bahia, até sua volta para a África.

Na história, a autora descreve nos primeiros capítulos, nos subtítulos “A partida” e “A viagem”, os porões do navio no qual ela, Kehinde, e mais milhares de pessoas (como você e eu) foram trancafiadas e trazidas para o continente das Américas. Portanto, você é agora convidado a entrar em cena, a vestir a roupa da personagem.

CÉSAIRE - “Evitem cruzar os braços em atitude estéril de espectador, pois a vida não é um espetáculo, pois um mar de dores não é um palco, pois um homem que grita não é um urso que dança” (CÉSAIRE, apud FANON, 2008, p.159).

¹⁰⁰ [O leitor ou possível ouvinte desse enredo prefira falar na primeira pessoa, pois o subsolo é você. (Rubrica subjetiva)].

¹⁰¹ O livro *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2009), é fruto de *Serendipidade* ! Assim acredita a autora, pois também é a possibilidade de transformar algo em outra coisa. *Serendipidade* é “quando descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados”. “Ou seja, precisamos ter pelo menos um pouco de conhecimento sobre o que “descobrimos” para que o feliz momento de *serendipidade* não passe por nós sem que sequer o notemos”. (GONÇALVES, 2009, p. 9).

Cena 1 – Do Subsolo - III Ato

[A cena começa com um estrondo de madeira de casco de navio (Rubrica objetiva)]

Com o navio jogando de um lado para outro [...]. Uma noite de tempestade ou de mar com raiva, quando ficamos ouvindo um rugido fortíssimo martelar o casco do navio. Muitos acharam que era o grande monstro das águas querendo mais sacrifícios de gente viva, por não se contentar com os que já tinham sido atirados. O monstro sentia o nosso cheiro, o cheiro de carneiros frescos, mesmo que sujos, que atravessava as paredes do navio e provocava a sua fome. Muitos eram os gritos de desespero quando o navio pendia perigosamente para um dos lados, como se estivesse sendo puxado por garras que queriam tombá-lo e tomar tudo o que levava dentro. (GONÇALVES, 2009, p.54).

KEHINDE - “Vistos do alto, devíamos estar parecendo um imenso tapete, deitados no chão sem que houvesse espaço entre um corpo e outro, um imenso tapete preto de pele de carneiro” (GONÇALVES, 2009, p.47).

KEHINDE – “Mesmo tendo companhia, parecia que estávamos sozinhas, porque ao redor de cada uma de nós era só silêncio. Silêncio que mais parecia um pano escuro, grosso e sujo, que tomava todos os espaços e prendia debaixo dele o ar úmido e malcheiroso, mistura do mar e dos excrementos, a do suor e da comida podre, a bicho morto. Carneiros, talvez. Era como se todos esses cheiros virassem gente e ocupassem espaço, fazendo do lugar parecer ainda mais sufocante” (GONÇALVES, 2009, p.45).

KEHINDE – “Esse foi o cheiro que, apesar de disperso no meio dos outros, me acompanhou durante toda a viagem desde o armazém: o cheiro de sangue. Deitada no escuro, olhando o céu sem estrelas do teto do porão, se não fosse o cheiro que fazia o ar entrar difícil no peito, eu teria gostado de ser embalada pelo mar” (GONÇALVES, 2009, p.46).

AUTORA – PERSOANGEM - É a primeira vez que desço aqui. As imagens são horripilantes e aqui dentro não há ventilação. Quero sair desse buraco porque o fedor é insuportável. Preciso achar logo a portinhola no teto que serve de passagem para a abertura desse porão.

BAKHTIN - (*o ponto*) - “O limiar, a porta e a escada. Sua importância cronotópica. A possibilidade de transformar em instante o inferno no paraíso”. (BAKHTIN, 2011, p.355).

É uma evidência alegórica ver os heróis irem aos subterrâneos, descerem aos infernos. Estamos longe de Ulisses no encontro homérico dos infernos e, mais longe ainda, do purgatório e do paraíso de Dante. A descida até o fundão significa aqui nessa peça textual dizer que tudo que vem debaixo nos atinge e se regenera.

Os meus heróis chegaram pelo mar, vieram no navio, passaram por aquela porta e desceram por aquela escada, como a personagem Kehinde. Eles não morreram de overdose, como canta Cazusa, mas lutaram como na poesia de Césaire, “[...] a qualquer momento pode

ser abusado e espancado a murros, ou morto – sim, matá-lo – sem a ninguém dar contas nem apresentar desculpas”¹⁰². Se você quer uma ideologia para viver, que não seja a traiçoeira da “democracia racial”, que assiste a tudo em cima de um muro, ou melhor, de um camarote do desfile da São Paulo *Fashion Week*, com roupas da *grife* chamada “Alphorria”,¹⁰³ e almoça em um restaurante chamado “Senzala”, em meio a ferros e correntes, objetos de *fetichismo* em exposição com que nos acostumamos a comer uma carne bem macia junto a paus retorcidos de tanto que deram *porrada*.

Mesmo ali, no subterrâneo de toda gente brasileira, debaixo da dominação, da alienação, da opressão, da “monocultura” (SANTOS, 2008), da sociedade racista, é possível se ocupar de viver e de criar. É no cotidiano que acontecem a sociabilidade, os combates raciais. Posso afirmar-lhes que é também o meu ângulo de vista, é o lugar de onde eu falo, experimento um pouco de arte, de poesia. É deste lugar que surgem, da asfixiada *Caixa de Pandora*, outras possíveis histórias de heróis/personagens.

Abaixo, uma legião de heróis afrodiáspóricos vindos dos nossos *subsolos*. Muitos desses “heróis” são feitos de vitórias insanas e ordinárias, júbilos por ninharias e ganhos suficientes apenas para o dia a dia. Ou, muito pelo contrário, também podem ser feitos de admiráveis derrotas, que ironicamente os fortalecem e servem de exemplo para os demais, como um levante de resistência, um silencioso ataque.

3.1.1 O que são heróis afrodiáspóricos?

[...] Os europeus também invadiram o território africano no sec. XVIII e no sec. XIX. Estou especificamente, falando do colonialismo. É o negro que invade? E o espaço anterior? Também não foi invadido pelos portugueses?

*Professor Gustavo*¹⁰⁴

¹⁰² Parte da poesia de Aimé Césaire *Caderno de um regresso ao País Natal*
<http://www.buala.org/pt/mukanda/caderno-de-um-regresso-ao-pais-natal>

¹⁰³ A 18ª São Paulo Fashion Week, no Teatro do Palácio das Artes, recebeu os desfiles das outras 21 grifes, desfile da Alphorria, inspirado no guarda-roupa masculino./ notícias *Uol* mais. Acesso dia 1 de agosto 2015.

¹⁰⁴ O comentário de Gustavo foi a partir do vídeo ganhador do Oscar de 1994. Assistimos ao curta-metragem alemão “O passageiro negro”, *Schwarzfahrer*, filme disponível no site <http://danquart.de/de/projekte/schwarzfahrer>. Dirigido por Pepe Danquart, o curta tem como contexto uma Alemanha multiétnica, globalizada e de diversidade cultural. A história do filme parte do momento em que um homem sobe em um bonde e ao buscar por um assento, senta-se ao lado de uma senhora que ao vê-lo não para de insultá-lo. A idosa direciona suas ofensas para o rapaz, que é negro, mas essa atitude acaba atingindo a

Há duas imagens referentes ao conceito de diáspora que Hall (2003, p.28) coloca como análogas: a diáspora judaica e o tráfico de escravos negros do continente africano para as Américas, também chamado de afrodiáspora ou diáspora africana. O autor as considera como potentes no imaginário popular, servindo de mito fundador e de metanarrativa de dispersão e de redenção.

A primeira imagem para o conceito de diáspora, de onde o termo se originou, deriva da história da dispersão do povo judeu pelo mundo, que teve como fator principal o Holocausto (política de perseguição étnica, religiosa e sexual). Segundo Hall (2003, p.28), o Holocausto é comparável, em termos de violência, à escravidão moderna. A segunda imagem seria, para o autor, mais significativa, pois equivale a todos os discursos de libertação e redenção. Ela vem da tradição judaico-cristã, do Velho Testamento. Êxodo, segundo livro da Bíblia, descreve a fuga dos hebreus do Egito, liderados por Moisés, o qual conduziu o “povo escolhido” à “terra prometida”, Canaã, livrando-os do cativeiro do Egito.

Nessa metáfora, a história - que se abre à liberdade por ser contingente - é representada como teleológica e redentora: circula de volta a restauração de seu momento originário, cura toda ruptura, repara cada fenda através desse retorno. (HALL, 2003. p.29).

Sob o manto da narrativa ocidental, linear e homogênea que criou para si, repleta de aspectos como nação, língua, fronteiras territoriais e uma série de outros elementos míticos, pode-se dizer que no descompasso dessa narrativa têm-se várias outras histórias de desvios de rotas, viagens clandestinas, destinos errantes, refugiados, exílios. E, especificamente entre os séculos XVI e XIX, situamos a diáspora africana. A própria experiência da diáspora africana no período colonial, para as Américas, pode questionar essa narrativa de nação pura, homogênea, linear e redentora.

Dentre vários sentidos, podemos definir a diáspora africana como o comércio transatlântico de violência institucionalizada. Milhares de pessoas de origens e línguas diversas, homens, mulheres, velhos (as), crianças de várias culturas e regiões, uma infinidade de atravessamentos identitários étnicos, de religiões, de nações, de políticas e de ideologias que, em nome de um mito fundador, foram forçados a juntarem-se na “cena primária” do Novo Mundo. Suas “rotas” são tudo, menos “puras” (HALL, 2003, p. 30). Bhabha (1998) estabelece um diálogo com Eric Hobsbawm, que “escreve a história da nação ocidental

todos os outros passageiros, pois traz questões de xenofobia e racistas. Com um final surpreendente, o vídeo faz o grupo dialogar sobre estas questões e a proposta de outro tipo de herói contraditório, feito de *táticas e astúcias* no sentido *certoniano* (1994) contrário a ideia de um herói sem mácula, corajoso e viril.

moderna sob a perspectiva da margem da nação e do exílio de migrantes” (BHABHA, 1998, p. 199) e que, portanto, considera meados do século XIX como um dos períodos mais duradouros de migração em massa e de expansão colonial.

Na chegada ao “novo mundo”, reagrupados em sítios, fazendas, engenhos, casas grandes e senzalas, essas pessoas tinham que “agora” se esforçar para entender outra realidade, adaptarem-se ao clima, a outras línguas, outros códigos, outras culturas, organizarem formas de sobrevivência, obrigados a encontrar outros laços sociais e a inventar e reinventar outros modos culturais.

Hall argumenta que as nações são como “comunidades imaginadas” (BENEDITE, 1983, apud HALL, 2006 p.51), onde as diferenças entre as nações são tais como elas mesmas se imaginaram. Nesses termos, essas narrativas de nação forjam as questões de pertencimento, de origem, de identidades, organizam sentidos, concepções, discursos, símbolos, representações, imagens, batalhas e cenários.

Anderson argumenta que as diferenças entre as nações residem nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas. Ou, como disse aquele grande patriota britânico, Enoch Powell: “a vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida, em grande parte, na imaginação” (HALL, 2006, p.51).

Um dos sentidos que foi incorporado ao termo “nação” na diáspora foi como um elemento identificador de origem étnica usado na relação colonial para a classificação pelo colonizador. Souza (2002) explica que, muitas vezes, as populações de negros escravizados eram denominadas e categorizadas pelos lugares em que as pessoas eram embarcadas. Devido à multiplicidade de povos vindos de diferentes lugares e línguas desconhecidas para os comerciantes de escravos (europeus) foram traduzidas para nomes mais familiares a eles, relacionados aos mercados conhecidos como *benguela*, *congo*, *angola*, *cabina* e etc.

Na visão de Soares e Gomes (2011), pode-se verificar pesquisas recentes sobre a diáspora africana problematizando as questões como as noções de “nação” e de “identidades étnicas”, como identidades e culturas renovadas e reinventadas nas Américas. Muito embora saibamos que esses termos podem ter decorrido dos usos na relação senhorial e colonizadora, eles podem concomitantemente terem sido tecidos nas experiências diáspóricas como reconstruções identitárias, modos de sobrevivências e formas de resistências.

Nem todos os grupos étnicos são correspondentes à “nação” denominada (*mina*, *jejes*, *nação-nagôs* e *haussás*, *angolas*, *nação-congo*, etc.) ou estão sob um mesmo teto cultural, político e espiritual, jugo de uma “herança africana única” (africanos). Um bom exemplo é o

que os autores revelam sobre o termo Mina. Trata-se de uma ampla gama de povos¹⁰⁵ que por muitas vezes embarcaram nos portos da Baía do Benim. Na verdade, são diversas culturas que se aglutinaram.

Essas denominações acima mencionadas podem ter sido alteradas ao longo do tempo e reapropriadas por diversos grupos para que lhes servissem de camuflagem em terras “brasileiras”. Diferentes povos agruparam-se sob um mesmo teto de valores de uma “nação” por diversos interesses e conjunturas, além das dinâmicas alianças afrodiáspóricas, frutos das circularidades, das descontinuidades, das migrações e das trocas/hibridização cultural, nas quais podem ter sido usadas como marcas estratégicas contra um inimigo comum.

Bhabha (1998, p. 199, 200), aposta na temporalidade mais do que na historicidade, como potência afetiva e simbólica, para identificar as estratégias de identificação cultural ou discursiva, sejam ela social ou literária, que funcionam em nome da nação ou de uma identidade nacional, que no seu interstício, já sabemos, é um discurso ambivalente.

Minha ênfase na dimensão temporal na inscrição dessas entidades políticas – que são também potentes fontes simbólicas e afetivas de identidade cultural – serve para deslocar o historicismo que tem dominado as discussões da nação como uma força cultural. A equivalência linear entre o evento e ideia, que o historicismo propõe, geralmente dá significado ao povo, uma nação ou uma cultura nacional enquanto categoria sociológica empírica ou entidade cultural holística. (BHABHA, 1998, p. 199-200).

Desse modo, a pesquisa quer tensionar, quer encontrar as *descontinuidades* (FOUCAULT, 2014) e assim privilegiar outros prismas de *acontecimentos*, zonas de contato obscuras entre culturas tão diferentes, principalmente em contexto afrodiáspóricas. Em minhas reflexões, parece-me que é neste *entre/espaco*, ainda que violento, que pode se formular outros processos não convencionais, incorporando outros elementos advindos de cruzamentos culturais, estéticos e identitárias. Um desses pontos que se quer recontar é através da hibridez, das discordâncias, dos descompassos, das negociações e dos “lapsos de significação” (BHABHA, 1998, p. 337). Enfim, outras *desinvenções* para novos laços, novas expressões e outros discursos. Vejamos:

¹⁰⁵ Povos: Popo, Ajudá, Jaquem, Porto Novo, Onim, entre outros (SOARES E GOMES, 2011, p.205).

3.1.2 De heróis guerrilheiros a heróis nacionais: do exílio à terra prometida: heróis da afrodíaspóra: dispersão sem redenção.

Benedict Anderson (ANDERSON apud BHABHA, 1998, p. 201) nos indaga se estamos conscientes da existência das chamadas “comunidades imaginadas”. “Então veremos que o espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal” (BHABHA, 1998, p. 201).

Um bom exemplo disso é o que a “história” tem apresentado, erroneamente, e o comportamento dos escravizados negros(as) frente às agressões na colonização como de absoluta passividade e servidão. A escravização dos negros(as) foi divulgada como se os mesmos não reagissem às condições sub-humanas e à violência. No entanto, é sabido que muitos dos amotinados em navios negreiros ou presos nas senzalas reagem com diversas formas de resistência contra o sistema.

As confrontações eram por meio de fugas, de suicídios, automutilações, assassinatos, rebeliões, organizações armadas, *táticas* cotidianas, esquiva diante do trabalho forçado, sabotagem, queimadas em colheitas, construção de abrigos e comunidades. Especificamente, as mulheres participavam de projetos libertários, eram líderes quilombolas e de terreiros religiosos. Elas organizavam e cuidavam do abastecimento de provisões, confeccionavam roupas e utensílios, eram mensageiras, protegiam os seus familiares, preservavam a cultura e os costumes. Talvez uma das formas mais trágicas de resistência fossem os abortos e os infanticídios¹⁰⁶. Segundo Bhabha, “o infanticídio era visto como um ato contra a propriedade do senhor – contra o seu lucro extra” (BHABHA, 1998, p. 40). O autor acredita que o infanticídio também era a maneira de reaver a posse do seu filho, afastando-o do sofrimento da escravidão.

Histórias individuais contam a história da diáspora como a de *Mahommah Baquaqua*, que veio escravizado em 1845 da cidade natal de Djubo, norte de Benim. Foi comprado por um padeiro que vivia em Olinda, Pernambuco. Durante um tempo, trabalhou na produção de pão e no carregamento de pedras. *Baquaqua* tentou matar algumas vezes o “seu senhor” e tentou suicídio duas vezes. *Mahommah Baquaqua* foge e é recapturado, vendido novamente e comprado por um capitão de navio. Embarcado, maltratado e humilhado, chega a Nova

¹⁰⁶ Bhabha (1998) traz como exemplo o filme *Beloved*. A história do filme se passa em 1873, em Cincinnati, um estado dos Estados Unidos da América. Narra as lembranças de Sethe (Oprah Winfrey), quando era escrava de fazenda “Doce lar”. A trama se desenrola com um final surpreendente.

York, onde é posto para fora do navio e acaba sendo preso. Depois, é liberto e, ajudado por abolicionistas, esconde-se por dois anos em Boston, onde cursa o *college* do sistema de ensino dos EUA e escreve sua própria narrativa diaspórica no Canadá, em 1854¹⁰⁷.

As rebeliões explodiram em todo o continente americano. É possível identificar esses rebelados como heróis mártires que morreram em nome de uma causa, mas também são *heróis porque tiveram a sorte de escaparem vivos*¹⁰⁸. Do exílio, forçados e conduzidos à “terra prometida”, alguns deles chegam a se tornar, em outras terras, líderes quilombolas e heróis nacionais. Os historiadores recuperam suas trajetórias para serem estudados nas escolas como verdadeiros heróis. Tornam-se heróis guerrilheiros, líderes quilombolas que funcionam como identificação cultural e política, fontes simbólicas e afetivas que falam em nome de um.

Desde 1570 já aconteciam as rebeliões, como a dos escravizados em Veracruz – México, liderada pelo afromexicano *Gaspar Yanga*. No Equador, *Ambrósio Mondongos*, líder dos rebelados (1789); em 1711, *Francisco Congo*, nas imediações de Huachipa, Peru.

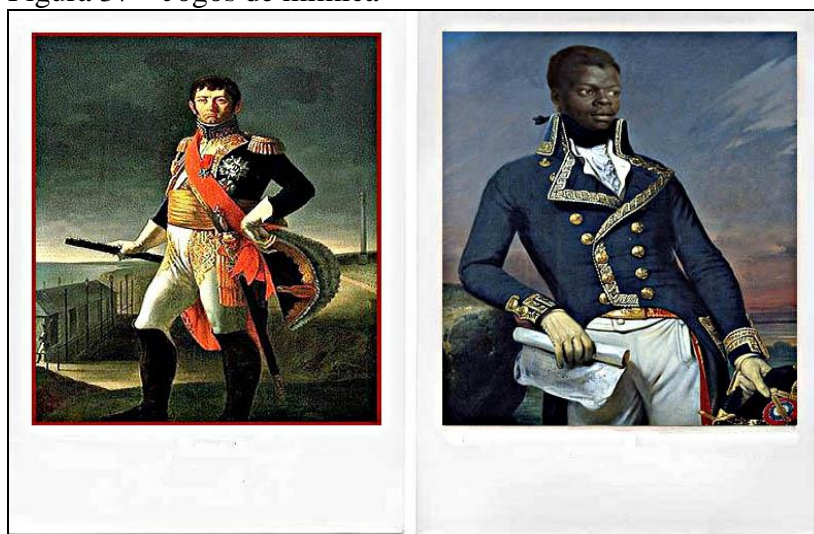
Houve várias outras rebeliões, de 1791 até 1824, contra os franceses. A Revolução haitiana, liderada por *Francois Macandal*, teve grande influência religiosa (Vudu). *Macandal* foi aprisionado e queimado na fogueira, enquanto outro insurgente da rebelião haitiana, *Boukman*, um escravizado originário da Jamaica, foi morto e sua cabeça exposta como um aviso para dispersar os revoltosos. Em 1801, *Toussaint L’Ouverture* ocupa *San Domingo* e proclama a “liberdade”, sob o lema da Revolução Francesa “Liberdade, igualdade e fraternidade” (*Liberté, Egalité, Fraternité*), máxima da Revolução Francesa e da Revolução Haitiana. Bhabha chama esses momentos de “lapso de significação” (BHABHA, 1998, p. 337), entre acontecimento e enunciação; isto é, entre a Praça da Bastilha, na França, e em *San Domingo*, no Haiti.

Abaixo, segue o exemplo de Napoleão Bonaparte, comandante francês, e Toussaint Louverture, comandante haitiano, como signo da ambivalência, da mímica de que fala Bhabha, dentro do discurso colonial (Fig. 39).

¹⁰⁷ Revista de História - Biblioteca Nacional - ISSN 1808-4001 – Rio de Janeiro, Ano7 n° 78, p. 40- 45, 2012.

¹⁰⁸ Frase de Leon Eliachar (1923-1987).

Figura 37 – Jogos de mímica



A partir de uma dinâmica chamada de “*ideias polaroides*”,¹⁰⁹ com o objetivo de que os sujeitos do campo pesquisado comentassem sobre imagens, personagens, cenas de filmes, recortes de jornal e noticiários, expus este material em mural na sala de aula (Fig.40 e 41). A partir daí, o professor Rafael tece alguns comentários sobre o “herói haitiano”. Segue a narrativa:

[*Enquanto isso... nos cotidianos pesquisados: cena sala de aula da UFF.*
(Rubrica objetiva)]

RAFAEL - [*Reconhecendo Toussaint, o herói*] - Ao ver essa imagem de *Toussaint L’Ouverture*, eu fiquei na dúvida nas escolhas das palavras luta ou semelhança, mas vou ficar com a palavra luta¹¹⁰. É muito interessante porque ele comandou uma revolta dos escravos contra uma colônia francesa. O Haiti foi o primeiro país nas Américas a abolir a escravatura e muitos não concordavam com a forma com que ele se vestia: igual aos franceses que ele mesmo criticava.

RAFAEL - Isso é muito interessante porque ele era igual ao Napoleão, ícone da época. No entanto, ele tinha o Napoleão como algo que não estava de acordo e o criticava, embora o considerasse como uma referência no modo de se vestir, como um modelo do belo [...]

¹⁰⁹ Ideias polaroides: foi uma atividade realizada em sala de aula, na UFF, com os professores e professoras, sujeitos do campo de pesquisa. A atividade consistia na exposição de várias imagens, livros e notícias que os participantes poderiam manusear e, se quisesse, tecer alguns comentários rapidamente.

¹¹⁰ Essa fala do professor Rafael surgiu a partir de uma dinâmica chamada de “ideias polaroides”, coleção particular de imagens. Foram escolhidas algumas imagens de personagens para criar, a partir delas, uma empatia através do reconhecimento de rostos e personagens, com o objetivo de se identificarem com algumas daquelas histórias. Praticamente, todas as imagens que estão nesse texto foram apresentadas para o grupo de professores.

Figura 38 – Professor Rafael em primeiro plano, na dinâmica “ideias polaroides”.



Figura 39 – Professora Juliana em primeiro plano na dinâmica “ideias polaroides”



Além de Zumbi, os únicos heróis negros inscritos no Livro de Heróis da Pátria, conhecido como o “Livro de Aço”, são João de Deus do Nascimento, Lucas Dantas de Amorim Torres, Manuel Faustino Santos Lira e Luís Gonzaga das Virgens e Veiga. Esses são os heróis da Conjuração Baiana, a chamada Inconfidência Baiana, também conhecida como a Revolta dos Búzios e, ainda, outros nomes: Revolta das Argolinhas ou Revolta dos Alfaiates, em 1798. Esse foi um movimento político popular em Salvador, Bahia, com princípios voltados para a República, para a democracia, a autonomia da região e a igualdade racial.

O soldado Lucas Dantas era filho de um branco e de uma negra escravizada. Era um homem culto que falava várias línguas. O soldado forro Luís Gonzaga. Manuel Faustino, um

alfaiate liberto e letrado, filho de escrava liberta e pai desconhecido. O mestre alfaiate João de Deus, filho de *mulata alforriada* com um português que também participava das reuniões secretas de ideais revolucionários de liberdade e igualdade. (Fig.42)

Figura 40 – Líderes da Revolta dos Búzios no livro dos Heróis da Pátria



O maior crime desses homens, que se intitulavam como “anônimos republicanos”, foi a disseminação de panfletos/aviso em postes e em muros de Salvador, os chamados *pasquins*, com frases de ordem revolucionárias. Ventos que soaram no Haiti ecoaram também contra o regime colonial português, contra o governo local e proclamação da descolonização e a democratização da Bahia.

Todos os quatro foram condenados em 8 de novembro a 500 açoites. Foram enforcados, esquartejados, acusados de traição (lesa majestade) contra a Coroa Portuguesa. Suas cabeças foram expostas na Praça Pública, hoje Praça da Piedade/Salvador, permanecendo durante cinco dias, sendo sepultados em locais desconhecidos.

[Da Praça da Piedade, os “anônimos republicanos” afixam o panfleto aviso nº1 no muro da igreja. (Rubrica da autora)]

— Animai-vos, povo *bahiense*, que está por chegar o tempo feliz da nossa liberdade, o tempo em que seremos todos irmãos, o tempo em que seremos todos iguais!

[Ação paralela (Rubrica da autora)]

Homens e mulheres rebelados, fugidos das fazendas de engenho no Brasil, formaram comunidades. A comunidade mais conhecida no Brasil é a do Quilombo dos Palmares, na Serra da Barriga, em Alagoas, liderada por *Zumbi*. Ali se constituiu uma verdadeira República

dentro do Brasil, sobrevivendo por mais de noventa anos às autoridades holandesas e da colônia portuguesa.

Zumbi dos Palmares é a própria imagem heroica de coragem, de bravura ainda em construção. Por outro lado, na interpelação do professor Alexandre: “*Pegar o cara e eleger ele como ícone contra a opressão e ele mesmo tendo escravos no quilombo! Acho que fica complicado isso!*”.

O verso *Zumbi, teu grito forte que correu terras, céus e mares*¹¹¹ ainda não se ouve em muitos cantos desse Brasil. Qual seria o maior desmerecimento de Zumbi em não poder entrar na categoria de herói? Zumbi protegeu por quase um século um território onde pessoas brancas, negras, indígenas e mestiços fugidas da opressão e da escravidão compartilhavam de regras construídas por eles próprios. Zumbi foi morto em 20 de novembro de 1695 com a sua cabeça decapitada e exposta em Praça Pública. No seu corpo foram encontrados mais de 20 ferimentos com “armas brancas”, golpes por todo o corpo, olhos perfurados e arrancados e o pênis cortado e enfiado em sua própria boca.

Sabe-se também do quilombo de *Quariterê*, no Mato Grosso, liderado por *Teresa de Benguela*. Ela liderou por duas décadas o território com um sistema de parlamento, que contava ainda com uma defesa em que o armamento era conseguido por meio de negociações com o poder colonial ou mesmo roubando. Outra liderança feminina é *Zacimba Gambá*, da nação africana Cabinda, de Angola, além de *Mariana Crioula*, do quilombo de Manuel Congo. *Felipa Maria Aranha* teria chefiado o grande quilombo na região de Tocantins e às margens do Rio Trombetas, conhecida como *Mãe Domingas* (SCHUMAHER; VITAL, 2007).

Na Venezuela, as comunidades quilombolas são conhecidas como *Cumbes*. Um país rico que começa na colonização espanhola com a exploração de extração de pérolas na ilha de *Cubagua*. Os escravizados eram colocados em jaulas e submergidos até o fundo do mar para a extração das pérolas. Nessa atividade, muitos morriam afogados. Mas os colonizadores continuaram a explorar com a produção de cacau e em minas de ouro de Buria, no século XVII (MUNDO AFRO, 2006).

Na Jamaica, a ocupação inicial no século XVII foi com os espanhóis, mas a ilha também foi disputada por franceses, holandeses e, principalmente, pelos ingleses, que mais tarde ocuparam a região. Os britânicos viam na ilha um ponto estratégico, militar e de bastante produtividade. Em 1690, acontece uma das primeiras rebeliões na Jamaica, em que alguns insurgentes foram executados e outros fugiram para as comunidades quilombolas,

¹¹¹ Samba-enredo 1988 Unidos de Vila Isabel - Compositor: Rodolpho, Jonas E Luiz Carlos Da Vila. Interprete: Martinho da Vila. Link: <http://www.vagalume.com.br/unidos-de-vila-isabel/samba-enredo-1988.html>

chamados de *marrons*. A mais conhecida dessas comunidades foi a *Nanny Town*¹¹², liderada por uma mulher, *Queen Nanny*. (MUNDO AFRO, 2006).

Na Argentina, o porto de Buenos Aires serviu de ponto estratégico para contrabando, devido à proximidade com o Brasil. Já a província de Córdoba interessava-se por angolanos para serem usados na exploração de minério de Potosi. Ao longo dos séculos, as populações de negros africanos e mestiços diminuem drasticamente devido às inúmeras políticas de promessas de liberdade após as guerras, os extermínios e as epidemias. As populações de negros(as) desaparecem, principalmente por conta da política do estado argentino de um branqueamento pelas correntes migratórias. Seleção rígida, na qual a prioridade era apenas para os de origem europeia, em detrimento imigrantes africanos, o que gerou a negação da presença negra tanto no imaginário/memória dos argentinos, quanto na presença fenotípica no território, como se não houvesse resquícios de um passado escravagista (MUNDO AFRO, 2006).

Os primeiros africanos a chegarem à Colômbia vinham como parte da “móvel doméstica” e eram chamados de “negros de lei”, porque eram na sua maioria alfabetizados e islamizados. Essa característica cultural dos negros levados à Colômbia contribuiu para a resistência dos mesmos. Um dos mais importantes centros de refugiados na América Latina foi o de São Basílio, na Colômbia, *Palenque de matuna*, onde ocorreu a luta pela liberdade liderada por *Benkos Biojó* (MUNDO AFRO, 2006).

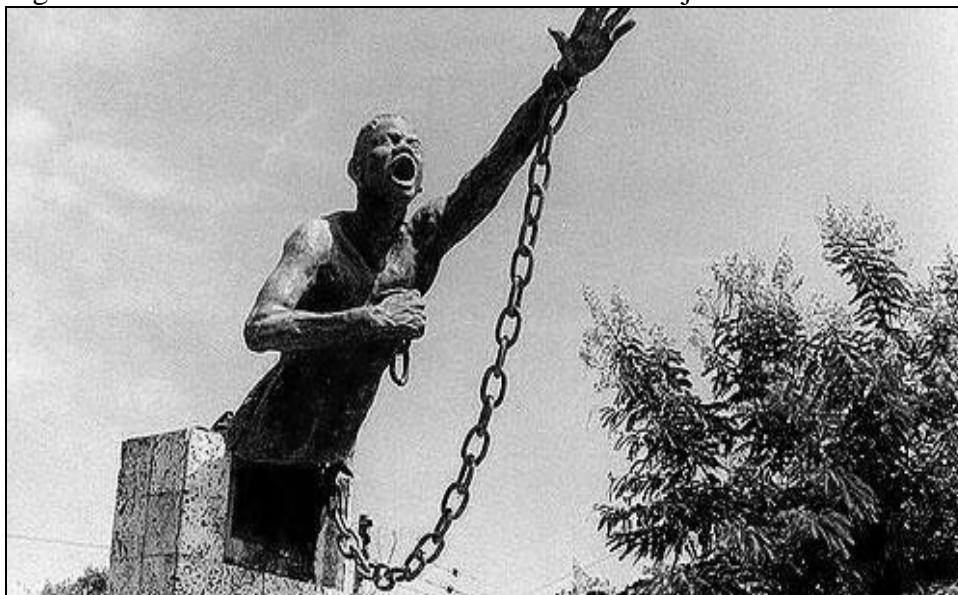
Biojó de Guiné-Bissau (Fig. 43) é a própria imagem da dispersão sem redenção. Antes de ser considerado herói nacional afro-colombiano, *Biojó* foi sequestrado em sua própria casa, em Guiné-Bissau, pelo português Pedro Gomez Reynel, vendido para o comerciante Juan Palacios, revendido como escravo ao espanhol Alonso Del Campo. Tornou-se escravo fugitivo e líder dos *Cimarrones*. Recapturado, *Biojó* quase morre afogado no rio Magdalena, mas conseguiu fugir novamente. Armado e vestido “a *la espanhola*”, organiza a rebelião contra os espanhóis na região sudeste de Cartagena.

Todos esses sujeitos comuns, heróis/personagens e tantos outros que poderiam ser citados, que foram sequestrados de suas “pátrias”, exilados e conduzidos à “terra prometida”, tornam-se heróis nacionais em terras estrangeiras e em outras nações. Nomeados e datados, tornam-se “objetos”, figuras retóricas da história da nação - comprimidos na linha do tempo

¹¹² Rainha Nanny nasceu em Gana, na África Ocidental, no *Ashanti*, e provavelmente morreu na década 1730. *Babá*, como também era chamada, ficou conhecida por suas estratégicas inteligentes nas batalhas contra os ingleses. *Nanny* torna-se heroína nacional da Jamaica por ter sido uma liderança espiritual, cultural e militar. Disponível em <http://www.geledes.org.br/atlantico-negro/afrolatinos-caribenhos/jamaica/1719-nannyqueen> - Geledés Instituto da mulher negra - acesso em setembro de 2013.

da história, coesa e progressiva. Em diálogo com Bhabha (1998), Biojó, Zumbi, Nanny e tantos outros afrodiaspóricos que atravessaram o Atlântico, hoje são como fragmentos ao mar, cacos, retalhos antiquíssimos que se unem para formar a colcha de retalhos que é a nação.

Figura 41 – Estátua do herói afro-colombiano de Biojó¹¹³



3.2 Da praça pública: Cronotopos da Praça Pública e os Heróis Ordinários na Praça XV¹¹⁴

É no cronotopos que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo.

Mikhail Bakhtin, 2014, p.355

Bakhtin (2014) foca no cronotopos¹¹⁵, nas formas da indissolubilidade do tempo e do espaço como principio organizador do romance. Em “A Cultura Popular na Idade Média e no

¹¹³ <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/educacion/etnoeduc/etno13.htm> biblioteca virtual LuisÁgel Arango titulo do artigo: *Benkos Bioho, Gran Heroe Y Dirigente Cimarron* - Acesso Dia 20 De Novembro de 2013.

¹¹⁴ Este ensaio foi inspirado na leitura das crônicas do João do Rio no capítulo os cordões do livro: *A alma encantadora das ruas*. Parte deste ensaio está no livro “Rodas de Conversa Bakhtiniana”. “Praça Pública”. *Multidão. Revolução. Utopia*. (2014) Eboock https://www.dropbox.com/s/ml1oodz7ltioajb/Caderno_Textos_2014.pdf?dl=0 link do dropbox

¹¹⁵ Termo vindo das ciências da matemática mais especificamente da teoria da relatividade de Einstein transportado que Bakhtin emprega na literatura. (BAKHTIN, 2010, p.211).

Renascimento no contexto de François Rabelais”, Bakhtin traça o caminho sobre a cultura e sobre o popular da Idade Média, analisando o “Cronotopo de Rabelais” (BAKHTIN, 2008), uma espécie de cosmovisão carnalizada que busca contradizer a tudo que representava os privilégios da nobreza, dos tabus e do oficial.

As características do cronotopo da Praça Pública estão nas categorias como o riso, o corpo, a embriaguez, o sexo, a morte/vida, os excrementos. No meio do povo, no meio da praça pública há o encontro em que tudo acontece. O autor definiu outras características do cronotopo da Praça Pública pelas categorias como o caráter popular em que a comicidade liberta o dogmatismo religioso através do grotesco ou da gargalhada que destrona o rei. Um exemplo vem do romance moderno “Memórias do Subsolo”, de Dostoiévski, em que o Subsolo é um modo de destronamento da sociedade em que a sala de estar, ou melhor, a parte de um prédio que fica abaixo do *rés-do-chão* é transportada para a Praça Pública.

Enfim, invento uma narrativa cronotópica para narrar uma série de acontecimentos na “Praça XV”, em que o herói é o corpo e o “baixo corporal” é a sua linguagem. Um corpo gesticulando, andando, gozando, um corpo irado, manso, abusado e debochado, um corpo nas suas protuberâncias. Ora devorador e ora devorado, entre o oficial e o não oficial. O diálogo aqui proposto é trazer o conceito de cronotopos de Bakhtin e entrelaçá-lo com o conceito de Certeau em “Caminhadas pela cidade” e fazer possíveis aproximações, afastamentos e contribuições, respeitando as singularidades teóricas dos autores.

Nessa caminhada com os “heróis”, retiro do fundo da *Caixa de Pandora* algumas outras invenções de histórias, assim como Calvino em “As Cidades Invisíveis”, que mistura fatos com ideias fictícias. Calvino imagina um diálogo do navegador veneziano Marco Polo com o Imperador *Kublai Kan*. Descreve os lugares, os nomes, os itinerários, percursos para contar sobre as cidades do império. Das 55 cidades, por exemplo, Marco Polo começa sua narrativa pela cidade de Dorotéia¹¹⁶, explicando ao imperador que existem duas maneiras de narrá-la. Uma é descrevendo sua paisagem em seu aspecto físico (números de casas e chaminés), a outra é contar, a partir da visão do camaleiro, aquele que conduz por *dentro* da cidade e conhece lugares não muito comuns e as minúcias das histórias.

Para tanto, experimento um deslocamento em *travelling*¹¹⁷ de imagens, ao colocar-me, em primeiro plano, como afrobrasileira. Cenas de um cotidiano, assim como foi o cinema na

¹¹⁶ As cidades e o desejo. Cidades Invisíveis. Calvino 1990, p. 6 Biblioteca Folha.

¹¹⁷ Linguagem audiovisual, o *travelling* é usado como um recurso fílmico, com a câmera em movimento buscando ou seguindo um objeto ou uma pessoa, percorrendo uma estrada, uma paisagem. A partir da imagem do “cronotopo da estrada”, Bakhtin constrói esta imagem como um espaço público onde a vida acontece.

sua origem, retratando fragmentos cotidianos, cenas banais, a saída de operários de uma fábrica ou a chegada de um trem¹¹⁸. Simples, como se estivéssemos em uma sala de cinema, no *subsolo* de um Café em Paris, assistindo aos filmes dos irmãos *Lumière*. Na tela, pessoas nas cozinhas, nos quintais, nas praças ou caminhando pelas ruas da cidade.

O “Cronotopos da Praça XV” como prisma da “visibilidade do tempo” (BAKHTIN, 2011, p. 227), cujo contexto aproxima do conceito de cronotopo, um *tempoespaço* em que a cena ordinária se passa debaixo da Praça XV, no Centro do Rio de Janeiro, em tempo histórico, no qual cruzam fatos “reais” e personagens “inventados”. A partir desse encontro de ficção e pequenas factuais históricas, surge uma cidade *subterrânea* e seus “Caminhantes inumeráveis” (CERTEAU, 1994).

3.2.1 O cronotopos da Praça XV e o herói ordinário *certeoniano*¹¹⁹

Cena 1 – Da Praça Pública – III Ato

[*Da Praça XV, Lopes, em cima de um caixote de madeira, fala como se fosse um porta-voz do governo (Rubrica Objetiva)*].

LOPES - “Em 1835, o império, completando sucessivos aterramentos que vinham sendo feitos desde o século anterior, resolveu acabar com o pântano insalubre, o “Mangue”, que se estendia por toda a região a oeste do Campo de Santana” (LOPES, 2009, p. 117).

No nível da rua, em pleno Largo do Paço, o centro político e social, ergueu-se um sítio arquitetônico. Tem-se as igrejas, o convento do Carmo, os armazéns do rei, o arco Telles de Menezes e o próprio prédio do Paço Imperial. Estou me referindo a um Rio de Janeiro de uma época, de um *tempoespaço* colonizado. Uma cidade, ainda com poucas ruelas, que se dirigiam à Rua Direita¹²⁰, à Igreja Matriz e ao Cais. No centro da cidade, o Mercado Municipal dava acesso ao antigo Beco do Peixe, onde existia intenso comércio. Encontra-se, até hoje, na Praça XV, o chafariz em formato de pirâmide, construído em 1779 pelo afro-brasileiro,

¹¹⁸ Os irmãos Lumière exibiram uma seleção de dez de seus filmes curtos a um público pagante no subsolo de um café em Paris, no *Grand Café*, situado no *Boulevard des Capucines*, no dia 28 de dezembro de 1895. Dois deles são: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A Saída da Fábrica Lumière em Lyon) - *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Chegada de um Comboio à Estação da Ciotat).

¹¹⁹ Certeau (1994) traz para discussão do homem ordinário e as suas microliberdades.

¹²⁰ Hoje, a Rua Direita no Rio de Janeiro é a Rua 1º de Março, adjacente à Praça XV.

urbanista e escultor Mestre Valentin, em substituição a uma modesta *bica d'água* que enchia as *moringas*¹²¹ e os barris levados pelos *cangalheiros* da cidade. O ir e vir dos *pretos carregadores de água* e das *aguadeiras*, o perambular dessas pessoas levando na cabeça uma trouxa de roupa, uma bacia de água suja. Um caminhar que não é somente gráfico, mas que “fala”, como explica Certeau em “Caminhadas pela Cidade” (CERTEAU, 1994, p. 169). São enunciados de passos daqueles que tecem a cidade por dentro, todos os dias.

Na paisagem de hoje, vemos as transformações urbanas, os novos prédios, as *barafundas* de automóveis, anúncios publicitários e pichações. No meio da praça, o monumento do herói de guerra General Osório e, no outro ponto equidistante, a estátua de João Cândido Felisberto (O Almirante Negro) que comandou a Revolta da Chibata (1910). Justaposta a esta paisagem de hoje, existe outra paisagem *subterrânea*, denominada de Terreiro da Polé¹²², por debaixo do chafariz do mestre Valentin, cenário que não visualizamos por conta dos aterros feitos na cidade. Esse Terreiro era destinado às torturas no tronco e a castigos feitos às populações de sujeitos negros(as) escravizados. (COHEN, FRIDMAN, 1998). Nesse terreiro, surgem complexas relações espaço e tempo e entre o passado e o presente como um espaço de junção representado por um lado o estado, a família Real e por outro lado, o lugar do povo, das primeiras movimentações populares e dos pregões/feiras de venda de escravos.

É nesse contexto que a “cidade invisível” (de um tempo colonial) aparece como uma *metaphorai* (CERTEAU, 1994, p.199). É possível que os “caminhantes inumeráveis” (CERTEAU, 1994) façam agora uma parada, encostem ao pé da escada do chafariz do antigo Largo do Paço para falar da vida alheia com sarcasmo, para rechaçar grupos rivais, para negociar com Lucinda Conga no Mercado do Peixe e com Rita Benguela. Negociar laranjas, tapiocas, cuscuz, bananas, no “*mufuá da baiana*”. No pátio dos fuzileiros navais, na Ilha das Cobras, Paula, a Baiana, estabelece o seu comércio de quitutes.

Paula Baiana, uma quituteira que veio da Bahia para o Rio de Janeiro em 1895, estabeleceu o seu comércio de tabuleiros dentro do Corpo de Infantaria da Marinha, na

¹²¹ Ao longo do texto, algumas palavras e seus significados: *Moringa*, garrafa de barro para água. *Meganha*, policial (tratamento desrespeitoso) do *quicongo mêngana Atalaia*, sentinela, *quimbundo e quicongo*. *Cupinchada* de cupicha (camarada, grupo de companheiros), possivelmente do nhungue kupindza. *Moleque*, garoto, do *quimbundo Muleke*. *Gingar*, balançar o corpo, do *quimbundo jungar* (girar) ou *jingala* (bambolear). *Batuque*, do *quimbundo bu-atuka* (onde se salta). *Cochichar*, falar baixo, do *quimbundo koxila*. *Futum*, mau cheiro, provavelmente do *quicongo fúutu* (peixe morto) (GASPAR, 2007). *Barafundas*, do *quimbundo* 'aldeia'; eo angolano *Funda*, aglomerado populacional, onde havia confusão e balbúrdia. Indivíduo do grupo étnico dos mandingas; ato ou efeito de feitiçaria. (pesquisa de Nei Lopes apud HOUAISS, 2002).

¹²² Terreno da Polé ou pelourinho - Polé é um instrumento de tortura, uma espécie de roldana. (HOUAISS, 2002).

Fortaleza de São José, na Ilha das Cobras. Nos anos de 1920, Paula, a baiana, desfilava do lado da tropa (Fig. 44). Como *um jogo de mímica* (BHABHA, 1998), ela destrona a Infantaria da Marinha.

Figura 42 – Paula Baiana desfila ao lado da tropa



No espaço formalmente reservado aos homens, militares da Marinha do Brasil, outros sujeitos praticantes, mulheres que frequentavam a Ilha das Cobras, também denominada *Cova da Onça*, como as *lavadeiras das pedreiras* e Paula com seus quitutes ocupavam o mesmo espaço: O “lugar praticado”.

Atualmente, a imagem de Paula Baiana está em exposição em uma sala de museu dentro do campo dos Fuzileiros Navais. É uma imagem idealizada pelo pintor Álvaro Martins, no qual ela é representada com uma saia branca engomada, dólma vermelho de botões dourados e uma enorme cesta de vime (Fig. 44). Paula Baiana é chamada pelos marinheiros de “Fuzileira Honorária”¹²³.

¹²³ Fonte da imagem: SCHUMAHER, Schuma, VITAL, Érico. *Mulheres Negras do Brasil*. 2007.

Figura 43 – Imagem idealizada de Paula, a Baiana. Quadro a Óleo sobre a tela de Álvaro Martins



Paula representa uma legião de mulheres afro-brasileiras. Mulheres domésticas, mulheres comerciantes, mulheres andarilhas pelos logradouros do Rio de Janeiro, as tais “negras de ganho”¹²⁴. Enquanto amamentavam e cuidavam dos *seus* filhos, elas vendiam mingaus e doces nas ruas para “*os seus*” e para os seus senhores. As amas, as mucamas, as cozinheiras, as parteiras, as *mandingueiras*, as que ninavam as crianças, as que limpavam, as que fornicavam, as que engomavam e as que amavam.

Nas grandes reuniões públicas era possível escapar¹²⁵: “Dina fugiu no dia de entrudo pelas 9 horas e meia da noite” (SOARES; GOMES, 2007, p.202). “Africanas fogem com seus filhos, protegendo e reorganizando arranjos familiares. Assim fez Rita, uma Benguela que “levou” o seu filho Custódio, mulato de 12 anos” (SOARES; GOMES, 2007, p.202).

Episodicamente, os jornais revelavam como as quituteiras guardavam estratégias muito próprias de fugas. Estas estratégias envolviam a capacidade de transitar por toda a cidade sem despertar suspeitas, alugar e frequentar casas, subornar autoridades, transformar outros escravos em clientes através do fornecimento de alimento. Algumas delas chegavam a comprar outras escravas africanas para seus negócios, estabelecendo com elas uma relação escravista singular. É o caso de Ana Teresa de Jesus, “de nação mina”, e sua escrava Lucinda Conga. Andavam juntas pelas cercanias da cidade, vendendo tecidos. (SOARES; GOMES, 2011, p.206).

¹²⁴ Essa expressão vem de uma prática muito comum, um acordo feito entre os senhores e os escravos que permitia ao negro(a) escravizado trabalhar para pagar sua alforria.

¹²⁵ Os maiores registros históricos das mulheres quituteiras, segundo Soares e Gomes, são a partir de fontes policiais e de anúncios de fugas (SOARES; GOMES, 2011, p.193).

Soares e Gomes (2011) fazem referências sobre o uso diferenciado de várias línguas nesse universo transcultural e intercultural na capital do Império, a cidade do Rio de Janeiro. Muitos desses sujeitos falavam mais de duas línguas, o que algumas vezes lhes rendia uma forma de afirmação e, em outras, de dissimulação. Os autores afirmam que há muitos registros de fugitivas que exerciam suas atividades externas a casa, como as lavadeiras e as vendedoras. “Joana ainda era dita de nação nagô e vendia galinhas longe do seu senhor”. “Se vivesse mais alguns anos, talvez se tornasse somente *Mina*, como tantas outras” (SOARES; GOMES, 2011, p.207).

Muitas mulheres fugiam com os seus filhos, a exemplo de Bárbara *Moçambique*, que foi presa em Jacutiga, com o filho Elíxio. Quase todas as fugas tinham estratégias semelhantes. As cativas se intitulam livres e mudavam os nomes para confundir a repressão. Assim fez a crioula Silvéria, que jurou ser escrava de Maria Rosa, mas o seu dono era o José Gabriel de Lacerda e, na “verdade”, ela não se chamava Silvéria, mas Silvana.

Soares e Gomes (2011) atentam para o repertório interminável de histórias aqui superficialmente citadas, como as artimanhas de escravos disfarçados de feitores, de quitadeiras cativas dissimuladas em “pretas de aluguel” que fogem para as “casas de angu”, verdadeiros quilombos urbanos. E, em plena Baía de Guanabara, os “pretos de ganho” ariscavam-se a navegar em passeios não autorizados.

Podemos aproximar esses episódios com as ideias de Certeau (1994) sobre os conceitos de “táticas e estratégias”, cujos termos são diferenciados. A estratégia é o lugar fixo de gerenciamento. O autor entende essa noção como sendo um lugar próprio de poder de onde é possível medir, controlar, classificar. Táticas, segundo Certeau, são ações dos praticantes “dentro do campo de visão do inimigo” (CERTEAU, 1994, p.100). O praticante aproveita as ocasiões e os escapes das vigilâncias, as brechas no sistema para produzir um jeito singular de fazer, um modo de passar, um (re)uso de coisas e lugares.

Há que se compreender, também, que através dos conceitos de estratégia e tática de Certeau (1994), sob o efeito do discurso estratégico da cidade-conceito proliferam no mesmo grau, as astúcias, o inapreensível, as táticas dos praticantes. O autor enfatiza a coexistência entre estratégicas e táticas, golpe a golpe. Entende-se que, para longe dos binarismos, o que existe é a dinâmica das relações de poder.

No final do século XIX, após a abolição da escravatura, as damas quituteiras tornaram-se personagens clássicos na paisagem urbana carioca. Soberanas e dominantes no comércio, com seus turbantes, tabuleiros e cestos de quitutes, instalaram seus negócios e conquistaram clientes. Contudo, encaravam cotidianamente a violência policial, acusações e

perseguições. Soares e Gomes (2011) consideram-nas como um elo da formação das “casas de santo” (religiosidades africanas e afrobrasileiras) e também como representantes na criação dos sambas modernos. Enfim, essas mulheres recontam a história social do trabalho e da experiência urbana do Rio de Janeiro e do Brasil, assim como as reinvenções das culturas e de processos identitários na afrodiáspora.

Saliento que mais tarde no Brasil República, rumo às políticas públicas voltadas à limpeza social e urbana, as quituteiras são vistas como enganadoras, ladinas, desocupadas, sofrem com a repressão e com a truculência policial. Porém, naquele ano de 1889, uma quitandeira que se intitulava Sabina das Laranjas, que tinha o seu ponto de vendas em frente à Faculdade de Medicina, foi expulsa e proibida por um delegado de comercializar naquele lugar. Estudantes da época, clientes assíduos das laranjas da quituteira, fizeram protestos. Esse acontecimento veio a se chamar “A Revolta das Laranjas”. Sabina das Laranjas é como ficou conhecida, mas o seu “verdadeiro nome” foi revelado muitos anos após sua morte. Na verdade, era Geralda. Identidades reconfiguradas e redefinidas na afrodiáspora.

3.2.2 A cena ordinária se passa na Praça XV

[...]Finalmente, a viagem conduz a Tamara. Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas: O torquês indica a casa do Tiradentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o copo de guarda; a balança, a quitanda. [...] As cidades e os Símbolos In: As Cidades Invisíveis.

Calvino, 1990, p.8

No caos das ruas, no centro da cidade do Rio de Janeiro, caminhavam negros(as) de várias partes do continente africano, um caldeirão de etnias. Os portugueses trazendo traços da cultura árabe, os ingleses, os colonos vestidos de casaca velha debaixo de *sol a pino*, os contrabandistas, o capitão do mato, os soldados, os guaranis, os padres em suas procissões, os mascates anunciando a altos brados suas mercadorias. Uma multidão de negros (as) escravizados (das) e negras quituteiras. Todos experimentando a cidade de dentro - *donde a carne lateja, pulsa, morde e assopra, morre e vive-se todos os dias com a cidade.*

Neste contexto, voltando à sugestão de Calvino (1990), o contador de histórias, que narra a cidade de Tamara, feita de estátuas e templos, diz que a figura de uma coisa também pode significar outra coisa. Portanto, é de se imaginar que à noite a população de *pretos velhos* e *mães de santo* entoava as suas vozes pedindo proteção aos seus Orixás, debaixo do manto de um Santo Católico. Giravam e dançavam ao som dos *batuques*, *atabaques* e cantos nos terreiros, escapando das medidas abusivas de controle e repressão.

Após a abolição da escravatura, a população dobrou. Após a abolição, em 1888, muitos alforriados estão na capital onde procuram ingressar no mercado de trabalho. Os recém-libertos, alforriados, homens, mulheres, negros, gentes “mulatas”, “cafuzas”, “pardas”, “mestiças”, resultado de séculos de “mestiçagem”, formaram o que é hoje o contingente desse país. Em tese, esses afro-brasileiros poderiam, naquele momento, experimentar um pouco de liberdade e de um ir e vir. No entanto, muitos por não ter aonde ir, nem como se autossustentar, por ainda não existir por parte do governo uma política de inclusão social, continuaram nas fazendas e nas “casas de família”, servindo de mão de obra “subalterna”, com os mais insurgentes invadindo as ruas.

Em pleno mercado da Praça XV, estava ele lá: João Cândido Felisberto, o “Almirante negro” (Fig. 46), contando a sua história a Nei Lopes (2009), no livro “Mandingas da mulata velha na cidade nova”, sobre a noite de 22 de novembro de 1910, no qual liderou um levante que ficou conhecido como “Revolta da Chibata”. João Cândido comandou um grupo de marinheiros que se rebelaram em plena baía de Guanabara, tomando o controle de um dos encouraçados da Marinha brasileira e apontando suas armas contra, na época, a Capital Federal, o Rio de Janeiro. A rebelião que durou cinco dias exigia o fim dos castigos corporais. O término desse confronto saiu com uma negociação com alguns termos fechados pelas autoridades, mas os mesmos não findaram com o acordo. A traição dos comandantes e governantes da época, que prometeram “mundos e fundos”, aconteceu assim que o grupo de João Cândido baixou a guarda, ocasionando a perseguição e captura dos marinheiros. Nos confinamentos, eles foram torturados, alguns mortos por fuzilamento e outros por asfixia.

Cena 2 – Da Praça Pública- III Ato

[*Nei Lopes em cima de um caixote de madeira lendo em voz alta um jornal velho de segunda classe. (Rubrica objetiva)].*

LOPES – “Uma semana depois, na madrugada fria em plena baía de Guanabara [...] Negocia daqui, discursa dali, o governo do Marechal Hermes acaba por aceitar as reivindicações dos rebeldes e anistiá-los daquele extremo ato de quebra da hierarquia militar. Vitória! João Cândido desce à terra consagrado como militar, líder e estrategista”. (LOPES, 2009, p. 254)

[Nei Lopes desce do caixote e toma a dianteira do palco escuro. A luz foca somente o seu rosto (Rubrica objetiva)].

LOPES – “Mas tudo não passava de um logro. O governo e a Marinha, com todos aqueles galões, alamares e sonoros nomes anglo-saxões, germânicos, celtas, não soube honrar a palavra dada àqueles negros sem sobrenome. E quando os viu desarmados, pegou-os todos numa armadilha e os trancafiou em covas tóxicas, baldeando-as com cal e água, para matá-los de vez”. (LOPES, 2009, p. 254).

JOÃO CÂNDIDO – [*Dirigindo-se a Nei Lopes*] – “Não me conformo, irmão. É humilhação demais”. (LOPES, 2009, p. 250).

JOÃO CÂNDIDO - “Vê só o senhor: parecia dia de festa. Aí, o comandante mandou ler o regulamento da Companhia Correccional. E depois fez um discurso, falando sobre disciplina, hierarquia, essas coisas. E a festa era no lombo”. (LOPES, 2009, p. 250)

Figura 44 – Imagem de João Cândido lendo o diário oficial ao negociar com as autoridades



3.2.3 Inventando outras cenas ordinárias e percursos para os heróis andarilhos

Soterra o pelourinho, bota abaixo o cortiço e desvia o mar!

Pelas ruas e pelas recentes, à época, construções da cidade do Rio de Janeiro, por debaixo dos Arcos da Lapa, encontravam-se vestígios de venda de tabuleiros das quituteiras e a correria dos meninos *crioulos*. E os poucos chafarizes da cidade configuravam-se como um ponto de encontro das parteiras e das lavadeiras que lavavam e engomavam o tecido fino de renda branca. Estes trabalhadores domésticos, andantes da cidade, atravessavam os apertados limites urbanos circundados por morros e mangues para irem além do brejo, exigência de seus patrões até chegarem às fontes de águas limpas. Desbravavam a desconhecida mata fechada, seguidos de perto por seus algozes, na hora apertada para fugir nas brenhas do mato.

Além das fugas facilitadas pela geografia da cidade do Rio de Janeiro, com muitas matas e morros, existiam as famosas “escapadelas” próprias do mundo do trabalho, tornando cada vez mais ambíguo o que era um caminhar a serviço e/ou o que era um caminhar contra a servidão.

Algumas vezes, para fugir não era preciso sequer sumir, ou pelo menos, assim pensava um “moleque” que transitava abertamente por avaliar que seu senhor, por doença, não sairia à rua, ficando desse modo impedido de caçá-lo. (SOARES; GOMES, 2007, p. 206).

Agora, imagine você nesta cena: um Brasil deixando de ser Império e se definindo como República. Uma população sem emprego que invade as ruas, vozes do *subterrâneo*: meninos engraxates, camelôs, carroceiros, floristas, mendigos, pivetes, arruaceiros de um *subterrâneo* Rio de Janeiro.

A espera de um serviço ou outro, muitos negros(as) sentados nas calçadas sem nenhuma ocupação definida, trançavam cestos e esteiras, outros, porém, andavam a ermo pelas ruas em meio ao esgoto que corria em calhas a céu aberto. Uma cidade suja, escura, uma cidade pocilga. Uma cidade prestes a passar pelas reformas aspiradas na modernidade ligada ao modelo europeu, perseguido e desejado por Pereira Passos¹²⁶ no início do século XX.

¹²⁶Projeto de Pereira Passos de construção das grandes avenidas, as interdições: urbanizar, planejar, higienizar e coibir.

No dia mais quente “daquele ano”, “aqueles habitantes” poderiam agora aproveitar-se da água limpa que corria das bicas dos chafarizes da cidade, do escape das horas pesadas do dia para *cochichar* sobre o *futuro* da cidade, sobre a teimosia dos filhos da patroa e o autoritarismo de seus opressores. Acredito que os negros(as) nos centros urbanos conheciam a cidade como *ninguém*. Caminhavam pelos becos, morros e ruelas dos lavradores. *Moleques* seminus de pés descalços corriam equilibrando cestos na cabeça pela Rua da Vala e, ao passarem pela porta da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e/ou do São Benedito dos Pretos¹²⁷, enganavam o sacerdócio com “boas maneiras”.

No meio do já tumultuado centro urbano do Rio de Janeiro, o menino e o seu mestre jogavam capoeira. “Os jogos dos passos moldam espaços, tecem lugares” (CERTEAU, 1994, p.176). Sob a vigilância do *meganha*, o *atalaia* da ronda do dia, a roda se desfazia. Ginga ou rasteira? Por um instante não seria rasteira até que a *cupinchada* dispersava e fugia da repressão e da violência pela ladeira da Misericórdia. “A rua da Misericórdia. [...] Foi a primeira rua do Rio. Dela partimos todos nós” [...] (RIO, 2008, p.35).

A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. (CERTEAU, 1994, p.183).

A delinquência só existe deslocando-se pela cidade, construindo um tecido urbano. Segundo Certeau (1994, p.216), não à margem, mas dentro dos códigos do sistema que impera. Desse modo, o autor afirma que em uma sociedade que não oferece mais saídas simbólicas ou expectativas a pessoas ou a grupos, onde não há mais alternativas, a não ser o alinhamento disciplinar ou o desvio ilegal, o relato toma a forma de existência física. “[...] essa delinquência começa com a inscrição do corpo no texto da ordem. A opacidade do corpo em movimento, gesticulando, andando, gozando, é que organiza [...]”, um aqui em relação a outros lugares (CERTEAU, 1994, p.217).

Certeau (1994) diz que o ato de caminhar seria uma forma de enunciação. Os caminhantes, na relação que mantém com os seus percursos, criam atalhos, desvios, inventam saídas, mesmo que os impeçam de prosseguir. O autor ainda afirma que todas estas modalidades

¹²⁷ A Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos existe até hoje e se localiza na Rua Uruguaiana, antiga Rua da Vala, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Elas são a mesma igreja, uma contém a outra. Nesse mesmo prédio funcionava um museu onde, em um incêndio (1967), foram perdidos documentos importantes sobre a história da irmandade e, junto com ela, a história desses negros devotos.

variam conforme o momento, o percurso e os caminhantes. “Indefinida diversidade dessas operações enunciativas. Não seria, portanto possível reduzi-las ao seu traçado gráfico” (CERTEAU, 1994, p.179). Ora, é provável que os caminhantes, os pedestres, os ambulantes, enfim, esses personagens tenham inventado novos jeitos de passar, fabricando outras maneiras de burlar um sistema controlador que os feria. Imprevisíveis as formas de andar, os inúmeros deslocamentos pela cidade. Milhares de itinerários nos fluxos lentos e rápidos dos “praticantes” (CERTEAU, 1994), suas escolhas, seus percursos, seus atalhos estreitos e íngremes, incluindo as procissões e os carnavais/ entrudos.

No morro da Providência¹²⁸, a subida foi pela encosta, clareira no mato, aberta com os pés dos próprios andarilhos. No asfalto, Rua do Ouvidor, Gonçalves Dias, o caminho foi pelos irregulares paralelepípedos, arriscados cruzamentos suplantados com uma *boa dose de aguardente*¹²⁹.

Imagino que esses capoeiras¹³⁰, excessivamente ágeis e humilhados, diante do já assustado militar, deslocavam-se à procura de outro lugar. Desciam ladeira abaixo, desembestados, debochados. Com canivetes e guias, seguiam por um atalho feito de tábuas, concretos e vigas. Tropeçavam sem cair naquela confusão dos primeiros canteiros de obras, arriscando a olhar pelas fendas de um tapume que cercava a cidade, no início do século XX. Provavelmente, daquele cenário só lhes era possível avistar parte do céu: andaimes, arames e maciço. Participantes do processo da construção de uma metrópole e concomitantemente excluídos da mesma.

Soterra o pelourinho, bota abaixo o cortiço e desvia o mar! A caminho da expansão urbana, da República e da fábrica, muros de concreto se ergueram sobre nós, paredes de uma racionalidade. “Caminhantes Inumeráveis”, murmúrio das sociedades¹³¹ que, no contexto urbano, faz valer a máxima de “caminhar é ter falta de um lugar”¹³².

[*Blecaute*]

¹²⁸ Escolho o morro da Providencia, por ser um dos primeiros morros a serem habitados. Primeira favela surgida na cidade do Rio de Janeiro, em 1906.

¹²⁹ Aguardente da embriaguez de Dionísio ao hábito: rito religioso afro-brasileiro de jogar um pouco para o Santo.

¹³⁰ Capoeiras foram segregados e perseguidos nos espaços urbanos no fim do século XIX e início do sec. XX.

¹³¹ No sentido polifônico (BAKHTIN, 2011), murmúrio são ruídos confusos e contínuos; vozes simultâneas; som plangente, choroso; queixume e lamentações etc.

¹³² (CERTEAU, 1994, p.183).

EPÍLOGO: A Imagem Cronotópica na Formação Docente

Estas táticas que tiram o professor desse palco do saber e aproximam-no dessa relação de ensinar e aprender, que na verdade a gente ensina e aprende.

Professora Martha

A fim de identificar a imagem cronotópica na “formação dos personagens” (BAKHTIN, 2011), trago um último comentário, no sentido de “acabamento estético” do texto da pesquisa. Mesmo que seja provisória esta imagem, até que se lancem novos diálogos sobre a pesquisa, estamos a caminho do fim da peça.

Bakhtin (2011) vai explicar que existe uma modalidade específica de gênero romanesco que se chama “romance de educação”, em que o herói surge do conjunto das experiências da sua formação. Seria um tipo biográfico em que o herói está em formação e o enredo se funde com a formação da própria vida. O “romance de educação”, o qual Bakhtin vai dar importância, que se apresenta com o homem indissolúvel em relação à formação histórica e concomitantemente, reflete a si e a formação histórica do mundo. Desse modo, compartilho momentos finais dos principais personagens da pesquisa, os professores de Educação Física em formação continuada em especialização, na UFF, que se revela como “romance de formação”, trazendo as possibilidades de mudanças, as buscas por pluralidades de discursos, “novas” representações de mundo e iniciativas criativas.

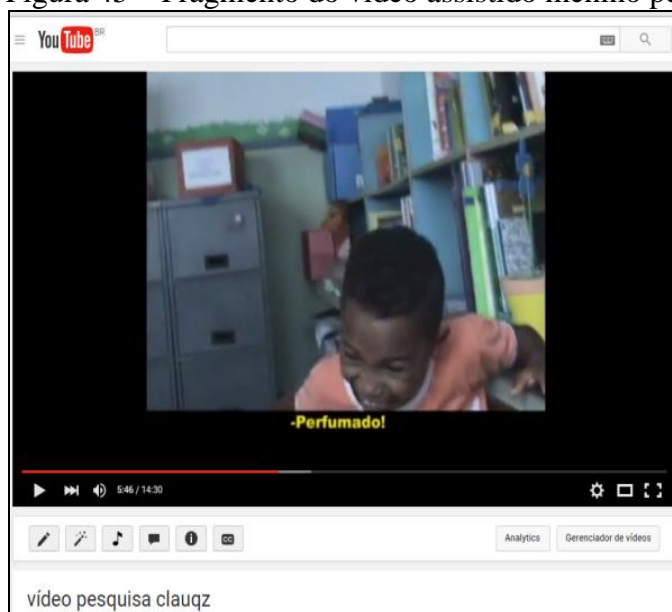
Cena 1- Epílogo

[A cena se passa na sala de aula da UFF. (Rubrica objetiva)].

O grupo de professores da UFF, após assistir a um vídeo coproduzido por mim e as crianças do cotidiano da escola de Acari, debateu na sala de aula e fez alguns comentários. A figura abaixo (Fig. 47) congela o momento em que o menino Lucas, da Escola de Acari,

respondera a mim, a professora: Como você se sente, Lucas, se vendo na TV? Lucas responde: – “*Hummmm, perfumado*”! (QUEIROZ, 2011)¹³³

Figura 45 – Fragmento do vídeo assistido menino perfumado



ÉRICA - Eu talvez não trabalhasse com a sua técnica de fazer vídeos, por não saber. Talvez eu trabalhasse com recortes de imagens de revista. Mas, ao assistir este vídeo, você me trouxe muitas ideias.

ÉRICA - O que eu achei mais interessante disso tudo é o fato de mexer com uma história que ninguém quer contar, ninguém quer mexer com essa história.

ÉRICA - Eu queria te dizer que seu eu fosse a sua aluna, (não tô puxando o seu saco), mas seu eu fosse a sua aluna, eu seria muito alegre de ser negra morando em Acari. Eu iria me sentir valorizada, pois eu vejo muito o negro sendo desvalorizado pelos próprios professores, que muitas vezes fazem diferenças de tratamento [...]. Muitas vezes, o professor não quer entrar em contato com algumas realidades [...].

ÉRICA - Eu vejo assim, eu me imagino sendo essa menina do vídeo, mais velha. Eu seria uma adulta que um dia eu fui valorizada. Que eu não precisasse ser outra pessoa, que eu não precisasse ter outro cabelo, outro tom de pele.

RAFAEL – Esse debate sobre a figura do herói e de como ele é construído na sociedade, principalmente em histórias infantis, é institucionalizada enquanto representação do padrão europeu caucasiano. Afeta a noção, cria dificuldades de compreensão das crianças com relação a si mesmas, uma vez que seus cabelos, pele e olhos há muito diferem do referencial máximo de beleza que elas têm naquele momento da vida caracterizado pelo herói.

¹³³ Assista o vídeo no canal YouTube título: vídeo pesquisa clauqz <https://www.youtube.com/watch?v=2LwcciGWq-0>

GUSTAVO – Na apresentação do vídeo, você traz a síntese do seu trabalho, do processo de trabalho. E o que eu acho interessante é que você faz questão de afirmar que esse processo é árduo. Acho que isso é muito importante *pra* gente.

GUSTAVO - Quando a gente lê em um livro, que é preciso dar importância de que o negro tem que se colocar. Enfim, eu fico pensando em como visualizar isso. E daí, quando a gente consegue visualizar isso, quando a gente escuta da autora, que traz um projeto contra-hegemônico, a gente percebe isso claramente no seu trabalho, Cláudia. E isso nos ensina, porque cada um de nós tem as suas próprias dificuldades.

GUSTAVO - Essa forma estratégica de recontar essa história foi formidável, emocionante. Porque é estético.

Logo após os comentários sobre os vídeos, a turma de professores/estudantes da especialização da UFF foi desafiada por mim a criar uma história com um herói/personagem construído a partir dos fios do cotidiano que compartilhamos até aquele momento.

A turma se dividiu em grupos. Dois dos três grupos fizeram as suas apresentações de forma escrita, com um de cada grupo lendo a sua história e me entregando. Um grupo formado por Juliana, Núbia, Rafael e Gustavo resolve fazer uma apresentação, ou melhor, uma encenação teatral no meio da sala de aula (Fig. 48.49).

A cena começa muda, com os personagens se movimentando pela sala toda. Os outros da turma estão sentados nas cadeiras atentos, assim como eu, com aqueles movimentos da encenação do grupo.

Uma personagem joga capoeira (Gustavo). Uma professora dita as regras (Juliana). Supostamente, o aluno que é capoeirista, atrapalha a ordem pré-estabelecida com os movimentos de ginga, pontapés, meia lua, braços, mãos no chão, costas, giros. A personagem da Juliana (a professora) “quer dar a sua aula”, com suas regras, com os seus métodos. Em vários momentos, a personagem “praticante de capoeira”, Gustavo, é repreendido pela professora (Juliana) para que ele não faça aqueles movimentos. Ela esboça palavras curtas e secas: “Não faça isso”; “Não Faça aquilo”. Mas o garoto não pára. Os movimentos da capoeira continuam: ginga, pontapés, meia lua, braços, mãos no chão, costas, giros. Em um dado momento da cena, a professora entra na “dança” em uma quase sintonia com a personagem do “garoto”, imitando-o. Em cena, como se fosse a câmera lenta, eles dançam como um espelho de movimentos. “*Parece uma mímica, mas não exatamente*”. (BHABHA, 1998. *grifo meu*). Um *corpo a corpo amoroso*, diria Certeau (1994, p. 171). Abre-se uma roda em torno dos dois personagens e entram mais dois no meio da roda: ginga, pontapés, meia lua, braços, mãos no chão, costas, giros e palmas acompanham a cena até que ela acaba.

[*Claudia direcionando a pergunta para o grupo: Juliana, Núbia, Rafael e Gustavo*].

CLAUDIA – [*Com olhar/escuta atenta*] - Eu queria que vocês falassem um pouco sobre a encenação que vocês fizeram.

[*Enquanto fala, Rafael distribui o olhar para todos que estão na sala*].

RAFAEL - Na atuação cênica, nós queríamos mostrar alguma situação do cotidiano escolar em que evidenciássemos o saber do aluno perante o professor. O aluno praticante de capoeira, ao realizar alguns movimentos durante a aula, é repreendido pela sua professora de Educação Física. Essa apresentação evidencia que o foco central de uma aula não deve ser o professor e sim o aluno. E que a troca entre os saberes trazidos por ambos é capaz de enriquecer o processo educacional.

JULIANA - [*Empolgada*] Ah! Acho que é isso... É preciso dar voz ao menino. É preciso valorizar seus saberes. A educação precisa ser “linear” e não de cima *pra* baixo.

CLAUDIA - Quando você fala linear, você está se referindo a que?

JULIANA - [*Determinada a me explicar*] - Quando eu digo linear, digo no sentido de “fala”... A fala do professor não pode ser mais importante do que a do moleque. Sabe! Essa hierarquia de que o professor sabe mais e só tem a ensinar e o aluno só a aprender.

GUSTAVO - No meu grupo, Juliana era a professora e nós três os alunos. E eu era o aluno “atentado”. Enquanto a professora dava a aula (de ginástica), eu ficava perturbando os outros. Dei uma “banda” no Rafael, mexi com a Núbia e fiquei atentando a aula da Juliana. Numa hora, a professora (Juliana) começou a prestar atenção nos movimentos que eu estava fazendo (jogando capoeira). Ela quis aprender comigo (o aluno) e todos nós começamos a jogar capoeira.

GUSTAVO – [*Empolgado*] - A sensação mais forte que tenho é o que sinto cotidianamente na escola. O que é transgredir? O que é desrespeitar? Qual o limite entre não tolhir a potência do outro ou contribuir para o transgredir do outro? [...]

GUSTAVO – [*Brilhante*] - A capoeira, assim como as lutas e conquistas nossas, são frutos de transgressão e organização. E esses elementos não podem faltar no nosso horizonte, daqueles que desejam uma escola, e um mundo, com mais felicidade, mais vida.

Nos embates e questionamentos realizados em sala de aula, posso chegar a algumas primeiras conclusões. A primeira é que diminuiu o caráter privado das questões de racismo para caminhar para uma perspectiva mais pública e coletiva. Como afirmou o professor Flávio em outro momento da peça/pesquisa:

“*O brasileiro é racista, todos nós aqui somos um pouquinho racistas*”.

O professor Flávio mostra que as questões raciais não podem ficar no âmbito particular, podendo e devendo ser discutidas no âmbito escolar. E, nesse sentido, através das falas dos professores, compreendo que as práticas curriculares cotidianas feitas e desfeitas no chão das escolas, cheia de tensões, de preconceitos, de saberes, negociações, abrem possibilidades de enfrentar as dicotomias, currículos eurocêntricos, monoculturas e, principalmente, a escola como um lugar permanentemente questionador dos pensamentos hegemônicos.

A segunda conclusão é que parte do percurso da tese aspirava por um nome de herói ou de heróis. Admito que as circunstâncias acima descritas levaram-me a concluir que não encontrei exatamente um nome de um herói, mas sim uma cena.

Apareceram os personagens: a “professora”, personagem da Juliana, e a do “aluno”, personagem do Gustavo. Os dois personagens poderiam estar em cima de um palco ou na praça pública, mas estão em uma arena rente ao chão, na sala de aula. E no fundo da cena estão as ciências: as “artes do fazer com o cotidiano” (CERTEAU, 1994).

[Aparte sobre a tese, a Autora-Pesquisadora comunica ao público de forma audível, mas de uma forma que, se supõe, não seria ouvida por ninguém. Assim, recupera alguns argumentos iniciais na peça. (Rubrica da autora)].

AUTORA-NARRADORA - No encontro de dois personagens trajados à moda do Império, um é o colonizador/hegemônico e o outro, a Dama Quituteira (Paula, Baiana). Nesse encontro acontece a *mímica*, conceito formulado por Bhabha (1998). Estes “personagens” referidos recriaram, a partir de um espaço cênico, o “terceiro espaço” (BHABHA, 1998), o que possibilita a entrada de novos papéis na cena, com “mil interpretações” ainda por acontecer.

AUTORA - PESQUISADORA - No ambiente escolar, a cena atual foi substituída por novos pares de personagens: a Professora e o estudante; o branco e negro; a mulher e homem; e no campo pesquisado, Juliana e Gustavo. Nesse encontro acontece a *mímica*, no jogo de capoeira encenado na sala de aula. Uma troca constante de lugares enunciativos nessa experiência de ensinar e de aprender.

[Cai o Pano]

Figura 46 – Sequência da encenação dos professores (Juliana, Núbia, Rafael e Gustavo).



[*Blecaute*]

ÊXODO: A Gargalhada do Saci¹³⁴

[Saída dos personagens em procissão/cortejo em direção à Praça Pública.
(Rubrica da autora)].

AUTORA-PESQUISADORA – [*Em solilóquio*] - Afinal, que últimos detalhes eu posso arrematar?

De que herói se tratou a pesquisa? Será que o leitor ou os possíveis ouvintes desse enredo se identificaram com algum deles? Que tipo de heróis se quis reivindicar, evidenciar? Do grego Ulisses ou do *herói ninguém*? Da saga do herói trágico ou a saga do herói escravo? Dos heróis nacionais, salvadores da pátria? Ou dos heróis anônimos das pequenas batalhas cotidianas? Do herói professor ou do herói aluno? Heróis verdadeiros ou fictícios? Na verdade, seriam eles parte de um e de outro, sem separação nem isolamento; reis que são, ao mesmo tempo, escravos, heróis e *ninguéns*.

Em virtude do que foi mencionado no campo de pesquisa, percebi um descompasso de discursos em ambas as categorias [herói – negro] nos enunciados. Percebi que houve dificuldades de “lembrar” de um “herói/personagem negro” como herói pelos professores do campo de pesquisa.

Dentro do contexto da pesquisa, o sentido [negro] situou-nos nos já conhecidos estereótipos do inferior e do invisibilizado. Aquele que “serve” seria incompatível com o discurso do herói? A compreensão do [herói] teve no início das conversas com os professores (as) o sentido de extraordinário, idealizado, fixado no alto, romantizado. Desde que o herói fosse branco/europeu/estadunidense e hetero, ele se encaixaria na categoria de herói. Entretanto, na pesquisa, esse ser historicamente pré-destinado a ser herói foi puxado para baixo, o personagem foi *des-heroicizado* levado ao subsolo lugar que eu sugeri de forma carnalizada ligada à linguagem da praça pública. Caberia mais uma vez afirmar com Bakhtin (2010) que quanto mais poderosa e duradora são as coisas elevadas mais se tem força no rebaixamento e prazer com os destronamentos. Através de personagens hibridizados, indisciplinados, irônicos, endiabrados, artistas, malabaristas, metamorfoseados, antropofágicos, herói/personagens em suas *táticas de sobrevivência*, em suas resistências

¹³⁴ O Saci contém elementos tanto dos mundos africanos como dos europeus. A sua representação foi sendo alterada com o passar dos tempos passando por uma representação de um “negrinho” endemoninhado aprisionado na garrafa para um moleque que não faz mal nem uma mosca.

diárias; enfim, apresentei-os ao grupo de professores do campo de pesquisa pela perspectiva do *terceiro espaço*. **Heróis**/personagens sob a capa irônica, mímica, cômica, polifônica e ambivalente. A partir dos resultados, foi possível concluir que o sentido nômade, coletivo, afrodiaspórico, carnavalizado, foi capaz de tensionar enunciados anteriores do herói como idealizado. Contudo, é imprescindível dizer para os leitores ou os possíveis ouvintes desse enredo para que tenham a noção ou percebam que as ações no campo pesquisado nunca se deram de forma homogênea, nem as transformações aconteceram em todos os integrantes do grupo ou se quer aconteceram. O que se sabe é que não houve um consenso total nem ausência de conflitos. Algumas pessoas, em ambos os espaços, tanto o da UFF quanto o da UERJ, sequer entraram nos debates ou mal falaram nos círculos de conversas que existiram. No entanto, isso não se configurou como harmonia e conformidades; muito pelo contrário, foram altamente significativas as várias enunciações que não apareceram aqui, os posicionamentos políticos de não participar com palavras, as presenças de vozes que não foram verbalizadas.

De alguma forma, “o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2011, p. 271), pois algumas enunciações permaneceram na forma de entonações corporais, ficaram nos olhares, nos entre-olhares, nos silêncios, nos balanceios leves com a cabeça, no franzir das testas. Enfim, como eu já havia me referido antes, isso faz parte do lidar e do “apreender” com aquilo que é inapreensível, invisível, inconhecível e que ficou nas entrelinhas da pesquisa e que, de certo modo, é difícil de ser narrado por escrito.

AUTORA-PESSOA – [*Pergunta*] - Acabou?

AUTORA-CRIADORA – [*Responde*] - Não. A peça não acaba. Nessa peça realizada em três atos acontecem de especial o desvio cômico, a ironia, os destronamentos incendiários do poder e da autoridade.

[*Enquanto a luz apaga ouve-se uma estridente gargalhada de Saci. (Rubrica da autora)*].

[*A gargalhada de Saci ressoa como ventania por todo anfiteatro arrancando o texto científico aprisionado em uma garrafa de modo a destronar tudo que foi dito e escrito até que se lancem novos diálogos sobre a pesquisa. (Rubrica subjetiva)*].

BAKHTIN - [*O ponto*] - O riso na sua forma ambivalente é ao mesmo tempo forma de expressão e opinião sobre o mundo, assim como é um modo de oposição a tudo aquilo que é dado como oficial (BAKHTIN, 2008).

[Quando as luzes dos holofotes voltam a acender, a cena já se passa na Praça Pública].

[Serpentinas voam de uma sacada junto com o texto científico, tambores dão o ritmo e rufam de tremer o chão. Além de mim, mais 762 pessoas, entre palhaços, acadêmicos, mulheres suadas, homens de tamanco berram em coro: *É Hoje!* (Rubrica da autora)].

CORO DE SAÍDA¹³⁵

*Eu vim descendo a serra;
Cheio de euforia para desfilar;
O mundo inteiro espera;
Hoje é dia de o riso chorar;
Levei o meu samba;
(levei minha tese. grifo meu).
Pra mãe de santo rezar;
Contra o mau olhado;
Carrego o meu Patuá.
Acredito ser o mais valente.
Nessa luta do rochedo com o mar.*

[No blecaute final ouve-se uma voz, que poderia de ser de qualquer um. Soa como um caco, um diálogo inexistente].

— *Falamos muito, né? Agora, bom carnaval.*
— *Até Quarta-Feira de Cinzas!*

¹³⁵ *É Hoje* - samba-enredo do GRES União da Ilha do Governador carnaval de 1982. Didi e Mestrinho imortalizados na voz de Caetano Veloso.

REFERÊNCIAS

- 2X2 = 5 — O homem do subsolo. Adaptação teatral para texto de Dostoiévski. Dramaturgia: Stefano Geraci Direção: Roberto Bacci Elenco: Cacá Carvalho. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/programacao/56260_2X25+O+HOMEM+DO+SUBSOLO#/content=saiba-mais>
- A CLASSIFICAÇÃO de “cor” nas pesquisas do IBGE: notas para uma discussão. Disponível em: <http://www.cpvsp.org.br/upload/periodicos/pdf/PMAFASC06n_199019.pdf>.
- A IMAGINAÇÃO também é minha. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Na7wqLIHU4I>>.
- A PRINCESA e o Sapo. Animado pela Disney Animation Studios. DVD.
- A REDE Invisível. Direção Carlos Nascimbeni. 2012.
- ADICHIE, Chimamanda. Os perigos de uma história única. Programas do TED. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/lang/pt/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. Acesso em: 2011.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. 1947. Disponível em: <<https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=71B7E7833E24C047!677&ithint=file%2c.pdf&app=WordPdf&authkey=!AHvSetao74ZLWdI>>
- ALBERTO SARTINI Bicicleta de Leônidas. Iamgem. Disponível em: <<http://gq.globo.com/Essa-e-nossa/noticia/2013/09/leonidas-da-silva-inventor-da-bicicleta-faria-100-anos-hoje.html>>. Acesso em: 15 dez. 2015
- ALVES, Nilda; BARBOSA, Inês de (Org.). *Pesquisa no/do cotidiano: sobre redes de saberes*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- ALVES, Nilda; GARCIA, Regina Leite. Para começo de conversa. In: ALVES, Nilda; GARCIA, Regina Leite (Org.). *O sentido da escola*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- ALVES, Nilda. Decifrando o pergaminho – os cotidianos das escolas nas lógicas das redes cotidianas. In: ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês Barbosa de. (orgs.). *Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas – sobre redes de saberes*. Petrópolis: DP ET Alii, 2008.
- AMADO, Jorge, *Mar morto*. São Paulo: Companhia das letras. 2012
- AMORIM, Marilha. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciencias humanas*. São Paulo: Musa, 2004.
- AMORIM, Marilha. Cronotopo e exotopia. In: BETH, Brait (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Villa Rica, 2012.

ANTROPOLOGIA da Face Gloriosa de Arthur Omar. Imagem. In: O Zen e a arte gloriosa da fotografia. [S. l.]: Cosac & Naify, 1987. <www.arthuromar.com>

APULEIO, Lúcio. *O asno de Ouro*. Rio de Janeiro: Ediouro.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2004.

ARLEQUIM: *Es mostren els missatges amb l'etiqueta de comentaris* Recueil Fossard Arlechinno. Imagem. Disponível em: <<http://capocomicodellarte.blogspot.com.br/search/label/22-%20Recueil%20Fossard>>. Acesso em: 26 out. 2015.

BARROS, Manuel de. *Poesia Completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de dostoiévski*. 5. ed. Rio Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Universidade de Brasília, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBERO, Jesus Martins. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *Aula – Aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*. [trad. Leyla Perrone-Moisés]. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Diefel, 2010.

BELÉM, Valeria. *Cabelo de LeLê*. São Paulo: Companhia Editora Nacional IBEP, 2007.

BELOVED. Direção: Jonathan Demme. 1998. DVD

BENJAMIM de Oliveira- Fonte. Imagem. Disponível em: <<http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/afrobrasileiros/benjamim-de-oliveira/3768-benjamim-de-oliveira-o-primeiro-palhaco-negro-do-brasil>>

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENKOS BIOHO Imagem. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/atlantico-negro/afrolatinos-caribenhos/jamaica/1988-benkos-bioho>>. Acesso em: 20 nov. 2013

BENKOS BIOHO, Gran Heroe Y Dirigente Cimarron Arango. *Biblioteca Virtual Luis Ágel*. Disponível em: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/educacion/etnoeduc/etno13.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2013

BESOURO Cordão de Ouro. BRA Direção João Daniel Tikhomiroff. 2009 Disponível em: <<http://www.besourofilme.com.br>>

BEZERA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2009.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte. UFMG, 1998.

BIBLIOTECA VIRTUAL CONSUELO PONDÉ – Heróis negros do Brasil Cartilha Revolta dos Búzios: Bahia, 1798. Disponível em: <<http://200.187.16.144:8080/jspui/bitstream/bv2julho/240/3/Cartilha%20Her%C3%B3is%20Negros%20do%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 9 jul. 2014.

BILLIE HOLLIDAY cantando Blues Strange Fruit. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h4ZyuULy9zs>>. Acesso em: jul. 2015

BORBA FILHO, Hermílo. *Cartilha de teatro: Historia do espetáculo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de teatro, 1973.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2010.

BRAIT, Beth. Problemas da Poética de Dostoiévski e estudo de linguagem. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2010.

BRAIT, Beth. Bakhtin: Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2010.

BRAIT, Beth. Bakhtin: Análise e teoria do Discurso. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2010.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRANCA de Neve e os Sete Anões. Estúdio: Walt Disney Pictures baseado em estória de Jacob Ludwig Carl Grimm e Wilhelm Carl Grimm. 1937. DVD.

BRASIL. *Lei 11.645/2008*. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>

BRASIL. *Lei federal 10.639/03*. Estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura afro-brasileira na educação básica. Ampliação para os estudos indígenas

BRAVO, Hellen Glossário de teatro. In: *Desvendando Teatro*. Disponível em: <www.desvendandoteatro.com>. Acesso em: 30 jun. 2015.

BRITO, Pedro Amaro de Moura; MOURA, João Rodrigo de. *Rodas de Conversa bakhtiniana: praça pública, multidão, revolução, utopia*. São Carlos: Pedro & João, 2014. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/ml1oodz7ltioajb/Caderno_Textos_2014.pdf?dl=0>.

BROMBERT, Victor H. *Em louvor de anti-herói: figuras e temas da moderna literatura européia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CALVINO, Ítalo. As cidades e os Símbolos. In: _____. *As Cidades Invisíveis*. Biblioteca Folha, 1990.

CALDEIRA, Oswaldo. In: MELO, V. A. de.; PERES, Fabio de Faria (Org). *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: editora Senac Nacional ,2005.

CÂMERAS em carro da PM incriminam policiais em morte de menor no RJ. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2014/07/cameras-em-carro-da-pm-incriminam-policiais-em-morte-de-menores-no-rj.html>>

CASCUDO, L. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1983.

CAVALCANTI, Raïssa. *Mitos da água: As Imagens da alma no seu caminho evolutivo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CAXINGULÊ, de Lepê Correia. Fadas negras Nordestinas. In: RIBEIRO, Álvaro Sebastião Texeira; SOUZA, Bárbara Oliveira; SOUZA, Edileuza Penha de; RIBEIRO, Iglê Moura Paz Ribeiro (org.). *História e Cultura Afro-brasileira e africana na Escola*. Brasília: Ágere Cooperação em Advocay, 2008.

CAZUZA; FREJAT, Roberto. *Ideologia*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/cazuza/ideologia.html>>

CERTEAU, M. De. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, M. De. A história, ciência e ficção. In: CERTEAU, M. De. *Historia e Psicanálise entre ciência e ficção* Autêntica, 2008.

CIDADE de Deus. Direção Fernando Meirelles e Kátia Lund. 2002

COHEN, Alberto A, FRIDMAN, Sergio; fotografias Ricardo Siqueira. *Rio de Janeiro Ontem e Hoje 1*. Fotografias Ricardo Siqueira. Rio de Janeiro: Amazon, 1998.

CONSELHO DE EDUCAÇÃO FÍSICA. Disponível em: <<http://www.confef.org.br/extra/conteudo/default.asp?id=26>>

COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- COSTA, Sérgio. Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: UFMG; Humanitas, 2006.
- COSTA, Haroldo. *Fala, Crioulo: o que é ser negro no Brasil*. 3. ed. revista e ampliada: Record, 2009.
- COSTA, Haroldo; RUFINO, Joel Santos; LOPES, Nei. *Nação Quilombo*. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2010.
- CUTI, Luiz Silva. *Lima Barreto*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- DAOLIO, Jocimar. Educação Física e o conceito de cultura. Campinas, SP: Autores Associados, 2004. (Coleção polêmicas do nosso tempo).
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DE SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin. (org.) *Margens da cultura; mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- DIDI; MESTRINHO. *É Hoje*. Interprete: Dudu Nobre. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/dudu-nobre/e-hoje.html>>
- DIEGUES, Antonio Carlos (Org.). *Imagens das águas*. São Paulo: Hucitec; USP, Núcleo de Apoio a Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas Brasileiras, 2000.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2010.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor, *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Ed.34, 2000.
- DRAMAS para negros e prólogo para brancos. [Teatro Experimental do Negro]. Rio de Janeiro, 1961, Disponível em: <<http://www.ipeafro.org.br/home/br/acervo-digital/45/54/817/dramasparanegroseprologoparabrancos>>
- DURST, Rogério. *Madame Satã: como o Diabo no Corpo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ESTÁTUA do herói afro-colombiano de Biojó Benkos Bioho, Gran Heroe Y Dirigente Cimarron. Imagem. Disponível em: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/educacion/etnoeduc/etno13.htm>>. Acesso dia 20 de Novembro de 2013
- FANON, Frantz. *Pele Negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Editora global. 2007.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- FOLGUEDO BUMBA MEU BOI. Imagem. In RUFINO, Joel. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

- FORTUNA, Marlene. *Dionísio e a comunicação na Helade: o mito, o rito e a ribalta*. São Paulo: Annablume, 2005.
- FOUCAULT, Michael. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- _____. *A Ordem do Discurso*. 5. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- _____. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2009.
- FRANK, Joseph. A respeito de Memórias do Subterrâneo. In: _____. *Dostoiévski: Os Efeitos da Libertação, 1860-1865*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2002.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Três vezes Zumbi: a construção de um herói brasileiro*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- FREYRE, Gilberto, *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, São Paulo: Global, 2003.
- FREYRE, Gilberto (1900-1987). *Sobrados e Mocambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 15. ed. São Paulo: Global. 2004.
- GABRIEL, Deborah. A History of Queen Nanny, the Mother of Us All, de Karla Gottlieb 'Black Rebels, African Caribbean Freedom Fighters in Jamaica' de Werner Zips Geledés Instituto da Mulher Negra, 2004. Disponível em <<http://www.geledes.org.br/atlantico-negro/afrolatinos-caribenhos/jamaica/1719-nannyqueen>>. Acesso set. 2013
- GALENO, Eduardo H. *Espelhos – Uma história quase universal*. 2. ed. Porto Alegre, RS: L&M, 2009.
- GARRINCHA, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1963. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gycn9hkXRCA>>. Acesso dia 8 de novembro de 2015.
- GASPAR, Eneida. D. *Falando Banto*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- GÉNET, Jean. Os negros: *clowneria*. Tradução e prefácio de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1988.
- GIL, Gilberto. A novidade. Disponível em: <<http://letras.mus.br/gilberto-gil/46179/>>
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GILROY, Paul. *Entre campos, nações culturais e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.
- GOMES. Lenice, PESTILI Ellen. *A menina que bordava bilhetes*. Ilustrador: Editora: Cortez.

GOMES, Thiago de Melo. Sabina era a tal. Revista de história, Rio de Janeiro, ano 4, n. 38, p. 42-45, nov. 2008.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GRANATO, Fernando. *João Candido*. São Paulo: Selo negro, 2010.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Bakhtin, Foucault, Pêcheux. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações*. Belo Horizonte: UFMG; Representação da UNESCO no Brasil (Humanitas), 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 7. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

HERÓIS de todo mundo é uma série de programa “a cor da cultura” que apresentam heróis e heroínas que fizeram a diferença na história do Brasil. Disponível em: <<http://antigo.acordacultura.org.br/herois/>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

HOMERO, *Odisseia*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HOMERO nunca existiu. Célebre pela maneira como se ria. In: FLAUBERT, Gustave. Dicionário de ideias feitas. Estampa, s/d. p. 53. Disponível em: <http://issuu.com/misdreavus/docs/paginac_a_o_dicionario>. Acesso em: 19 jul. 2014 .

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Objetiva, 2002.

INCORPORAÇÃO DE IEMANJÁ. Imagem. In: VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás; Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. (Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega). ©Copyright MBJ Desenvolvimento.

INTERPRETAÇÕES DE IEMANJÁ. Imagem. In: COSTA, Haroldo; RUFINO, Joel Santos; LOPES, Nei. *Nação Quilombo*. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2010.

IPEAFRO. *O Instituto de Pesquisas e Estudos Afro Brasileiros, no Rio de Janeiro*. Acervo digital TEM. Disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/aruanda/>>. Acesso em: 14 jul. 2015

JOÃO CÂNDIDO. Imagem. In: NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. De “ingênuo a rebelde”: novos achados revelam detalhes sobre a origem do líder da Revolta da chibata, filho de um liberto com uma escrava *Revista de história da Biblioteca Nacional*, ano 6, n. 62, p. 24-27, nov. 2010.

JOE SUJERA/DJ CEBOLA LETRA. Rap memórias do subsolo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VCMsR4spjv0>>

- JOYCE, James. *Ulysses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- KIRIKU e a feiticeira Karabá. Direção: Michel Ocelot. 1998. DVD.
- KOK, Glória. *Rio de Janeiro na época da Av. Central*. São Paulo: Bei Comunicação, 2005.
- KONDER, Leandro. *A poesia de Brecht e a história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahared, 1996.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LACERDA, Ariomar. *Yemanjá: a rainha do mar*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Souza, Bashô, Jesus, Trótski- 4 Biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LOBO, Edu. *Zambi no açoite*. Música da peça Arena conta Zumbi um musical escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal em 1965, com música de Edu Lobo, direção de Augusto Boal. Disponível em: <http://www.edulobo.com.br/site_eng/discografia_educantazumbi.swf>
- LOPES, Nei. *Mandigas da mulata velha na cidade nova*. Rio de Janeiro: língua Geral, 2009.
- MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1969.
- MADAME SATÃ. BRA/FRA de Karim Ainouz. 2002.
- MANGUEL, Alberto. *Ilíada e Odisséia de Homero*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.
- MARIO, Filho. *O negro no futebol brasileiro*. Rio de Janeiro; Mauad, 2010.
- MARIA do Rosario Gregorin. *Bakhtin, Foucault, Pêcheux*. In: BETH, Brait (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chaves*. São Paulo: contexto, 2010.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a Catarse da Comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MIOTELLO, Valdemir. *Algumas anotações para pensar a questão do método em Bakhtin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
- “MITOLOGIAS SEM FRONTEIRAS” Louise Bruit Zaidman professora de história grega da Universidade Paris VII e especialista em história do politeísmo descreve semelhanças entre a mitologia grega e hindu. Disponível em: <www.historiaviva.com.br>
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo1: neurose*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2011.
- MORRISON, Toni. *O olho mais azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MOURA, Christian Fernando dos Santos. *O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951) de*. São Paulo, 2008. Disponível em:

<http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86877/moura_cfs_me_ia.pdf?sequence=1>. Acesso em: 19 jul. 2015.

MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO. Imagem. In: SCHUMAHER, Schuma; VITAL, Érico. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro. SENAC Nacional, 2007.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MUNDO AFRO. Disponível em: <<http://www.unicef.org/lac/manualafrodesc2006.pdf>>

MUSEU DE BRITISH. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/explore/online_tours/greece/.aspx>. Acesso em: 2009.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982/11554>>. Acesso em: 19 jul. 2015.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. De “ingênuo a rebelde”. Novos achados revelam detalhes sobre a origem do líder da Revolta da chibata, filho de um liberto com uma escrava. *Revista de história*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 62, p. 24-27, nov. 2010.

NICOLA, José de. *Literatura Brasileira. Das origens aos nossos dias*. São Paulo: Editora Scipione Ltda, 1986.

NUNES, Clara. *Lenda Das Sereias*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/clara-nunes/lenda-das-sereias.html#ixzz3rvsrrYhf>>.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de, SGARBI, Paulo. *Estudos do cotidiano & educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

O PASSAGEIRO Negro. O vídeo ganhador do Oscar de 1994. O vídeo ganhador do Oscar de 1994. Disponível em: <<http://danquart.de/de/projekte/schwarzfahrer>>. Acesso em: 28/01/2015

OS NOVOS BAIANOS. *Brasil pandeiro*. Disponível em: <<https://letras.mus.br/os-novos-baianos/122199/>>

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. *Boaventura & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. *Currículos praticados: entre a regulação e a emancipação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

PALCO Conteúdo dado no curso de Cenografia I pelo professor Luiz Henrique Sá Cenografia: história e técnica . Imagem. Departamento de Cenografia/Escola de Teatro/UNIRIO. Disponível em: <<http://cenografiainirio.blogspot.com.br/2009/10/11/cenografia-simbolista.html>> Acesso em : 10 nov. 2015.

PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.

PAULA BAIANA. Imagem. In: SCHUMAHER, Schuma; VITAL, Érico. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro. SENAC Nacional, 2007.

PEREIRA, Cristina da Costa. *Povos de Rua*, Rio de Janeiro: Luzuletras, 2003.

PIERRE VERGER: mensageiro entre dois mundos. Direção: Lula Buarque de Hollanda Narração. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xP5Ve9cHj6k>>

PLANTA do navio tumbeiro e a projeção de como os escravos eram transportados. Imagem. In: Mundo Afro. Disponível em: <<http://www.unicef.org/lac/manualafrodesc2006.pdf>>

PONZIO, Augusto. *No Circulo com Mikhail Bakhtin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

POLÍCIA de Nova York identifica policiais assassinados. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/12/policia-de-nova-york-identifica-policiais-assassinados-por-atirador.html> - acesso 28 /04/2015>

PROTESTOS nos Estado Unidos *I can't Breathe*. Disponível em: <<http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=787297&tm=7&layout=121&visual=49>>. Acesso em: 4 dez. 2014.

QUEIROZ, Cláudia. *De uma chuva de manga ao funk de Lelê: imagens da afrodíspora em uma escola em Acari*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, RJ. 2011.

RAP SUJEIRA “Memórias do subsolo”: O monólogo homônimo, adaptado por Ana Saggese e Mika Lins, amplifica essa crítica. Disponível em: <<http://www.yourepeat.com/watch/?v=VCMsR4spjv0>>

REVISTA DE HISTÓRIA. Rio de Janeiro, ano 7, n. 78, p. 40- 45, 2012.

REVOLTA DOS ALFAIATES. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1wfCnsYgzX8>>. Acesso em: 8 ago. 2015.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2011.

REVOLTA dos Búzios no livro dos Heróis da Pátria. Imagem. Disponível em: <<http://senadofederal.tumblr.com/post/66681987378/41-herois-e-heroinas-da-patria>>. Acesso em: 6 maio 2015

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas/João do Rio* (org.) Raúl Antelo, São Paulo: Companhia das letras, 2008.

RODOLPHO; JONAS; LUIZ CARLOS DA VILA. *SAMBA-ENREDO 1988 Unidos de Vila Isabel. Kizomba, a festa da raça: Valeu Zumbi*. Interprete Martinho da Vila. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/unidos-de-vila-isabel/samba-enredo-1988.html>>.

RODRIGUES, Geisa. Madame Satã: a voz do corpo negro. Revista universitária do audiovisual, n. 41m Out. 2011. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1654>> Acesso em 12 nov. 2011

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.

ROSÁRIO DE S. EFIGÊNIA. Imagem. In: RUFINO, Joel. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

RUMFORD, James. *Chuva de manga*. São Paulo: Brique-Book, 2005. RUMFORD, James [texto e ilustrações]. São Paulo: Brinque-book, 2005.

RUFINO, Joel. Culturas Negras e civilizações brasileiras. In: SCHWARCZ, Adriano; PEDROSA, Lilia Moritz. *Histórias Mestiças: Antologia de Textos*. São Paulo: Cobogó, 2014.

RUFINO, Joel. Reflexões sobre o teatro e teatralidade. In: PARDO, Ana Lucia (org.). *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

RUFINO, Joel. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SÁ, Sandra de. *Olhos coloridos*. Composição Macau. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/sandra-de-sa/olhos-coloridos.html>>

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Bom tempo, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma Sociologia das ausências e uma Sociologia das Emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], v. 63, p. 237-280, 2002. Disponível em: <<http://rccs.revues.org/1285>; DOI: 10.4000/rccs.1285>. Acesso em: 10 out. 2015.

SANTOS, Boaventura de Souza. Entre Dom Quixote e Sancho Pança *Revista Critica De Ciências Sociais*, n. 37, junho de 1993. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/rccs/index.php?id=502&id_lingua=1>. Acesso em: 20 dez. 2013.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo: pára uma nova cultura política*.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para um novo senso comum a ciência, o direito e a política na transição paradigmática, v.1: a crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do “ser negro”*: um percurso das ideias que naturalizam a inferioridade dos negros. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

SANTOS, Sônia Regina dos. *Mulheres afrodescendentes produzindo literatura negra*. Monografia – Universidade Estácio de Sá em Petrópolis, Rio de Janeiro, 2006.

SCHWANTES, Cíntia. Grau superlativo de inferioridade: “O olho mais azul”. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília, v. 17, p. 137-143, 2004. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10482/3738>>

SILVA, Geisa Rodrigues Leite da. *As múltiplas faces de Madame Satã .Estéticas e políticas do corpo*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio, 2011.

SIQUEIRA, José Jorge. *Entre Orfeu e Xangô*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SOUZA, Edileuza Penha, SOUZA, Bárbara Oliveira. Espaços de resistência: Quilombos, irmandades, terreiros e outras estratégias de resistência do povo negro. In: MEDEIROS, Cléia, EGHRARI, Iradj Roberto. (Org. ed.). *Historia e Cultura afro-brasileira e africana na escola Ágere Cooperação em Advocacy*, 2008.

SOUZA, Marina de Melo e. *Reis negros no Brasil escravista: historia da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Ed.Aeroplano, 2009.

SANTANA, Patrícia. Madame Satã: a resistência negra tem muitas facetas. In: SOUSA, Edileuza (Org.). *Negritude Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

SCHUMAHER, Schuma, VITAL, Érico. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro. SENAC Nacional, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano; GOMES, Flavio dos Santos. Negras-minas no Rio de Janeiro: gênero, nação e trabalho urbano no século XIX. In: SOARES, Mariza de Carvalho. (org.) *Rotas Atlânticas da diáspora africana: da Baía do Benim ao Rio de Janeiro*. 2. ed. Niterói: EdUFF 2011.

SOUSA, Andréia Lisboa. A saga de um herói: entre o espinho da dor e o poder do amor. In: SOUSA, Edileuza (Org.). *Negritude Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

SOUZA, Ana Lúcia Silva; SOUSA, Andréia Lisboa; LIMA, Heloisa Pires; SILVA, Márcia. *De olho na cultura: pontos de vista afro-brasileiros*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2005.

SOUZA, Marina De Mello e Reis. *Negros no Brasil escravista: Historia da festa de Coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2002.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. Ática, 2000.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical - História Comparada da Raça no Cinema Brasileiro e Cultura*. São Paulo: Edusp, 2008.

STOWE, Harriet Beecher. *Uncle Tom's cabin*. A cabana do pai Tomás. Trad. de Herberto Sales. Selo. 7. ed. Número 1616. Rio de Janeiro: Editora: Ediouro. Tecnoprint, 1969.

SPIVAK, *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

VELOSO, Caetano. *Eu sou neguinha*. Disponível em: <<http://letras.mus.br/vanessa-da-mata/116789/>>

VELOSO, Caetano. *Haiti*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/haiti.html>>

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás; Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. ©Copyright MBJ Desenvolvimento.

VÍDEO PESQUISA CLAUQZ. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2LwcciGWq-0>>

WILKINSON, Philip. *Mitos & Lendas. Origens e significados*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

WERÁ, Kaká. O poder do teatro e as táticas de resistência. In: PARDO, Ana Lucia (org.). *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

GLOSSÁRIO

Ação paralela e Ação principal	Tempo teórico da ação para justificar a simultaneidade e temporalidade de cenas. Ação principal seria o fio condutor da trama.
Atos	Divisão da peça teatral.
Aparte	Consiste em o ator falar uma frase como algum personagem ou comunicar-se com o público de forma audível, mas que se supõe não seria ouvido por um ou outro personagem no palco ou por todos os demais.
Bastão de Molière	Tradicionalmente um pedaço de sarrafo de que se serve o contrarregra para bater no chão alertando o público para o começo do espetáculo. Historicamente, teve sua origem com o dramaturgo francês Jean Baptiste Poquelin, o Molière. Apesar de muitos teatros terem abolido essa tradição em favor dos sinais eletrônicos, a herança ainda é respeitada no mundo inteiro.
Cena	Qualquer espaço físico onde se desenvolve a ação dramática; o espaço da representação. Na peça teatral os atores permanecem no palco; um trecho do espetáculo; nesse sentido, a duração da cena é determinada pela entrada ou saída de uma ou mais personagens.
Cortinas	São as figuras/imagens colocadas na entrada e no final de cada ato. Funcionam como um tecido/texto de imagens.
Coro de entrada	O coro é a representação do povo. No teatro, o coro pode ser feito por atores afastados da cena, podendo ser dançarinos e cantores. O coro tem várias funções: pode interligar os atos, estar na entrada ou finalizando um enredo.
Corista/Corifeu	O corista é aquele que se destaca do coro. O corista pode ser um personagem usando uma máscara ou um personagem ligado à trama que pode fornecer uma mensagem, um conselho, uma opinião, uma crítica ou levantar uma questão.
Epítese	Depois dos argumentos anunciados (<i>protáse</i>), a epítese é o ponto culminante da peça aonde as situações dramáticas, os erros, as ações vão ficando cada vez mais densas e complexas, conduzindo à <i>catástase</i> .
Herói	Principal personagem de um texto teatral; o protagonista.

Herói clássico	São figuras excepcionais, cujas qualidades e defeitos superam as do homem comum.
Peça clássica	Surge na Grécia, com as tragédias e as comédias. Enfoca o homem universal,
Rubrica da autora	As <i>rubricas objetivas</i> são as indicações feitas pelos autores sobre o cenário e ações. São pequenas anotações para que a peça se transforme de texto escrito em uma encenação teatral. As rubricas descrevem os gestos, as posições ou indicam “o que” e “como o personagem fala”. As <i>rubricas subjetivas</i> interessam principalmente aos atores e atrizes: descrevem os estados emocionais das personagens e o tom dos diálogos, as falas cheias de entonações.
Solilóquio	Uma fala de uma personagem consigo mesma como se pensasse em voz alta.
Texto teatral	Texto escrito com personagens e conflitos de forma a poder ser representado e encenado

ANEXO A - Imagens e postagens da página virtual do grupo

(Corpo: processos metodológicos entre conversas e uso de imagens)

Postado por Rafael - A imagem de Iemanjá retratada em ensaio fotográfico pelo fotógrafo americano James C. Lewis C. Em uma série de ensaios fotográficos no blog Pêssega d'Ouro, o fotógrafo americano James C. Lewis C faz uma reconfiguração das representações de “originais” dos orixás. <http://www.pessegadoro.com/2013/10/deuses-africanos-retratados-em-incrivel.html> blogger de São Paulo perfil completo de Evandro Roque / Tito Finzetto / Alana Ávila / Thiago Rizan / Roberto Honorato / Almor Rocha / Miguel Lima.



Postagem professora Núbia: Apartheid na literatura infantil

(Comentário) - Dos mais de três mil livros infantis publicados nos EUA em 2013, somente 93 eram sobre negros. Este artigo vem denunciando o racismo, ao apontar uma literatura que oferece à clientela personagens que não representam a diversidade étnica, conferindo aos afrodescendentes a ausência de suas identidades e, por consequência, negando-lhes a oportunidade de vivenciarem a legitimidade de suas histórias e a projeção pessoal e social que é conferida pela leitura.



Postagem Professora Núbia – Postagem: nós somos humanos e nada vai mudar isto.



Postagem Núbia: Feliz Páscoa Jesus vive



Postagem Cláudia: Ceia negra, imagem de Rodrigo Buarque



Alexandre – (*comentário*) – Uma quebra de paradigma. É uma paródia da Santa Ceia, com a cultura negra, com frutas e tudo mais. Uma paródia ao ideal renascentista. Todo mundo branquinho, todo mundo de olhos azuis, cabelo liso. A gente sabe que isso é um paradigma

porque, na verdade, os judeus, os árabes, não são assim. Eles não são brancos, são mais para morenos. Nada a ver com esse Jesus que é apresentado nas obras renascentistas.

Postagem Juliana: “A narrativa de uma serva”



História Preta - Fatos & Fotos

Nosso objetivo é apresentar trechos históricos representativos na História do Povo Preto como fonte de conhecimento, e reconhecimento, de suas lutas e contribuições para o mundo. Em conformidade com a Lei 10.639/03.

Comunidade: 11.030 curtiram isso

[Curtir \(desfazer\)](#) · [Comentar](#) · [Seguir \(desfazer\)](#) publicação · há 7 horas próximo a

Juliana escolhe a história sobre uma escrava afroamericana de 1850. Uma escrava fugitiva que escreveu de próprio punho uma novela autobiográfica. “*The Bondwoman's Narrative*” (“A narrativa de uma serva”).

Postagem Karla - “Genteee... Achei esse trabalho incrível... pessoas negras ou mulatas fotografadas em universidades.”

Karla
23 de maio

Genteee... Achei esse trabalho incrível... pessoas negras ou mulatas fotografadas em universidades.

“Enquanto isso... No mundo... Algumas frases citadas que deixam “afrodescendentes”... negros e mulatos... “FERRADOS” da vida.”



701295743640?set=pcb-460322830793216&sttype=1&relevant_count=9

Postagem Alexandre

Processos Metodológicos entre Convers... Membros Eventos Fotos Arquivo

Alexandre

*... É interessante observar que a ideologia não é concebida como uma mentira que os indivíduos da classe dominante inventam para subjugar a classe dominada. Também os que se beneficiam dos privilégios sofrem a influência da ideologia, o que lhes permite exercer como natural sua dominação...” - (ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Filosofando: Introdução à Filosofia*. São Paulo: Moderna, 1993. p. 62)



[Curtir \(desfazer\)](#) · [Comentar](#) · [Seguir publicação](#) · há 48 minutos · Editado

ANEXO B - Historia do grupo

A VIDA COMO ELA É...

Por

Aline, Alexandre, Flavio e Tarsio

Resumo

Uma historia de um menino pobre e negro. Ele cresce e, com muito sacrifício, trabalha em uma padaria, onde dormia à noite e terminou o curso regular. Faz a faculdade de Direito na UERJ, onde ingressa pelo sistema de cotas. Depois de tanta dedicação e empenho, passa no concurso público, onde hoje é Presidente do Tribunal de Justiça, lutando para diminuir as desigualdades sociais.

A VIDA COMO ELA É...

Era uma vez um menino que nasceu numa família pobre e negra. Morava no interior. Na sua casa não faltava nada, porém as coisas eram difíceis. Sendo o mais novo de seis irmãos, o nosso pequeno herói chamado Randré, isso mesmo, com “R”, cresceu vendo o árduo trabalho dos irmãos na lavoura, em um assentamento familiar. Ficava deslumbrado pela televisão do único botequim do vilarejo, sonhando com a vida na cidade grande.

Mesmo não tendo oportunidades de estudo, o pai incentivava o filho a fazê-lo na escola improvisada numa fazenda próxima, mesmo que para isso tivesse que andar longas distâncias. Certa vez, num diálogo à sombra de um pé de jaca, o pai pediu para o jovem Randré segurar um lápis, depois uma enxada e perguntou-lhe: -_ Meu filho, qual é o mais leve? O menino nada respondeu! Mas a inquietação ficou no seu inconsciente.

Anos mais tarde, vendo a luta diária dos seus pais e irmãos, e tendo aproveitado a pequena oportunidade de estudo, decide migrar para a cidade grande em busca de melhores condições de vida para sua família. Chegando à cidade grande, passou fome e frio, mas a vontade de progredir era maior. Arrumou um emprego em uma padaria, onde dormia à noite. Terminou o curso regular com muito sacrifício, mas sempre com muita dedicação. Além de parte do seu salário mensal, o jovem Randré também enviava cartas borradas pelas lágrimas de saudades.

Ainda trabalhando na padaria, terminou a faculdade de Direito na UERJ, onde ingressou pelo sistema de cotas. Depois de tanta dedicação e empenho, passou no concurso público, onde hoje é Presidente do Tribunal de Justiça, lutando para diminuir as desigualdades sociais. Estabeleceu-se na cidade grande e trouxe sua família, não mais composta de todos os membros, para usufruir do conforto que seus estudos proporcionaram.

Qualquer semelhança com fatos verídicos é mera coincidência.

A ESCOLA DA VIDA

Érica, Handré, Marcelly e Karla

Na escola há vida. Tem crianças, adolescentes, adultos, mas também tem alegrias, tristezas, lágrimas, corações, momentos, surpresas e superações.

Uns chegam cedo, outros tarde; uns ficam mais, outros menos. Uns se foram e nunca mais voltaram. Sem falar nos presentes nem sempre aparentes. Só não podemos esquecer aqueles que não estão, mas que nunca se vão.

Era uma vez um menino chamado Caio que estudava numa escola onde era muito querido, porém algo triste aparecia em seu olhar.

Na mesma turma havia uma aluna chamada Juju, que era deficiente, mas que escondia um sorriso contagiante.

Caio sempre solicitado nas brincadeiras e Juju sempre excluída, nunca era escolhida.

Caio, no seu dia, de imensa alegria, tanto correu, brincou e pulou que ao céu chegou. Contudo, no coração de cada amiguinho seu, ficou.

Juju, cansada de brincar sozinha, triste ficou. Mas alguém não deixou, e sua história mudou. Pegou em sua mão e pra turma, enfim, a Juju apresentou.

Essa é uma estória da escola viva, onde vidas mudam e nunca são esquecidas.

ANEXO C - Fotografia de Arthur Omar

Ampliações fotográficas da Antropologia da face Gloriosa – Antropologia brincante



1