

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Lucas Fabrício Silva Araújo

**VADIAGENS PELAS BANDAS DE NOVA LIMA: perspectivas negras para uma
prática cênica autoral**

Belo Horizonte

2023

Lucas Fabrício Silva Araújo

**VADIAGENS PELAS BANDAS DE NOVA LIMA: perspectivas negras para uma
prática cênica autoral**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino

Belo Horizonte
2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028
F126v
2023

Fabrício, L., 1989-
Vadiagens pelas bandas de Nova Lima [recurso eletrônico] :
perspectivas negras para uma prática cênica autoral / Lucas Fabrício
Silva Araújo. – 2023.
1 recurso online.

Orientador: Rogério Lopes da Silva Paulino.

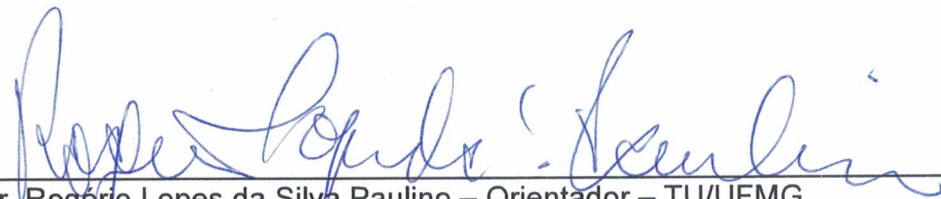
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Negros nas artes cênicas – Teses.
3. Intervenções urbanas – Teses. 4. Vadiagem – Teses. 5. Teatro e
sociedade – Teses. 6. Improvisação (Representação teatral) – Teses. 7.
Espaço urbano – Teses. I. Paulino, Rogério Lopes da Silva. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno
LUCAS FABRICIO SILVA ARAÚJO - Número de Registro **2021699549**.

Título: “Vadiagens pelas bandas de Nova Lima: perspectivas negras para
uma criação cênica autoral”


Prof. Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino – Orientador – TU/UFMG


Prof. Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues – Titular – UFMG


Profa. Dra. Elvina Maria Caetano Pereira – Titular – UFOP

Belo Horizonte, 28 de outubro de 2023

(Via do aluno)

À Èṣù, o grande òjìṣẹ. Láaròyè!
A meu pai (*in memoriam*) e à minha mãe.
Ao Ilé Àse Danlowo, casa de meu orí.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Èsù Olónan e Òjise, dono dos caminhos e das possibilidades; a meu pai Òsòòssi, pela prosperidade; a Òsun, rainha de minha casa; e a Sàngó, a quem dedicarei sempre os sucessos alcançados;

Agradeço aos que vieram antes, abriram os caminhos e preservaram as memórias que me constituem: mãe e pai, pelo tanto, pelos esforços e cuidados; Léo e Letícia pelas parcerias e pela amizade; a Jeffin, por ser braço desde sempre, a Vó Salu e a meus familiares;

Agradeço a meu Baba Müller por ser meu guia e a meus irmãos e irmãs do Ilè Asé Danlowo - Egbe Oxumarê, Nova Lima, pelo caminho espiritual partilhado, pelos aprendizados e pelo convívio no cultivo de axé;

A meu orientador Rogério Lopes que desde nosso encontro no Teatro Universitário tem sido fagulha que me incendeia, me inflando de coragem para enfrentar os caminhos e me apoiando neles, sendo amigo e inspiração, espelho onde me (ori)ento. A Michele Sá, companheira de orientação e parceira de caminhada e ao Grupo Africanidades e Cidade, pelas trocas e apoio;

À toda equipe da *People's Palace Projects* e a seu diretor Paul Heritage pela participação no Projeto Raízes da Resiliência, espaço de criação e experimentação artística, me lançando a novos caminhos em minha trajetória profissional;

Mar, Gustavo, Natália e Thaís, obrigado pelo apoio e pela partilha dos sonhos e alegrias com o Coletivo Negro Timbuctu, busca ancestral por uma Nova Lima preta;

Aos amigos e amigas que, de longe ou de perto, acompanharam e vibraram por essa travessia, em especial Rainy e Júlia, companheiras de vida; e a Anderson, com quem divido meus dias e meu afeto, por estar sempre perto, me incentivando e acolhendo;

Às parcerias que firmei nos caminhos pela arte e educação e aos tantos alunos e alunas que nestes anos cruzaram minha vida, fortalecendo esse desejo de teatro que me move.

*podemos sorrir, nada mais nos impede
não dá pra fugir dessa coisa de pele
sentida por nós, desatando os nós
sabemos agora, nem tudo que é bom vem de fora*

*é a nossa canção pelas ruas e bares,
que nos traz a razão, lembrando Palmares*

*foi bom insistir, compor e ouvir
resiste quem pode à força dos nossos pagodes*

*e o samba se faz, prisioneiro pacato dos nossos tantãs
e um banjo liberta da garganta do povo as suas emoções*

*alimentando muito mais a cabeça de um compositor
eterno reduto de paz, nascente das várias feições do amor*

*arte popular do nosso chão
é o povo que produz o show e assina a direção*

Coisa de Pele - Jorge Aragão e Acyr Cruz

RESUMO

Na busca por perspectivas negras para a prática cênica, nesta pesquisa a vadiagem foi princípio criativo para desenvolvimento de uma criação teatral autoral no espaço urbano. Compreendida como máscara social forjada pelas elites para criminalizar e marginalizar a população negra, seus modos de vida e expressões culturais, a vadiagem, enquanto contra-máscara, representou resistência contra a exploração colonial e espaço-tempo fora do domínio do trabalho compulsório, permitindo a reunião e identificação coletiva entre vadios e a preservação e transmissão de heranças culturais negras, expressas nos jogos, festividades e performances corporais desta população. A partir de um panorama histórico sobre a categoria e da análise de expressões culturais tidas como vadias, abordaremos como a vadiagem foi assumida como princípio criativo para criação da intervenção urbana “DAQUI – teatro de Lucas Fabrício”, desenvolvida de agosto a dezembro de 2021 nas ruas de Nova Lima – Minas Gerais e a partir de histórias da cidade. Composta por narrativas biográficas e históricas sobre o território, intervenções sonoras e instalação de lambe-lambes, DAQUI realizou temporada ocupando a rua e parte da estrutura da casa do autor em construção, promovendo deslocamentos de elementos entre os domínios da casa e da cidade, do privado e do público e, assim, articulando discussões sobre criação teatral negra, território e vadiagem.

Palavras-chave: Vadiagem; Processo Criativo; Intervenção Urbana; Negritude; Teatro e Cidade.

ABSTRACT

In the search for black perspectives for scenic practice, in this research vagrancy was a creative principle for the development of an authorial theatrical creation in urban space. Understood as a social mask forged by elites to criminalize and marginalize the black population, their ways of life and cultural expressions, vagrancy, as a counter-mask, represented resistance against colonial exploitation and space-time outside the domain of compulsory work, allowing the meeting and collective identification among vagrants and the preservation and transmission of black cultural heritages, expressed in the games, festivities and bodily performances of this population. From a historical overview of the category and the analysis of cultural expressions considered vagrancy, we will address how vagrancy was assumed as a creative principle for the creation of the urban intervention “DAQUI – Teatro de Lucas Fabrício”, developed from August to December 2021 in the streets of Nova Lima – Minas Gerais and based on stories from the city. Composed of biographical and historical narratives about the territory, sound interventions and installation of lambe-lambes, DAQUI spent time occupying the street and part of the structure of the author's house under construction, promoting displacements of elements between the domains of the house and the city, the intimate and public and, thus, articulating discussions about black theatrical creation, territory and vagrancy.

Keywords: Vagrancy; Creative Process; Urban Intervention; Blackness; Theater and City.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Lambe: Retrato #1.....	61
Figura 2 – Lambe: Retrato Ilustração.....	62
Figura 3 – Lambe: Onde começa a história?.....	63
Figura 4 – Lambe: Mãe e Pai #1.....	70
Figura 5 – Lambe: Mãe e Pai #2.....	71
Figura 6 – Lambe: Quem pode contar a história?.....	72
Figura 7 – Lambe: Vó Salu ilustração.....	79
Figura 8 – Lambe: Vó Salu.....	80
Figura 9 – Lambe: Cadê o ouro que tava aqui?.....	81
Figura 10 – Lambe: Fundo da Mina #1.....	83
Figura 11 – Lambe: Fundo da Mina #2.....	84
Figura 12 – Lambe: Como você veio parar aqui?.....	85
Figura 13 – Lambe: Família #1.....	88
Figura 14 – Lambe: Posso te contar uma história?.....	90
Figura 15 – Lambe: Família #2.....	92
Figura 16 – Lambe: Quantas memórias cabem na sua rua?.....	93
Figura 17 – Lambe: Pai e eu.....	99
Figura 18 – Lambe: Rei.....	102
Figura 19 – Casa em construção.....	104
Figura 20 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.....	105
Figura 21 – Registro processo de criação - ago. 2021.....	115
Figura 22 – Registro casa em construção – jul. 2021.....	116
Figura 23 – Montagem de fotos – Terreiro de Vó Salu.....	119
Figura 24 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.....	122
Figura 25 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.....	123
Figura 26 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.....	123
Figura 27 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.....	124
Figura 28 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.....	124
Figura 29 – Mãe e os lambes.....	125
Figura 30 – Instalação de lambe-lambes na R. Padre Américo Coelho.....	126
Figura 31 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.....	128
Figura 32 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.....	129
Figura 33 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.....	130
Figura 34 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.....	131
Figura 35 – Material gráfico divulgação DAQUI.....	133

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	A MÁSCARA DA VADIAGEM: CONTORNOS HISTÓRICOS E SOCIAIS	17
2.1	“Vadiagem é coisa de preto!” Vadios no Ciclo do Ouro mineiro.....	24
2.2	A contra-máscara da vadiagem: espaço-tempo de preservação de valores ancestrais.....	29
3	O JOGO DA VADIAGEM: FORMAS E EXPRESSÕES CULTURAIS NO ESPAÇO URBANO	35
3.1	Batuque e festa.....	35
3.2	O samba e a malandragem.....	41
3.3	O jogo da capoeira.....	49
3.4	A vadiagem como resistência cultural negra.....	56
4	A VADIAGEM COMO PRINCÍPIO CRIATIVO: TEATRO, TERRITÓRIO E MEMÓRIA	60
4.1	Onde começa a história?	64
4.2	Quem pode contar a história?	73
4.3	Cadê o ouro que tava aqui?	82
4.4	Como você veio parar aqui?	86
4.5	Posso te contar uma história?	91
4.6	Quantas memórias cabem na sua rua?	94
5	DAQUI – TEATRO DE LUCAS FABRÍCIO: VIGAS E PILARES DE UMA CRIAÇÃO CÊNICA AUTORAL	103
5.1	Identidade negra e autoralidade	106
5.2	Subindo as paredes: a construção de uma intervenção urbana.....	114
6	CONCLUSÃO	134
	REFERÊNCIAS	138

1 INTRODUÇÃO

Foi em busca de resgatar a história de vida da minha família na cidade de Nova Lima que me deparei com a vadiagem. Frente aos limites do alcance da memória de meus familiares mais velhos, aonde chegava um ponto em que a história era interrompida pelas ausências e lacunas da nossa genealogia, busquei na história de Nova Lima pistas sobre nosso passado. Quem sabe seguindo os passos de meus avôs trabalhando na Mineração Morro Velho, empresa que controlou a exploração aurífera na cidade por quase dois séculos, eu poderia encontrar indícios históricos que me confortassem a identidade.

E foi nas descrições da cidade de Nova Lima e das formas de trabalho praticadas na mineração, realizadas pelo explorador Richard Burton no século XIX, que me chamou atenção a presença dos vadios, sujeitos tão incômodos que o autor dizia não haver palavras fortes o suficiente para caracterizá-los e que se aproximava o dia em que seriam obrigados a trabalhar, como os outros “homens livres” (Burton, 2001; p.326 – 327). Quem seriam esses vadios tão malvistos aos olhos do inglês? Se o autor parecia igualá-los aos “homens livres”, por que então caberia obrigá-los a alguma coisa? Olhando pela perspectiva de uma pessoa negra, em um cenário de intenso disciplinamento social e controle do trabalho, como foi grande parte da história do Brasil, vadiar não poderia representar afirmação de liberdade e oposição às tantas opressões que buscavam direcionar toda força vital da população negra ao trabalho exploratório?

Esta pesquisa visou construir um outro olhar sobre a noção de vadiagem e investigá-la como princípio para criação teatral, no modo como ela poderia conduzir formas de relação com a cidade de Nova Lima e com sua construção sócio-histórica, que resvala nas esquinas, ruas e fluxos urbanos. A partir de um panorama histórico sobre a vadiagem, compreendida nesta pesquisa como máscara social imposta pelas elites e, por outro lado, assumida como contra-máscara pelas populações negras, abordaremos como o termo foi utilizado como princípio criativo para a intervenção urbana *Daqui – teatro de Lucas Fabrício*, que ocupou as ruas de Nova Lima e a estrutura da minha casa própria em construção em dezembro de 2021.

Assim, é pelas bandas de Nova Lima que esta pesquisa ganha forma, cidade localizada na Região Metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais, onde cresci e resido atualmente, representando um retorno ao meu território de origem de onde estive afastado nos últimos dez

anos. Uma pesquisa teórico-prática que gira anti-horário e que teve como primeiro procedimento uma criação no espaço urbano, gênese das reflexões que serão expostas ao longo desta dissertação e que retornam ao meu próprio corpo, território de identidades ambíguas, mestiças, ora indecifráveis, ora familiares, tais quais minhas raízes. Corpo vadio lançado às ruas e encruzilhadas de Nova Lima, onde noutros tempos vadiava constituindo-me artista, erê, fazedor de teatro e brincante, antes de me tornar acadêmico.

Território urbano constituído em torno da exploração aurífera, a mineração está presente em Nova Lima há mais de 300 anos, orquestrando influências políticas, econômicas e culturais. Com a chegada da empresa *Saint John Del Rey Mining Company*, posteriormente transformada em *Mineração Morro Velho S. A.* e hoje *Anglo Gold Ashanti*¹, a partir do século XIX a exploração do ouro passou a ser controlada pelo Capital estrangeiro, sobretudo inglês, em um processo histórico marcado por inúmeras violências, apagamentos étnicos e tentativas de disciplinamento da população, visando manter o domínio econômico da região nas mãos das elites.

Frente à importância histórica e para o desenvolvimento local da classe dos mineiros, as histórias contadas em Nova Lima sobre a origem da cidade trazem como fio condutor o protagonismo de ingleses e pouco se diz sobre as contribuições da população negra, bem como sobre as heranças culturais expressas em suas performances, ritos e festividades, muitas vezes admitidas como folclore ou algo “menor”. Também é imperativo dizer que a riqueza obtida com a extração aurífera na cidade se deu em função do uso de mão-de-obra escravizada por mais de um século e posterior adoção de formas de trabalho análogas à escravidão. Tais riquezas permaneceram sob controle das elites nacionais e estrangeiras, que ainda hoje disfrutam de maiores acessos sociais e econômicos em Nova Lima.

Para pensar uma criação cênica abordando o território de Nova Lima, enquanto morador e artista negro me parecia fundamental olhar para sua construção histórica e identificar o modo como as marcas da colonização ainda operam na cidade, inclusive atravessando produções artísticas, culturais e os imaginários e subjetividades que articulam. Se a colonialidade, enquanto lógica de desumanização inseparável do projeto de civilização moderna é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais (Maldonado-Torres, 2020; p. 35), ela persiste

¹ Maiores informações sobre o histórico da empresa e sua atuação em Nova Lima disponíveis em: <https://www.anglogoldashanti.com.br/sobre/linha-do-tempo/>. Acesso em 25 set. 2023.

ainda hoje, presente também nas instituições artísticas e nos modos como projetos de arte e cultura são desenvolvidos, pois, como afirma Elisa Belém (2016, p. 124), “não parece haver corpo ou indivíduo imune aos efeitos da colonização e da descolonização nas culturas que sofreram esses processos”.

Em meados de julho de 2021 aceitei o convite do Grupo Atrás do Pano de Teatro - Nova Lima para participar do Projeto Raízes da Resiliência, promovido pela *People's Palace Projects*², organização vinculada à *Queen Mary University of London*. O projeto reuniu cinco organizações culturais³ de diferentes cidades do Quadrilátero Ferrífero – MG para compreender e fortalecer os mecanismos pelos quais patrimônios culturais mineiros podem fomentar a resiliência em comunidades. Seriam selecionados artistas de Brumadinho, Itabira, Mariana, Marinhos⁴ e Nova Lima para desenvolver uma criação artística em cada território, a partir das relações entre arte e mineração. Fui selecionado como representante de Nova Lima e, de agosto a dezembro de 2021, desenvolvi um processo de criação em teatro, iniciando também esta pesquisa de mestrado no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, linha Artes da Cena, sob orientação do Prof. Dr. Rogério Lopes. Nesse sentido, enquanto escolha metodológica para pesquisa acadêmica, a prática teatral no Projeto Raízes da Resiliência foi o primeiro procedimento desenvolvido, quando o estudo da vadiagem em sua perspectiva sócio-histórica e cultural ainda não havia sido aprofundado, dando ênfase à criação como espaço privilegiado de pesquisa.

No início do processo criativo, era latente em mim o desejo de desenvolver uma criação no espaço urbano e a partir de perspectivas negras, buscando encontrar traços da presença dos povos negros e indígenas na cidade, pouco citados nas construções históricas “oficiais” sobre a origem de Nova Lima e pouco representados nos circuitos locais de produção artística, quase sempre ocupados por grupos e instituições oriundos de Belo Horizonte, que migram para a cidade e passam a predominar nos mecanismos de fomento cultural local. Do mesmo modo, se

² A *People's Palace Projects* (PPP) é um “centro de arte e pesquisa que reúne artistas, ativistas, acadêmicos e públicos para desafiar as injustiças sociais e climáticas com poder das artes.” O Projeto Raízes da Resiliência foi concebido em parceria com o Instituto Inhotim, financiado pelo Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades e pelo Departamento para o Digital, Cultural, Mídia e Esportes, por meio do Fundo de Pesquisa para Desafios Globais do Reino Unido. Mais informações sobre o Projeto disponíveis em: [www.https://peoplespalaceprojects.org.uk/pt](https://peoplespalaceprojects.org.uk/pt). Acesso em 15 mai. 2023.

³ Associação Cultural Clube Osquindô (Mariana – MG), Casa Quilombê (Marinho – MG), Corporação Musical Banda São Sebastião (Brumadinho – MG), Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade (Itabira – MG) e o Grupo Atrás do Pano (Nova Lima – MG).

⁴ Comunidade quilombola *Marinhos e Rodrigues*, localizada em Brumadinho – MG.

a Inglaterra tem uma relação histórica com a formação de Nova Lima, o Projeto Raízes da Resiliência, ao ser vinculado à *Queen Mary University of London*, de certo modo atualiza esta presença no território. Assim, assumir perspectivas negras para atuação no projeto me parecia uma forma de subverter este protagonismo estrangeiro, “negociando” o acesso conquistado para afirmar a presença da população negra da cidade, incluindo nossas narrativas e expressões artísticas nos circuitos culturais.

Para a criação cênica, tinha como referência inicial as metodologias criativas do *Teatro&Cidade* e do *Grupo Teatro Público*, ambos de Belo Horizonte, reconhecendo na poética destes grupos uma similaridade com o tipo de criação que gostaria de desenvolver, pelo modo como articulam o fazer teatral com o espaço urbano:

(...) um teatro que aconteça junto com a cidade, sem que seja preciso fechar ruas ou montar palcos. Um teatro em que a ação dos atores depende da sua capacidade de conquistarem seu espaço e, ao mesmo tempo, da generosidade daqueles que partilham a construção das cenas, dos jogos, das brincadeiras e das imagens que surgem a cada esquina, a cada olhar, a cada aperto de mão, a cada tombo ou tropeção, a cada risada (Teatro&Cidade, 2021⁵).

E, também:

O grupo experimenta novas formas de relação com o espaço urbano e o espectador, investigando o potencial da ficção no cotidiano da cidade por meio do trabalho com a máscara, da habitação teatral, da ocupação de espaços não convencionais e da intervenção urbana. Ao colocar os espaços urbanos e seus habitantes como elementos centrais da cena, os trabalhos desenvolvidos procuram focar e problematizar as relações entre atores, público, espaço e acontecimento teatral (Teatro Público, 2021⁶).

Além disso, dada a intrínseca relação da vadiagem com o espaço público, me interessava dialogar com expressões culturais negras historicamente classificadas como vadiagem, tais como o samba, os batuques e a capoeira, que também atravessam minhas vivências e história em Nova Lima. A ideia não era necessariamente reproduzi-las ou tematizar-las na criação, mas buscar, em suas formas cênicas e no modo como historicamente resistiram às tentativas de marginalização, procedimentos criativos e apontamentos éticos para uma criação teatral autoral, reconhecendo também os valores civilizacionais ancestrais preservados em seus modos

⁵ Disponível em: www.teatroecidade.com/teatro-cidade. Acesso em: 25 set. 2023.

⁶ Disponível em: <http://teatropublico.com.br/>. Acesso em: 25 set. 2023.

constitutivos, aos quais os escritos de Leda Maria Martins (2021), Muniz Sodré (1998; 2002) e Zeca Ligiéro (2004; 2011), entre outras, foram fundamentais para compreensão e diálogo.

Como primeiro caminho metodológico e criativo, realizei vadiagens pelas ruas de Nova Lima para reconhecer, no espaço urbano, traços de sua construção sócio-histórica a partir de uma perspectiva negra, perseguindo heranças culturais africanas e indígenas que dissessem também da minha própria origem familiar na cidade. Tais vadiagens se transformaram em momentos para orientação do mestrado *in loco* com o orientador Prof. Dr. Rogério Lopes, aproximando da rua o processo de pesquisa acadêmica. Enquanto vadiávamos, destrinchávamos possibilidades para a pesquisa e criação em contato direto com o território e nos mesclando a ele, tensionando nossa própria presença na cidade enquanto sujeitos vinculados à Academia. O Diário de Bordo foi ferramenta etnográfica fundamental para registro de descrições do espaço urbano e vislumbre dos métodos e caminhos epistemológicos para o processo criativo. Tendo em vista minha própria relação biográfica com o território de Nova Lima, o Diário compilou memórias, sensações e intuições que me atravessavam vadiando pela cidade, gerando escritas muitas vezes de caráter poético e pessoal, que foram retomadas em momentos posteriores, gerando novos diálogos e reflexões.

Ao nomear como vadiagem as práticas urbanas realizadas, nos interessava descortinar a suposta neutralidade dos espaços da rua e da cidade e subverter a construção sócio-histórica em que corpos negros em estado de ócio, itinerância ou desocupação podem, ainda hoje, ser mascarados como vadios. Assim, optamos por nos distanciar de práticas e termos do campo das artes e urbanismo, como as noções de *flanêur* e deriva situacionista, para lançar mão da vadiagem como termo que ganha contornos próprios no contexto brasileiro, e sobretudo mineiro, e que pode ser apropriado como referencial para pesquisa e criação artística, positivando a própria presença negra no espaço urbano.

A poética do artista mineiro Paulo Nazareth e a maneira como ele conecta a extensão geográfica e temporal às suas vivências, tendo como eixo de suas obras o dado biográfico e o caráter peripatético (Mazzuchelli, 2012; s/p), também foram inspirações no caminho para a criação, por se aproximarem à perspectiva da vadiagem. Ao abordar sua própria história de vida e de sua família, com referência à sua descendência indígena, negra e europeia, o artista parece ter como finalidade não apenas reconstruir uma história pessoal, mas evidenciar “uma história

específica que produziu relações de exclusão baseadas em princípios raciais ainda vigentes no mundo contemporâneo” (Mazzuchelli, 2012; s/p).

Além disso, na poética de Paulo Nazareth a caminhada ganha sentidos políticos ao friccionar os limites geográficos e as perspectivas identitárias que assume em cada território. Ao “vadiar” por diferentes países, o artista tensiona representações que seu próprio corpo pode assumir, sendo ora negro, indígena, brasileiro, latino-americano e, assim, criando uma cosmogonia particular a partir do deslocamento:

Caminhar para Paulo é importante, pois é na caminhada que percebe formas mistas e incertas que fundam a sua cosmogonia. Seu mundo é transitório e o deslocamento contínuo de “terra em terra” cria um mundo sem fixidez. Pelo caminho recolhe objetos e coisas, encontra-se com pessoas, instaura relações e situações dentro e fora do dito sistema de arte. Teria também tal sistema se tornado provisório? Empreende no tempo da caminhada, um certo grau de absoluto. Entrecruza pedaços de objetos, textos e imagens para, a partir deles, compor narrativas e situações. O que importa no processo não é necessariamente o resultado – objeto ou trabalho de arte original – mas a busca pela desorganização das coisas, das pessoas e de si mesmo (Melo, 2012; s/p.).

Se nos trabalhos de Paulo Nazareth a itinerância provoca diferentes leituras identitárias em contato com sujeitos de diferentes etnias e nacionalidades, vadiando por Nova Lima a minha história de vida e genealogia familiar se tornavam componentes da minha identidade neste território. Laços de parentesco, memórias coletivas e traços históricos comuns entre conhecidos, eram apontados em encontros com transeuntes, revelando uma teia de relações entre moradores da cidade que permitia identificações coletivas. Assim, a biografia também foi assumida como caminho para relação com o território, levando à investigação de arquivos pessoais e narrativas sobre a origem da minha família na cidade que foi entrecruzada com investigações sobre a história de Nova Lima.

Do mesmo modo, também no segundo semestre de 2021 havia iniciado a construção de minha própria casa acima da casa de minha mãe, localizada no bairro Retiro, Nova Lima – a mesma casa comprada por meu avô paterno no início do século XX quando ele era empregado da Mineração Morro Velho. A casa, que fez parte de um dos conjuntos habitacionais construídos pela companhia, foi o principal espaço de convívio da família de meu pai, sendo pouco a pouco dividida entre alguns tios e tias até chegar a mim como “herança”. A espacialidade da minha casa em construção foi escolhida para abrigar a intervenção urbana, agregando mais uma camada à investigação que se desenvolvia.

Assim nasceu a intervenção urbana *DAQUI – teatro de Lucas Fabrício*, demarcando em seu nome a minha autoria, o dado biográfico da criação e a perspectiva territorial em que se funda, como modos de comunicação com a população da cidade, remetendo também à forma como familiares e conhecidos se referem a meu trabalho: *que dia vai ter um teatro seu, Lucas?* *DAQUI* ocupou a Rua Padre Américo Coelho de 2 a 5 de dezembro de 2021, brincando nos limites entre os territórios da casa e da cidade, entre a história de vida e a história de Nova Lima. Além de um acontecimento cênico-performativo no espaço urbano, a intervenção foi composta por lambe-lambes afixados no muro do campo de futebol à frente da casa e por intervenções sonoras no alto-falante da Paróquia de Santo Antônio, localizada no quarteirão ao lado.

Após a criação e temporada de *DAQUI* no segundo semestre de 2021 e finalizado o projeto Raízes da Resiliência, seguimos as investigações no curso de mestrado, reorientando a construção de um outro olhar sobre a noção de vadiagem a partir do estudo de seus contornos históricos e sociais e da sua relação com formas cênicas e expressões culturais negras no espaço urbano. Seguindo as pistas apontadas pela criação cênica, também nos debruçamos sobre o modo como a construção de identidades étnico-raciais se relacionam com o território e seu contexto histórico, vislumbrando a afirmação da autoralidade como um caminho político para a criação artística negra.

Assim, no Capítulo 1, principalmente em diálogo com Laura de Mello e Souza (2017) e Jones Dari Goettert (2002), abordaremos a vadiagem como máscara de desclassificação social no contexto histórico nacional, apontando como as elites buscaram impor representações sociais e ideologias para categorizar a população e manter sua hegemonia econômica, política e cultural. Por outro lado, sob a máscara da vadiagem, no espaço-tempo dedicado ao ócio, ao divertimento e à liberdade, apontaremos como foi possível a identificação coletiva entre a população negra e oposição à elite colonial branca.

No Capítulo 2, em diálogo com Zeca Ligiéro (2004; 2011), Leda Maria Martins (2021) e Muniz Sodré (1998; 2002), entre outras, o foco será a análise dos *batuques*, do samba, da malandragem e da capoeira, formas culturais e artísticas negras historicamente marginalizadas pelas elites, ressaltando o modo como elas expressam, em seus procedimentos criativos e modos constitutivos, saberes ancestrais negros e uma ética de contrapoder. Assim, ao ser assumida e positivada pela população negra como estratégia de resistências às formas exploratórias de trabalho e preservação de heranças culturais, compreendemos a vadiagem enquanto contra-

máscara que pode apontar princípios criativos para criação cênica em diálogo com o espaço urbano.

Adentrando no território de Nova Lima, no Capítulo 3 retomamos alguns relatos etnográficos realizados no segundo semestre de 2021, dando forma ao modo como a vadiagem foi utilizada como princípio criativo para relação com o espaço urbano e criação cênica na cidade. Optamos por privilegiar o caráter narrativo e poético dos relatos, apresentando, por meio deles, as vadiagens realizadas no período, o território da cidade e as principais reflexões artísticas, políticas e epistemológicas que se apresentaram em diálogo com a rua, na encruzilhada entre a pesquisa acadêmica e a criação artística.

Por fim, no Capítulo 4, apresentaremos as implicações do processo criativo de *DAQUI – teatro de Lucas Fabrício* e descreveremos como a intervenção urbana se articulou à construção de uma casa própria, provocando deslocamentos entre elementos dos domínios público e privado, da casa e da cidade, da história de vida e da história do território. Para tanto, propomos diálogo com o antropólogo Roberto Da Matta (1997) e suas contribuições sobre a relação entre “casa” e “rua” e o modo como o deslocamento de elementos entre estas dimensões pode promover processos de simbolização. Do mesmo modo, afirmando a autoria como caminho para oposição às tentativas coloniais de desclassificação social, conversamos com as ideias de Kabengele Munanga (2020) sobre os processos de construção de identidades étnico-raciais e com Grada Kilomba (2019) sobre a autoralidade como caminho para reverter a condição de “objeto” imposta às pessoas negras desde a colonização, para tornarmos “sujeito”.

2 A MÁSCARA DA VADIAGEM: CONTORNOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

Ao pé da letra, podemos dizer que vadiar significa “andar à toa, passear de um lado para o outro; vaguear” e, ainda, “viver a ociosidade; não trabalhar”⁷. A palavra em português tem sua origem no latim *vegativus*, “o que anda sem destino”, ou *vagare*, “andar sem propósito, sem destino”⁸. Por estas raízes e significados, o vadio parece ser demarcado por uma ausência que o condena, uma vez que, no imaginário colonial, *o trabalho dignifica o homem*.

A historiadora Laura de Mello e Souza (2017; p. 69-73) apresenta um breve histórico da vadiagem e da vagabundagem na Europa Ocidental, apontando uma série de sentidos para estas expressões a partir de transformações ocorridas na economia da Idade Média. Segundo a autora, com o aumento da pobreza na Europa a partir do século XIII, os pobres expropriados, até então acolhidos pela bondade cristã se tornam um problema para as cidades, quando se começa a esboçar uma lei moral do trabalho:

O trabalho, reabilitado após ter sido desprezado como consequência do pecado original, torna-se um dos valores de uma sociedade que se lança no crescimento econômico, e a partir do século XIII, as expressões vadio (*oisif*) e mendigo válido tornam-se etiquetas injuriosas atribuídas a certos marginais (Le Goff, 1979; *apud* Souza, 2017; p. 73)

Jones Dari Goetttert (2002) demonstra como para os projetos dos dominadores, aqueles que detêm poder de coerção e opressão de outras populações, as representações sociais são parte inseparável da realidade, ao se articularem “no todo social para justificar projetos e aliciar possíveis sujeitos dissonantes dos interesses hegemônicos” (Goetttert, 2002; p.102). Assim, para o autor, as representações são componentes fundamentais da ideologia dominante, participando da construção e reconstrução de concepções e práticas que sustentam seus projetos e, desse modo, a manutenção de seu domínio, privilégios e vantagens econômicas.

Nesse sentido, no contexto da história brasileira, desde a invasão portuguesa a construção de representações sobre trabalho e não-trabalho foi necessária para as elites tanto para manutenção do domínio da exploração colonial, como para controle da produção decorrente do trabalho, impedindo ou dificultando a persistência e a compreensão de formas comunitárias e assistemáticas de trabalho, como foram a indígena e a africana (Souza, 2017;

⁷ Dicionário Online de Português, disponível em: <https://www.dicio.com.br/vadiar/>. Acesso em: 22 fev.2023.

⁸ Disponível em: <https://abrir.link/jwKSY>. Acesso em: 16 fev. 2023.

p.85). Tais representações buscavam também organizar e hierarquizar a população nas categorias sociais que se formavam, estendendo a influência e controle das elites na ocupação dos territórios e em suas relações sociais.

De um modo geral, para Goettert (2002) são representados como vadios todos aqueles e aquelas que, de algum modo, não são enquadrados às noções de trabalho e trabalhadores conforme projetados pelos interesses das elites desde o período colonial:

Vadios, vagabundos, indolentes e preguiçosos, são alguns dos adjetivos empregados àqueles que se encontram “fora” do mundo do trabalho. Representações construídas e reconstruídas continuamente como garantia de manutenção do ícone-trabalho. Representações que figuram no imaginário social brasileiro e que tiveram sua origem já no contato entre europeus e índios a partir do século XVI. Representações que, também, sofreram mudanças na medida em que novas relações de trabalho e novos trabalhadores foram necessários, e outros desnecessários, na reprodução das relações de poder que sustentam as bases material e simbólica para a opulência de poucos e a desclassificação social de muitos (Goettert, 2002; p.101).

A partir de 1500, com a invasão portuguesa da costa brasileira e sua posterior expansão pelo território, o Pau-brasil foi o primeiro recurso explorado, utilizando compulsoriamente a mão-de-obra dos povos originários da costa brasileira, justificada por uma representação dos indígenas como inferiores aos europeus. De acordo com Goettert (2002), a marcação dos indígenas como “vadios” pelas elites estaria associada ao suposto “atraso” daquela civilização, seu caráter “primitivo” pela lógica portuguesa. Nesse sentido, foram vestidos pela máscara da vadiagem não por uma indisposição para o trabalho, pois, contraditoriamente, foi justamente a mão-de-obra indígena, compulsória e violentamente explorada, que tornou possível a extração e exportação do Pau-brasil por Portugal. É pela diferença entre europeus e povos originários brasileiros, marcada por suas concepções de mundo, modos de vida e fenótipos, que surge a necessidade pelas elites de representações fundamentadas na relação entre “superiores” e “inferiores” para, assim, sustentar os interesses da colonização (Goettert, 2002; p.105).

Cabe ressaltar que as invasões ultramarinas europeias e a expansão de seus comércios inauguraram o que posteriormente seria identificado como modernidade, que, para Grosfoguel (2020) produziu “um mundo onde somente um único mundo é possível” (p.65), tendo o racismo com o princípio organizador das configurações sociais e relações de dominação:

O racismo é um princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do

trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades, de tal maneira que divide tudo entre as formas e os seres superiores (civilizados, hiper-humanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas e seres inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano) (Grosfoguel, 2020, p.59).

Assim, a vadiagem enquanto representação para categorizar os povos originários estabelecia a inferioridade destes e de seus modos de vida na perspectiva dos colonos brancos portugueses, demonstrando que a vadiagem foi utilizada como máscara, categoria para marcar uma diferença e separar ontologicamente a população originária brasileira da europeia - única humanidade possível no projeto político da modernidade. Representar os povos indígenas como vadios, “bárbaros”, “primitivos”, “não-humanos”, ou seja, inferiores aos cidadãos europeus, justificaria, na perspectiva do invasor, a prática de violências, genocídios e o trabalho compulsório para efetivação da exploração colonial.

Também para atender aos interesses da colonização, a caracterização de indígenas como impróprios para o trabalho foi acentuada quando a exploração do Pau-brasil passou a perder centralidade, dando lugar à progressiva agroindústria com utilização de mão de obra escravizada africana. Neste novo cenário, a vadiagem atribuída aos povos indígenas marcaria sua inutilidade para a produção açucareira, justificando a necessidade do tráfico negreiro e da escravização para desenvolvimento da colônia e enriquecimento de Portugal.

Enquanto colônia portuguesa da época mercantilista, o objetivo máximo do Brasil no século XVI era dar lucro à metrópole e propulsionar a acumulação de Capital. Assim, a adoção de mão-de-obra escravizada africana respondia à necessidade de maximização de lucros através da superexploração de uma forma de trabalho "compulsória-limite" e das vantagens comerciais advindas do tráfico negreiro (Souza, 2017; p. 81-82). Ao utilizar mão-de-obra escravizada, Portugal se apropriava economicamente tanto do trabalhador, que se tornava sua propriedade, quanto de sua força de trabalho, fazendo da escravidão um mecanismo lucrativo a ser privilegiado.

A presença da população escravizada no Brasil operou também novas relações de alteridade ao dispor em um mesmo território sujeitos africanos, indígenas e europeus, suas culturas e visões de mundo, interferindo nas representações de trabalho e na categorização social e racial destas populações. Diferentemente do indígena brasileiro, representado muitas vezes pelas elites brancas como preguiçoso e indolente, o negro africano sequestrado e traficado

chegava ao Brasil com sua humanidade destituída, não sendo nem trabalhador, nem vadio: era “escravo”, “coisa”, “mercadoria”, se formando assim desde seu aprisionamento em território africano para posterior superexploração do trabalho na Colônia. Sobre os comportamentos de negação e resistência ao trabalho da população escravizada, Goettert diz que:

[...] a lentidão, o boicote e a sabotagem no trabalho derivavam de sua condição de cativo que estava em oposição à liberdade, e não a concepções e práticas que necessariamente destoassem das dos conquistadores. Isso não quer dizer que suas concepções e práticas eram as mesmas dos europeus; muito pelo contrário. É que seu mundo é “destroçado” pela sua condição de “coisa”, de mercadoria. A representação de “coisa”, como construção dos traficantes e dos senhores no engenho, não lhe possibilitava transitar entre dois mundos, como os índios. Escravo e longe de sua terra de origem, o negro refletia no banzo⁹ o “roubo” de sua alma (Goettert, 2002; p.106).

Uma vez que africanos escravizados eram violentamente forçados e obrigados ao trabalho, não fazia sentido designá-los como vadios, já que seu trabalho não estava inscrito no domínio da liberdade, onde não trabalhar seria uma opção. Todavia, mesmo em condição de escravizados, a resistência de negros à superexploração do trabalho e à ausência de liberdade era um dos fatores que fazia com que os senhores e feitores os representassem como vadios:

[...] o negro era vagabundo para o senhor de escravos se não produzisse o quanto este desejava, sendo que no odioso regime de escravidão, principalmente no eito, uma das formas de resistência era, obviamente, procurar-se trabalhar o menos possível, ou mesmo não trabalhar, quando a vigilância e a repressão arrefecessem por quaisquer motivos (Nascimento, 2001; *apud* Goettert, 2002; p.106).

Assim, a suposta preguiça e indolência do negro escravizado, justificada muitas vezes pela elite branca como tendência natural da raça à vadiagem e, dessa forma, revelando o racismo inseparável das construções sociais coloniais, representava, aos olhos dos negros, uma forma de resistência à escravidão. Em um contexto de práticas escravocratas violentas e desumanas, vadiar, “fazer corpo mole” era ato de resistência e anseio de liberdade.

A representação do sujeito negro escravizado como vadio ou pouco afeito ao trabalho se intensificou quando o próprio sistema escravista entrou em crise, quando o tripé monocultura, latifúndio e escravidão entrou em colapso e a indústria que recém nascia tornou

⁹ “Banzo, saudade de negro, saudade de tudo aquilo que desejava ver e não via, da terra natal, da mãe África. O negro escravo definhava, com a alma apertada na goela, querendo evadir-se à procura das longínquas vivências costumeiras. De banzo, morria” (Silveira, 1998; p.35).

necessária a substituição do sujeito escravizado por uma nova força de trabalho (Goettert, 2002; p.106.). Nesse cenário, era a própria condição de ex-escravizado e o racismo, enquanto instrumento organizador das hierarquias sociais na modernidade, que marcavam o sujeito negro como inapto e dispensável para o trabalho livre:

A condição de escravo retirava do negro uma possível condição de trabalhador, na representação de trabalho como enobrecimento dos sujeitos nele envolvidos. De sujeito indispensável para o trabalho durante mais de três séculos, o negro escravo¹⁰ passou a ser representado justamente por práticas que assumiu nesse longo tempo enquanto resistência à compulsoriedade do trabalho: o negro é lento no trabalho, indolente, sabotador e mais afeito à festa. Desprovido de hábitos de disciplina ao trabalho, pouco afeito ao mando e à ordem (já que a desobediência e as fugas eram constantes), o negro escravo passa a ser representado como atrasado e inapto para o trabalho livre. (Goettert, 2002; p. 107).

Segundo Laura de Mello e Souza (2017), no século XVI o Brasil Colônia era definido por extremos, onde as classes socioeconômicas e raciais que se formavam no território eram bem caracterizadas pela utilidade dos sujeitos na sociedade colonial, pela posse de propriedades e por critérios raciais, que destituíam de humanidade os povos indígenas e africanos, “de cor”, justificando a escravidão e toda uma série de violências ocorridas contra essas populações. Ao longo dos séculos seguintes, o crescente aumento populacional fez surgir uma camada intermediária da população que não se enquadrava às divisões de trabalho e de raça do sistema colonial escravista e que foram muitas vezes designados como vadios ou *desclassificados sociais*¹¹.

A principal atividade econômica no Brasil do século XVI, centrada na propriedade agrícola e na exploração de larga escala, “estava fadada a arrastar consigo um grande número de indivíduos, constantemente afetados pelas flutuações e incertezas do mercado internacional” (Souza, 2017; p.82), que sem acesso às fontes de riqueza da colônia, caracterizavam-se “pela fluidez, pela instabilidade, pelo trabalho esporádico, incerto e aleatório” (Souza, 2017; p.84.), sendo facilmente designados como vadios:

¹⁰ Para fins desta dissertação, será utilizado o termo *escravizado*, remetendo a uma condição imposta, e não *escravo*, que remete a uma condição natural do sujeito. Todavia, em casos de citações o termo será mantido conforme opção e contexto do autor.

¹¹ Em sua obra “Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII” (2017), importante referência para esta pesquisa, Laura de Mello e Souza utiliza o termo “desclassificado social” como sinônimo para “vadio”, referindo-se a toda a população da camada intermediária da sociedade escravista, em sua maioria homens e mulheres pobres livres (ou libertos), negros e mestiços.

De uma forma ou de outra, o termo (vadio) quase sempre remetia aos homens pobres livres ou libertos que, sem ocupação permanente e moradia certa, enchiam os campos e as cidades do Império. Em uma sociedade escravista sobram poucas alternativas produtivas para aproveitamento dos livres. Nos períodos de atividade mais intensa dos engenhos, era comum contratar-se mão-de-obra livre que vivia às margens das grandes propriedades. Mas, cessadas as tarefas, essas pessoas eram dispensadas e, se não eram absorvidas em outras atividades, retornavam para suas roças de subsistência ou passavam a roubar e mendigar pelas vilas e cidades (Fraga, 1995; p. 76).

No decorrer do processo de colonização brasileira os extremos da escala social continuam a ser mantidos e a camada intermediária dos vadios vai se tornando mais complexa com o contato com povos indígenas do interior do território, imigração europeia, alforria de negros e com o violento processo de miscigenação brasileiro, ampliando a fluidez e diversidade dessa camada. No período colonial, vadio poderia ser todo aquele sujeito desclassificado socialmente, não inserido na estrutura de produção e organização da sociedade colonial: trabalhadores esporádicos, homens e mulheres desprovidos de dinheiro, criminosos, ladrões, revoltosos, mendigos, pobres expropriados, artistas, artesãos, prostitutas, quitandeiras, assim caracterizados por Souza:

Elemento vomitado por um sistema que simultaneamente o criava e o deixava sem razão de ser, vadio poderia se tornar o pequeno proprietário que não conseguia se manter à sombra do senhor de engenho; o artesão que não encontrava meio propício para o exercício de sua profissão; o mulato (*sic*) que não desejava mourejar ao lado do negro – pois não queria ser confundido com ele – e que não tinha condições de ingressar no mundo dos brancos; vadio continuava muitas vezes a ser o que já viera de além-mar com esta pecha: o criminoso, o ladrão, o degradado em geral. À sua volta formava-se um círculo vicioso: a estrutura econômica engendrava o desocupado, impedindo-o de ter atividades constantes; o desocupado, desprovido de trabalho, tornava-se oneroso ao sistema. Aparentando-se com os componentes do exército industrial de reserva, o desclassificado se engastava, entretanto, num contexto próprio: o do escravismo (Souza, 2017; p. 87-88).

Mesmo com uma massa populacional de trabalhadores livres que se formava e poderia ser utilizada nas atividades da Colônia, a manutenção do escravismo era necessária para enriquecimento de Portugal pela superexploração da mão-de-obra e pelo tráfico negreiro, impedindo os vadios de ocuparem certas funções, seja por ser antieconômico desviar escravizados da produção agrícola ou por colocar em risco a condição servil, necessária para a superexploração compulsória. Da mesma forma, o sistema de trabalho escravocrata gerava um aviltamento das formas de trabalho, fazendo com o que os vadios muitas vezes se negassem a executar as mesmas funções dos sujeitos escravizados. O homem livre ou liberto queria distanciar-se da escravidão e para fugir da possibilidade de ser igualado aos escravizados,

muitas vezes assumia a vadiagem como uma forma de reafirmar a sua própria liberdade, afastando-se das redes de opressão e controle do sistema colonial. Segundo Walter Fraga:

Na perspectiva dos pobres livres, o que era considerado vadiagem, ociosidade, preguiça e indolência poderia ser uma forma de não se deixar explorar ou dominar pelas redes de poder senhorial. Os contemporâneos repetidamente se referiram à recusa dos homens livres pobres em fazer as mesmas tarefas de escravos e viam isso como a expressão de preguiça e indolência. Porém, não trabalhar ou, na perspectiva senhorial, “viver em vadiagens”, podia exatamente significar para os pobres a reafirmação do status de livres. (Fraga, 1995; p. 78).

Assim, homens e mulheres livres e libertas, os vadios foram caracterizados pela irregularidade no trabalho, reflexo tanto da estruturação econômica da colônia controlada pelas elites, quanto da sua negação em ocupar funções disponíveis que os iguallassem aos escravizados. Nesse sentido, como a busca por meios de subsistência demandava uma mobilidade entre as vilas e arraiais, a itinerância também foi uma marca característica dessa camada da população, fazendo com que vadios fossem muitas vezes conhecidos como “pés leves” ou “pés ligeiros”, frente à sua recusa ou impossibilidade em fixar raízes territoriais. Nesse sentido, “em uma sociedade baseada em relações pessoais, pôr o pé na estrada, vagar por vilas e cidades sem nenhum laço de dependência significava situar-se fora da ordem estabelecida” (Fraga, 1995; p. 79.), acentuando a classificação de indivíduos nômades como vadios e vagabundos:

Os vadios violavam o ideal patriarcal segundo o qual todo homem devia ter seu lugar, sua família e seu senhor. A vida itinerante dava ao homem livre pobre um sentimento de autonomia que era visto como inconveniente às relações sociais e de poder existentes. De resto, o fato de ser “desconhecido” e não estar inserido nos laços de vizinhança condenava o indivíduo a uma condição liminar, indefinida, indesejável. (Fraga, 1995; p.79).

Assim, a itinerância representava também mais uma estratégia da população desclassificada e oprimida em romper laços coloniais de dependência e controle. Em acordo com Kowarick (1987), Fraga (1995) afirma que parte da população livre preferia assumir um modo de vida itinerante, símbolo de autonomia e liberdade do que se submeter-se ao domínio dos senhores, a partir também da percepção da violência e desumanidade com que viam o trabalho escravo. Nesse sentido, tornar-se andarilho, “correr mundo” era “expressão direta de quem recusava submeter-se às regras do jogo paternalista escravista” (Fraga, 1995; p. 86).

Sendo vista como ônus, como um peso que impedia o desenvolvimento social e econômico das civilizações, além de permanente perigo às mesmas por supostamente favorecer o crime e a revolta, ao longo dos séculos foram desenvolvidos diferentes mecanismos para tentativa de controle dos vadios, sua exclusão das cidades, aprisionamento ou disciplinamento para o trabalho. Tais medidas articularam uma leitura racista da população, forjando condutas sociais e trabalhistas “adequadas”, “dignas”, que fundamentaram instrumentos jurídicos e medidas de coerção para criminalização da vadiagem – ou seja, de tudo aquilo que ameaçasse o domínio colonial e seus interesses econômicos.

Ao alimentar representações sobre trabalho e não-trabalho em uma civilização que se organizava a partir da colonização, as elites nacionais e estrangeiras utilizavam a vadiagem como máscara social, muitas vezes fluída ou transitória, para identificar e marginalizar sujeitos pobres, em sua maioria pretos, indígenas e mestiços – identidade raciais que não se enquadravam no modelo civilizatório europeu colonial senão como força de trabalho a ser explorada. Presente desde os primeiros séculos da invasão portuguesa, no período do Ciclo do Ouro mineiro¹² a máscara da vadiagem ganha ainda maior amplitude devido ao intenso afluxo populacional no território de Minas Gerais que resultou em uma composição social bastante heterogênea e majoritariamente negra, refletindo também nas adaptações, apropriações e recriações das diversas expressões culturais socialmente caracterizadas como vadiagem.

2.1 “Vadiagem é coisa de preto!” Vadios no Ciclo do Ouro mineiro

Com a descoberta de ouro no final do século XVII, a exploração aurífera se intensificou e se estendeu por toda região de Minas Gerais, atraindo a atenção da Metrópole e de toda uma diversa camada de sujeitos interessados no lucro, elevando a capitania mineira a uma das regiões mais importante da época. A corrida pelo ouro ao longo dos anos seguintes mobilizou um grande contingente populacional à região, seja de sujeitos escravizados, alforriados ou pobres livres, que engrossavam a camada dos vadios em Minas Gerais. Mais do que em outros

¹² O Ciclo do Ouro refere-se ao período da história do Brasil em que a mineração aurífera foi a principal atividade econômica da colônia, indo do final do século XVII, com a descoberta de ouro na região onde hoje se encontra o estado de Minas Gerais, até final do século XVIII, quando o recurso se torna escasso. No período, houve a transferência do centro comercial brasileira da região Nordeste para a região Sudeste e o surgimento e desenvolvimento de importantes cidades mineiras como Ouro Preto, Sabará, Mariana, Tiradentes e Nova Lima.

pontos da colônia, “foi grande nas Minas a instabilidade social, a itinerância, o imediatismo, o caráter provisório assumido pelos empreendimentos” (Souza, 2017; p.88.).

Como em todas as demais atividades primordiais à colônia, na mineração a força de trabalho era basicamente escravizada (Souza, 2017; p.91.), intensificando também a presença da população africana na região. Conforme se esgotava o ouro, os senhores não conseguiam manter a mão-de-obra escravizada, tornando a alforria a única alternativa para conservarem parte do antigo capital “investido” na escravização e evitar prejuízos. Laura de Mello e Souza (2017; p.44) alerta que o intenso número de alforrias ocorridas em Minas Gerais não foram majoritariamente conseguidas pelos escravizados, que não tinham como acumular excedente de sua produção para comprar a própria liberdade, mas concedidas pelos senhores para diminuir os gastos com manutenção dos escravizados nos períodos de decadências da mineração.

Assim, negros alforriados, muitas vezes impossibilitados de assumir outros postos de trabalho pela cor da pele e condição de ex-escravizados, vagavam pelas vilas e arraiais mineiros em busca da sobrevivência:

Somando-se aos aventureiros do ouro e aos desclassificados que Portugal despejava nas Minas, toda uma camada de gente decaída e triturada pela engrenagem econômica da colônia ficava aparentemente sem razão de ser, vagando pelos arraiais, pedindo esmola e comida, brigando pela estrada e pelas serranias, amanhecendo morta embaixo das pontes ou no fundo dos córregos mineiros. Muitos morriam de fome e de doença, mestiços desraçados que, não bastasse a desclassificação social e econômica, traziam estigmatizada na pele a desclassificação racial. (Souza, 2017; p. 94).

A partir de dados da população mineira ao longo do século XVIII e de comentários racistas presentes em documentos da época, a grande maioria dos vadios e desclassificados em Minas Gerais era constituída por mestiços e negros forros e fugidos (Souza, 2017; p.186 - 187.). Assim, a população “desclassificada” com a máscara da vadiagem em Minas Gerais era predominantemente negra e mestiça, com origem bastarda identificada a partir do alto número de uniões ilícitas no período, estruturando núcleos familiares independentes de laços matrimoniais (Souza, 2017; p. 188.).

Inicialmente explorado na encosta dos rios (aluvião), a busca pelo ouro gerava um desenraizamento da população que acompanhava o itinerário da produção e a disponibilidade do metal. Segundo Souza (2017; p.89.), “a fixação do homem à terra só se estabilizava um

pouco mais quando a exploração se fixava nos aluviões de meia encosta, as *grupiara* ou *catas altas*” e posteriormente nas veias subterrâneas (galerias), dando início a ocupações permanentes e tornando necessário o desenvolvimento de atividades de subsistência auxiliares à mineração.

Com o acelerado processo de urbanização da capitania de Minas Gerais, concentrando alto número de indivíduos de diferentes etnias e origens e permitindo também o contato entre sujeitos livres e cativos, foram se instalando aparelhos administrativos do Estado na região e aumentando os esforços da Metrópole para controlar a população. De acordo com Liana Maria Reis (2003; 2006), a pluralidade étnico-racial e sociocultural que passou a ocupar as Minas Gerais, integrando portugueses, africanos, negros forros, mestiços, indígenas e toda uma camada de desclassificados sociais, demandou da Metrópole inúmeras tentativas de impor valores morais, éticos e religiosos, além de um intenso controle fiscal, uma vez que o ouro não era apenas mercadoria, mas moeda com equivalência de troca internacional. Assim, tributar pressupunha “o controle não somente da produção e circulação interna do ouro, mas também das populações que se agrupavam em arraiais e vilas dispersos pelo vasto território mineiro” (Reis, 2006; p.54.).

Naquele contexto etnicamente e culturalmente diverso, regido pela lógica escravagista, o ócio poderia adotar diferentes sentidos (Reis, 2006; p.54.). Se praticado pelos senhores brancos, poderia significar status social; pelos escravizados, seria um “absurdo inaceitável, passível de castigo físico”; pelos sujeitos livres, potencializaria a máscara de vadio, sendo reprimido para enquadrá-los de alguma maneira no sistema produtivo, permitindo assim seu controle e disciplinamento. Todavia, Luciano Figueiredo (1993; p. 171) afirma que mesmo com as dificuldades cotidianas e intensa repressão, as diversas formas de entretenimento cultural eram uma constante nas cidades mineiras, favorecidas pelo caráter urbano da capitania e pelo alto número de sujeitos livres ou libertos:

Aproveitando-se de um instante de folga entre tantos outros de trabalho durante o dia, dos domingos e dias santos ou acobertados das rondas policiais noturnas em vendas, tavernas ou domicílios, através dos batuques, homens e mulheres pobres divertiam-se, embebedavam-se e brigavam, mas, em geral, fixavam neste conagraçamento laços de solidariedade. (Figueiredo L., 1993; p.171).

Assim, nos momentos de ócio e vadiagem, ao mesmo tempo em que buscavam resistir às formas compulsórias de trabalho das elites, os vadios teciam relações de identificação e coletividade que refletiam em estratégias de resistência e transgressão da ordem imposta,

inclusive através de suas expressões culturais. Nesse contexto, a máscara da vadiagem projetada pelas elites, forjada de negatividade, muitas vezes agia no sentido contrário, como contra-máscara, possibilitando a identificação coletiva e criação de estratégias de resistência pelos sujeitos vadios. Segundo Liana Reis:

As vilas e arraiais tornaram-se ponto de encontro para a diversão (danças, batuques, jogos, bebedeiras e sexo), para o estabelecimento de relações de trabalho, de amizade e compadrio, de relações amorosas, bem como, lugar de esconderijo para escravos fugidos e procurados pela justiça, lócus de transações ilícitas como o contrabando, o porte ilegal de armas, e espaço para elaboração de possíveis projetos de liberdade e rebeliões. (...) Além do perigo representado pela “desobediência civil”, estes encontros noturnos, quase sempre, acabavam tornando-se momentos musicais de lazer e descontração. Ademais, traziam um incômodo gerado pelo barulho dos instrumentos musicais e dos cantos dos batuques e bailes dos escravos (Reis, 2003; p. 225).

Os “batuques” que ocorriam nas Minas Gerais do século XVIII eram constantes nos momentos de lazer da população pobre mineira, sendo acessíveis a todos, ocorrendo sem hora nem local definido e representando “um evento propiciador de solidariedade e coesão grupal entre os desclassificados sociais e escravos” (Figueiredo L., 1993; p. 171.). De modo genérico, aos olhos das elites *batuque* poderia identificar qualquer dança ou divertimento ao som de percussão executada por tocadores de tambores (Lopes, 2019; p.40). Enquanto expressão coletiva, Figueiredo L. (1993) também destaca a importância da presença feminina nos batuques de Minas Gerais. Uma vez impossibilitadas de participarem das festas das igrejas, as mulheres convertiam essa ausência nos festejos oficiais por uma grande presença nos batuques clandestinos, muitas vezes organizando-os ou permitindo que ocorressem em suas vendas ou tavernas. Laura de Mello e Souza também cita a importância das vendas coordenadas por mulheres como importantes lugares “de lazer e de namoro, o espaço onde suas festas e seus batuques se desenrolaram” (2017; p.230). Neste cenário de entretenimento, em que o lazer muitas vezes assumia cunho sexual, estava também presente a prostituição, ocasionada pela necessidade das mulheres desclassificadas socialmente de obter meio de subsistência imediatos.

Enquanto expressão da população vadia, formada majoritariamente por negros e mestiços, com presença de danças e o uso de tambores, ressaltando origens africanas e afrobrasileiras, os batuques eram revestidos por uma “aura sobrenatural” e muitas vezes tidos como “feitiçaria” e “povoando o imaginário das elites senhoriais, administrativas e religiosas sobre o desconhecido e incompreensível aos olhos do branco” (Reis, 2003; p. 225.). Segundo Souza (2017) o que era nomeado “feitiçaria” na maioria das vezes eram práticas de cura ou

expressões religiosas ligadas a raízes africanas e indígenas, que não conseguiam ser integradas na sociedade pelo racismo:

Havia, por um lado, o repúdio da sociedade: negros em sua grande maioria, esses indivíduos traziam na cor da pele a presença de um mundo secreto e desconhecido, de que a feitiçaria era um dos ecos ameaçadores. O africano podia ser escravo dócil e serviçal; mas por detrás dessa aparência inofensiva escondia-se o protagonista da rebelião e da revolta, o representante misterioso e traiçoeiro de uma humanidade diferente e perigosa, o feiticeiro que subvertia o mundo ordenado dos brancos e instaurava o caos (Souza, 2017; p. 244).

Assim, ainda que não representassem perigo efetivo para a organização social à época, tais saberes e práticas “misteriosas”, desconhecidas aos olhos das elites, davam margem para criação de estratégias de resistência pelas populações negras:

Dissociados na Colônia de qualquer tipo de poder formal, oprimidos fisicamente por feitores e pelo trabalho penoso, a resistência possível pertencia ao domínio daquilo que, em meio às sucessivas violências da escravidão, ficou preservado na consciência do dominado pelo desconhecimento do dominador. Se as danças, a capoeira, a música expressavam essa realidade, a feitiçaria constituiria, em alguns momentos, a dimensão mais agressiva de tal resistência (Figueiredo L, 1993; p.178).

Segundo Reis (2003; p. 221), mesmo buscando impor valores morais, religiosos e culturais como mecanismos de dominação, a Metrópole nem sempre conseguiu impedir manifestações contrárias às suas ideologias. A vadiagem, ao localizar-se no espaço do ócio e da desocupação, fora do domínio do tempo do trabalho e da Igreja, permitia práticas de resistência e liberdade, “aproximando membros da comunidade escravizada, africana e crioula” (Reis, 2003; p. 226). A autora ressalta a identificação criada entre africanos, buscando resgatar elementos comuns entre as diferentes nações e grupos étnicos trazidos para o Brasil e destes com mestiços, a partir da proximidade obtida na repressão das autoridades em seus momentos de descanso:

Em outras palavras, a repressão senhorial e dos administradores constitui-se em uma forma de os africanos reafirmarem suas próprias identidades grupais e, nessa medida, foram estes conquistando espaços para livrarem-se ou burlarem a ordem, para o que contaram com o apoio, a cumplicidade ou mesmo a amizade de autoridades e senhores cujos interesses fossem contrários aos da Metrópole (Reis, 2003; p. 229).

Assim, no espaço-tempo dedicado ao ócio, ao divertimento e à liberdade, ou mesmo por meio de formas de trabalho e subsistência que fugiam do controle colonial, a vadiagem, ao

mesmo tempo em que foi usada como máscara de desclassificação social pelas elites, permitiu a identificação coletiva e solidariedade entre povos indígenas, africanos e mestiços, opondo-os à elite colonial branca. Desse modo, nas brechas da imposição do trabalho compulsório ou livre e “digno”, conforme projetado pelas elites, parece ter sido a vadiagem uma das possibilidades de persistência de manifestações artísticas, culturais e religiosas das populações caracterizadas como vadias, permitindo a resistência e sobrevivência das culturas negras no Brasil.

2.2 A contra-máscara da vadiagem: espaço-tempo de preservação de valores ancestrais

A máscara da vadiagem, forjada pelas elites sob a ideia da existência de indivíduos impróprios para o trabalho, nômades, com tendência natural ao ócio, à desordem e à criminalidade, quase sempre pretos, indígenas e mestiços, passou a influenciar as relações de trabalho e o convívio social urbano, motivando estratégias de disciplinamento e marginalização desta camada da população em quase todos os contextos históricos nacionais, chegando à contemporaneidade – como um dos instrumentos ideológicos do racismo e do preconceito de classes, caracterizando negativamente identidades étnico-raciais e alimentando instrumentos jurídicos. Ao criminalizar práticas culturais e modos de vida da população negra, controlando o tempo livre e do trabalho e forjando valores morais e éticos, as elites brasileiras visavam a manutenção do seu domínio econômico e social.

Presente em diferentes períodos e formatos na legislação brasileira, a repressão dos vadios ganha maior ênfase a partir do Código Penal da República sancionado em 1890, que sucede importante marco da história social e política brasileira: a Abolição da Escravatura em 1888 e a Proclamação da República em 1889, processos que afetaram diretamente as relações econômicas e trabalhistas no Brasil. Para a construção de uma nação republicana “civilizada” ao molde europeu, o Código Penal de 1890, dando forma à ideia de que “o trabalho dignifica o homem”, previa medidas de disciplinamento da população através do trabalho como aprisionamento de vadios em instituições disciplinares e criminalização da capoeira. O Capítulo XIII, dedicado aos “Vadios e Capoeiras” e conhecido como Lei da Vadiagem, criminalizava, em seu artigo 399, todo sujeito que:

“deixar de exercer profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meio de subsistência e domicílio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei e manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes”¹³.

De uma forma geral, sob a égide de preservar a “moral e os bons costumes”, a Lei da Vadiagem abria brechas para criminalização de diferentes manifestações e expressões culturais das populações afro-brasileiras. Em outras partes do documento, como nos artigos 156, 157 e 158, há criminalização de práticas relacionadas a “espiritismos”, “magia” e “ofício do denominado curandeiro”, que permitia o enquadramento de expressões religiosas e práticas medicinais de matrizes africana, afro-brasileira e indígena. O que parecia estar em questão, conforme nos atenta Nei Lopes (2019), era uma estratégia de eugenia e apagamento das culturas negras no Brasil:

A lei [da vadiagem], especialmente durante a Primeira República (1889 – 1930), foi abundantemente utilizada para coibir as manifestações culturais da população afrodescendente nos anos do pós-abolição, servindo inclusive para justificar, do ponto de vista legal, a repressão às rodas de samba e festas de candomblé – consideradas ofensivas aos bons costumes pela elite do período, adepta de projetos sistemáticos de branqueamento racial que apagassem as referências do passado escravocrata brasileiro. (Lopes, 2019; p.295)

A historiadora Nathália Oliveira destaca a importância da dimensão cultural para as classes populares, tendo em vista que é neste campo que se constroem formas de organização e representatividade e onde se travam batalhas pela conquista do espaço público e pela cidadania (Oliveira, 2015; p.51). Nesse sentido, é possível afirmar que sempre coexistiram tentativas das classes dominantes em coibir ou se apropriar de manifestações culturais negras e, por outro lado, formas de resistência e preservação de suas tradições e raízes pelas populações marginalizadas.

Mesmo com a intensa repressão e criminalização, seja em cantos de capoeira, composições de samba ou no diverso acervo musical das manifestações culturais afro-brasileiras, dispersas e reinventadas em todo território, a vadiagem é intencionalmente citada como ícone de liberdade, de resistência e da *ginga* brasileira. Assim, se para as elites é signo carregado de negatividade e ausência, para as populações negras a vadiagem agencia imaginários, atitudes, arquétipos, repertórios culturais e tecnologias ancestrais, conectadas às

¹³ Código Pena Brasileiro. Disponível em: <https://encurtador.com.br/nzMT6>. Acesso em: 19 set. 2023.

raízes africanas, afro-brasileiras e indígenas, que, em sua diversidade, se reúnem como signos de liberdade e resistência ao domínio colonial.

Ao longo do século XX, a sofisticação dos aparatos jurídicos e criminais foi tornando menos explícita a menção à vadiagem, ao mesmo tempo em que as populações negras e suas expressões culturais foram sendo toleradas e apropriadas como símbolos da identidade nacional, ainda que em caráter exótico e/ou folclórico. Durante o Estado Novo, de acordo com Oliveira (2015) a cultura negra foi tratada na sociedade brasileira de maneira ambígua:

Se por um lado, houve a transformação da capoeira, do candomblé, do samba e do futebol em símbolos da identidade [nacional] – elementos culturais relacionados às classes populares e, em especial, ao contingente negro – e um incentivo às pesquisas e análises sobre a cultura negra e sobre a contribuição do negro na formação da cultura brasileira, por outro temos uma série de ações estatais no sentido de desqualificar, negativizar, silenciar e reprimir tais atividades (Oliveira, 2015; p.40).

Segundo Leda Maria Martins (2021; p.21-22.), “todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem”. Ou seja, em todas as nossas formas de expressão, artística ou cotidiana, nos espaços de trabalho ou descanso, nos “modos e meios de experimentar e interrogar o cosmos” estamos exprimindo as visões de mundo que nos constituem. Para a autora:

Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano. Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade (Martin, 2021; p. 21.)

No caso da experiência colonial brasileira, as elites nacionais e estrangeiras imprimiram um profundo projeto ideológico e cultural de controle e marginalização das populações africanas, indígenas e mestiças, impondo a visão de mundo europeia ocidental como única possível. Tal processo, além de visar o disciplinamento dos corpos para o trabalho exploratório, visava também o embranquecimento da população brasileira e apagamento de suas origens africana e indígena. Para Muniz Sodré (2002):

A moderna cultura ocidental – ou seja, o desdobramento da ideologia humanista dos séculos XVII e XVIII, que procura fazer da sociedade

individualista burguesa o padrão regulador do fenômeno humano no mundo inteiro – decorre de um *nomos*¹⁴ universal, que ordenou cientificamente os espaços terrestres no início dos tempos modernos.

O triunfo da doutrina da humanidade absoluta deu-se a partir de uma ordenação espacial centrada na Europa. Desta maneira, o “humano universal”, criado por um conceito de cultura que espelhava as realidades do universo burguês europeu, gerava necessariamente um “inumano universal”, outra face de uma mesma moeda, capaz de abrigar todas as qualidades atinentes ao “não-homem”: selvagens, bárbaros, negros (Sodré, 2002; p.30).

Nessa perspectiva, a desclassificação almejada pela máscara da vadiagem foi uma das estratégias ideológicas do racismo para criminalização e exclusão social da população negra, desclassificando-a como vadia, ou seja, existência “outra”, imprópria, incivilizada, inumana. Foi a partir desta ideia de “outridade” que se desenvolveram as sociedades coloniais a partir de um modelo civilizatório onde o sujeito branco europeu era a única humanidade possível, respaldando uma série de violências, genocídios e apagamentos culturais contra as populações “outras”.

Para Muniz Sodré (2002), as matérias (visões de mundo) estrangeiras alimentaram a consciência e os projetos criadores das elites brasileiras, que permaneceu sempre branca, “infensa a qualquer penetração do simbolismo negro-africano, a qualquer sedução da cultura das massas” (2002; p.49). Nesse sentido, segundo Leda Maria Martins (2021) a própria primazia da escrita, expressão privilegiada na Europa Ocidental e nas suas colônias como legitimadora de saberes e lugar de memória, estabelecia formas de privilégio e exclusão, onde os saberes das populações “outras”, veiculados por formas de conceber, experimentar e vivenciar a cultura que não a escrita, foram apagados e considerados indesejáveis:

Tornando-se exclusiva a escrita letrada como fonte de conhecimento, seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber. (...) A civilização da escrita, do livro, se impunha, como se fora única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e de hegemonia, refratária a qualquer diferença. E visava ao desaparecimento simbólico ou literal do outro, o seu apagamento (Martins, 2021; p. 34 – 35).

¹⁴ Muniz Sodré cita Carl Schmitt para caracterizar “*nomos*” como a divisão do território numa ordenação determinada que responda a uma forma de ordenação política, social e religiosa: “as diferentes representações espaciais traduzem os diversos estatutos do espaço como objeto social, organizando-se a partir de exigências do sagrado, de interesses mercantis ou do Estado.” (2002; p.29).

Entretanto, a autora também afirma que as culturas transladadas para as Américas tinham a oralidade como mecanismo privilegiado para produção de conhecimentos, em que performances corporais, ritos e cerimônias seriam elementos primordiais para sua disseminação:

Por meio delas, uma pletera de conhecimentos se retransmitia através do corpo em movimento e por sua vocalidade, desde comportamentos mais simples, expressões, práticas e hábitos do cotidiano até as mais sofisticadas técnicas, formas, processos cognitivos, pensares mais abstratos e sofisticados, entre eles a cosmopercepção ou filosofia (Martins, 2021; p.26).

Nesse sentido, ao contrário do pensamento colonial europeu que buscava desqualificar o continente Africano, sua população, conhecimentos e visões de mundo:

(...) o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimentos que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (Martins, 2021; p.35).

Para Sodré (2002), mesmo com o poder controlador do capitalismo como lei de organização absoluta do mundo, fazendo as “forças arcaicas tradicionais” convergirem para “os cânones da individualização e transformando as pulsões, as energias, em força de trabalho”, sempre houve uma distância entre “o que se diz e o que se faz, entre a representação e o referente, entre a interpretação e o real” (Sodré, 2002; p.118). Para o autor, no contexto brasileiro a persistência da cultura negra demonstra essa diferença, caracterizando-se, em diálogo com Martins (2021), como uma cultura de “dupla face”, expressando em seus modos de constituição “a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (2021; p.46).

É nessa perspectiva que consideramos a vadiagem como um espaço de resistência e camuflagem cultural pelas populações negras. Se enquanto categoria social no contexto colonial ela identifica e permite solidariedades, ainda que temporárias, entre as populações africanas, indígenas, mestiças e pobres no Brasil, enquanto prática social destas populações, atitude, comportamento, a vadiagem representa a resistência do grupo contra a exploração e a persistência de expressões culturais e modos de vida pautados em “outras” visões de mundo.

Assim, no tempo que escapava do controle utilitarista pelo trabalho, seja por descuido do opressor ou *ginga* do oprimido, a vadiagem representava contra movimentos, resistências que permitiam o cultivo da ancestralidade e manutenção das heranças africanas e indígenas. Herança adquire aqui, segundo Sodré (2002), sentido próximo ao de patrimônio, “metáfora para o legado de uma memória coletiva, de algo culturalmente comum a um grupo” (p.52), que, ao diferenciá-lo de outros grupos, pode ser concebido como um território “político-mítico-religioso”:

(...) ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se “reterritorializar” na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto aos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais (Sodré, 2002; p.53).

Assim, é principalmente pelas performances corporais que há a manutenção e preservação dos saberes ancestrais negros, heranças expressas e transmitidas pela oralidade. Grafar o saber na perspectiva das culturas africanas tratava-se de uma experiência corporificada, de um saber inscrito no corpo em performance: “dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores” (Martins, 2021; p.36).

Em um contexto de extremo controle do tempo e das formas de ocupá-lo, direcionando toda força vital para o trabalho, a vadiagem representou, nos diferentes ciclos econômicos brasileiros, um espaço-tempo de reunião das populações vadias fora da imperatividade do trabalho. Nesses instantes, heranças culturais das populações negras eram cultivadas e transmitidas por meio da oralidade e das performances corporais, expressas nas práticas e comportamentos marginalizados como vadiagem. Vadiar era (e parece ainda ser) colocar-se contra a lógica do trabalho e do controle utilitário do tempo; opor-se ao disciplinamento do corpo e à moralização das expressões culturais e religiosas; transgredir limites territoriais, criando formas de ocupação do espaço público contrárias ao ordenamento racista e higienista das cidades; cultivar valores e visões de mundo que se entrecruzam e reatualizam nas festas, ritos e encontros entre vadios de diferentes origens.

3 O JOGO DA VADIAGEM: FORMAS E EXPRESSÕES CÊNICAS NEGRAS NO ESPAÇO URBANO

Tirem da cidade o complexo de saberes sofisticados das ruas que nos forjaram; silenciem os batuques que ressoaram nas noites de desassossego, afagaram as almas e libertaram os corpos, e o que sobrar ? Corpos sem nomes, disciplinados para o trabalho, aprisionados, fichados, adoecidos, amontoados, desencantados. Corpos mortos em vida numa cidade em que os mortos vivem e dançam como ancestrais. (Simas, 2020; p.48)

Se a vadiagem foi inicialmente utilizada pelas elites brasileiras como categoria social para moldar representações sobre trabalho e não-trabalho, com o tempo passou a categorizar uma série de comportamentos e expressões culturais de origem africana e indígena a fim marginalizar e apagar quaisquer resquícios dessas populações nas sociedades brasileiras. Por outro lado, aquilo que era mascarado como vadiagem representava heranças culturais expressas e preservadas pelas populações negras por meio da oralidade e das performances corporais e rituais, muitas delas manifestadas fora da lógica do trabalho compulsório ou   sua revela, no tempo-espaco da vadiagem.

Neste capítulo, pretendemos abordar algumas formas culturais negras mascaradas como vadiagem, buscando especificá-las e identificar como se constituem enquanto expressões artísticas e cênicas em diálogo com o espaco urbano, apontando também os valores civilizatórios e as cosmovisões que as constituem. A partir de uma análise dos batuques, do samba e da capoeira, serão elencadas algumas características dessas expressões que revelam modos de resistência às constantes perseguições e tentativas de desclassificação pelas elites.

3.1 Batuque e festa

Os batuques eram eventos comuns no Brasil colonial, prática coletiva em momentos de descanso e lazer, reunindo as populações vadias nos diferentes territórios rurais e urbanos. Segundo Lopes (2012; p.47), *batuque*   palavra de raiz banto, com etimologia controversa dada a variedade de ramificações, podendo designar danças afro-brasileiras ou mesmo qualquer reunião em que se *batuca*, mesclando-se com o sentido do verbo em português *bater*, devido ao gesto toque no tambor. O autor ressalta também a possibilidade de fusão com a expressão

quibumda¹⁵ *ba-atuka* (onde se salta ou pinoteia), podendo referir a baile originário de Angola ou do Congo. *Batuque* pode, ainda, remeter ao termo *batucajé*, de raiz Iorubá, fazendo referência a batuque onde se come e se faz feitiço, sob influência do termo *olubajé*, banquete oferecido ao orixá nagô Obaluaê.

Já para Sodré (1998; p.29), *batuque*, *lundo* e *samba* são nomes genéricos capazes de designar, de acordo com a região e com o período, uma variedade de danças negras, muitas vezes descritas como “folguedos populares brasileiros”, tais como “o sorongo, o alujá, o quimbête, o cateretê, o jongo, a chiba, o lundu, o maracatu, o coco de zambé, o caxambu, o samba (rural de roda, de lenço, partido-alto etc.), o bambelô, batuque e outras”. Para o autor, além dos elementos específicos de cada região, estas danças caracterizam-se por serem de conjunto e pela constatação da roda, do coro e de solo de dançarinos, com organização formal derivada do samba ou batuque africano, originário das regiões do Congo e Angola.

Segundo Zeca Ligiéro (2011; p.139), os batuques tinham como traço comum a reunião de diversas etnias para um rito que se caracterizava pela presença conjunta de percussão, dança e canto. Ligiéro (2011; p.135), em referência ao filósofo Bunseki Fu-Kiau, diz que os elementos das performances africanas não devem ser analisados separadamente e propõe o estudo do “batucar-cantar-dançar” como um único objeto indissociável. Segundo o autor, as análises de Fu-Kiau apontam que em quase todas as religiões africanas os rituais de culto aos ancestrais acontecem em arenas ou procissões onde se toca, canta e dança, como um poderoso trio que gera “invisíveis e reconciliadores” poderes de cura. Além disso:

Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (*Kinenga*) da vida. Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (*religare*), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos (Ligiéro, 2011; p.135).

Ridalvo Félix de Araújo (2017; p.27) utilizou a expressão “cantos de dançar”, posteriormente atualizada para “cantos dançados”¹⁶ para se referir às expressões das culturas

¹⁵ Quimbundo refere-se a língua dos ambundos ou bundos, grupo étnico de Angola. (LOPES, 2011; p.1080)

¹⁶ Na ocasião da banca de defesa desta dissertação em outubro de 2023, a autora indicou a atualização do termo “cantos de dançar” para “cantos dançados”, em função da publicação de sua tese, ainda inédita.

que se manifestam com canto e dança de modo inseparável, considerando também “os aspectos gestuais, os movimentos, os instrumentos musicais, os ritmos, as melodias, os figurinos, o tempo, o espaço, as cores, assim como a própria voz e suas inflexões, sendo, portanto, linguagens que se completam”. Desse modo, para além de mero divertimento ou atividade lúdica, os “cantos de dançar”, expressões culturais caracterizadas pela presença do “batucar-cantar-dançar”, genericamente nomeados como *batuque*, representavam uma *corpora* de conhecimentos preservados e transmitidos pela performance oral, herança das populações africanas e originárias nas Américas. Em seu estudo sobre o Candombe Mineiro e suas relações com batuques de outros territórios, Araújo (2017; p.43) diz que há constatações de expedições de europeus ao sudoeste africano, onde distintos tipos de danças foram categorizados como batuques aos olhos dos brancos:

Diante das visões sensacionalistas e depreciativas construídas pelas expedições sobre as tradições de dança encontradas numa grande parte da África negra, a intransigência eurocêntrica tentou vulgarizar saberes e memórias civilizatórias do modo de viver de grande parte das populações africanas das regiões bantu e iorubanas, bem como de outros universos socioculturais (Araújo, 2017; p.44).

Araújo (2017) também demonstra como o termo batuque refere-se a diferentes formas específicas de expressão de cantos de dançar, analisando em sua tese expressões localizadas em Cabo Verde, Portugal e nos estados brasileiros do Rio Grande do Sul, Amapá, São Paulo e Minas Gerais. Assim, ao mesmo tempo que amplia a percepção das especificidades dessas expressões, demonstrando como elas se relacionam com cada território, destaca aspectos semelhantes entre elas:

Diante desses contextos, alguns aspectos se apresentam similares entre todas essas expressões, a começar pela forma como o canto é emitido, com a alternância solo/coro. Existem variações entre o repertório dos cantos com frases curtas e longas, predominando sempre as mais curtas. A linguagem poética metafórica e simbólica também estão presentes nos versos, o que contribui para manter a restrição dos sentidos somente com os mais velhos e com aqueles cantantes dançantes que são permitidos e/ou iniciados conforme o tempo na tradição, como por exemplo nos Batuques do Rio Grande do Sul, Amapá, São Paulo e em Minas Gerais com os Arturos (Araújo, 2017; p.122 – 123)

A autora destaca também que os conteúdos abordados nestas tradições, expressos pelos cantares dançantes, “mantêm uma dinâmica inerente ao universo das circunstâncias de sua realização, sendo que outros temas e cantos fazem parte do repertório tradicional das

expressões” (Araújo, 2017; p.123). Além disso, afirma que a dança e sua delineação no espaço são modos de circunscrever aportes civilizacionais negro-africanos, a partir dos movimentos desenhados e dos giros dos corpos e das rodas, que quase sempre acontecem no sentido anti-horário nestas tradições:

O significado que o sentido anti-horário configura dentro dessas expressões é da ordem do sistema filosófico e metafísico, uma vez que se retorna e conecta-se com o que veio antes, ou seja, com o ancestral. Esse anelo tem o poder de conceder sentidos, atos e formas ao que se é e está fazendo, garantindo, portanto, possibilidades de ser e fazer depois. Nesse circuito não-linear, cuja força é movida pelo sopro dos antepassados, se gera e transmite-se, mas também se modifica e institui-se componentes diversos que só a performance pode revelar (Araújo; p.124).

Em relação à corporalidade das performances afrobrasileiras, Araújo (2017) destaca a “assimetria” como significante cultural que distingue essas tradições do universo ocidental, como, por exemplo, no balé clássico em que “os movimentos corpóreos são centrados em eixos e estruturas simétricos/eretos, ao contrário das expressões negro-africanas e afrobrasileiras em que encontramos a assimetria estruturando movimentos isócronos de vaivém, mas que não cai.” (2017; p.124).

Segundo Zeca Ligiéro (2011; p.133), nas performances africanas o corpo é o centro de tudo, fazendo parte, no contexto das populações negras brasileiras, de momentos festivos, religiosos e cotidianos, das celebrações católicas aos ritos de candomblé e umbanda: “a dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano”. Para Muniz Sodré (2002; p.135), a dança na perspectiva africana, principalmente de raiz bantu e iorubá, é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço, onde o ritmo é rito ancestral por meio do qual o indivíduo incorpora força cósmica, com possibilidades de realização, mudança e catarse. Logo, para o autor, o corpo configura-se como território do ritmo: ele é o lugar-zero do campo perceptivo, um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa.

Sodré (2002, p.134) afirma que a dança é um exemplo de como a preservação da memória originária e as criações culturais que ocorriam entre os agrupamentos e associações negras, e mesmo entre escravizados, eram propiciadas pelo *jogo*, “tanto na forma do culto mítico-religioso como do ludismo festivo”, representando esquivas ao controle e às finalidades produtivistas do mundo dos senhores. Esse jogo do qual fala Sodré (2002, p.126) seria não

apenas pura atividade lúdica, mas conceito de uma outra perspectiva quanto à consciência de si, “capaz de relativizar a verdade entronizada pela metafísica e de se abrir tanto para a realidade dos mitos – este eterno ponto de partida para o pensamento – quanto dos deuses atuantes nas comunidades litúrgicas”. Para o autor:

Como uma ação hierática, relacionamento com o sagrado, o jogo ocupa um lugar central no mundo das culturas de *Arkhé*. O culto aos deuses, com seus rituais – onde vigora a linguagem não conceitual dos gestos, imagens, movimentos corporais, cânticos – é a matriz de todo jogo. O culto é em si mesmo um grande jogo, gerador de saberes, aos quais só têm acesso os iniciados, aqueles autorizados a conhecer os processos de distribuição da força vital e as relações entre homens e deuses. As diversas formas lúdicas que, com o passar dos tempos, isolaram-se como atividades marginais ou complementares ao trabalho, são na verdade derivações de um grande rito original, que torna visível por meio dos símbolos a ação dos deuses (Sodré, 2002; p.126-127).

Nesse sentido, podemos dizer que as expressões e performances culturais genericamente denominadas pelas elites como batuque, representam para as populações negras jogos cósmicos, modos de conexão com o sagrado e com o mito, que representam contrapontos à visão única de mundo colonial. O jogo, em seu caráter lúdico e festivo, em sua presença nos rituais litúrgicos de matriz africana e nas práticas tidas como vadiagem, representava a ligação de pessoas negras com o cosmos e com sua ancestralidade, como princípios fundamentais à concepção de mundo herdada de África – principalmente dos grupos étnicos bantu e iorubá.

Sodré (2002; p.140) também destaca que entre as populações negras, “jogos de expressão como a dança e a música articulam-se simultaneamente com jogos de espaço e jogos miméticos”, com paródias de outras identidades, favorecendo a *mimicry*:

O jogo da *mimicry* funda-se na injunção de iludir o outro, de fingir ser alguém diferente (o senhor) e, por aí, recuperar uma fruição do mundo que lhe tinha sido expropriada. Nesse movimento, a invenção é contínua, o empenho coletivo vai no sentido de seduzir o espectador (um grande número de espectadores favorece o mimetismo), levando-o a aderir à ilusão (Sodré, 2002; p.140)

Por meio de criações dramáticas apoiadas na dança e na música, havia possibilidade da vivência de papéis diferentes, permitindo a elaboração de novas identidades grupais, onde “a ilusão se impõe como uma via de acesso ao real e à identidade do grupo” (Sodré, 2002; p.140). Além disso, os saberes da festa, o jogo, o rito, muitas vezes possibilitava o culto aos deuses, atuando como espaço litúrgico para as comunidades negras. Assim, camuflados dos olhos das

elites e de seu universalismo, o ludismo, a festa, a vadiagem e as diferentes formas de “batucar-cantar-dançar”, ocultavam a solenidade ritualística de um jogo que pretendia afirmar a presença dos deuses, sendo parte do centro vital das culturas africanas no território brasileiro:

A festa destina-se, na verdade, a renovar a força. Na dança, que caracteriza a festa, reatualizam-se e revivem-se os saberes do culto. A dança, rito e ritmo, territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando-lhe a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada (Sodré, 2002; p.136).

Mesmo frente às inúmeras tentativas de apagamento e dominação, o “batucar-cantar-dançar” parece caracterizar distintas expressões e performances culturais afro-brasileiras, que representam heranças culturais dessas populações transmitidas e recriadas na diáspora pelas próprias performances. Assim, garantem a persistência e a preservação destas expressões no território. Nesse processo, é pelo corpo, por suas formas e simbologias que ocorre a transmissão da visão de mundo e da memória africana, que, nos diferentes contextos históricos analisados, se manteve sempre presente (Sodré, 2002; Martins, 2021).

Os batuques, que na verdade compreendem uma série de formas artísticas e expressões culturais das populações negras e indígenas, transitaram ao longo dos períodos históricos entre a vadiagem e a “cultura popular”, sendo ora aceitos, ora perseguidos, elegidos como símbolo da cultura nacional, folclorizados ou sincretizados e camuflados com outras expressões culturais mais “toleráveis” aos olhos das elites. Por sua raiz afrobrasileira e ligação com a negritude em uma sociedade racista, os batuques sempre foram marcados como algo menor, coisa de vadios, distante da “alta cultura” que, ainda hoje, ocupa o imaginário brasileiro operando hierarquias e marginalização cultural. Por outro lado, dispersas pelos territórios, congregando indivíduos de diferentes origens étnicas, os “cantos dançados” e as demais expressões do “batucar-cantar-dançar” persistiram contra seu apagamento – ainda que descaracterizadas ou expropriadas, preservando e recriando as origens africanas e indígenas na identidade cultural da população negra brasileira.

3.2 O samba e a malandragem

De modo similar ao batuque, *samba* também foi inicialmente denominação genérica para uma série de expressões culturais negras dispersas por todo o Brasil e caracterizadas pela presença do “batucar-cantar-dançar”. Referido por viajantes portugueses como “uma forma teatralizada, um jogo cênico” (Sodré, 1998; p.29), no contexto brasileiro o samba de roda, dançado principalmente na região da Bahia, conserva traços dramáticos, onde:

(...) gestos das mãos, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituem uma espécie de significantes miméticos para um significado (já recalcado) que tanto pode ser a história de uma aproximação ou um contato quanto qualquer outro fato em que o corpo seja dominante (Sodré, 1998; p.30).

Nei Lopes (2019) aponta que, no contexto rural, samba poderia designar tanto o evento onde a manifestação se realizava, a sonoridade executada e mesmo o grupo formado para o encontro, sendo:

(...) um conjunto de linguagens unindo canto, dança e gestos funcionalmente organizados, estabelecendo comunicação e transmitindo, sutilmente, sinais que tanto podem traduzir simples divertimento quanto poder, sexualidade e força criativa, principalmente quando dançado em roda (Lopes, 2019; p.250).

O deslocamento social e econômico do ambiente rural ao urbano, a partir de meados do século XIX, e a abolição da escravidão parecem ter sido momentos de grande transformação, por permitirem, segundo Ligiéro (2011; p.142), que o batuque agregasse novos dançarinos, cantores e percussionistas, mantendo ritmos tradicionais, mas incorporando novos estilos de tocar, dançar e cantar. Neste contexto, segundo Sodré (1998; p.13), começou a proliferar entre a população negra do Rio de Janeiro traços de uma música urbana comumente denominada samba que, especialmente depois da Abolição, representou um importante modo de comunicação e socialização entre a população negra, frente à hostilidade racista dos cenários urbanos.

Para Muniz Sodré (1998; p.35), efervescente nos redutos negros cariocas, a linha rítmica do samba tal qual o conhecemos atualmente surge desse processo de adaptação, reelaboração e síntese de diversas formas musicais negras no Brasil, em que “os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são

perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra”, principalmente com origem africana nas regiões de Angola e Congo.

Muitas vezes identificado como vadiagem pelas autoridades, o samba sofreu tentativas de desqualificação e repressão pela ação policial, como limitação de espaço e tempo para os encontros e rodas, obrigação de registros e aprovação de roteiros de desfiles, e mesmo detenção e violência física sem motivo legal que não a “repressão à vadiagem” (Lopes, 2019; p. 240). No início do século XX, mesmo com a presença de sujeitos brancos entre compositores e sambistas, os próprios reconheciam que o samba era de origem negra, ou “coisa de nego que envolve negaça (sedução, provocação, requebra) e parati (cachaça) para festejar o momento lúdico” (Paranhos, 2005; p. 85), gerando tentativas de apropriação e embranquecimento desta manifestação. Segundo Lopes:

O samba do ambiente urbano, das cidades, descendente direto do samba rural, floresceu ao ar livre, nos terreiros das comunidades negras e nas ruas. Nesses ambientes, foi absorvido e transformado pela indústria, para se tornar objeto de exploração econômica e chegar às casas de espetáculo e às residências, por intermédio do rádio e do disco. (...) Ressaltemos que, ao se apropriar do samba como matéria-prima, a indústria tomou para si apenas o aspecto de composição musical para ser cantada ou tocada (e consequentemente vendida), ficando a dança, ao longo do tempo, restrita à maior ou menor espontaneidade das avenidas dos desfiles, das quadras das escolas e dos salões de baile (Lopes, 2019; p.254).

Foi também a partir do século XX que o samba urbano, em sua forma gerada nos subúrbios e periferias do Rio de Janeiro, ingressou no modo de produção capitalista com o desenvolvimento da indústria fonográfica e do rádio. Naquele contexto, o poder econômico e político passou a ver no samba uma fonte geradora de significações nacionalistas e a instituir a criação de profissões e papéis sociais, como o de músico profissional, para responder às necessidades da lógica do Capital – que passou a ver nas tradições negras possibilidades de lucro. De acordo com Sodré:

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do indivíduo um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado. Compositor se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunistas), para poder ser captado como força de trabalho musical (Sodré, 1998; p.39 – 40).

Com o movimento de comercialização em massa e industrialização da produção musical, aliado aos anseios estadistas de converter expressões culturais populares em símbolos nacionais, embranquecendo e higienizando-as, o samba passa a se deslocar das comunidades negras e vai sendo apropriado pela classe média branca, que se torna produtora sistemática de sambas e imprime novas significações culturais e sentidos a esta expressão. Ou seja, paulatinamente o samba é expropriado do segmento populacional negro e pobre, se tornando instrumento expressivo da população branca e das classes médias. De acordo com Muniz Sodré (1998), o processo de industrialização do samba promoveu uma distinção entre sua forma tradicional (negra) e técnico-capitalista, para corresponder à lógica de produção em massa. Em sua forma tradicional, ou no *meio natural* do samba:

(...) todo instrumento podia tornar-se musical: pratos, pentes, latas, caixas de fósforo, chapéus etc. E a organização própria do ritmo não impedia a abertura do processo musical à participação das pessoas, isto é, não separava radicalmente as instâncias da produção e do consumo, permitindo a intervenção de elementos novos, da surpresa, no circuito da festa. Ao mesmo tempo, eram muito lentos a produção e o consumo de música. Um motivo “viajava” por grupos, casas, rodas, serestas, sempre com a possibilidade de que algo fosse acrescentado ou retirado (Sodré, 1998; p.52).

Por outro lado, em seu *meio técnico*, a produção em massa de sambas impôs um ritmo novo tanto na produtividade quanto no consumo, que se tornaram mais acelerados. Sodré (1998) destaca que se passou a viver *de* samba ao invés de se viver *no* samba ou *com* ele, introduzindo também a forma e ritmo do espetáculo e a necessidade da especialização e profissionalização de músicos, dançarinos, integrantes das escolas de samba, além do surgimento de um grupo de “especialistas em música popular” que passaram a intermediar a relação entre a indústria e o público – os críticos, estabelecendo valores entre as formas populares e eruditas do samba.

Se o poder da cultura ocidental e da colonialidade se impuseram e afetaram as formas de produção do samba no contexto do Rio de Janeiro, Sodré (1998; p.56) também destaca que esse movimento não se deu sem resistência, criando espaços paralelos às hegemonias e às tentativas de controle em que o samba pudesse se constituir como uma prática de resistência cultural negro-popular:

À margem dos circuitos de produção da indústria cultural, dissemina-se uma multiplicidade de lugares, onde a produção musical se dá de forma selvagem ou chorada (como antes com o lundu ou com o maxixe), em oposição a fórmulas polidas, prescritas pela lei do mercado (Sodré, 1998; p.58).

O autor destaca exemplos de sambistas que se posicionaram de forma reativa às receitas estereotipadas da indústria e do espetáculo e características da forma de composição do samba que preservariam seus aspectos tradicionais, divergindo do modelo de reprodução e autoria imposta pela lógica industrial:

Sabe-se que a estrofe solista improvisada, acompanhada de um refrão fixo (retomado sempre pelo coro), é uma das principais características da música negro-brasileira. Tal era a forma do samba-de-morro tradicional. De fato, antigamente, os sambistas compunham só uma primeira parte da canção (samba-de-primeira-parte) reservando à segunda um lugar de resposta social: ora o improvisado na roda de samba, ora o improvisado dos diretores de harmonia na hora do desfile da escola (Sodré, 1998; p.58).

Presente no cotidiano das populações negras no Rio de Janeiro, o samba espalhou-se pelas periferias e subúrbios, em bares, quintais, terreiros e comunidades negras. Oriundo das camadas populares, suas letras e composições refletiam o cotidiano dessa população, abordando relações com o trabalho e tematizando a vadiagem como um modo de vida livre. Por outro lado, o samba carioca foi expropriado de suas formas tradicionais e tornado bem de consumo espetacular, gerando modos de produção em massa, muitas vezes mais acessíveis à classe média branca.

Na efervescência da cultura urbana do samba na cidade do Rio de Janeiro, a malandragem surgiu como atitude e rótulo cultural que articula aspectos estéticos, comportamentos sociais e um universo mítico, alimentando imaginários, arquétipos e representações de um “modo de ser brasileiro”. Muitas vezes sendo identificado como sinônimo de vadio ou vagabundo, a partir da década de 1920 “malandro” se tornou acepção de indivíduo “astuto e matreiro”, portador de ginga e bamba, sendo “um dos estereótipos do negro sambista subempregado ou desempregado, situado entre a marginalidade artística e a perspectiva de integração social” (Lopes, 2011: 142). Segundo Câmara Cascudo:

a origem da figura do malandro estaria nos filhos dos escravos urbanos alforriados, os quais, rejeitando o trabalho formal, com horários rígidos e obrigações definidas, procuravam representar, finda a ordem escravista, o papel do dominador branco e perpetuar um dos axiomas daquela ordem: “Branco não trabalha, manda o preto” (Cascudo, 1965; p. 171).

Segundo Roberto Da Matta (1997; p.276) o malandro é um ser deslocado das regras formais (ou que se desloca delas), fatalmente excluído do mercado de trabalho pelo próprio ordenamento racista excludente dos modelos econômicos brasileiros (ou conscientemente

resistindo e negando a superexploração trabalhista). Segundo Ligiéro (2004; p.89), “malandro é aquele que prefere se virar para não encarar o trabalho pesado, que lhe foi destinado desde o período colonial”. Quase sempre, ele é socialmente identificado como avesso ao trabalho e sua malandragem e astúcia podem ser traduzidas como recusa em “transacionar comercialmente sua força de trabalho”:

Em outras palavras, os malandros preferem reter para si sua força de trabalho e suas qualificações. O vadio, assim, é aquele que não entra no sistema com sua força de trabalho, e fica flutuando na estrutura social, podendo nela entrar ou sair ou, ainda, a ela transcender. A astúcia, por seu turno, pode ser vista como um equivalente do jeito (ou do jeitinho) como um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-los ou colocá-las em causa. (DaMatta, 1997; p. 306)

No contexto da industrialização do samba, Rita Morelli (2000) aponta a malandragem dos primeiros compositores cariocas como fruto da precariedade de suas relações com o mercado da música, em que, “por necessidades mais imediatas, em vez de autorizarem a utilização econômica de suas obras por meio de contratos de edição, eles em geral as vendiam”. Nas palavras de Sodré (1998; p.57), “compositores de livre trânsito na sociedade global (brancos como regra geral) adquirem sambas de outros compositores, menos conhecidos ou inteiramente desconhecidos”. Para o autor, o que poderia indicar uma exploração do negro pelo branco, que de fato ocorria, do ponto de vista da comunidade negra era prática admissível que se estabelecia como contraponto ao modo de produção dominante, indicando um sistema alternativo de valores em que o *nome próprio*, a autoria individual, era valor abnegado em função de necessidades econômicas imediatas.

Sodré (1998; p.57) também ressalta que naquele início de século XX havia dificuldade de acesso à recém-nascida indústria fonográfica pela população negra e ainda não havia a concepção do samba como “obra-de-arte”, que surge acompanhada “de todos os mitos ocidentais da criação artística”. Assim, a “venda” de sambas respondia às urgências financeiras de uma população pobre que preferia a “informalidade marginal” à “normalidade jurídica” que vinha “modernizando” as relações dentro da cultura do samba (Morelli, 2000; p. 164).

Nesse cenário, negando ou impossibilitado de se inserir no mercado musical, com seu *jeitinho* o malandro articula astúcia e ginga para encontrar meios de resistência e sobrevivência, driblando a submissão às opressões vigentes, sejam elas de ordem moral, econômica ou política. Assim, para DaMatta (1997; p. 177) o malandro introduz no mundo burguês moralista e

individualista, ordenado por eixos únicos, “a possibilidade de relativização”, “em que a realidade pode ser lida e ordenada por meio de múltiplos códigos e eixos” e outros caminhos podem sempre ser apontados.

Apesar de sua aversão ao trabalho exploratório, Ligiéro (2004; p.90) afirma que o malandro, negro ou mestiço, oriundo das camadas populares, “aprende a dar duro desde cedo” e sua aversão exclui o trabalho artístico e comunitário. Mesmo dominado pela classe média branca, a industrialização do samba carioca em alguns casos abriu brechas para que compositores afrodescendentes se inserissem no mercado da música, buscando a profissionalização e passando a frequentar ambientes de outras camadas sociais (Ligiéro, 2004; p.90).

Para se afastar das representações de sujeitos negros como inferiores estabelecidas desde a escravidão, segundo Ligiéro (2004; p.91) era fundamental que o malandro se destacasse e não fosse identificado como “um qualquer”:

Numa época em que negros e brancos viviam praticamente isolados, apesar da existência de uma numerosa população mestiça nas grandes cidades brasileiras, vamos observar que a figura do malandro torna-se representativa da dignidade do negro deixando para trás a ideia de um negro “arrasta-pé”, maltrapilho ou simples trabalhador braçal (Ligiéro, 2004; p.102).

Denise Zenicola (2007; p.109) caracteriza o malandro como homem “negro, pobre e transgressor”, sujeito do samba que “sabe como viver e não aceita empregos mal remunerados”. Está sempre bem-vestido, quase sempre com terno de linho, gravata de seda, chapéu panamá e sapato bicolor:

O malandro, que até os anos 30 tem navalha no bolso, lenço no pescoço, chinelo charlote, passa a usar a famosa camisa listrada, calça social larga e clara, geralmente de linho branco, sapatos bicolores e o infalível chapéu de palha; a esta versão se acrescenta ainda o paletó de linho e eventualmente uma bengala e gravata vermelha, assumindo a caricatura do burguês engravatado (Zenicola, 2007; p.113).

Se na origem portuguesa o termo “malandro” tem sentido de “vagabundo”, em sua raiz Banto a palavra remete a “negociador, um tipo de representante diplomático circulando entre os mundos afro-brasileiro e a elite”:

Mas não bastava a aparência, o malandro precisava ser também um “bamba” para se destacar. Aliás, a palavra “bamba” significa embaixador em quicongo (*mbamba*). Esse termo mostra de forma significativa como o malandro passou a se situar, a partir da década de 1930, literalmente nessa encruzilhada: na interseção entre seu mundo, pobre monetariamente e rico culturalmente, e o chamado mundo das camadas mais abastadas da população branca, cujos modelos artísticos eram as companhias de teatro e de ópera que vinham da Europa (Ligiéro, 2004; p.102).

Com o passar do tempo, o arquétipo do malandro ultrapassou a própria dimensão do samba, sofrendo reelaborações, adaptações e se consolidando como uma espécie de personagem tipo carioca, presente “no teatro musicado, na imprensa – em contos, crônicas, charges, letras de músicas, se constituindo no imaginário popular e se transformando em personagens de anedotas e em fantasias carnavalescas” (Silva, 2019; p.12).

O malandro também está presente nas religiões de matriz africana e afro-brasileira. Na Umbanda, o arquétipo ganha sentidos míticos, sendo personificado pela entidade de Zé Pelintra, “figura singular e transgressora, histórica e ficcional, que pertence a vários universos a um só tempo” (Ligiéro, 2004; p. 25). Com traços de sua origem no Catimbó do nordeste brasileiro, culto que envolve desde a pajelança indígena até o catolicismo popular (Simas, 2020; p.18), foi nas regiões boêmias do Rio de Janeiro que ganhou popularidade e notoriedade, tendo também como possível origem a “divinização romantizada de um personagem da malandragem carioca dos anos de 1930 e 1940, sambista assassinado por uma de suas amásias” (Lopes, 2019; p.301).

Assim, Zé Pelintra está presente nos terreiros de Umbanda como entidade que pode estar ligada tanto a caboclos, pretos e pretas-velhas, quanto presente nos rituais do Povo da Rua, junto a Exus e pombas-gira (Ligiéro, 2004; p.37). Ligiéro também afirma que o ambiente do jogo é habitat natural de Zé Pelintra, que “encara a própria existência como uma atividade de risco em que nem sempre se ganha, mas nunca se deve perder o prazer de jogar” (2004; p.82). Segundo Monique Augras, “tudo nele é jogo, e jogo trapaceado” e o fingimento e a astúcia suas principais características, sendo consultado principalmente para questões referentes a negócios e intrigas amorosas, “dois campos onde a boa-fé nem sempre garante o êxito” (1997; p.47).

A relação da malandragem com as religiões afro-brasileira demonstra como as práticas tidas como vadiagem também assumem sentidos míticos e espirituais. Segundo Denise Zenicola (2007; p.106), o malandro é um personagem mítico, construído nas relações e confrontos entre a cultura dominante e a popular, articulando em um conjunto de práticas

corporais as peculiaridades que identificam um povo no passado e na atualidade. Assim, na performance corporal do malandro, expressa no samba, nos terreiros ou nos seus comportamentos sociais:

Fica evidente que o movimento do corpo solto e ágil presentifica a manutenção do gesto ancestral africano e, mais especificamente, afro-carioca descendente. A performance modelar aponta para normas de valores e condutas; uma síntese de práticas corporais que também estão preservadas em danças rituais e profanas, sob outros vieses. Maneio de corpo que, associado ao ritmo, canto e dança, vem servindo tanto ao trabalho, à luta, à magia do ritual, ao fascínio da dança profana, quanto à adaptação social (Zenicola, 2007; p. 107).

Além disso, sua relação com a ancestralidade africana se expressa também em suas vestimentas e hábitos, onde aspectos cotidianos e sagrados se mesclam:

Escolhe o chapéu-panamá porque era o da moda, à época, mas coloca nele uma pena vermelha de papagaio africano, pois este é o *akodide* de Exu, símbolo da sua chama e da sua fé diante do criador *Olorum*. Quando se veste, ele evoca os princípios da beleza africana, em que os fundamentos religiosos e estéticos são construídos no corpo para transformá-lo em um altar, no qual o simbolismo dos adornos se faz de cores e formas, agasalhando os cheiros das ervas sagrada usadas nos banhos e dos incensos purificadores. Antes de sair de casa, o malandro toma banho-de-cheiro, usa loção de laranja Flórida, escova o cabelo ou capricha numa brilhantina. Para proteção, usa galho de arruda, *patuá*, *elekedi* (as guias) com as cores do seu *Orixá* no pescoço. Ele nunca bebe uma cachaça sem antes jogar um pouco no chão e dizer “esta é para o Santo”. Que santo é esse que vive embaixo da terra? (...) O malandro, na realidade, está saudando os seus ancestres africanos que, seguindo a tradição Congo, vivem embaixo da terra, num lugar sagrado (Ligiéro, 2004; p.106)

Mesmo com toda sua importância e presença não só na cultura do samba, mas no imaginário da população negra e pobre do Rio de Janeiro, a malandragem também foi vítima da apropriação pelas elites, acompanhando o embranquecimento do samba em um processo em que a perversidade do malandro ficou para o negro e a astúcia foi para o malandro mais “clareado”, que, no contexto da classe média passou a adquirir conotações do antigo “almofadinha” (Zenicola, 2007; p.115). Assim, se por um lado a malandragem representa a liberdade e a criatividade como formas de sobrevivência e rejeição da ordem social para a população negra, ela também revela a exclusão social e as marginalizações do mercado de trabalho (Zenicola, 2007; p.116).

Além disso, Ligiéro (2004; p.176) também afirma que, apesar de alguns malandros alcançarem notoriedade ou reconhecimento no samba, a maioria não conseguiu estabelecer-se socialmente, vivendo quase sempre no limbo de uma sociedade artística administrada pelas elites brancas, vivendo espremidos pela própria sobrevivência, perambulando pelos recantos boêmios e espaços de música em busca de reconhecimento. O nome malandro passou a ser utilizado indistintamente, muitas vezes desconectado de suas raízes nas encruzilhadas afro-ameríndias e já a partir do início do século XXI, “a malandragem, em termos musicais, sobrevive apenas como atitude estética e cultural” (Lopes, 2011; p. 422).

A malandragem talvez seja um dos melhores exemplos de como a vadiagem, ao ser assumida e positivada pela população negra, possibilitou a preservação e reinvenção de expressões culturais negras tradicionais, através de estratégias de oposição ou negociação com as elites. Ao ser positivada em canções de samba e modos de vida de sujeitos negros, articulou símbolos de liberdade e criatividade para uma população constantemente desclassificada, pintada como subserviente e indigna no quadro da história colonial brasileira. Ainda que não tenha obtido força para transformar a realidade social e econômica da pessoa negra, a malandragem eleva a negritude ao protagonismo, ressaltando a riqueza cultural e filosófica de sua presença na identidade cultural do país.

3.3 O jogo da capoeira

Até aqui identificada como característica comum aos diversos batuques ressoados no Brasil, que deram forma e tom ao samba e a tantas outras expressões culturais afro-brasileiras, a tríade “batucar-cantar-dançar” (Ligiéro, 2011) também pode ser identificada na capoeira, importante expressão cultural negra explicitamente criminalizada no código de penal de 1940 - a Lei da Vadiagem e reconhecida pelo Iphan como Patrimônio Cultural do Brasil em 2008¹⁷.

Identificável em comunidades negras desde o início da colonização por Portugal e com indícios de práticas similares em comunidade indígenas tradicionais, a capoeira vivenciou diferentes transformações no seio das encruzilhadas brasileiras, refletindo os processos de marginalização e criminalização das culturas negras e sendo posteriormente elegida como

¹⁷ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/2093>. Acesso em: 19 set. 2023.

símbolo da identidade cultural nacional. Ainda hoje é prática presente no cotidiano de diferentes cidades, seja em rodas realizadas na rua, em academias e mesmo nas instituições escolares.

Segundo o *Dossiê Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira*, organizado por IPHAN (2008), a capoeira é uma manifestação cultural de dimensões múltiplas, podendo ser identificado como dança, luta e jogo e está presente no Brasil em diferentes contextos. Tal como os batuques identificados no período colonial, que mesclavam o jogo lúdico e sagrado por meio do toque, canto e dança, esta característica múltipla da capoeira indica ligações com práticas de sociedades tradicionais, nas quais não havia a separação das habilidades nas suas celebrações.

Os diferentes contextos locais em que esteve presente fez com que a capoeira assumisse ramificações e variações, ganhando ênfase ora em seu aspecto cultural, ressaltando o jogo, a música e a dança, ora em seu aspecto de luta ou ginástica, na tentativa de ser considerada “arte marcial brasileira” (2008; p.50). Todavia, principalmente praticantes da Capoeira Angola afirmam a sua ancestralidade africana e a importância de sua preservação, frente à qual Mestre João comenta:

Toda Capoeira deve ser preservada. Agora, a Capoeira chamada Angola procura resgatar mais a visão de mundo africana, né? Mais rituais antigos. E através dessa visão de mundo africana, está implícita na movimentação corporal dela, uma movimentação corporal de menos impacto, o que distancia ela da tendência das outras Capoeiras, de se adequarem aos esportes de rendimento. Esportes de rendimento geram valores como: pressa, agitação, força, competitividade, vaidade, acrobacias, privilegiam certos aspectos da cultura que têm a ver com a sustentação da visão de mundo eurocêntrica e capitalista. Enquanto a visão de mundo africana, através da movimentação de menos impacto na atitude corporal vai propiciar um esporte grupal, uma atitude esportiva baseada na música, na espiritualidade, na dança, em aspectos culturais que são mais interessantes pra fortalecer os laços comunitários. E valores como cooperação, solidariedade, respeito ao mais velho, coisas assim (Antunes, 2017, p. 45).

Cristiano Cezarino Rodrigues (2020) ressalta que o observar também é aspecto importante na capoeira, além do cantar e do tocar que vinculam o jogo corporal à oralidade e à musicalidade, onde “o ritmo e os cantos informam algo aos jogadores, assim como a dinâmica e a fluidez do seu diálogo influem na roda” (2020; p.11). Para o autor, mesmo estando ligada ao aspecto de luta, atualmente a capoeira aproxima-se mais do jogo:

Desse modo, deixa de ter como objetivo primordial uma disputa, não havendo vencedores ou perdedores. Aquele com quem se joga na roda não é um adversário, é um parceiro, comumente chamado de camarada (ou camará). A

competição é substituída pelo deleite do jogar, em que se estabelece um permanente diálogo com o outro, e não contra o outro. Eis aí um dos pontos que marcam a originalidade da capoeira e que tornam possível abordá-la por diferentes pontos de vista (Rodrigues, 2020; p.8).

Também segundo Camille Adorno (1987; p.08), para manter viva a ligação com a ancestralidade na capoeira é importante o contato com o chão, a postura respeitosa com o berimbau, com o atabaque e de capoeiras uns com os outros, abrangendo aspectos míticos e ampliando os imaginários e subjetividades das populações negras. Nas rodas de Capoeira Angola, a reverência ao berimbau, instrumento ordenador do jogo, se coloca como um dos movimentos iniciais:

Quando se inicia a ladainha, os capoeiristas que vão jogar permanecem “agachados” ao pé do berimbau, à espera do momento para jogar, envoltos em um silêncio religioso que apenas se rompe com o canto sofrido, louvando a memória dos mestres antigos, saudando Deus e santos católicos, orixás, figuras lendárias, ou ainda os casos de perseguição aos capoeiristas:

Tava em casa
Sem pensar nem imaginar
Delegado no momento
Já mandou foi me intimar
É verdade meu colega
Com toda diplomacia
Prenderam o capoeira
Dentro da delegacia
Para dar depoimento
Daquilo que não
sabia, camaradinho...
(IPHAN, 2008; p.98)

Assim, o berimbau, comandado pelo mestre da roda, assume um papel hierárquico dentro da cosmovisão operada pela capoeira, onde os toques emitidos pelo instrumento conduzem o estilo, a cadência, o ritmo e o tempo do jogo na Capoeira Angola. De acordo com IPHAN (2008; p.91), principalmente na Bahia onde foram mais toleradas nos contextos urbanos, as rodas de capoeira engendravam significados mítico-religiosos, desenvolvendo-se como expressões rituais e podendo ser realizadas em datas e comemorações vinculadas ao catolicismo, candomblé ou umbanda. Representavam espaços de vadiação, brincadeira e lazer, podendo ser realizadas próximas a botequins, atraindo clientes para o estabelecimento. O hábito de servir comidas em rodas de capoeira festivas, a realização de celebrações pela passagem de aniversários dos mestres ou de rodas em memória daqueles que já partiram demonstram como aspectos religiosos e rituais também fazem parte da capoeira, inclusive com referências a santos católicos e orixás (IPHAN, 2008; p.91).

Para termos de certificação da capoeira como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a roda é compreendida como núcleo estruturante do jogo e agenciador de seus demais elementos, como explicitado no próprio documento:

A Roda de Capoeira é o elemento estruturante desta manifestação, espaço e tempo onde se expressam simultaneamente o canto, o toque dos instrumentos, a dança, os golpes, o jogo, a brincadeira, os símbolos e rituais de herança africana – notadamente banto – recriados no Brasil. Profundamente ritualizada, a roda de capoeira congrega cantigas e movimentos que expressam uma visão de mundo, uma hierarquia e um código de ética que são compartilhados pelo grupo. Na roda de capoeira se batizam os iniciantes, se formam e se consagram os grandes mestres, se transmitem e se reiteram práticas e valores afro-brasileiros (IPHAN, 2008).

Rodrigues (2020; p.9) também ressalta como a roda é o núcleo do jogo e da performance da capoeira, sendo composta por diversos elementos com funções específicas e revezamentos de papéis entre jogadores, dando forma a rearranjos variados que permitem que cada indivíduo possa imprimir sua subjetividade desde o lugar que ocupa na roda. Segundo o autor:

Aqueles que estão assentados em determinado momento assumirão a bateria ou jogarão no centro da roda. Uns serão substituídos pelos outros, permitindo o posicionamento em diversos papéis. Nesse sentido, um bom capoeirista não é aquele que somente sabe jogar bem. É fundamental que ele também seja capaz de tocar e cantar, auxiliando, assim, na condução da roda (Rodrigues, 2020; p.13).

O revezamento de papéis como parte da dinâmica da capoeira reflete em sua própria configuração espacial e no arranjo dos corpos que formam a roda, permitindo também a relação com o contexto espacial que ela ocupa – a arquitetura e a cidade. Assim, para Rodrigues, a roda de capoeira conforma uma espécie de microcosmos eventual fundado “nos gestos corporais e no modo como eles são realizados, assim como a relação que se estabelece entre os jogadores e os demais componentes da roda através do canto e da música” (2020; p.13). Na roda, cada participante é chamado a colocar sua “fala”, seja pelo toque, pela resposta ao coro ou pelo diálogo dos movimentos, que vão definindo as qualidades do jogo: “jogar significa perceber e reconhecer essas aberturas possíveis para a introdução de seu próprio ponto de vista, abrindo-o, na sequência, para a abordagem do outro” (Rodrigues, 2020; p.13).

Assim, na roda de capoeira não é só a mobilidade do indivíduo, fruto da possibilidade de revezamento de papéis, que caracteriza a sua abertura e performatividade. A possibilidade de agir repercutindo na dinâmica da roda também compõe a essência da abertura do evento, bastando apenas que se entre na roda. Desse modo, a roda de capoeira cria uma espécie de

microcosmo que apresenta aspectos peculiares que se relacionam direta e fundamentalmente à participação e aos modos de relação entre os envolvidos, e isso repercute no espaço. Durante todo o tempo, o que acontece no jogo informa algo aos que tocam, que, conseqüentemente, informam algo aos que cantam e vice-versa. Uma mudança eventual em algum dos participantes envolvidos modifica as relações e as circunstâncias, dando outra condução à dinâmica da roda. Se alguém parar, tudo para. Desse modo, pode-se afirmar que a abertura, a possibilidade de improvisação criativa e a indefinição são características peculiares dessa manifestação cultural. Portanto, o envolvimento de todos em diferentes graus e funções é fundamental para a realização da roda de capoeira como evento (Rodrigues, 2020; p.15).

Assim, podemos afirmar que na capoeira a roda é configuração espacial estruturante do jogo e da sua performatividade, caracterizando o evento pela abertura à participação e pelo revezamento de praticantes em papéis definidos, fundamentais à realização do rito expresso pelo “batucar-cantar-dançar”. Pode ser entendida como “um comum que é partilhado por todos os que participam” e, pelo fato da capoeira ser fruto de cenários urbanos, a roda “apropria-se da cidade com facilidade, estabelecendo um vínculo íntimo com os locais onde acontece” (Rodrigues, 2020; p.14).

Nesse sentido, essa abertura da roda da capoeira representa também a abertura de sua própria performatividade, da sua relação com o espaço onde se territorializa e do jogo que nela se estrutura. Enquanto espaço fundante de um jogo coletivo, é na roda que o corpo se expressa, manifestando toda sua *corpora* de conhecimentos que compreende destreza corporal, musicalidades e toda uma filosofia e visão de mundo expressa nos cantos, toques e no próprio jogo da capoeira. Para Rodrigues:

Entrar e participar da roda institui uma condição de devir permanente, condição que torna a dinâmica da roda indefinida e, portanto, potencializa a improvisação criativa e aprofunda sua performatividade. A capoeira exige “jogo de cintura”, tanto na ginga do corpo quanto na observação permanente do ritmo da roda, que muda todo o tempo. A maleabilidade fruto dessa improvisação dá mais liberdade para os participantes. Cada indivíduo tem a possibilidade de exercer alguma ação e também observar o resultado, a repercussão dessa ação no todo do evento que é a roda. Essa possibilidade de agenciamento característica da roda está presente em todas as posições, seja no coro, no jogo, na bateria, seja na assistência. Em cada uma, a ação repercutirá de modo e com intensidade diferentes, mas sempre terão alguma reação (Rodrigues, 2020; p. 15).

Esse “jogo de cintura”, movimento de maleabilidade característico da capoeira, representa uma importante tecnologia de resistência e filosofia de combate pelas populações negras: a ginga. Segundo IPHAN (2008) ela está presente em todas as vertentes da capoeira,

sendo seu principal movimento. Consiste numa espécie de “bailado invertido” entre as mãos e os pés de jogadores e uma das hipóteses da origem do termo seria em homenagem à Rainha Nzinga¹⁸, originária de Angola, conhecida por suas habilidades de negociação com portugueses e africanos: “ora tendia para um lado, ora para outro, negociando com malícia no jogo com seus adversários, mas muitas vezes também agindo de forma ‘violenta’ contra eles” (IPHAN, 2008; p.95).

A ginga é a base para o jogo da capoeira, consistindo, segundo Rodrigues (2020), num movimento contínuo de equilíbrio e troca de bases, de onde surgem golpes que mesclam ataque e defesa. Assim, o enfrentamento do jogo se torna indireto e a ginga uma espécie de dança onde “não se ataca diretamente nem se bloqueia o golpe do outro jogador, esquivando-se” (2020; p.10). A ginga permite o diálogo e o jogo, abrindo-se também para a improvisação de onde surgem uma infinidade de fintas e esquivas, sempre evitando o confronto direto e em sintonia com os toques e cantos:

A maioria dos golpes apresenta desenhos circulares que são executados seguindo o ritmo ditado pelos instrumentos que compõem a bateria. A execução de cada movimento fica a critério de cada jogador, que tem à disposição um repertório de variações indefinido, dependendo de sua experiência no jogo. O caráter indeterminado dos golpes às vezes torna o saber defender-se mais relevante que o atacar, e para isso o equilíbrio é fundamental. Uma das armas do capoeira é desequilibrar o outro jogador. Conseguir manter o equilíbrio é tão importante quanto saber cair (desequilibrar-se) e levantar. Ao mesmo tempo, nessa dinâmica dissimulada, em que a dança esconde o que está por vir, o golpe certo é fruto do trabalho de escamotear as intenções, impedindo o outro de antever o que será feito e acertando-o no momento certo e com precisão (Rodrigues, 2020; p.10).

Assim, a ginga é o movimento propiciador do jogo da capoeira, de onde surgem possibilidades de improvisação por cada jogador, em diálogo com a música e com a roda, aporte espacial múltiplo, pois possível em diferentes cenários. A ginga é a corporalidade do ritmo e sua propulsão, a cadência e a dinâmica da capoeira, que a mantêm viva. Ela é o próprio jogo e

¹⁸ Considerada uma heroína nacional em Angola como símbolo de força e resistência cultural, Nzinga, também conhecida por Jinga ou Ginga, viveu entre 1582 e 1663 e foi rainha dos reinos de Ndongo e de Matamba, situados na região atual de Angola, no século XVII. Governou a região por cerca de 40 anos, liderando a guerra contra o avanço da colonização portuguesa em seus reinos e se destacando como “grande negociadora, diplomata e estrategista, usando táticas de guerra e de espionagem. Fonte: <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/17279-nzinga>. Acesso em: 19 set. 2023.

ao adiar o enfrentamento direto, permite o prolongamento do rito, do diálogo que privilegia a camaradagem e a esquiva ante à luta.

Rodrigues (2020; p.12) também ressalta alguns termos presentes na descrição da capoeira e em seu linguajar habitual, tais como *malícia*, *negaça* e *mandinga*, que apresentam outras características do jogo amparados pela ética da ginga. Para o autor, trata-se de “elementos expressivos que permitem caracterizar uma estética e, por que não, uma ética própria da capoeira, pois vão conformar modos de relação dos indivíduos com o jogo” e são, assim, indissociáveis das habilidades físicas e corporais:

A malícia é a habilidade de enganar o outro no intuito de despistá-lo e não revelar suas reais intenções no jogo. A negaça relaciona-se à dissimulação que ilude o outro, mostrando-lhe algo que não é verdade. Por fim, a mandinga tem a ver com a capacidade de improvisar, envolvendo o parceiro do jogo, sabendo ler as intenções do camarada e antecipando o seu jogo, no intuito de ele jogar o seu jogo, e não o dele. O bom mandingueiro é como um feiticeiro que encanta o outro, que, uma vez enfeitado, faz o que ele quiser (Rodrigues, 2020; p.12)

Percebe-se que a capacidade de ludibriar, ocultar as reais intenções e construir o momento propício para o golpe são fundamentos do jogo da capoeira, identificáveis também em outras práticas tidas como vadiagem. Para Camille Adorno (1987; p.145), o jogo corporal da capoeira, baseado em estratégias de enfrentamento indireto, desvenda também um modo particular de resistência e política das populações negras no Brasil, expressando “o modo como os negros inverteram, a seu favor, a força visível explícita dos poderosos, fugindo do enfrentamento direto a partir de regras que não foram definidas por eles”. Segundo a autora, os movimentos da capoeira indicam mais uma negociação do que uma rebelião e a ginga uma possibilidade de barganha e moderação de conflito.

Ainda que numericamente superiores nos diferentes ciclos históricos brasileiros, as populações africanas e vadias sempre estiveram em situação de vulnerabilidade social, seja pela violência da escravidão, pela impossibilidade de adquirir propriedade e meios de subsistência fora da lógica da superexploração do trabalho ou pelos inúmeros instrumentos de controle e desmobilização coletiva impostos pelas elites. Nesse sentido, em uma perspectiva política, a camuflagem, a ginga se torna atitude de resistência que se sustenta nas brechas e vazios do oponente, evitando o embate direto que poderia gerar mortes ou ainda mais opressão e que, assim, se converte em possibilidade de existência na diáspora, como jogo de contrapoder:

Luta coletiva que incorpora séculos de resistência cultural, expressando corporalmente a linguagem de um povo que tradicionalmente resistiu à dominação, a Capoeira é fundamentalmente um jogo de contrapoder. Atuando nos vazios do adversário, aproveitando-se das lacunas provocadas pelos movimentos do próprio atacante, o importante para o capoeira é saber aproveitar o espaço vazio deixado pelo outro; só quando há oportunidade de êxito o capoeira parte para o embate direto. Percebe-se, então, que o mesmo corpo que aparentemente conformara-se, na ocasião oportuna insurge-se e ataca: inesperado, surpreendente, invertendo as regras do jogo que garantem a dominação; e aquele que já se acostumava ao aparente domínio da situação poderá, num instante, 'levar uma rasteira' e tornar-se, ele próprio, o dominado (Adorno, 1987; p.150).

3.4 A vadiagem como resistência cultural negra

As diversas e específicas práticas culturais negras, performances corporais e rituais agrupadas em terminologias genéricas e desclassificadas como vadiagem pelas elites brasileiras, junto a seus imaginários, arquétipos e expressões, são guardiãs de cosmovisões africanas e indígenas, apontando outros valores civilizatórios, modos de vida, relação com o território, com o sagrado e com a arte e cultura que não aqueles impostos pela colonização. A tríade “batucar-cantar-dançar”, a centralidade do corpo como veículo de transmissão de saberes e memórias, a conexão com o sagrado e o predomínio do jogo parecem ser algumas das características comuns às diversas vadiagens, que também eram momentos de socialização e fortalecimento identitário.

Nas formas e expressões culturais brevemente analisadas, bem como nos comportamentos sociais da população categorizada como vadia em diferentes contextos históricos, é possível perceber como a vadiagem aponta uma ética de enfrentamento indireto da coerção para o trabalho exploratório e das tentativas coloniais de disciplinamento dos corpos e apagamento étnico. Assim, ginga, malícia, jogo de cintura, artilosidade, artimanha, características presentes nas formas de vadiagem, são técnicas de resistência, princípios éticos desenvolvidos em um contexto de constante perseguição e criminalização que permitiram às populações negras preservarem suas expressões culturais e modos de vida.

Para Leda Maria Martins, a camuflagem e o recobrimento, necessários para resistência dos povos não-europeus na diáspora podem ser considerados características das culturas negras:

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural em todas as Américas. (Martins, 2021; p. 46).

Para Muniz Sodré (2002; p.113), no jogo simbólico das práticas de terreiro e dos seus desdobramentos litúrgico-festivos, quando inseridos no contexto das cidades modernas, há uma socialização clandestina que leva estes espaços ao sentido de transação, negociação ou “acerto” como estratégia popular, em que, à maneira dos povos Ketu, em vez de questionar ou brigar, “negocia-se com os deuses, as coisas, os animais, os homens, com tudo capaz de realimentar a força vital”, *o axé*:

Quando os negros faziam ou fazem coincidir as suas celebrações litúrgicas com as datas de determinadas festividades cristãs, ou quando permitiam a associação de algumas de suas divindades com análogos católicos, na verdade procediam a essa lógica transacionalista do “acerto”. Dá-se por aí uma apropriação “antropofágica” (termo, aliás, característico do Modernismo literário brasileiro) do outro, que em vez de questionar intelectual ou militarmente o sistema explorador, aproveita-se dele. Este aproveitamento implica uma troca, uma coordenação analógica de oportunidades (Sodré, 2002; p. 113-114).

Nesse sentido, mesmo fora do espaço litúrgico do terreiro, esse “acerto” alcança também as negociações com as elites e os processos de adaptação e recriação das performances corporais negras em território brasileiro. Ante a possibilidade de despender força física para o confronto direto às opressões e proibições, a vadiagem revela a negociação, a ginga que permitiu com que, mesmo desqualificadas pelas elites, tais formas persistissem e se proliferassem pelo território, convertendo a desclassificação e a marginalização em filosofia criativa e de liberdade. O que parece estar em jogo não é vencer a disputa, mas, tal qual a capoeira, garantir a continuidade do jogo, da roda, o que para negros significa força vital, *axé*.

Segundo Sodré (2002), nas culturas de tradição nagô o poder implicado no *axé* se difere do poder à base da força física, implícita na noção de *agbara*, também articulada nas tantas revoltas, guerras e batalhas em momentos cruciais da história de resistência negra contra a escravidão. Entretanto, o poder do *axé* não implica em força reativa, em “lutar contra alguma coisa”, mas em dar “uma orientação no sentido de como o grupo deve conduzir-se para obter um perfil próprio”, deter autoridade e garantir a permanência aos que realizam o “acerto”

simbólico e histórico com os deuses, os antepassados e os indivíduos contemporâneos (Sodré; 2002; p. 114-115).

Ao contrário da modernidade ocidental que assumia o ser em sua dimensão social, como sujeitos individualizados, separados por vínculos abstratos como leis e acordos na dualidade indivíduo/grupo, na perspectiva africana o ser, sujeito, indivíduo, é compreendido em sua dimensão ritualística, “como parte de uma cadeia de forças que envolve deuses, ancestrais e descendentes enquanto princípios míticos de organização (símbolos) sempre restaurados pela repetição do ritual” (Sodré, 2002; p.116). Nesse sentido:

O procedimento ritualístico é tanto uma reiteração quanto uma atualização da Origem, porque por meio dele a tradição confronta, no aqui e no agora, na singularidade das vivências, a mobilidade histórica. O ritual realiza-se sempre com os materiais possíveis num determinado momento da história, mas com atenção aos “fundamentos”, aos protocolos da Origem. Ele é um “texto” – mais que uma simples série de conteúdos ordenados –, uma forma que tem de se abrir à criatividade requerida pela mutação histórica (Sodré, 2002; p.116).

Nesse sentido, mesmo com a pretensão do Capital e da colonialidade em se afirmarem como força absoluta na organização do mundo, suas forças de produção não foram capazes de incluir todo o território nacional, mantendo áreas excluídas da dinâmica relacional da produção capitalista (Sodré, 2002; p.116). Assim, a máscara da vadiagem, ao categorizar parte da população como inapta ao trabalho “digno” pela cor da pele e por sua herança africana e indígena, buscava compensar essa falha por meio de uma ideologia de desclassificação e marginalização capaz de manter as hegemonias nacionais e seu poder de controle. Porém, para o grupo negro, a vadiagem, enquanto uma contra-máscara, representava uma brecha, uma sobra de espaço-tempo, “resto” da lógica de consumo da produção capitalista, dando margem a outras formas de existência e de manutenção de axé:

Foi, assim, na esfera do consumo ou de um “resto” inassimilável pela produção dominante, que o negro cavou, com o impulso estruturante da força mítica, pequenos espaços de negociação social. Os terreiros, a disseminação e a reelaboração de cultos em todo o território nacional, o espraiamento de organizações sociolúdicas, a música urbana, pequenas redes de sociabilização, tudo isto resulta de uma inflexão histórica dessa capacidade realizante que autoriza o grupo economicamente subalterno (Sodré, 2002; p.117 – 118).

A vadiagem enquanto contra-máscara negra demonstra essa capacidade de realização e resistência do grupo negro, historicamente subalterno na experiência colonial brasileira. A necessidade de camuflar e recriar suas performances para fugir da criminalização e, ao final, do

extermínio, foi dando contorno a muitas expressões culturais negras, em um processo nem sempre amigável, mas que demonstra como essa “dupla face”, essa capacidade de negociar, tal qual a Rainha Nzinga inspirou, foi se convertendo em princípio ético fundamental para realização e transmissão das heranças culturais negras.

Assim, para a população negra a vadiagem pode ser vista como uma prática de contrapoder, uma vez que se instaura e resiste nas brechas das distintas forças coercitivas do Estado e das elites que sempre almejaram um país distante de suas raízes africanas e indígenas – apagando também todos os vestígios das violências e desumanizações provocadas pelas populações brancas nas Américas.

Enquanto princípio ético, revelador das estruturas opressivas coloniais e criador de espaços de resistências, de que modo a vadiagem pode orientar processos criativos contemporâneos?

4 A VADIAGEM COMO PRINCÍPIO CRIATIVO: TEATRO, TERRITÓRIO E MEMÓRIA

Nova Lima, setembro de 2023.

Quase exatamente dois anos após as vadiagens pelas bandas de Nova Lima que fundamentaram esta pesquisa, ocorridas entre agosto e setembro de 2021, volto ao Diário de Bordo e me deparo com o material ali contido: relatos vadios das andanças pela cidade, narrativas que me transportam de volta àqueles dias e preenchem minha memória com ouro, resgatando as vivências e inquietações que me trouxeram aqui.

Como escrever sobre eles? Será que eles já não dizem por si, na forma como se apresentam?

Pois bem: optamos por preservar seu caráter narrativo e poético, mantendo-os bem próximos ao modo como foram escritos, preservando inclusive questões e contradições inerentes ao processo de pesquisa. Assim, neste capítulo, serão apresentados alguns dos relatos que compõem o Diário de Bordo, escritos durante o processo criativo da intervenção urbana *DAQUI – teatro de Lucas Fabrício*. Em alguns casos, nomes serão substituídos por marcas identitárias, revertendo o processo de objetificação próprio da colonialidade ao qual sujeitos negros sempre estiveram submetidos. Noutros, preferi a fabulação imaginativa, relacionando pessoas a entidades e heróis negros e assumindo a ancestralidade que acompanha o cotidiano e a memória.

Ao longo dos relatos, apresento algumas criações gráficas que fizeram parte da pesquisa. Acredito que elas também tenham algo a dizer.

Figura 1 - Lambe: Retrato.



Fonte: Criação gráfica do autor a partir de fotografia de Raul Nunes.

Figura 2 - Lambe: Retrato Ilustração.



Foi me contando que começou a trabalhar com 15 anos na mina de Vene, em uma mina de ouro. Seu nome, mas que passava por separar o ouro do mato coletado na mina. Falou que seu rosto foi queimado pela inalação de muitos minerais e que na época a aposentadoria era de 25 anos de serviço para sua função e para quem trabalhava na mina era de 15 anos. Pensei, quão prejudicial deve ser um trabalho para que se aposente com 15 anos de serviço? Disse que sua mãe nunca aprovou seu casamento, pois se casou aos 18, muito jovem e sua esposa tinha 16. E foi no trabalho na mineração que, às vésperas do casamento, diz ter perdido a aliança, caríssima, comprada às custas na Bonanza Jóias em Nova Lima e que ele não tinha dinheiro para comprar uma nova aliança. Imaginei-o mineiro, separando o ouro de outros materiais e em meio a isso, se

Fonte: Criação gráfica do autor.

Figura 3 – Lambe: Onde começa a história?

Onde
começa
a história
?

4.1 Onde começa a história?

Vadiagem pelas bandas de Nova Lima, do bairro do Retiro ao centro da cidade.

Sábado, 14 de agosto de 2021.

Saí de casa no início da tarde, sob o sol do meio-dia. Máscara no rosto, caderno e bolsa ao lado do corpo e fui pela rua de baixo, atravessando o beco. Caminhei pela rua Santo Antônio passando em frente à paróquia de mesmo nome, e segui pela Rua Miguel Couto até o Bicame, uma praça localizada no cruzamento com outras ruas. O nome Bicame remete ao grande aqueduto suspenso acima das ruas, onde antigamente corria um curso d'água até a Mineração Morro Velho para lavagem do ouro.

Nos períodos de carnaval, a Praça do Bicame é ponto de encontro para saída de muitos blocos, o principal deles o Bloco dos Sujos, domingo pela manhã. Lembro que na concentração do bloco, foliões aventureiros subiam até o aqueduto do Bicame e atiravam água lá de cima na massa festiva que passava por baixo. Lembro também que ao chegar ao final do bloco, na avenida José Bernardo de Barros, um dos momentos mais esperados era quando chegava um caminhão pipa e encerrava a festa com um banho de mangueira coletivo, ao som do clássico hit da Timbalada: “Bebeu água? / Não. / Tá com sede? / Tô. / Olha, olha, olha, olha a água mineral, água mineral...”

Uma vez me contaram que o Bloco dos Sujos leva este nome devido aos operários da mina de Morro Velho que, antigamente, saíam aos bandos do trabalho no fundo da mina e iam pular carnaval com o corpo sujo de poeira. Com os anos, a imagem foi apropriada pelos foliões e era comum ver muitos deles com os corpos cobertos de lama seca no Bloco dos Sujos, em referência aos antigos mineiros da Morro Velho. Vez ou outra me pego pensando como seria a história se, ao invés do corpo sujo de pó, os mineiros saíssem da mina cobertos de ouro.

Evitei seguir descendo a Rua Miguel Couto, principal via de acesso à sede da cidade, preferindo seguir na contramão pela Rua Ludovice Raimundo Pessoa, abaixo do Córrego dos Amores – região inóspita, cercada de mansões com arquitetura inglesa onde corre o curso d'água proveniente do Bicame. Em minha adolescência era comum habitar esta região para encontros amorosos, distantes dos olhares moralistas de moradores da cidade – talvez daí

venha o nome do córrego. Por ali também estão a Igreja Anglicana, o Centro Administrativo da Anglo Gold Ashanti e o Centro de Memória da empresa, denominado “Casa Grande”, onde recuso a aceitar que habita a minha memória. Esta via também dá acesso aos bairros Boa Vista e Mingú, situados ao redor do grande morro onde está a Mina de Morro Velho.

Segui rumo à Praça dos Mineiros, localizada à frente da principal entrada da Mineração Morro Velho, hoje desativada e de propriedade da empresa Anglo Gold Ashanti. Antigamente, a praça era um importante centro da cidade de Nova Lima, onde ocorriam as revistas e os pagamentos dos mineiros da Morro Velho e principal espaço de socialização. Hoje a praça abriga alguns botecos onde sempre vemos homens na casa dos 60 anos bebendo e jogando carteadado – vadios, aqui conhecidos como “ariranhas”, também presentes em outras praças e esquinas da cidade, sempre próximos a botecos e transitando entre o divertimento e a ociosidade. Me parece remeterem a antigos mineiros ou trabalhadores aposentados que, sem ocupação, permanecem vadiando no espaço público.

Subi pela Santa Cruz até chegar à Praça Coronel Aristides, onde me detive por alguns momentos para contemplar a paisagem. À borda da praça, um grupo de mototáxis aguardava por passageiros, atividade comum aqui na cidade, quase sempre executada por jovens negros e possibilitada pela quantidade de morros que favorecem a moto como meio de transporte. A Praça Coronel Aristides fica em uma encruzilhada onde orbitam, na paisagem, vários símbolos. Dali se pode ver as ruínas da antiga Mineração Morro Velho, o bairro Boa Vista, onde se localizava Timbuctu, o bairro do Rosário com sua igreja construída de costas para a cidade e a Casa Aristides, principal comércio local nos séculos XVIII e XIX, hoje convertida em “escola de artes e ofícios”. É curioso, em uma cidade marcada pelo controle do trabalho, como até a escola de artes leva, junto a sua identidade, a dimensão de “ofício”.

Por aqui, o trabalho sempre foi imperativo.

Segui o trajeto passando pelo bairro do Rosário. Na parte alta do bairro, uma praça charmosa onde está a Igreja do Rosário que, segundo contam, foi construída por escravizados voltada para as montanhas e de costas à cidade, em resposta à proibição dada às populações negras de frequentarem as igrejas católicas. É na praça do Rosário onde acontecem os ritos de congado e onde ocorriam as folias, hoje inexistentes. O bairro para mim sempre teve uma aura mística, também pela presença do cemitério, o mais antigo da região que guarda lápides

monumentais, com distintos adornos e cores. Por seu território elevado, ocupando um dos pontos mais altos da cidade, o bairro trás ruas íngremes, becos e escadarias, se aproximando da organização urbana das favelas.

Retornei pelo mesmo caminho à Rua Santa Cruz onde desci pela Rua Bias Fortes, um morro íngreme que leva até a praça central da cidade. Suas calçadas são estreitas, fazendo com que transeuntes caminhem próximos uns aos outros, em meio a comércios de roupas e calçados. Por ali, gosto de olhar para as vielas que surgem à direita, becos estreitos onde não passam carros e as portas das casas quase ficam umas de frente às outras. Mais abaixo, reparo o bairro do Cruzeiro ao horizonte, no alto, com uma grande cruz fincada no topo que pode ser vista de diferentes pontos da cidade. Dizem que em qualquer ponto de Nova Lima é possível ver uma cruz em um morro: a cruz do bairro Cruzeiro, a cruz do morro da Boa Vista, uma outra no topo da rua em zigue-zague... Algumas delas possuem lâmpadas ao seu redor que acendem toda noite, algo meio fantasmagórico. Contam que antigamente quando as luzes se apagavam significava que havia ocorrido algum acidente na mina.

Segui até o final da Rua Bias Fortes onde cheguei à Praça Bernardino de Lima, a principal da cidade, bem à característica das cidades mineiras. Uma grande praça com um coreto no centro, bancos de concreto, coqueiros e uma fonte, cercada por imponentes edifícios históricos. Na ponta central, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, padroeira de Nova Lima, com uma grande escadaria quase sempre ocupada por pessoas sentadas, desocupados ou transeuntes em meios às andanças cotidianas. A seu lado esquerdo, a Prefeitura de Nova Lima, com arquitetura estranha deslocada de seu entorno, parece uma nave espacial.

Ao lado direito da igreja, o gigante Teatro Municipal Manuel Franzen de Lima, com grandes janelas retangulares de vidro e uma sacada à frente. O teatro, quase sempre vazio e com pouca programação artística, permanece ali como um fantasma, meio abandonado, meio enfeite alegórico. Sua escassa programação se restringe a eventos e cerimônias institucionais da Prefeitura de Nova Lima: reuniões, congressos, cerimônias de posse e formaturas. Espaço artístico à serviço dos rituais coloniais. Entretanto, foi ali que aos 12 anos fiz aulas de Teatro por um projeto que oferecia oficinas de arte e cultura para jovens da cidade. Adorava percorrer o misterioso espaço do teatro, subir suas escadas, porões, bastidores... Falávamos que ele era habitado pelo fantasma de Paulo Lisboa, um importante ator nova-limense que ganhou fama no exterior e dá nome à sala de espetáculos. Quando alguma coisa misteriosa acontecia

durante as aulas, como uma luz se apagar, algo cair ou um som desconhecido, dizíamos que era a presença de Paulo. Sempre disse que quando morrer não quero ser usado para nomear nada, que meu nome possa ficar livre de se tornar monumento. Um misto de brincadeira e medo de ficar aprisionado no reconhecimento póstumo.

Ao lado direito do Teatro está o Sindicato dos Mineiros. Sua presença em meio a instituições tão simbólicas como a igreja e a prefeitura demonstram a importância da luta de classes na cidade. A seu lado está o Fórum de Nova Lima e na outra ponta da praça, do lado oposto à Matriz do Pilar, a Câmara Municipal de Vereadores. Na principal praça da cidade, nada se vê em referência às populações negras ou indígenas, simbolicamente destituídas de espaço, apagadas. Entretanto, esta população está ali, presente na cidade: como prestadora de serviços nos comércios, nos pontos de mototáxi, transitando pelas calçadas, sentados nos bancos, vadiando...

Ainda não me acostumei a ver ao lado da Câmara Municipal aquela gigante Drogaria Araújo, meio dissonante, nada ordenada com o espaço à sua volta, demonstrando a imponência dos grandes conglomerados comerciais que pouco a pouco invadem a cidade. Logo atrás da drogaria, no caminho para o Bonfim, um senhor negro, mais velho, sentado sob uma tenda feita de lona clara, com um banquinho e uma infinidade de plantas e ramos sob uma mesinha parecida às de boteco. As folhas ficam espalhadas pela mesa, meio amontoadas ou agrupadas em pequenos ramos. Cartazes escritos à mão apresentam as principais plantas à venda e sua indicação. Pernas cruzadas, camisa azul, blazer preto e um cachimbo: mandingueiro. Chamo-o, Preto Velho. Sempre que passo por aquele cruzamento ele está ali, vez ou outra conversando com algum transeunte. Também já o encontrei diversas vezes caminhando pela cidade com um saco branco nas costas, onde carrega as folhas e plantas. Lembro de minha mãe e do seu gosto por plantas e ervas, sempre com uma indicação na ponta da língua pra qualquer sintoma. Curou muitas crianças da vizinhança com boldo, quebra-pedra, chá de folha de mamão, pata-de-vaca, hortelã, casca de abacaxi...

A Av. José Bernardo de Barros, localmente conhecida apenas como “avenida”, corta a parte baixa da cidade como um dos seus principais acessos. Ali abaixo do asfalto, canalizado, corre o Ribeirão dos Cristais que vai desde o Morro do Elefante até o bairro do Bonfim, onde se encontra com o Córrego do Cardoso e segue rumo ao Rio das Velhas, em direção à cidade de Raposos. Dizem que foi no Bonfim que a cidade começou. Ali também estão os bairros do

Matadouro, Cascalho e Cruzeiro, conhecidos pela ocupação majoritariamente negra. Também nela está o Alçapão do Bonfim, nome popular do Estádio Municipal Castor Cifuentes, casa do Vila Nova Atlético Clube, principal clube de futebol da cidade que já viveu momentos de glória nos cenários mineiro e nacional.

Cruzando a Av. José Bernardo de Barros é possível chegar até o bairro do Cruzeiro, um dos mais íngremes da cidade, conhecido por sua boemia e identidade cultural que remete às periferias de Belo Horizonte. Lembro que lá era o espaço preferido de pai, frequentador assíduo da Sede do Cruzeiro aonde ia sempre aos finais de semana para jogar truco e buraco. Pai também foi jogador do Cruzeiro Esporte Clube, equipe de futebol do bairro. Conta minha mãe que na ocasião do meu nascimento, pai estava longe de casa jogando truco e todos foram atrás dele pra avisar que o filho estava para nascer. Antes de migrarem para o Retiro, numa casa anexa à de Vó Salu, pai e mãe moravam no bairro Matadouro – região sistematicamente ameaçada por enchentes. Vez ou outra, mãe sempre me conta suas histórias do bairro do Matadouro. Tia me disse uma vez que a família de Vó Salu também morava ali, numa casa atrás do Alçapão do Bonfim – um dos poucos dados que identifiquei sobre a história de Vó.

A Av. José Bernardo de Barros corre até o Espaço Cultural de Nova Lima, um grande descampado de terra, plano, onde ocorrem eventos culturais para maior quantidade de público como a Festa do Cavalo, a Cavalhada de São Jorge e outros shows e acontecimentos. Por lá, estão, no morro, os bairros do Cristais, Parque Aurilândia, Vila Passos e Vila Operária.

O trajeto percorrido nesta vadiagem parece ser comum a muitos moradores da cidade, pois atravessa as principais vias e pontos comerciais e de serviços da região. Também é um percurso familiar em minha história de vida. São inúmeras as memórias que me invadem caminhando do bairro do Retiro, onde moro, até o centro da cidade. Caminho que também demonstra marcas simbólicas da história de Nova Lima e resistências cotidianas da população, na maneira como ocupam o território e se apropriam dele.

Voltei para casa refazendo o mesmo trajeto da descida. O calor havia apertado. Subi com carne para o almoço do dia seguinte e com um pacote de velas brancas. Voltei também imerso em imagens e memórias sobre Nova Lima, questionamentos sobre como o processo criativo poderia dialogar com aquele espaço urbano e pensando sobre como me parece impossível deslocar o fator biográfico da minha relação com a cidade.

Na semana seguinte realizarei um encontro com o Grupo Atrás do Pano para planejarmos as atividades da visita da equipe da People Palace Project's, prevista para o dia 31 de agosto. Para chegar à sede do grupo, caminharei no sentido contrário, rumo às bordas da cidade, região saturada de condomínios onde, imagino, a vadiagem ganhará outros tons.

Figura 4 – Lambe: Mãe e Pai #1.



Fonte: Criação gráfica do autor a partir de fotografia de acervo pessoal.

Figura 5 – Lambe: Mãe e Pai #2.



Fonte: Criação gráfica do autor a partir de fotografia de acervo pessoal.

Figura 6 – Lambe: Quem pode contar a história?

Quem
pode
contar a
história?

4.2 Quem pode contar a história?

Vadiagem rumo à sede do Grupo Atrás do Pano de Teatro, como parte das atividades do Projeto Raízes da Resiliência.

Segunda-feira, 23 de agosto de 2021.

Saí de casa às 8:20 da manhã julgando-me atrasado. Fui até o ponto de ônibus para ir ao bairro José de Almeida, no limite com o condomínio Ouro Velho Mansões. Peguei o busão amarelinho, Via Ouro, R\$4,25, poucos passageiros e catraca dupla (quem daria pulão em Nova Lima?). Sentei-me próximo à porta, na poltrona da janela e transitei entre olhar o celular e a paisagem, já tão por mim conhecida por ser o mesmo percurso que leva até Belo Horizonte. Chegando ao bairro, desci em frente ao Posto de Saúde. O trânsito ali é algo bem curioso: ruas estreitas, carros estacionados em muitos sentidos, comércios e pessoas, tudo coexistindo de modo orgânico. Passei no Armazém do Povo e comprei um pacote de biscoitos que fui comendo até a sede do grupo, quase na divisa exata com o condomínio Ouro Velho Mansões, onde, mesmo sem uma divisão explícita como portaria ou cancela, a magnitude das casas e a pouca vida nas ruas revela a mudança de território. Peguei o celular e notei uma mensagem de BRANCA, um áudio, dizendo que se atrasaria um pouco para o encontro. Confirmei e segui.

Chegando ao portão da sede do grupo, logo vi Ana caminhando no pátio, uma das responsáveis técnicas pela manutenção do espaço. Ana é uma mulher negra de pele escura, moradora de Nova Lima e trabalha com o grupo desde que eu era adolescente e frequentava o espaço. “Pode chegar, Lucas! Quanto tempo!”, ela me disse. O portão estava aberto e me deparei com Carlos, responsável pela área externa da sede do grupo, que cuidava do jardim. Um homem negro de pele escura, também morador de Nova Lima. Entrei e como sabia do atraso de BRANCA e BRANCO, logo me sentei na grama, sob o sol, para prostrar com Carlos.

Na segunda-feira passada, numa outra ocasião que estive por ali, BRANCA me mostrou o lindo ipê amarelo florido no quintal. Hoje, enquanto arava as flores murchas aos montes pela grama, Carlos, naquela intimidade compartilhada comigo, dava graças à Deus que as flores tinham caído: “porque ipê é muito bonito, mas dá muita sujeira”. E contou que pela manhã o sereno é um perigo: “as flores, aqui na descida é muito escorregadio, dá não, tem que limpar”. “Essa aqui dá muito trabalho também, né?”, comentei apontando para uma jovem mangueira

à esquerda e lembrando da mangueira da casa de vó que enchia todo o quintal com folhas e mangas que caíam da copa. Todo aquele jardim foi ele que ajudou a plantar, quando antes não havia nada, me contou. “Só que aqui é só cascalho, eu cavo e só vejo cascalho, não adianta trazer caminhão de terra que não dá”.

Falamos de territórios, conversando sobre nossas origens, algo comum em conversas por Nova Lima: “de que bairro você é? Você é filho de quem?” O pai de Carlos deteve parte do território de Honório Bicalho, distrito de Nova Lima, e pouco a pouco foi se desfazendo da propriedade, vendendo-a ou em “catiras”. Honório Bicalho atualmente, além de ser ponto de turismo ambiental, atraindo aventureiros e praticantes de esportes da região, possui uma pequena vila em sua sede, casas espalhadas pelas matas do território e condomínios, sítios e fazendas onde a proximidade à natureza se torna valor agregado. Possui também diversos conjuntos habitacionais recém-construídos para população de baixa renda, pequenos prédios espremidos uns aos outros, levando a população que ali reside a uma forma de vida em comunidade vertical. Carlos disse ter trabalhado na construção de muitos daqueles prédios e casas e que hoje tem um trabalho tranquilo com o grupo.

Uma coisa bonita dessa conversa é que desde o início Carlos sempre repetia o meu nome e eu o dele, “não é, Lucas”, “pois é, Carlos”. Vestia uma calça azul, botas pretas e um chapéu de pano. Enquanto arava a grama, sentia falta da chuva, que quando vem, disse, “deixa tudo verde novamente”. Depois de um tempo de prosa, ele disse para eu ir à cozinha para tomar um café. Fui.

A sede do Grupo Atrás do Pano está localizada em um barranco, com a Mata do Jambreiro ao fundo. No primeiro patamar o escritório administrativo e um grande deck com um galpão onde acontecem práticas artísticas e pedagógicas, como um ateliê. Mais abaixo, uma cozinha aberta com uma grande mesa retangular e à frente um deck maior, com piso de madeira, pé direito alto e grandes cortinas, uma espécie de teatro aberto com uma bonita vista da Mata do Jambreiro, com a Serra do Curral atrás à esquerda.

“Fica à vontade, Lucas, tem café”, Ana me disse enquanto executava seus afazeres. Conversamos alguma coisa e desci para o “espaço do teatro”. Deixei minhas coisas em um canto e comecei a caminhar aos pulos, correr, experimentar aquele espaço amplo e arejado,

privilegiado para criação teatral. Logo BRANCO e BRANCA, chegaram e subi para recebê-los. “Por onde tem andado?”, BRANCO me perguntou. “Por muitos lugares”, respondi.

Conversa vai, conversa vem e começamos a falar sobre as possibilidades que poderíamos desenvolver para o Projeto Raízes da Resiliência. Compartilhamos algumas histórias, ideias, informações sobre a cidade e questões que nos atravessavam. BRANCO e BRANCA trouxeram a referência de um texto de Alcione Araújo que confabula sobre a história de George Chalmers, engenheiro inglês que veio dirigir a Mineração Morro Velho em Nova Lima no século XX e foi responsável pelo desenvolvimento tecnológico da empresa e da cidade. Comentei sobre o desejo de assumir a encruzilhada da minha história de vida com a história de Nova Lima e transitar por ela, reconhecendo representações identitárias a partir deste território e tensionando também as presenças institucionais estrangeiras do Raízes da Resiliência, entre elas uma instituição inglesa. Falei também do desejo de aliar a criação para o projeto com minha pesquisa de mestrado, que buscava pensar uma relação com a cidade a partir da vadiagem.

Fomos para a prática e BRANCA propôs uma improvisação em que eu fosse contando minha história de vida na cidade enquanto BRANCO desenharia elementos e cenários com giz, pelo espaço. Na semana anterior, havia dado início a algo similar, localizando os pontos da cidade que minha história de vida transitara. BRANCO escreveu na parede preta a palavra TERRITÓRIO e foi criando círculos no chão, onde, enquanto eu contava minha história, ele demarcava pontos: casa de mãe, casa de pai, praça, cruzeiro, teatro, saída, chegada. Aos poucos também entrei no jogo e fui escrevendo no chão, andando pelas linhas, percorrendo os pontos, os eixos e me relacionando com aquela grande cartografia que se criava. Aos poucos, BRANCA foi me incentivando a contar histórias e eu contei de Pai e de suas vadiagens no Retiro, onde cresceu e de Mãe jovem cantando “Bolinha de Sabão” em uma das festas na Sede do Nacional Esporte Clube, no bairro dos Cristais. Falei do Bloco dos Sujos, de como era o carnaval antigamente em Nova Lima e das minhas andanças por diferentes bairros para frequentar cursos de teatro.

Enquanto contava minhas histórias, compartilhando camadas da minha intimidade, lá da cozinha Ana ouvia atenta e se relacionava com a improvisação, comentando ou reagindo ao que eu contava. Comecei a jogar com ela e ao narrar fatos, histórias ou descrever espaços de Nova Lima, jogava perguntas a Ana ou pedia sua validação dos fatos que eu contava, como

se compartilhássemos a autoridade daquelas memórias. “Não era assim mesmo que acontecia, Ana?”, “eu tô contando errado?”, “essa aqui eu tenho certeza de que você conhece, Ana...”. Percebi que eu e Ana construíamos uma identificação a partir das memórias e histórias que eu relatava, que se eu julgava íntimas e pessoais, pareciam ressoar nela. De algum modo, havia algo de coletivo naquela intimidade compartilhada cenicamente.

E aí falei sobre a saída de Nova Lima. A ida para a capital para estudo e trabalho e o redescobrimiento de outras camadas da minha identidade a partir de experiências vivenciadas nos trânsitos por Belo Horizonte, como minha sexualidade e o reconhecimento como homem negro. Finalizado o jogo de improvisação, uma vez fora da cartografia, pensei: essas coisas que descobri fora da cidade, camadas da minha identidade, onde elas estão aqui dentro? Como me reconhecer novamente no território de Nova Lima?

Finalizada a prática, nos sentamos para conversar e percebi como BRANCO e BRANCA se direcionavam entre si como diretores/dramaturgos, construindo sob a experiência realizada um “olhar externo” que apontava, a partir da improvisação, o que era “artisticamente interessante” ou “dramaturgicamente potente”, estabelecendo, ainda que de modo sutil, uma espécie de hierarquia. Me perguntei por que estaria sendo demarcada aquela relação e senti o desejo de que minhas histórias e memórias ali compartilhadas não fossem encaradas como “objetos criativos”, elementos dramaturgicamente passíveis de serem articulados e reorganizados para atender a demandas “dramatúrgicas”, “teatrais”.

Compreendo que um processo criativo que se abre à colaboração pode pressupor diferentes funções e olhares na condução criativa, ao qual hierarquias podem ser estabelecidas – desde que em comum acordo, no desenho mesmo do processo criativo. Entretanto, ali estas funções não haviam sido previamente demarcadas e compreendia aquela prática como uma primeira aproximação coletiva, sobretudo pelo teor dos temas da criação e suas motivações. Em um processo e pesquisa que se propõem a pensar perspectivas negras para a prática cênica, que conduzam a “outros” modos de criação teatral, estes devem colocar em dúvida também a maneira como estruturamos os processos criativos e quais olhares, intenções e narrativas serão validadas pelas autorias.

Nesse sentido, pensei que poderia ser interessante um formato cênico aberto a muitas outras histórias e às suas próprias autorias, abrindo brechas para memórias e afetos de outros

corpos sobre a cidade. Me parecia importante localizarmos o território da sede do Grupo Atrás do Pano e sua proximidade à região de condomínios, pouco acessível a moradores da sede de Nova Lima. Apresentei alguns destes questionamentos como possíveis caminhos criativos e pontuei o desejo de realizar a criação no espaço urbano da sede da cidade e não apenas na sede do grupo, me aproximando também dos bairros da região central, tendo em vista que a maioria dos espaços culturais e artísticos com reconhecimento local e regional se localizam distantes da sede.

Finalizei a criação com a nitidez de que é necessário buscarmos formas de realocar a experiência teatral no projeto Raízes da Resiliência. Dentro do cronograma do projeto estava prevista uma visita à cidade da equipe da People's Palace Projects e do seu diretor INGLÊS no dia 31 de agosto. A ideia do encontro era também construir como seria conduzida a visita e como apresentariamos a cidade à equipe do projeto, o que poderia incluir alguma intervenção ou demonstração da criação em execução.

Nesse sentido, falei também de um incômodo em elaborar uma intervenção apenas “para inglês ver”, expressão popular que ganhava sentido literal naquele contexto e sugeri que fizéssemos uma vadiagem com o INGLÊS pela cidade, apresentando-a tal qual ela é e reverberando a própria presença de um inglês neste território, o que por si só poderia evocar muitos sentidos e simbologias. Conversamos sobre os pontos da cidade em que poderíamos levá-lo e como esse roteiro representaria uma narrativa sobre a cidade de Nova Lima. Em uma visita de 1 dia, levá-lo a determinados espaços e não levar a outros seria construir uma narrativa e legitimar perspectivas históricas. A quem interessa visitar as memórias contidas em um museu que se chama “Casa Grande”? Quem estabelece certas arquiteturas e espaços urbanos como pontos turísticos de interesse coletivo? A qual “coletivo” eles representam? E se fôssemos conhecer os botecos e espaços vazios da cidade? Por que não falar dos vazios sobre a história negra e indígena de Nova Lima? Como a arte mobiliza estas disputas?

BRANCO e BRANCA pontuaram em algum momento sobre a importância de mostrar certos espaços, mesmo que controversos, pela sua importância histórica, evidenciar o ouro de Nova Lima em contraponto às “mazelas” da periferia. Pontuei que a mim interessava o contrário, buscar o ouro da periferia e as “mazelas” dos espaços coloniais, responsáveis por tantas mortes e apagamentos históricos na cidade. Dispus-me a organizar o trajeto que seria

realizado com o INGLÊS e com a equipe da People's Palace Projects, buscando uma forma de conectá-lo ao exercício cênica que experimentamos naquele dia.

Como caminhos criativos, compreendi que era importante preservar a minha autoria no trabalho, conduzindo as perspectivas históricas e narrativas que seriam desenvolvidas, ainda que em colaboração com as demais instituições envolvidas no Projeto Raízes da Resiliência. Pensei na ideia de um sapato dourado para representar os passos que transcorro por esta pesquisa. Pensei também nas encruzilhadas das vadiagens pela cidade de Nova Lima e na longa jornada de tentar reconfigurar processos artísticos e de produção cultural, que, se por um lado podem ser espaços de produção de memórias e histórias “outras”, por outro não estão imunes às estruturas coloniais às quais se engendram.

Figura 7 – Lambe: Vó Salu ilustração.



Fonte: Criação gráfica do autor a partir de fotografia de acervo pessoal.

Figura 8 – Lambe: Vó Salu.



Fonte: Criação gráfica do autor a partir de fotografia de acervo pessoal.

Figura 9 – Lambe: Cadê o ouro que tava aqui?

cadê
o ouro
que tava
aqui?

4.3 Cadê o ouro que tava aqui?

Carta para o INGLÊS na ocasião de sua visita a Nova Lima que, por fim, não ocorreu.

Prezado Inglês,

Sou Lucas Fabrício, um homem negro gay de 31 anos, brasileiro, nascido e criado na cidade de Nova Lima, estado de Minas Gerais. Sou um artista: ator, professor da rede pública e diretor de teatro. Fui um dos primeiros da minha família a ingressar na Universidade e eu tenho 20 tios e tias, então você deve imaginar como isso é errado.

Meus dois avôs morreram de doenças adquiridas trabalhando nas minas. Sinto muito, tenho que repetir: meus dois avôs morreram de doenças adquiridas no trabalho nas minas. Minas de ouro controladas pelas Saint Jhon Del Rey Mining Company Limited, empresa de Capital inglês. Lembro-me, quando era criança, da minha Vó Xica me dizer que me daria uma bicicleta quando a indenização pela morte de meu avô fosse paga. O que nunca aconteceu, como você também deve imaginar. Mas estou feliz. Eu tenho uma bicicleta agora.

Tenho estudado as relações entre teatro, identidade, memória, intervenção urbana, negritude... E tenho pensado que a arte deveria estar mais próxima dos movimentos populares, das comunidades... Gostaria de apresentar a você o Coletivo Negro Timbuctu, um grupo de jovens ativistas de Nova Lima que tem proposto importantes ações e revisitado a história deste território. E não falamos sobre a Inglaterra nem sobre sua presença em Nova Lima. Procuramos a outra história, aquela que não nos foi contada. Você sabe algo sobre isso?

E essa tem sido a nossa maneira de estar neste mundo. Bem-vindo. Esteja em casa. Brisa Flow diz que “a treta é sobre território”. E sempre foi. Mas agora estamos aqui: a fim de nos comprometer em reinventar este mundo. Através da arte e do teatro.

Minha memória não está no museu.

Figura 10 – Lambe: Fundo da Mina #1.



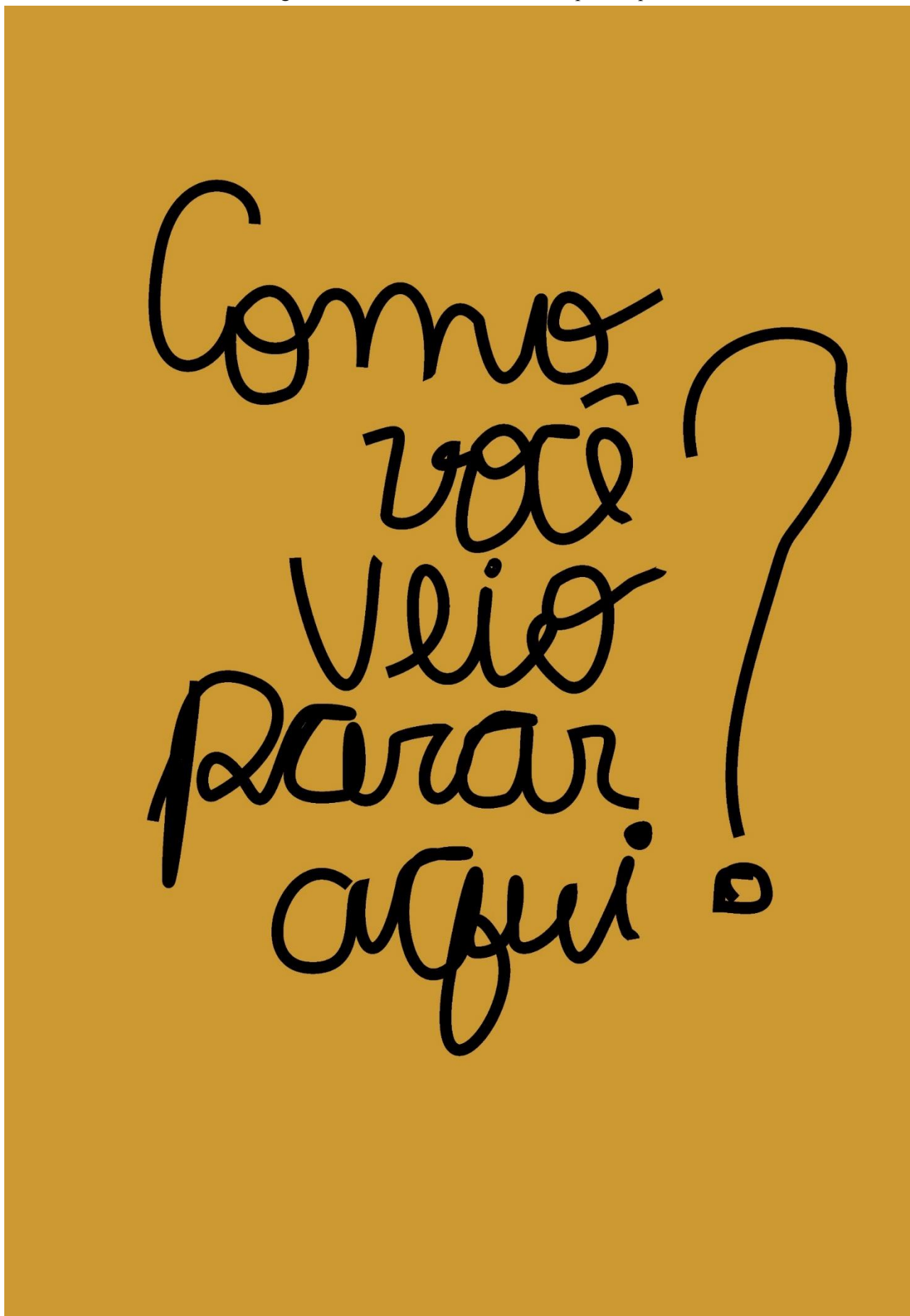
Fonte: Criação gráfica do autor a partir de fotografia de autor desconhecido.

Figura 11 – Lambe: Fundo da Mina #2.



Fonte: Criação gráfica do autor a partir de fotografia de autor desconhecido.

Figura 12 – Lambe: Como você veio parar aqui?



Fonte: Criação gráfica do autor.

4.4 Como você veio parar aqui?

Do dia em que eu pedi a minha Tia Neuza para me contar histórias da família.

Sexta-feira, 27 de agosto de 2021.

Fui por volta das 9h da manhã na casa de Tia Neuza, de 71 anos, irmã de meu pai e uma das filhas mais velhas de Vó Salu e Vô Firmino. Minha casa fica ao lado da de Tia Neuza, onde mora com seu neto. A casa de Vó Salu, no centro do grande terreno, foi dividida entre ela, nossa família e a família de Tia Neuza, se tornando três. Vó ocupava o centro da grande casa, Tia Neuza os fundos, onde ergueu um puxadinho e nós do outro lado do fundo, onde também construímos um puxadinho. No lote vivem outras tias e tios, dividindo o grande terreno chamado por nós de terreiro.

Terreiro de Vó Salu.

Naquela manhã, cheguei à casa de Tia Neuza pela escada da rua de cima e ela me contou muitas coisas sobre o Jardim. Mostrou vasos, plantas e um recurso que criou para espantar pombas rolinhas: ela amarra CD's velhos em cordinhas e pendura pelo quintal, o vento faz os CD's girarem e refletir a luz do sol pelo jardim, espantando as rolinhas. Segundo Tia, é a solução que tem funcionado para evitar a invasão dos pássaros.

Depois de trocarmos conhecimentos sobre o jardim, entramos na casa. Eu havia levado um pedaço de bolo que ela guardou na cozinha. Nos sentamos na sala, deixei o microfone no meio de nós e começamos a conversa. Minha ideia era conhecer mais da história de Vó e Vô e da nossa casa. Tia contou muitas coisas, disse sobre a relação da nossa família com a Mineração Morro Velho, onde Vô Firmino, seu pai, foi motorista. Contou como chegaram naquela casa, a relação dela com os irmãos e irmãs e muitas histórias sobre meu pai...

Gravei a conversa com muitas informações sobre a família e a vida na cidade. No finalzinho, após desligar o gravador pedi Tia Neuza para me ajudar a montar a árvore genealógica da família: Vô Firmino teve 5 filhos, ou talvez 6, em um primeiro casamento e depois casou-se com Vó Salu, já na casa dos quarenta anos e ela com cerca de 15 anos, talvez menos, com quem tiveram 13 filhos. No total, 18 filhos, para mais ou para menos, que se ramificaram em muitos primos e primas e primes. Ao longo de minha vida, sempre me perdi

tentando compreender a relação de parentesco que tenho com muitos conhecidos e conhecidas da cidade. Quando criança, andando por Nova Lima com minha mãe, ela sempre me dizia quando nos encontrávamos com alguém: “esse aí é seu parente, tem que pedir a benção”. E eu pedia, mesmo sem saber ao certo de quem se tratava.

Vai ver a árvore genealógica da nossa família é bambuzal, quem o da rua de cima: difícil saber onde começa e onde termina, onde fica mesmo a raiz. Ou então é guiné, que nasce por aqui em qualquer canto, e vinga.

Segundo Tia Neuza, Vô Salu morava no bairro Matadouro e ela não soube me dizer a origem dela antes dali. Vô veio de Ouro Preto para trabalhar na mina, mas morria de medo de entrar embaixo da terra e conseguiu um emprego como motorista “dos chefão brancão inglês”. A casa onde moramos foi construída no século XIX para abrigar trabalhadores da Mineração Morro Velho e foi adquirida por Vô quando ele trabalhava na companhia. Morreu antes de terminar de quitar as parcelas, que foram assumidas pelos filhos homens mais velhos, Tio Darcy e Tio Boioiô, também empregados na companhia.

Dentre as muitas histórias contadas, Tia Neuza disse de uma cabeça de gado que ficava pendurada no portão, “para tirar maus espíritos” e do guiné que brota em toda parte do terreiro que, segundo ela, foi Vô quem plantou pra proteger a casa.

“Se você furar um buraco aqui, brota guiné. Você fura um buraco no cimento e o guiné brota. Ele brota. Por isso que eu não arranco. Não arranco mesmo. Eu deixo lá pra proteger. Fora outras coisas aí que ele fazia aqui pela casa, que eu deixo por que... Entendeu...”

Figura 13 – Lambe: Família #1.



Fonte: Criação gráfica do autor a partir de fotografia de acervo pessoal

De quando resgatei memórias ancestrais do terreiro de Vó Salu.

Vó Salu criou PADILHA, uma de suas primeiras netas que morava em um quarto de sua casa, o mais espaçoso e meu lugar favorito quando criança. As paredes eram cobertas por fotografias de homens negros, capas das revistas Raça e PADILHA sempre teve um gosto muito forte pela música. Do seu quarto, sempre ouvíamos sambas, pagodes, raps... Nas minhas memórias, ela foi uma das primeiras abraçar e ressaltar a cultura negra, também raiz de nossa família. Foi com PADILHA que comecei a brincar de teatro no terreiro de Vó Salu, quando ela juntava primos e primas para ensaiar peças de teatro que eram apresentadas nas festas de família. Atualmente reside no Rio de Janeiro, integrando a cultura da malandragem e trabalhando com samba em diversas festividades e eventos.

BESOURO, um dos primeiros netos homens da família, também foi criado por Vó Salu. Dormia em um cômodo da casa dela com duas janelas para o quintal, uma delas embaixo de um pé de Ameixa. BESOURO era capoeirista, cerca de 10 anos mais velho que eu e sempre me impressionava com ele gingando capoeira no quintal. Quando criança, lembro de me contarem de uma vez que BESOURO sumiu e todos ficaram preocupados, procurando-o. Um tempo depois o encontraram escondido sob o forro de palha do telhado da casa de Vó. Eu lembro de BESOURO dizer que se o deixassem no mato com um facão ele nunca mais voltaria.

Um dia BESOURO desapareceu. Por muito tempo, seguimos procurando-o e lembro de algumas vezes circularem boatos pela família que ele fora visto em algum lugar. O tempo passou e BESOURO não voltou. Até hoje ainda não sabemos de seu paradeiro. Às vezes penso se ele não estaria por aí, vagando ou em algum mato, com um facão, encantado...

Para mim, pensar em ancestralidade é lembrar de PADILHA e BESOURO.

Figura 14 – Lambe: Posso te contar uma história?

Posso te
contar
uma
história
?

4.5 Posso te contar uma história?

Em casa, no bairro Retiro, vadiando pelos caminhos possíveis para a criação teatral.

Domingo, 05 de setembro de 2021.

Por fim, o INGLÊS e a equipe da People's Palace Projects não vieram. O encontro não acontecerá em agosto e parece estar previsto para dezembro, já na apresentação final do Projeto Raízes da Resiliência. O Grupo Atrás do Pano não mandou notícias desde o cancelamento do encontro. Sinto que talvez deva seguir com a criação sozinho.

Comprei um tênis dourado.

No próximo sábado pretendo sair à rua com o giz e o tênis dourado para experimentar o exercício da cartografia no chão. Quero fazer na rua em frente aqui de casa, na praça do mineiro (próximo aos ariranhas) e talvez em algum outro espaço. Contar histórias, compartilhar memórias... Enfim.... Amanhã penso sobre isso.

Ontem eu e Léo estreamos o Bar do Zé Careca no campeonato de futebol que rolou aqui no Campo do Retiro. Ocupamos a estrutura de um antigo bar que estava desativado e vendemos espetinho, cerveja, refrigerante, tropeiro, batata frita, cachorro-quente... Zé Careca era o apelido de pai, truqueiro, pinguço, vadio, que jogou futebol na juventude. Só que era jogador do time do bairro Cruzeiro. Fiquei brincando que nomear o bar do Campo de Retiro de Zé Careca é, de alguma forma, uma provocação. Mas Zé Careca, arruaceiro que era, deve ter amado. Ou a gente que espere o troco.

A obra que comecei em cima da casa de mãe começou a fluir. Bati a primeira laje há alguns dias e só hoje o concreto terminou de secar. Tomei sol pela primeira vez lá em cima e fiquei pensando no quão simbólico isso é. É meio louco pensar que estou construindo minha própria casa. Puxadinho próprio.

Ainda mais aqui, em Nova Lima.

Figura 15 – Lambe: Família #2.



Fonte: Criação gráfica do autor a partir de fotografia de acervo pessoal.

Figura 16 – Lambe: Quantas memórias cabem na sua rua?

Quantas
memórias
cabem
na sua
Rua
?

4.6 Quantas memórias cabem na sua rua?

De quando o Coletivo Timbuctu participou da cerimônia de posse do Conselho Municipal de Promoção à Igualdade Racial de Nova Lima. Depois, vadiagem com Rogério Lopes para orientação da pesquisa.

Sexta-feira, 08 de outubro de 2021

Do lado direito da cama, espada de São Jorge, copo com água e a vela acendida na noite anterior ainda queimando. Levantei e fui ao banho. Dediquei um tempo ao cabelo: lavar, hidratar, desembaraçar os fios e as ideias. Não gosto muito de usar pente - tem uma coisa especial em usar as pontas dos dedos. Depois, secar suavemente os fios com a toalha para retirar o excesso de água, colocar uma boa quantidade de creme na palma das mãos e espalhar pela cabeça.

Deixar descansar.

Enquanto isso, tênis, bermuda branca e camisa verde clara passadas à ferro, cordão e brinco dourados. Na bolsa, álcool em gel, celular, identidade e 5 máscaras douradas, uma para cada integrante do Coletivo Timbuctu, com quem me encontraria para a cerimônia de posse do Conselho Municipal de Promoção à Igualdade Racial, onde o coletivo ocuparia uma das cadeiras. Na frente do espelho, com o pente garfo, fui aos pouquinhos levantando o black, da raiz até o meio dos fios. Secador na velocidade baixa para secar as partes de dentro, depois pente garfo mais uma vez até chegar à altura necessária (e hoje eu queria bem alto). Por fim, apalpar a ponta dos fios, bem suave, pra dar o último grau. Patchouli, arruda, perfume: “benção, mãe. Não precisa me esperar pro almoço”.

O dia estava nublado e resolvi caminhar até a praça.

Cheguei antes do previsto e decidi ficar um pouco na porta do Teatro Municipal, onde aconteceria o evento. Já no saguão, me encontrei com várias pessoas conhecidas. Havia um clima de celebração e alegria instaurado no Teatro, com presença majoritária de pessoas negras. Para mim o dia era especial também por representar um retorno ao edifício do Teatro depois de tantos anos. Ali vivenciei inúmeras experiências na minha adolescência, entre aulas de teatro e apresentações. Hoje é um lugar na memória, de saudade e nostalgia.

No saguão, começaram a chegar as “autoridades”: secretários, vereadores, coordenadoras e o público foi se dirigindo para a plateia do teatro onde começaria a posse do Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial (COMPIR) e do Conselho da Pessoa Idosa, na mesma cerimônia. A criação do COMPIR foi uma das conquistas do movimento negro de Nova Lima, representando o diálogo com o setor público para atender às demandas da população negra.

Depois de cantarmos no palco “tá caindo fulô”, no discurso de posse lido por Mar, presidente do Coletivo e por Janaína, da Casa Pai Benedito de Aruanda, ressaltamos as ausências negras na política nova-limense. Lembrei também de como foi a construção coletiva do evento, as tensões com representantes do poder público, os diálogos com o terreiro e dentro do Coletivo Timbuctu, fortalecendo aquilo que repetimos tanto: somos diversos. Nós, pessoas negras, somos diversas em nossas identidades, valores, ideias, posicionamentos e estratégias. Entretanto, era importante viver essa diferença em um espaço de aliança, nos fortalecendo como comum.

E eu pergunto a vocês: Como a população negra de Nova Lima pode ocupar os espaços onde são criadas as leis, definidas as políticas públicas, distribuídos os orçamentos, definidas as prioridades? Quem se responsabiliza por isso?

Trecho do discurso do Coletivo Timbuctu.

Depois da abertura fiquei na plateia acompanhando as formalidades da cerimônia, vibrando quando os nossos e as nossas subiam ao palco, problematizando o formato de organização do cerimonial, sempre construído com um excesso de rigidez e sem sensibilidade, excluindo, ao reproduzir estruturas e protocolos, quem deveria ser protagonista. Nas falas de representantes políticos, a conhecida demagogia e a ausência de compromisso com as pautas da população negra. Discursos vazio, genéricos.

Por volta das 10:30, nos encaminhamentos finais, decidi sair do Teatro para auxiliar nos preparativos na praça. Cheguei do lado de fora e Zé Paulo já havia chegado e descarregado os instrumentos e equipamentos. Algumas integrantes do Ngoma Percussão, grupo percussivo local do qual fazia parte, já estavam por lá. Afinamos e organizamos os instrumentos, ligamos as caixas, os microfones, pedestais, baquetas e pouco a pouco os batuques foram surgindo, aquecendo os tambores e os corpos. Aos poucos, ganhávamos os olhares das pessoas que transitavam pela praça, a curiosidade da cidade. Quem dera o batuque

fosse cotidiano. Nas janelas do Sindicato dos Mineiros algumas pessoas olhavam atentas. Um grupo de adolescentes se aproximou e alguns bêbados nos atravessaram...

Com o fim da cerimônia no Teatro, logo já estavam todos na praça e mais tantas pessoas que se aproximaram. Janaina e outras mulheres do terreiro começaram no microfone, saudando Exu, cantando pontos e falando sobre o evento que ocorreu no Teatro. Os ogãs da Casa Pai Benedito se juntaram à bateria do Ngoma Percussão e pensei o quanto aquele movimento estava sendo simbólico: ressaltarmos, na rua, parte da presença e existência negra na cidade – percussão, militância, terreiro, política, cultura, arte. Também estavam presentes as mulheres do Joga Idalina, grupo feminino local de capoeira. Começamos o repertório do Ngoma e foi uma experiência linda estar ali, ao som dos tambores, numa grande roda no centro da Praça Bernardino de Lima, entre a Igreja, a Prefeitura, o Teatro, a Câmara, o Sindicato dos Mineiros, o Epa, o Pic Lanches e a Araújo, com o bairro Cruzeiro ao fundo e o bairro Rosário na outra ponta, ambos ao alto.

Após a percussão, fizemos uma roda menor no centro da roda maior e jogamos Maculelê, puxado pelas mulheres do Joga Idalina. Eu estava descalço, abri um pouco minha blusa e era o único homem da roda, por isso tentei me manter em escuta. O jogo estava lindo e delicioso estar dentro dele! A Fran me puxou para jogar com ela, também joguei com a Fernanda, sentindo meu corpo vivo. De dentro, me imaginei caracterizado, sendo visitado por uma série de imagens. Tenho me lembrado sempre do nosso último ensaio de maculelê quando a Fran me disse: “você parecia um rei”. Não lembro de outra vez em que fui chamado desta forma.

Após o Maculelê, encerramos a festa com muitos agradecimentos. Nos abraçamos, celebramos o encontro, organizamos o espaço e guardamos os instrumentos. O ritual atraiu o olhar de muitas pessoas que passavam ou que habitavam a praça. Percebi não só durante a apresentação, mas também antes, quando os instrumentos estavam apenas dispostos no espaço, como o acontecimento atraiu a interação de vadios, sujeitos muitas vezes socialmente marginalizados em Nova Lima.

Lembro de um homem negro com camisa vermelha, do bairro dos Cariocas ou Cabeceiras, que já reconheci por ser moto taxi e por encontrá-lo no ônibus para Belo Horizonte vendendo balas. Ele se aproximou aos poucos dos instrumentos, puxando assunto, perguntando

o que aconteceria ali e se integrou a nós, tocando surdo em boa parte da apresentação. Houve uma mulher negra, que também reconheci de algum lugar que não me lembro onde, que se aproximou com convicção, se integrando ao grupo e permanecendo durante todo o evento. Ao final, lembro dela chegar e até mim e dizer algo como “na próxima eu quero ver vocês baterem pra Iemanjá, minha mãe”, com um grande sorriso no rosto e os olhos brilhando.

É curioso como a vadiagem tem uma relação com dinâmicas de trabalho. Quem bate tambor numa sexta-feira pela manhã no centro da cidade? Quais são os espaços e tempos determinados para o trabalho? Lazer? Arte? Cultura? Participação política? Militância? Espiritualidade? Qual utilidade podemos dar para um dia “útil”?

No meu caso, aquele dia também seria dedicado à orientação do mestrado com o Prof. Rogério Lopes que estava presente, participando das atividades. Com o fim do evento eu e Rogério subimos de carro até um restaurante para almoçar, algo que já tem virado rotina em nossas orientações. Por lá, conversamos por um bom tempo sobre nosso último encontro e as reverberações que ficaram, no tempo de duas garrafas de Original e um almoço.

Rogério gostou muito do áudio gravado com Tia Neuza e afirmou por várias vezes que é um material dramaturgico que pode ser utilizado para criação de um solo teatral a ser apresentado tanto em espaços fechados quanto na rua. Disse que contém imagens muito potentes que podem se transformar em efeitos cênicos para a rua. Falou também que eu já criei um espetáculo e já fiz até a estreia, lembrando informações do meu último diário de bordo. Conteí sobre meu processo nas últimas semanas e usei a palavra “crise” para narrar as questões e dúvidas profissionais que me atravessavam, ansiedades pelo início do próximo semestre letivo e tensionamentos sobre o lugar que ocupo entre tantas instituições no Projeto Raízes da Resiliência, ecoando também o evento que acabava de ter integrado. Mas disse que tenho encarado a crise de maneira positiva, me permitindo escutar e perceber os caminhos que tenho percorrido.

O almoço rendeu mais do que o previsto e a conversa passou por diferentes lugares. Rogério se dispôs a vir à Nova Lima também aos domingos para participar dos ensaios de percussão e falou do seu desejo de cantar. Conteí para ele também do Maculelê, que tem sido uma bonita descoberta minha nesse processo. Conversamos sobre máscaras, bicicleta, espaços, desejos, pessoas...

Ao final do almoço, insisti em levá-lo à ponte de acesso ao Bairro Mingú, que passa por dentro da Mineração Morro Velho. Fomos de carro pelo Bicame, passando ao lado da Igreja Anglicana, Rego dos Amores e pela “Casa Grande”, até chegar à rua sem saída para acesso à ponte, onde paramos o carro. No caminho murado até a ponte, notei buraquinhos no muro que permitiam ver dentro do território da mina. Passamos também ao lado da escada para acesso ao Cemitério dos Ingleses, chegando até a ponte sob a Mina de Morro Velho no caminho da estrada velha do Mingu.

Este trajeto é muito presente em minhas memórias. Tia Arlete, irmã de pai, mora no bairro do Mingu e por muitas vezes passei por este mesmo caminho, com pai ou sozinho para ir até a casa de Tia. Sempre foi para mim um caminho mágico, subida íngreme, mas com diferentes texturas: pedras, córregos de água, muita vegetação, insetos e a passagem pela ponte sob a Mina de Morro Velho que sempre me despertou curiosidade. No bairro do Mingu também está o Ilê Asé Danlowo do Babalorixá Müller de Oxumarê, primeira casa de candomblé Ketu da cidade que segue a Casa de Oxumarê localizada em Salvador - Bahia.

Chegando à ponte, nos deparamos com a paisagem em ruínas da Mina de Morro Velho. Se mesclando com a paisagem da cidade, grandes galpões abandonados, com muitas estruturas metálicas enferrujadas, telhas quebradas ou com buracos e a predominância das cores marrom, azul claro desbotado, cinza... A memória da imagem me remete a abandono, esquecimento, perigo, inutilidade...A ponte estava igualmente envelhecida, com muitas madeiras soltas, buracos e os corrimãos de ferro amarelados e enferrujados. Por que aquele caminho estava esquecido? Olhando para o lado oposto ao da cidade, um grande pedaço de morro, alto, com uma falha, um recorte fruto de um desabamento nos tempos de atividade da mineração. Uma espécie de rachadura, como se uma fatia do Morro Velho tivesse sido retirada.

As ruínas da Mineração Morro Velho estavam ali abandonadas, esquecidas. Uma espécie de cemitério de memórias e histórias. Qual a relação entre memória, cidade e esquecimento? Sobre o que devemos nos lembrar? O que é importante esquecer? A mina em abandono é uma forma de esquecer ou de lembrar? Qual história é apagada quando esquecemos da mina?

Figura 17 – Lambe: Pai e eu.



Fonte: Criação gráfica do autor a partir de fotografia de acervo pessoal.

De quando eu me dei conta da obra em construção.

Quinta-feira, 14 de outubro de 2021.

Estudando sobre a pesquisa revi os diários de bordo e compreendi muitas coisas da conversa com Rogério. Minhas próprias vadiagens pela cidade, as atividades com o Timbuctu, com a percussão e o maculelê já parecem se estabelecer como práticas cênicas vadias no território de Nova Lima. Do mesmo modo, as investigações autobiográficas e os áudios gravados com familiares, na tentativa de resgatar uma história familiar esquecida, que se cruza com a história de Nova Lima.

Sobre o projeto Raízes da Resiliência e a necessidade de apresentar um trabalho publicamente em dezembro, pensei que já tenho uma obra.

Uma obra. Obra.

Não há como desconsiderar que neste processo todo estou construindo minha própria casa em cima da casa da minha mãe, que foi antes a casa da família do meu pai, comprada por vó quando ele trabalhava na Mineração Morro Velho. Também não há como desconsiderar que desde que iniciei o trabalho com a People's Palace Projects valorizei nele a possibilidade de utilizar o cachê para a construção da minha casa. Minha obra.

O que o fato de eu estar construindo minha casa diz sobre a história da minha família, que se relaciona com a história da cidade? E o recurso financeiro, viabilizado por uma instituição inglesa, chega até mim mediante meu trabalho e será utilizado para a construção de uma casa, em um território que foi adquirido por vó através de uma empresa inglesa. Vó Firmino que faleceu antes mesmo de ter terminado de pagar as prestações da casa. Casa disposta no centro de um terreiro, como sempre chamamos este território que, com o tempo, foi dividido entre filhos e filhas, entre eles, pai, até chegar a mim como herança, onde hoje construo minha própria casa.

Casa.

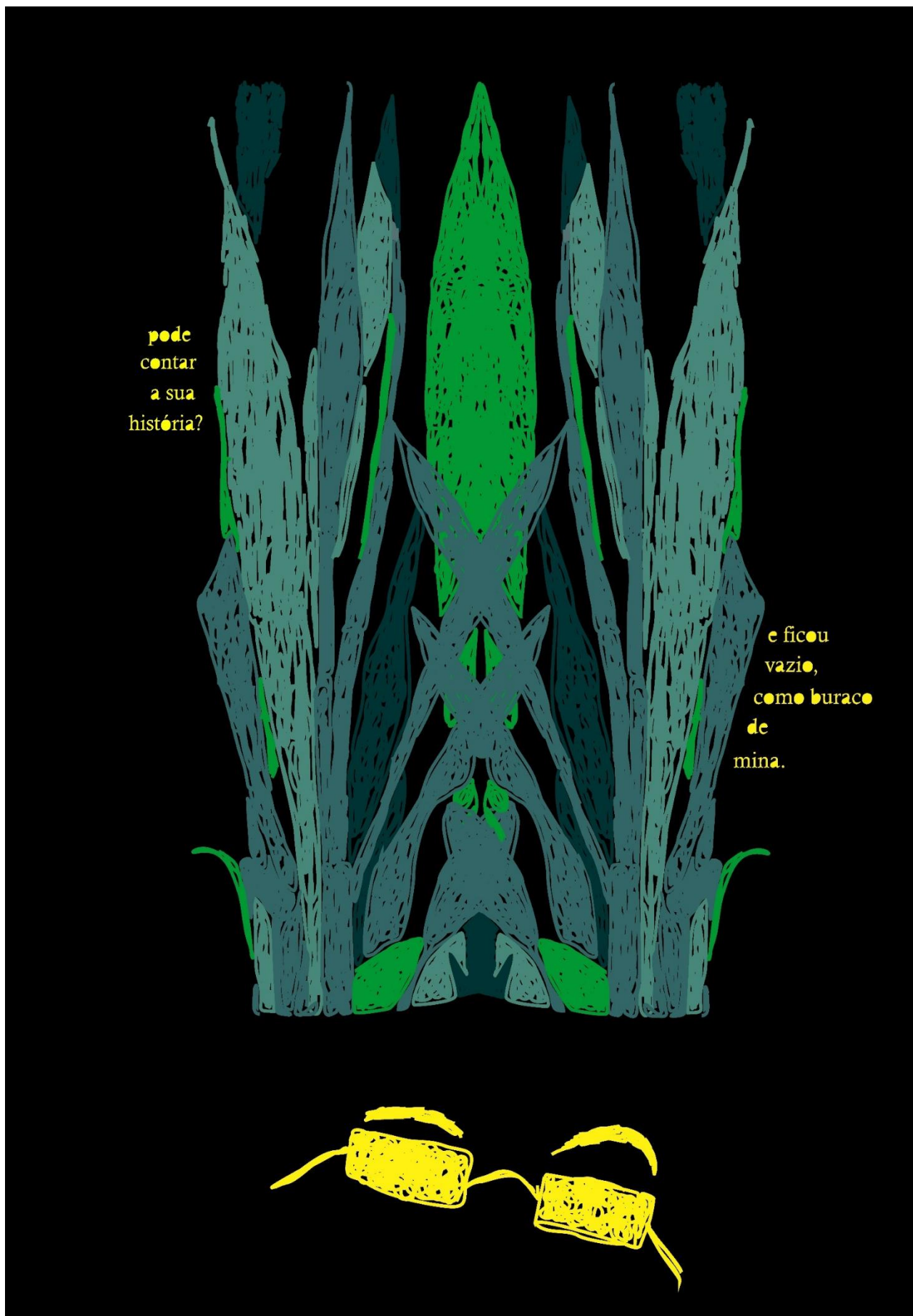
Própria?

Outro dia comentei com meu primo Jefferson, que também construiu recentemente em cima da casa de sua mãe, sobre a verticalização deste território, como nós, os primos, sobrinhos “marginalizados” no ambiente familiar: artistas, gays, trans, vadios, estamos ocupando este território e firmando nossas raízes. Nós que construímos nossa identidade fora daqui, na capital, agora vivenciamos esta identidade neste chão. E ao verticalizarmos as construções em cima de nossas casas de origem, criamos uma espécie de barreira, proteção em volta da casa de vó que permanece no centro do terreiro.

Existe um sentimento muito emancipador ao construir pilares sobre nossas raízes. Como transformar memória em pilar?

A obra é a negação do apagamento.

Figura 18 – Lambe: Rei.



5 DAQUI – TEATRO DE LUCAS FABRÍCIO: VIGAS E PILARES DE UMA CRIAÇÃO CÊNICA AUTORAL

As vadiagens pelas bandas de Nova Lima foram momentos de reencontro com o cotidiano urbano, de perceber em suas ruas, esquinas e fluxos como as dimensões de trabalho e ócio se manifestam. Foi possível notar o manto colonial que ainda se estende sobre a cidade, mas também, através dele, em suas brechas e rachaduras, presenças que revelam uma Nova Lima pouco valorizada em sua construção histórica, em que as raízes negras e indígenas se firmam no cotidiano da cidade, ainda que camufladas em esquinas, vielas e terreiros, como no próprio quintal da minha avó e do meu avô.

A casa onde moro, localizada na Rua Padre Américo Coelho foi adquirida inicialmente por meu avô paterno por volta dos anos 1940, quando ele trabalhava como motorista na Mineração Morro Velho. Com sua morte, a casa passou a ser de propriedade da minha avó Salu e ao longo dos anos foi sendo dividida e abrigando novas gerações da família, mantendo vivo um núcleo familiar naquele território. Meu pai e minha mãe passaram a habitar dois cômodos aos fundos da casa de vó, onde eu e meus irmãos fomos criados e passamos nossa infância e, com a morte de pai, mãe passou a viver na casa.

No segundo semestre de 2021 eu havia iniciado a construção de um “puxadinho próprio” aos fundos e acima da casa de minha mãe. Como um tempo que espirala, vadio aos olhos de *Iroko*¹⁹ e cruza passado, presente e futuro, me vi revisitando as memórias do território onde vivo, ao mesmo tempo em que projetava nele meu próprio destino. A construção de um trabalho cênico e de uma produção acadêmica era atravessada pela construção de minha própria casa, que por sua vez representava um dado simbólico da história da minha família, um entroncamento geracional no território onde estão nossas raízes.

O fator biográfico foi parte inseparável da minha relação com Nova Lima durante as vadiagens, seja a partir das memórias que me invadiam quando caminhava pela cidade ou pelo contato com transeuntes que, vez ou outra, me reconheciam e ressaltavam traços da minha genealogia familiar e história de vida. Vadiando pelo território, me reconhecia nele próprio e, de algum modo, superava as próprias construções identitárias a mim atribuídas em outros

¹⁹ Orixá que controla o Tempo e o Espaço, determinando o início e o fim de tudo, cultuado pelas nações de Candomblé Ketu e correspondente também à Inquice Tempo nos Candomblés de nação Angola ou Congo.

lugares. Assim, a biografia foi camada importante para a criação cênica desenvolvida, sendo assumida também na escolha do espaço da minha casa em construção para abrigá-la.

Em busca de perspectivas negras no âmbito desta pesquisa acadêmica e criação artística, junto à dimensão biográfica nos pareceu importante situar as discussões em contextos sociais, históricos e econômicos específicos que, neste caso, se circunscrevem no território de Nova Lima. Focar a negritude no processo criativo e na pesquisa acadêmica significou articular temas, discursos e epistemologias que buscassem reverter os condicionamentos sociais e econômicos da população negra, à qual a exclusão sempre foi parte da realidade brasileira, ainda que não a única. Nesse sentido, mesmo os caminhos estéticos foram fruto de inquietações sociais, às quais a vadiagem foi parâmetro para revisitar a história.

Figura 19 – Casa em construção.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 20 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

5.1 Identidade negra e autoralidade

Transitando por Belo Horizonte por quase dez anos, onde se concentrou minha formação artística e atuação profissional, eu muitas vezes era marcado como alguém “*de fora*”, “*o Lucas de Nova Lima*”. Em Nova Lima, me torno “*daqui*”, sendo também “*aquele que faz teatro*”, “*o que se mudou para BH*”: “*cê tá morando aqui de novo, Lucas?*”. Caminhando pelas ruas daqui, também era comumente identificado como Lucas do Retiro, filho de Careca e de Tuca, neto de Dona Salú, sobrinho de Neuza, de Regina, de Beto que conserta bicicleta. De alguma maneira, vadiar pelas ruas de Nova Lima era levar comigo toda minha genealogia familiar, e em cada rua que caminhava, no contato com pessoas do mesmo território, rememorava situações e acontecimentos, destrinchava e revisitava minhas próprias construções identitárias, me libertando de algumas delas ou reconstruindo-as.

Do mesmo modo, nas visitas à sede do Grupo Atrás do Pano ou circulando por espaços institucionais da cidade o dado biográfico também se tornava elemento de identificação, onde o parentesco indicava uma rede de relações que permitia a localização de algo “*comum*” entre moradores locais. O bairro onde se mora também se torna elemento de identificação coletiva, onde frente à resposta da pergunta “*cê é fi di quem?*”, quase sempre vem a identificação do bairro para confirmar o reconhecimento: “*filho de Zé Careca do Retiro?*”

Assim, em busca de perspectivas negras para uma prática cênica intimamente conectada a um território específico e em diálogo com sua história, a dimensão biográfica foi uma potência, me permitindo alcançar outras construções culturais e simbólicas sobre a cidade para além das narrativas “*oficiais*”, que pouco dizem sobre os povos negros e indígenas que habitaram e habitam a cidade, sistematicamente desclassificados pelas elites como povos vadios, supostamente sem história, sem cultura, sem origem. Através da afirmação da minha própria história, via representada nela outras tantas histórias de moradores negros que sofreram as mesmas tentativas de apagamento.

A história de Nova Lima “*como se conhece, não remete à trajetória dos povos indígenas que viveram na região por vários séculos, mas ao contato dos primeiros colonizadores na região do Rio das Velhas*” (Figueiredo A., 2017; p.20). Nina Rosa Magnani (2009; p.47) aponta a existência de vestígios de povos Puris, Coroados e Botocudos que foram exterminados,

aprisionados para o trabalho ou despejados pelos bandeirantes paulistas para o nordeste mineiro, para o Rio de Janeiro ou Espírito Santo.

Segundo Figueiredo A. (2017), desde o início da colonização portuguesa havia expectativa de explorar metais preciosos no Brasil, à exemplo do que ocorria em outros países da América Latina e sob influência de histórias que circulavam entre indígenas e colonizadores sobre os tesouros da Serra de *Sabarabuçu*, com suas montanhas brilhantes, repletas de pedras preciosas. Ao longo de todo século XVII, partiram de São Paulo diversas expedições, as “bandeiras” ou “entradas”, muitas delas engrossadas por vadios, que vasculhavam os sertões do Brasil em busca de metais preciosos e ouro. De acordo com Yonne de Souza Grossi (1981), por volta do ano de 1700 as bandeiras chegaram à região que ficou conhecida como Campos de Congonhas, hoje Nova Lima, dando início à ocupação estrangeira da região.

Assim, a recém-nascida Nova Lima se formava pela “afluência de aventureiros, de variadas castas, vindos de todo o Brasil, de Portugal e de outros países” (Villena, 1998; p.35), brancos, mestiços, pretos e muitos indígenas à serviço dos bandeirantes paulistas ou dos colonos estrangeiros, sobretudo ingleses, que passaram a controlar a mineração na região compondo a elite branca da cidade. Além de mera força de trabalho, como eram vistos pelas elites, vadios e escravizados aqui chegavam com seus corpos, culturas e modos de vida diversos que se mesclavam às dos povos indígenas que resistiram ao genocídio colonial.

Se os vazios presentes nas narrativas sobre a formação histórica de Nova Lima são também os vazios da minha própria história de vida, tal fato parece estar atrelado ao próprio processo de constituição histórica da cidade, que aponta apagamentos étnicos e culturais de sua população de ascendência negra e indígena.

Para retomar a consciência histórica da presença negra em Nova Lima e concentrar demandas de ações para esta população, em janeiro de 2021 surgiu o Coletivo Negro Timbuctu, iniciativa orgânica de jovens negros e negras nova-limenses que utilizou as redes sociais para agrupamento coletivo e promoção de atividades, posteriormente ampliando sua atuação para ações presenciais em diversos territórios da cidade. O objetivo central do coletivo é resgatar a história negra de Nova Lima, fortalecendo a conexão com sua ancestralidade africana e indígena e lutar pela valorização da população negra.

A atuação do Coletivo Timbuctu passa por articulação com o poder público, como na representação das juventudes negras no Conselho Municipal de Promoção à Igualdade Racial, e pela realização de atividades artísticas, culturais e pedagógicas em Nova Lima, como o *Domingo Preto* – evento itinerante que ocupa áreas públicas de diferentes bairros, agregando cultura, geração de renda e valorização das comunidades. Ao longo da trajetória do Coletivo, foram também oferecidos cursos gratuitos sobre História da África, cursinho pré-vestibular em parceria com a rede EDUCAFRO – MG²⁰, rodas de conversa sobre culturas negras com presença de Guardas de Congado de Nova Lima, acolhimento psicológico e social e geração de conteúdos virtuais sobre a história da cidade.

O Coletivo Timbuctu muitas vezes tem atuado como uma rede de articulação entre diferentes agrupamentos negros da cidade, aliando-se à *Joga Idalina*, grupo feminino de capoeiristas; *Grupo Ébano*, primeiro coletivo de militância negra da cidade; *Batalha CTR*, coletivo local da cultura hip hop; ao terreiro de Umbanda *Casa Espírita Pai Benedito de Aruanda* e ao *Ilê Asé Danlowo*, primeira casa de Candomblé Ketu da cidade. O coletivo também foi central no nascimento do *Ngoma Percussão*, grupo musical que ocupou as ruas da cidade e que posteriormente se transformou no *Bloco Afro Filhos de Dan*, que desfilou pela primeira vez no carnaval de Nova Lima no ano de 2023.

O nome Timbuctu remonta a uma antiga comunidade negra que existiu na região onde hoje está o bairro Boa Vista, logo acima da Mineração Morro Velho, na parte central da cidade. Em 1867, o viajante inglês Richard Burton descreveu *Timbuctoo* como o bairro dos negros, “saudosa lembrança do que pode ter sido a terra natal” (2002; p.276) e diz que por lá:

Tudo é uma África Central perfeita nos alojamentos; nos fogões, o fogo está acesso ao meio-dia, e cada porta tem seus degraus de pedras altas e irregulares, nos quais os moradores se sentam, para fumar e tomar sol (Burton, 2001; p.500).

Em uma cidade que teve sua construção urbana e cultural dominada pela presença inglesa, que ainda reverbera no imaginário local como protagonista da história de Nova Lima, o Coletivo Timbuctu tem tido importante papel ao evidenciar e lançar ao espaço público outras

²⁰ A EDUCAFRO Minas é uma organização da sociedade civil de educação popular com foco na população negra. Dentre suas principais iniciativas está a oferta de curso pré-vestibular gratuito para viabilizar o acesso de negros e negras ao ensino superior, além de aliar discussões sobre negritude, cidadania e cultura preta nos diferentes territórios em que atua.

presenças e narrativas na cidade – o que, muitas vezes, tem gerado tensionamentos em sua relação com as forças políticas locais. Da mesma forma, ao resgatar valores, saberes e expressões culturais negras, atuando também como espaço de agrupamento coletivo, as ações do Timbuctu tem agido no fortalecimento das identidades negras na cidade.

Kabengele Munanga (2020; p.11) discute diferentes elementos e processos que podem fazer parte da construção da identidade negra, que se dá de modo geral a partir da tomada de consciência da diferença entre “nós” e “outros”. Para o autor, o grau dessa consciência pode variar de acordo com os diferentes contextos socioculturais e ser construída a partir de diferentes perspectivas:

De que identidade se trata? Dessa identidade mítico-religiosa conservada nos terreiros religiosos? Da identidade do grupo oprimido que vacila entre a consciência de classe e a de raça? Ou da identidade política de uma “raça” afastada de sua participação política na sociedade que ajudou a construir? (Munanga, 2020; p.13-14).

Frente a essa diversidade de perspectivas, Munanga (2020) considera alguns fatores como componentes essenciais na construção de uma identidade individual ou coletiva: o fator histórico, o linguístico e o psicológico, onde a identidade cultural perfeita “corresponderia à presença simultânea desses três componentes no grupo ou no indivíduo” (2020, p.12). O que a história colonial brasileira demonstra, sobretudo a partir da máscara da vadiagem forjada pelas elites nacionais enquanto um dos instrumentos do racismo, é que nos mais diferentes contextos sempre houve tentativas de apagamento étnico e cultural das populações negras, afetando fatores históricos, linguísticos e psicológicos que dificultaram a identificação coletiva entre essas populações e a criação de laços de solidariedade, ainda que eles fossem criados por meio das próprias práticas culturais vadias.

Em relação ao fator linguístico, apesar da perda da língua materna das populações africanas na diáspora, este continua como fator identitário pelas distintas formas de resistência das culturas africanas nas Américas, como apontado por Leda Maria Martins (2021). A vadiagem enquanto estratégia de resistência cultural das populações negras pode ser vista como cultivo de uma identidade coletiva pela preservação de seu fator linguístico, por meio de expressões artísticas e culturais apoiadas no corpo e na oralidade. Munanga (2020; p.13) também destaca os terreiros religiosos e a linguagem presente em seus ritos como fatores de

identidade, além de outras formas de comunicação e identificação coletiva da população negra como estilos de cabelo e ritmos musicais.

Sobre o fator psicológico, Munanga (2020; p.13) questiona se a suposta diferença de temperamento entre sujeitos brancos e negros pode ser considerada como marca de sua identidade, uma vez que tal diferença, quando existente, deve ser explicada a partir “do condicionamento histórico do negro e de suas estruturas sociais comunitárias, e não com base nas diferenças biológicas” (2020; p.13). Neusa Santos Souza também oferece importantes contribuições sobre este tema:

Na ordem social escravocrata, a representação do negro como socialmente inferior correspondia a uma situação de fato. Entretanto, a desagregação dessa ordem econômica e social e sua substituição pela sociedade capitalista tornou tal representação obsoleta. A espoliação social que se mantém para além da Abolição busca, então, novos elementos que lhe permitam justificar-se. E todo um dispositivo de atribuições de qualidades negativas aos negros é elaborado com o objetivo de manter o espaço de participação social do negro nos mesmos limites estreitos da antiga ordem social. “Os brancos isolavam certos aspectos do comportamento dos negros das condições que os produziram, passando a encará-los como atributos invariáveis da ‘natureza humana’ dos negros” (2021; p.48).

Neste ponto, reconhecendo também a vadiagem como parte desse “dispositivo de atribuições de qualidades negativas” do qual fala a autora, é possível afirmar que parte das supostas características psicológicas de sujeitos negros brasileiros foram atribuídas e impostas a eles pelas elites, no sistemático esforço de inferiorizar esta camada da população para justificar as violências coloniais e desigualdades sociais às quais foram e ainda são submetidas. Se por um lado a vadiagem, na perspectiva das elites, atribuía aos sujeitos negros características como indisciplina, indisposição para o trabalho e tendência natural à desordem, na perspectiva das populações negras ela subvertia tais atribuições, representando capacidade de resistência, de negociação e de malícia para subverter o ordenamento colonial.

Já em relação ao fator histórico como um dos componentes essenciais para a construção de identidade individual e coletiva, para Munanga (2020) este seria o componente mais importante, pois uniria diferentes elementos comuns a um povo em um sentimento de continuidade histórica vivida pela coletividade:

O essencial para cada povo é reencontrar o fio condutor que o liga a seu passado ancestral o mais longínquo possível. A consciência histórica, pelo

sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança a mais certa e a mais sólida para o povo. É a razão pela qual cada povo faz esforço para conhecer sua verdadeira história e transmiti-la às futuras gerações. Também é a razão pela qual o afastamento e a destruição da consciência histórica eram uma das estratégias utilizadas pela escravidão e pela colonização para destruir a memória coletiva dos escravizados e colonizados (Munanga, 2020; p.12).

Para o autor (Munanga, 2020; p.12), o fator histórico também assume diferentes graus de acordo com os contextos culturais e sociais da população negra, abrindo brecha para um outro tipo de construção identitária a partir da consciência da opressão econômica e da discriminação racial, à qual os negros brasileiros foram condicionados uma vez que “se cientificamente a realidade da raça é contestada (enquanto diferença biológica), política e ideologicamente esse conceito é muito significativo, pois funciona como uma categoria de dominação e exclusão” (2020; p.15).

Nesse sentido, frente à complexidade dos fatores que podem estar envolvidos no processo de construção de identidade étnico-racial, compreendemos que “uma perspectiva mais viável seria situar e colocar a questão da negritude e da identidade dentro do movimento histórico, apontando seus lugares de emergência e seus contextos de desenvolvimento” (Munanga, 2020; p.15). Além disso:

Em outros termos, poder-se-ia reter como traço fundamental próprio a todos os negros (pouco importa a classe social) a situação de excluídos em que se encontram em nível nacional. Isto é, a identidade do mundo negro se inscreve no real sob a forma de “exclusão”. Ser negro é ser excluído. Por isso, sem minimizar os outros fatores, persistimos em afirmar que a identidade negra mais abrangente seria a identidade política de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania (Munanga, 2020; p.15).

Assim, a vadiagem enquanto princípio criativo para esta pesquisa esteve sempre amparada por uma perspectiva histórica, não no intuito de condicionar a criação negra contemporânea a um passado opressor, mas para permitir a compreensão dos condicionantes históricos sob os quais a cidade de Nova Lima se desenvolveu e identificar marcas das opressões coloniais que ainda operam na cidade, seja em seu contexto urbano, nas construções identitárias de seus moradores, nas narrativas históricas difundidas na cidade e nos mecanismos locais de produção e fomento artístico. O que a compreensão do racismo à brasileira revela é que ele se sustenta muitas vezes de forma violentamente sutil e velada e para fugir de suas

amarras e aprisionamentos, a vadiagem, como contra-máscara, apresenta a ginga, a malandragem e a transgressão como caminhos éticos para uma criação artística libertadora.

“Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!”, é prece clamada por Frantz Fanon ao final de “Pele negra, máscaras brancas” (2008; p. 191), como um apelo para que o questionamento sempre esteja presente nas existências negras, acendendo a dúvida frente aos universalismos coloniais, às mentiras históricas impostas pelas elites como verdades e às desumanizações brancas tidas como natureza. Nessa perspectiva vadia, malandra, o espaço urbano e a história nova-limense foram por mim revisitados partindo da hipótese de que se a destruição da consciência histórica foi uma das estratégias para destruição da memória coletiva dos colonizados, a reconstrução dessa consciência histórica, em sentido contrário, pode realocar protagonismos agindo no fortalecimento da identidade coletiva destes sujeitos.

Para Neusa Santos Souza (2021; p. 45), “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo”, onde tal discurso se faz mais significativo “quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade”. Nesse sentido, a apreensão da construção histórica de um território, revelando seus mecanismos de opressão e estigmatização da população negra, me parece ser o ponto de partida para superar os próprios condicionamentos que esse processo aponta e, a partir daí, a possibilidade de construir um discurso autoral sobre nós mesmos. A vadiagem me conduziu a esta compreensão ao mesmo tempo que me revelou, em seu sentido contrário, o modo como vadiar significa resistência e preservação de heranças culturais negras. No âmbito desta pesquisa acadêmica e do Projeto Raízes da Resiliência, a vadiagem como princípio criativo foi caminho para minha própria autonomia artística e transgressão das amarras coloniais presente também nestes espaços, como demonstram algumas reflexões dos relatos de Diário de Bordo apresentados no capítulo anterior.

Grada Kilomba (2019; p.67) cita bell hooks para pontuar que falar de posições marginalizadas e assumi-las como lugar de criatividade não significa romantizá-las, mas, sobretudo, reconhecer a margem como um lugar de resistência, uma vez que estar na margem é ser parte do todo, estando fora de seu corpo principal. Assim, “a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade” (2019, p.68). Nesse sentido, é a partir da perspectiva da vadiagem, posição histórica marginalizada no ordenamento colonial, que foi possível “imaginar

perguntas que não poderiam ter sido imaginadas antes” (Mirza, 1997; p.4 *apud* KILOMBA, 2019; p.68), “perguntas que desafiam a autoridade colonial do centro e os discursos hegemônicos dentro dele” (p.68).

Junto a ser vislumbrada como princípio criativo, no âmbito acadêmico a vadiagem também se apresentou como princípio epistemológico, ordenadora dos questionamentos e implicações contidas nesta pesquisa que buscaram confrontar também a Academia como um espaço colonial, branco, onde, segundo Grada Kilomba (2019), “o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas negras”:

Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde acadêmicas/os brancas/os tem desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram como a/o “Outras/os” inferior, colocando africanas/os em subordinação absoluta ao sujeito branco. Nesse espaço temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os, mortas/os. Esse não é um espaço neutro. Dentro dessas salas fomos feitas/os objetos (...), mas raras vezes fomos os sujeitos (Kilomba, 2019; p.51).

Ainda para Kilomba (2019), é pela escrita, pela autoria que pessoas negras podem se opor ao lugar de “outridade”, conforme estabelecido no projeto colonial e inventar a si mesmas de modo novo. Ou seja, ao mesmo tempo em que se opõe a uma condição de “outro”, tornando-se autora a pessoa negra se faz de novo a partir do espaço vazio da autoralidade, “tornando-se sujeito”:

Não sou objeto, mas sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. (...) o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou (Kilomba, 2019; p.28).

A autoralidade como reparação e repatriação do corpo e da voz, como caminho para a contar a própria história e tornar-se sujeito, revisitando fatores linguísticos, psicológicos e históricos que componham uma identidade negra circunscrita em um território. E por aí, sendo o teatro uma linguagem potencialmente coletiva, a autoralidade pode se estender à comunidade, possibilitando “tornarmos sujeitos”, como uma ação de grupo, de uma classe, de um povo. Logo, em um território específico, a autoria teatral nessa perspectiva demandou um exercício de reinvenção da própria prática cênica. Como é, mesmo, que se faz teatro?

5.2 Subindo as paredes: a construção de uma intervenção urbana

Como um paradoxo, a vadiagem, concebida pelas elites como representação para o não-trabalho, para o ócio e para desclassificação da população negra e suas expressões artísticas, enquanto princípio criativo representou espaço-tempo de criação e reflexão acadêmica em contato direto com o território, valorizando nele a presença negra. Vadiando, tecia reflexões sobre a pesquisa e sobre o processo de criação em desenvolvimento para o Projeto Raízes da Resiliência, ao mesmo tempo em que imergia no território, em diálogo com minhas memórias, afetos e subjetividades, que eram registradas em diário de bordo como escritas pessoais, onde minha própria história de vida estava em jogo.

Pouco a pouco, os relatos e narrativas elaborados no diário de bordo se tornavam pontos de diálogo onde, na intimidade da casa, me debruçava sobre estes registros, buscando reflexões e apontamentos para a criação e pesquisa. Paralelamente, recorria a revisões bibliográficas sobre a história de Nova Lima, criando relações entre a experiência da vadiagem pelas ruas, grafada também em meu próprio corpo, e o que me contava os livros sobre a suposta origem da ocupação da cidade e, sobretudo, sobre a presença nela da Mineração Morro Velho, símbolo da exploração colonial no território.

Como você veio parar aqui? Onde começa a história? Quem pode contá-la? Quantas memórias cabem na sua rua? Cadê o ouro que tava aqui? Posso te contar uma história? Foram perguntas chave que me acompanharam durante todo este processo, ora como disparadores de caminhos criativos, ora me alertando da ginga necessária para abordar a história da cidade em um projeto de criação artística com financiamento estrangeiro – onde o risco da *tokenização*²¹ era latente.

Assim, ao longo das vadiagens pelas ruas de Nova Lima fui acumulando um inventário criativo composto por registros etnográficos em diário de bordo, reflexões teóricas, acervo pessoal de fotografias familiares, fotos históricas da cidade de Nova Lima e filmagens de práticas cênicas realizadas na sede do grupo Atrás do Pano. Além disso, também coletei narrativas de familiares sobre lembranças relacionadas ao território da casa de Vó Salu e do

²¹ O termo tokenização tem sido utilizado pelas militâncias negras para revelar a prática da branquitude de eleger um único representante negro para justificar a ausência do racismo, enquanto se mantém a hegemonia branca. Para Jeane Bispo, o termo foi utilizado pela primeira vez por Martin Luther King nos anos 70 e pode ser identificado também na relação dos grupos hegemônicos com outras comunidades minorizadas. Fonte: <https://www.geledes.org.br/apenas-um-a-tokenizacao-no-mercado-de-trabalho/>. Acesso em: 21 set. 2023.

bairro do Retiro, que resgatavam a história de vida da minha família ao mesmo tempo que apontava relações com a história da cidade. Algumas delas apontadas no capítulo anterior.

Figura 21 – Registro processo de criação - ago. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Tendo em vista a conclusão do Projeto Raízes da Resiliência para dezembro de 2021, onde deveria ser apresentado um resultado público da criação desenvolvida ao longo do projeto, passei a elaborar uma criação cênica que pudesse ser realizada no espaço público a partir dos materiais e elementos contidos no inventário. Naquela época, já havia reconhecido a importância de assumir a autorialidade do trabalho e buscava uma criação que pudesse corresponder às perspectivas históricas e sociais que gostaria de abranger, mas também superá-las, abrindo caminho para experimentações de cunho estético. A ideia era não reproduzir ou me apropriar de formas artísticas e culturais negras historicamente caracterizadas como vadiagem, mas reconhecer nelas princípios criativos que pudessem inspirar uma criação autoral.

Nesse sentido, após vadiar por diferentes territórios percebi que a dimensão biográfica poderia ser assumida também na escolha do espaço para a criação do Projeto Raízes da Resiliência e elegi a rua da minha casa e a estrutura em construção como *locus* criativo para

concentrar as experimentações cênicas, dando forma à criação que estava em processo. Desenvolver a criação cênica na rua de casa e em diálogo com a obra em construção me parecia ser não apenas a ocupação e intervenção em um espaço urbano “alternativo”, mas a assunção de um discurso dramaturgico e de uma narrativa histórica viva que se fundamenta no território, congregando minha história de vida e a história de Nova Lima. E se eu pudesse confabular na encruzilhada entre o eu, a cidade e nossas histórias – principalmente as lacunas dessas histórias, e transformar isso em teatro?

A construção de uma casa própria me parecia justamente um *contragolpe* ao apagamento histórico e à desclassificação prevista na própria ideologia da vadiagem, conforme forjada pelas elites. Em uma cidade que sempre negou pertencimento aos povos negros e vadios, construir pilares é uma transgressão, inclusive considerando que a própria Mineração Morro Velho impedia seus trabalhadores de fazer modificações nas casas de propriedade da companhia (Grossi, 1981; p.69). Nesse contexto, a obra se tornava a negação do apagamento e a concretude do meu pertencimento na cidade.

Figura 22 – Registro casa em construção – jul. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Segundo DaMatta (1997; p.92) a oposição entre *rua* e *casa* pode servir como poderoso instrumento de análise do mundo social brasileiro, onde a rua indica o mundo, “com seus imprevistos, acidentes e paixões” e a casa remete a um universo controlado, “onde as coisas estão nos seus devidos lugares”:

(...) a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (como revela a palavra de origem latina lar, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa se descansa. Assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. Na casa temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha, ou implicam essa possibilidade. Assim, em casa as relações são regidas naturalmente pelas hierarquias do sexo e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedência; ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias, fundadas que estão em outros eixos (DaMatta, 1997; p.92 – 93).

Mesmo evidenciando domínios sociais distintos, DaMatta (1997; p.94) nos diz que casa e rua podem tanto se ordenar em uma oposição binária, quanto assumir gradações, onde os diferentes espaços de uma casa podem ter mais ou menos relação com o universo público da rua que, por sua vez, também assume subdivisões ou pode ser manipulada como se fosse um prolongamento da casa (1997; p.98). Na escala urbana, por exemplo, a “minha (ou nossa) rua” se difere da “rua” no geral, que também se diferencia de outros espaços urbanos como a praça, que pode ser vista como se fosse uma sala de visitas da cidade (1997; p.95).

Minha casa é o local da minha família, da “minha gente” ou “dos meus”, conforme falamos coloquialmente no Brasil. Mas a rua implica uma certa falta de controle e um afastamento. É o local do castigo, da “luta” e do trabalho. Numa palavra, a rua é o local daquilo que os brasileiros chamam de “dura realidade da vida”. A rua como categoria genérica em oposição a casa, é o local público, controlada pelo “Governo” ou pelo “destino”, essas forças impessoais sobre as quais o nosso controle é mínimo (DaMatta, 1997; p.95)

No caso da cidade de Nova Lima, onde o desenvolvimento urbano se deu em função do monopólio da atividade mineradora, com a abolição da escravidão e o surgimento de uma classe operária, a Mineração Morro Velho passou a criar meios para fixação dos trabalhadores na localidade e redução da quantidade de vadios, trabalhadores pobres e desapropriados que vagavam em busca de postos de trabalho. Assim, foram construídas pela empresa diversas “vilas operárias” como forma de habitação para seus trabalhadores, altamente inspiradas por ideias higienistas e de controle:

As “vilas operárias” definiam-se como um padrão de moradia popular oposto à favela, ao mocambo e ao cortiço, supondo ordem, higiene e decência. O termo sugeria casas salubres e dotadas de ordem espacial interna, que se distinguiu da falta de higiene, de espaço e de conforto atribuída às casas dos pobres urbanos. Também sugeria casas de famílias de trabalhadores estáveis, em oposição às misturas entre estes últimos e os indivíduos afastados dos empregos regulares (autônomos, vadios, prostitutas etc.), favorecidas pelas formas de moradia e relações de vizinhança nas habitações coletivas e em moradias precárias (CORREIA, 2001, p.84).

Segundo Nina Rosa Magnani (2009; p.37), as vilas e cidades operárias surgidas no século XIX em todo o país traziam uma forte estrutura de dominação, no intuito de proteger os investimentos estrangeiros e de impedir o aparecimento de novas possibilidades econômicas, sociais e de construção de subjetividades que pudessem ameaçar a mineração. Esse modelo de habitação urbana deu origem a diversos bairros da cidade, como Retiro, Vila Operária, Cristais, Galo, Boa Vista, Bonfim, Matadouro, entre outros, que ainda hoje apresentam características dos antigos “bom-serás²²”. Porém, como no caso da minha própria família, com o desenrolar dos anos e aquisição das casas pelos mineiros as arquiteturas foram se transformando, ganhando novos patamares e “puxadinhos”, acompanhando também o crescimento dos núcleos familiares.

Com o crescimento geracional da minha família e sua apropriação do território de Vó e Vô, a casa inicialmente habitada permaneceu no centro do terreno sendo cercada “puxadinhos” e novas casas, que passaram a abrigar as gerações da família. Assim, o espaço central assumia sentidos coletivos, sendo privilegiado para reuniões familiares, encontros e convívio dos membros mais jovens da família. Foi no “terreiro de Vó Salu”, nos quintais e áreas abertas entre as casas que passei minha infância, junto a primos, primas, irmãos e irmã, convivendo também com memórias dos parentes mais velhos que lembravam antigas configurações espaciais do terreno e seus costumes, como cultivo de hortas, pomares e animais.

²² Segundo Yonne Grossi (1981; p.69-70) os bom-serás consistiam “numa construção geminada de várias casas com instalação sanitária e tanque coletivos” e foram construídos pela Companhia Mineração Morro Velho como modo de garantir a fixação de mineiros em Nova Lima e impedir seu retorno para as zonas rurais ou de buscar melhores postos de trabalho em outras regiões.

Figura 23 – Montagem de fotos – Terreiro de Vó Salu.



Fonte: acervo pessoal.

De um modo geral, a dicotomia entre rua e casa articula um conjunto de papéis sociais, objetos e de ações que, ainda que transitem entre estes domínios, sempre retornam em um ou outro. Para DaMatta (1997; p.99-100) esses conjuntos marcam e são marcados por seus “domínios de origem” e deslocamentos e passagens de um domínio para o outro são responsáveis por uma variedade de processos que podem ser vistos como “invertidos, reforçados ou mesmo neutralizados”. Nessa passagem, para o autor é a distância entre esses domínios que chama a atenção para o objeto deslocado, transformando-o.

Assim, diz DaMatta (1997), “objetos inteiramente funcionais” perdem essa instrumentalidade quando são tirados ou afastados de seu domínio, ganham poder evocativo e se transformam em *símbolos*, onde a base do processo de simbolização é a passagem de um elemento de um domínio para outro:

Por isso, os deslocamentos conduzem a uma conscientização de todas as reificações do mundo social, seja no que elas têm de arbitrário, seja no que têm de necessário. É por isso que o mundo do teatro, com sua verdadeira artificialidade e arbitrariedade, é capaz de comover. Pois vejo no artificial e no representado uma rerepresentação do meu mundo social. E, pelo artificial, acabo por me comover e me mobilizar pelo real que, no palco e por meio de atores, está inteiramente deslocado (DaMatta, 1997; p. 100).

A partir de um processo de simbolização, a criação cênica desenvolvida propôs deslocamentos entre elementos dos domínios da casa e da cidade, do doméstico e do urbano, do íntimo e do público. A partir dos materiais históricos, biográficos, objetos pessoais e narrativas acumuladas no inventário criativo, propunha deslocamentos entre os lugares de origem destes elementos, elaborando intervenções e ações cênicas que pudessem acontecer entre o espaço da minha casa em construção e a rua. Buscamos também promover deslocamentos na própria relação com o espaço da experiência teatral, movidos por um olhar crítico sobre os modos de fomento cultural em Nova Lima que pouco permitem a ocupação popular do edifício do teatro e seus equipamentos.

Assim, deslocar a experiência teatral do Teatro Manuel Franzen de Lima, onde espera-se que ocorra um espetáculo, para a “rua de casa”, promoveu reflexões na cidade sobre quais são os espaços possíveis para abrigar a prática teatral. Do mesmo modo, o deslocamento de uma experiência coletiva para um espaço reconhecido como “pessoal”, com sua arquitetura e historiografia próprias, poderia evocar relações entre a história da cidade e a história do indivíduo, o íntimo e o público, o espaço da casa e o espaço do teatro, o evento familiar e o

evento público, ampliando as discussões sobre autoralidade, território e biografia na prática teatral.

Para mim também representou deslocar as noções de espaço da casa e espaço do trabalho, revelando transformações nessas representações. Aos olhos da minha família e vizinhança, que acompanharam o cotidiano da criação na rua Padre Américo Coelho, a arte que muitas vezes é caracterizada como vadiagem pôde ser vista próxima às noções de trabalho. Como a casa em construção estava aberta para a rua, ao habitar aquele espaço o processo de criação passou a estar aberto para o público, sejam transeuntes ou familiares que puderam ver a materialidade da criação artística na rotina criativa no espaço ou nas transformações cênica que pouco a pouco iam ocorrendo nele. Assim também ocorreu com o processo de orientação desta pesquisa de mestrado, com a presença do Prof. Dr. Rogério Lopes em Nova Lima para realizarmos vadiagens pela cidade. Foi pelas ruas que ocorreram as primeiras orientações no segundo semestre de 2021, que posteriormente se mesclaram à direção cênica do trabalho de criação que ganhava forma.

Logo, os diferentes elementos do inventário foram se desdobrando em propostas cênicas para uma intervenção urbana teatral ancorada em meu próprio corpo e incorporada no território. Assim, em meados de novembro de 2021 nascia *DAQUI*, intervenção teatral afetivamente nomeada *teatro de Lucas Fabrício*, remetendo à forma como meus familiares se referiam às brincadeiras cênicas que realizava no terreiro de Vó Salu quando criança e também à forma como antigos amigos e conhecidos de Nova Lima se aproximam do meu trabalho: “que dia vai ter um teatro seu, Lucas?”

DAQUI ocorreu na Rua Padre Américo Coelho no bairro Retiro, ocupando os espaços da rua, três patamares de laje da minha casa em construção à época e a garagem do meu irmão Leo, onde anteriormente funcionava uma serralheria – agora instalada na outra ponta da rua. Em sua criação, vadiava entre os territórios do corpo, da casa, da cidade, do teatro e da memória, encruzilhando histórias de vida em diálogo com o público. A temporada ocorreu de 2 a 5 de dezembro de 2021, quinta à domingo, às 20h e contou com ampla participação do público composto por familiares, pela comunidade do bairro Retiro, por moradores de outros bairros de Nova Lima e de Belo Horizonte, que ocuparam a rua antes, durante e após as apresentações.

O deslocamento da experiência teatral para a “rua de casa” permitiu que *DAQUI* fosse incorporado por outras formas de convívio no espaço urbano e no espaço doméstico. Em um dia da temporada, por exemplo, minha irmã organizou um churrasco na rua para receber um grupo de amigos que acabou sendo compartilhado com todo o público, passando também a compor a intervenção; já em outro dia, marcamos um ensaio do *Ngoma Percussão* para a Rua Padre Américo Coelho, antes da apresentação de *DAQUI*; e durante toda a temporada a casa de minha mãe ganhou contornos públicos, com parte da plateia adentrando o espaço doméstico ou transitando por ele.

Figura 24 – Registro temporada de *DAQUI* – dez. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 25 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 26 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 27 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 28 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

No processo de criação de *DAQUI – teatro de Lucas Fabrício*, articulando os elementos do inventário utilizava a edição gráfica para criar imagens e ilustrações digitais. Me debruçava sobre as fotografias de familiares e imagens históricas de Nova Lima, mesclando traços de nossa história de vida e da história da cidade. Gerava espaços vazios nas imagens, vadiando pela fabulação de passados, reinventando memórias e imaginários e preenchendo as lacunas da minha história familiar com a combinação de fotografias e ilustrações.

Para a temporada, as imagens se tornaram lambe-lambes que foram afixados no muro do Campo do Retiro, que percorre o quarteirão da Rua Padre Américo Coelho. Assim, arquivos pessoais, geralmente reservados à intimidade da casa e da família, eram exibidos no espaço público da rua, no muro e ao olhar de transeuntes, perdurando para além do acontecimento cênico do qual fez parte. Como a criação também é parte de uma pesquisa acadêmica, os lambes também deslocavam elementos dos domínios da Academia para a rua, tensionando esta relação: uma orientação de mestrado na rua? O lambe-lambe como método de pesquisa? Uma pesquisa de mestrado sobre vadiagem?

Figura 29 – Mãe e os lambes.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 30 – Instalação de lambe-lambes na R. Padre Américo Coelho.



Fonte: acervo pessoal.

Utilizando as redes sociais, certo dia enviei uma mensagem no grupo da família e pedi que me contassem, por meio de áudio, memórias do terreiro de Vó Salu. A proposta gerou grande envolvimento de parentes de diferentes idades e faixas etárias que compunham o grupo e por muitos dias os áudios iam sendo compartilhados com memórias e lembranças do terreiro de Vó Salu.

As memórias de certo modo reconstituíam o passado daquele território, ressaltando também traços de nossa identidade familiar e de antigos modos de vida daquele espaço, que também se relacionavam com a presença da mineração na cidade. Assim, também compilei depoimentos de mineiros da Mina de Morro Velho presentes no livro “Mina de Morro Velho: a extração do homem”, de Yonne Grossi (1981) e gravei-os em áudio, produzindo novos materiais sonoros. Os áudios foram combinados, recortados e entrecruzados, gerando disparadores dramaturgicos e composições sonoras.

Em parceria com a Paróquia de Santo Antônio, propus a reprodução de vozes de familiares narrando memórias da casa de Vó Salu e do bairro do Retiro, no alto-falante localizado na torre da paróquia. Diariamente, sempre às 18:00, o potente alto-falante reproduz um ave-maria seguida de uma breve prece, que alcança amplamente a região. Além disso, é também usado para comunicar notas de falecimento e ressoar os sinos sempre trinta minutos antes das celebrações, como um alerta. Durante a apresentação de *DAQUI*, como parte da dramaturgia e roteiro da intervenção urbana, um áudio era reproduzido do alto-falante da paróquia, como uma interferência no ato cênico que parecia ampliar sua dimensão e alcance simbólico. Para moradores da região que cotidianamente convivem com o alto-falante, a reprodução pública de áudios com teor supostamente íntimo pôde provocar novos deslocamentos, também assumindo a parceria com a igreja perante o público que presenciava a intervenção cênica.

Enquanto ações cênicas, busquei compor com elementos dos domínios das religiões de matriz africana e afro-brasileira, ressaltando sua relação com a vadiagem e com expressões culturais negras. Assim, a vela vermelha e preta, o ponto riscado, a pirofagia presentificando o fogo, a cachaça e a guiné foram alguns dos elementos utilizados em referência ao Exu do candomblé, ao malandro Zé Pelintra e às entidades do povo da rua da Umbanda que muito dialogam com a vadiagem.

Assim, a intervenção teatral *DAQUI* se organizou por ações cênicas e performativas em um trajeto envolvendo a rua, a minha casa em construção e a garagem da casa do meu irmão, propondo diferentes relações com o público ao longo do percurso. A recriação de ações do trabalho no fundo da mina, que ocorria nas lajes da casa em construção com uso de objetos como picareta, escada e lampião, era mesclada com a minha imagem como pedreiro construindo a própria casa. Do mesmo modo, usando uma máscara e uma lixadeira para produção de fagulhas, recriava imagens do meu próprio irmão Léo trabalhando como serralheiro naquele espaço.

Figura 31 – Registro temporada de *DAQUI* – dez. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 32 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Em outros momentos, elementos da rua e da casa eram deslocados entre estes espaços, como a camisa pendurada por um cabide no muro do campo, que eu vestia, na rua, antes de entrar na garagem; o pano azul que se estendia de dentro da garagem e alcançava o meio da rua; ou o armário-escada da garagem, resquício da serralheria que se tornava uma espécie de “oratório de memórias”, onde estavam guardados muitos dos elementos do inventário: fotografias, livros, objetos e fragmentos de textos, que eram apropriados no jogo cênico, movimentando-o e conduzindo-o.

Em certo momento da intervenção urbana, com parte do público dentro da garagem e o “oratório de memórias” já revelado, meu jogo cênico consistia em compartilhar com o público as narrativas acumuladas durante o processo de criação, que eram selecionadas também de modo improvisado a partir dos elementos do “oratório”. Assim, a cada apresentação se estabelecia um jogo dramático aberto com o público presente, que poderia participar com suas próprias memórias e intervenções.

Figura 33 – Registro temporada de DAQUI – dez. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

A dramaturgia de *DAQUI – teatro de Lucas Fabrício* pode ser organizada em três momentos:

1. **TRABALHO:** quando, ocupando as lajes da casa em construção eu realizava ações de trabalho e compartilhava narrativas sobre a Mina de Morro Velho e sobre a construção da minha casa;
2. **ANCESTRALIDADE:** quando reproduzia composições sonoras com narrativas de familiares sobre o território e entrevista com minha Tia Neuza, enquanto, na rua, representava a saída do trabalho para a casa e depois saudava meus ancestrais;
3. **MEMÓRIA:** quando já dentro da garagem, junto a objetos e arquivos pessoais compartilhava com o público narrativas biográficas e sobre minha família.

Figura 34 – Registro temporada de *DAQUI* – dez. 2021.



Fonte: acervo pessoal.

A organização de ações cênicas e das narrativas que compuseram cada um destes três eixos dramaturgicos foram apoiadas em minha própria memória e fixadas pela repetição de experimentações durante as práticas no próprio espaço. Pouco a pouco, foram sendo gerados

registros escritos que funcionavam como roteiro para a intervenção urbana. Posteriormente à realização da temporada de *DAQUI*, empreendi a escrita de sua dramaturgia, resgatando suas ações cênica, registrando as memórias e narrativas que compunham seu jogo e transcrevendo os áudios utilizados.

A partir da mescla de depoimentos e narrativas sobre a história de Nova Lima e sobre a minha família, ressaltando, em ambas, as perspectivas negras e vadias, buscava confrontar depoimentos sobre o território e reconstruir um conjunto de lembranças que me ajudasse a reconhecer traços da presença negra em Nova Lima. Considerando o modo de ocupação e formação social da cidade, onde trabalho e vadiagem caminharam lado a lado marcando a biografia de muitos moradores, ao compartilhar memórias pessoais almejava identificações coletivas.

Enquanto artista negro, a afirmação da autoria frente as tentativas históricas de apagamento e desclassificação étnica me permitiu a inscrição, pelo teatro, de uma perspectiva história insistentemente excluída, que afirma em Nova Lima a presença da população negra que foi, por um lado, responsável pela extração do ouro na Mina de Morro Velho e, por outro, assumidamente vadia, confrontando a submissão colonial seja por negar-se às condições de trabalho exploratória ou por resistir ao apagamento étnico e cultural.

Se a itinerância e o nomadismo podem ser considerados termos relacionados à vadiagem, num truco epistêmico a temporada de *DAQUI* ritualizou uma das etapas da construção da minha casa, afirmando minha “propriedade” sob o território. Em uma cidade que cada vez atrai olhares “de fora”, que passam a habitar condomínios de luxo, expulsando ou marginalizando ainda mais a população local, a construção se torna a edificação do pertencimento, afirmação de que em Nova Lima há gente, comunidade, história e cultura.

Com a continuidade da obra, a construção transformou progressivamente e de modo permanente a espacialidade onde a intervenção cênica foi criada. Nesse sentido, assumi a inviabilidade de realizar novas apresentações de *DAQUI* naquele mesmo formato, compreendendo também que sua dramaturgia esteve estruturada no espaço e em seu caráter “em construção”.

DAQUI se transformou em pilar. Sua memória resiste nas paredes e fachada da minha casa, “puxadinho próprio” onde escrevo esta dissertação e espaço escolhido para abrigar sua defesa. Resiste também quando diariamente ouço o alto-falante da igreja e rememoro a sonoridade que fez parte do acontecimento cênico ou quando vou na janela e vejo os lambe-lambes que ainda existem no muro, ainda que desbotados. Intervenção urbana que, num golpe, deu rasteira na efemeridade do teatro e transformou-o em memória reacendida a cada passagem pela rua, pelo bairro, pela cidade. Tanto é que, desde a temporada de *DAQUI*, vez ou outra algum conhecido me para na rua perguntando: “quando vai ter teatro na sua casa de novo?”

A obra é a negação do apagamento.

Figura 35 – Material gráfico divulgação *DAQUI*.



Fonte: Criação gráfica do autor.

6 CONCLUSÃO

Um corpo separado de sua memória não é mais uma pessoa.

Aline Motta

Vadiando, restitui ao meu corpo sua autoria, reencontrando, assentada no território, uma ancestralidade negra que fiz planta, parede e parágrafo. Negando o fundo da mina onde sempre nos colocaram, hoje meu espaço favorito é o terraço, museu da paisagem onde do alto avisto a cidade e vez ou outra escuto soar algum batuque encantado. Daqui também contemplo a casa de vó e as tantas outras casas de parentes que a circundam, espiralando gerações e cronologias.

Se a compreensão da vadiagem como máscara social me permitiu reconhecer o modo como a população negra foi sistematicamente desclassificada e marginalizada ao longo da história, desocultando caminhos para encontro da minha origem familiar em Nova Lima, as performances rituais, formas lúdicas e festividades da população negra apontaram a vadiagem como contra-máscara de resistência e transgressão às opressões coloniais, que foi assumida como princípio criativo na criação teatral. Para a intervenção urbana *DAQUI – teatro de Lucas Fabrício*, ainda que buscasse diálogo com poéticas de outros grupos e artistas, não me interessava aplicar um método de criação já sistematizado, mas buscar uma andança que me libertasse dos vícios e das estruturas coloniais adquiridos na formação acadêmica e prática profissional institucionalizada, duvidando dos meus próprios modos de criação e das seduções brancas contidas na Academia.

Nesse sentido, assumi a vadiagem como forma de me distanciar da brancura e, assim, dar brechas para minha própria autoria negra, constituída também por um olhar sobre a história de Nova Lima que me libertasse da sombra inglesa presente nas narrativas oficiais sobre a origem e estruturação da cidade, que sempre demarcaram os povos negros, vadios, como “outros”.

Nas práticas realizadas no espaço urbano de Nova Lima, vadiar era assumir a liberdade transgressora de ir e vir ao percorrer a cidade, sem recorte de tempo, trajeto ou intencionalidade, permitindo que a temporalidade dos deslocamentos e seu destino fossem revelados na própria

experiência de caminhar. Importante ressaltar que a liberdade em vadiar pelo espaço urbano só me foi possível pelos privilégios garantidos pela minha identidade de gênero. Enquanto homem cisgênero, a rua, a priori, não me representava maiores riscos, ainda que, como gay, minha orientação sexual pudesse ser alvo de violências ao ser evidenciada no espaço público como parte de minha identidade.

Como um contragolpe, no suposto conforto alcançado com o vínculo no Projeto Raízes da Resiliência, com recurso financeiro que me garantiu trabalho e renda pelo período de sua execução e a possibilidade de vinculá-lo à pesquisa de mestrado, positivar e assumir a vadiagem me parecia uma rasteira epistemológica: afirmar, frente à lógica do contrato de trabalho artístico e da produção acadêmica, o ócio, a transgressão, a gambiarra teórica constituída pela afirmação daquilo que fora historicamente desclassificado, e ainda o é muitas vezes academicamente – saberes e cosmovisões negras, suas práticas culturais e artísticas aportadas em um território descentralizado da capital.

Assim, também me inspiro pela ética da vadiagem de evitar o enfrentamento direto, buscando a negociação que permite a continuidade do jogo e afirmando a subversão de suas regras. Nesse sentido, nomear a intervenção urbana como *DAQUI*, e afirmar, em seu subtítulo, meu nome próprio, foram formas de ressaltar a importância da autoria, que se estende à localização do território em discurso e evitar possíveis apropriações, ampliando seu alcance à minha comunidade.

Vadiar para superar a intencionalidade produtivista, a categorização colonial e a filiação acadêmica. Vadiar para me libertar das expectativas sobre meu próprio trabalho, de suas limitações territoriais e raciais muitas vezes impostas pelas dinâmicas da colonialidade. Assumir a desclassificação vadia para, dela, me refazer por mim mesmo e reencontrar uma criação teatral autoral que não almeja corresponder a classificações exteriores das quais nunca estive contido enquanto sujeito-artista, mas que vislumbra um “outro” território discursivo e artístico em diálogo com a negritude. Vadiar não para erigir um novo “sistema criativo”, mas para resgatar estratégias históricas de resistência da população negra e inscrevê-las academicamente como epistemologias, modos de criação que possam superar o próprio *locus* acadêmico ao qual essa pesquisa faz parte e dialogar com minha comunidade e território de origem. Enfim, vadiar para afirmar a liberdade.

*quem pode dizer?
o que se escreve?
o que se apaga?
com quantas mentiras se inventa uma verdade?*

*para começar, minerar memórias:
vai ver a gente encontra uma pepita
pra esconder na marmitta*

*quem é o verdadeiro ladrão nessa história de colonização?
roubam-nos o ouro e as histórias
mal sabem eles que nos corpos guardam memórias
e se nos tiram a identidade
retomemos a autoralidade
e em posse da voz
contemos nossas próprias histórias:*

*como você veio para aqui?
quantas memórias cabem na sua rua?
cadê o ouro?*

*caro colonizador,
não espere que eu seja grato pelo desenvolvimento forjado
pela falsa qualidade de vida que nunca chegou aqui na vizinhança
chega aí no período de chuva forte procê ver a lambança
aproveita e traz um rodo que é pra ajudar a puxar a água da casa
quantas memórias não foram inundadas, soterradas, apagadas...
será que George Chalmers saberia como evitar enchente, desabamento,
inundação?
já que naquela época a “alta tecnologia” não foi capaz de evitar explosão
a poeira no pulmão*

*vou te contar um segredo:
no bairro Boa Vista existe o Cemitério dos Ingleses
se algum dia, por alguma razão, você precisar ir até lá, cuidado:*

infestação de carrapato!

é sério, não é teatro!

eles, os carrapatos, falam estrangeiro

e na primeira oportunidade grudam no seu corpo-território

e sugam todo o ouro de suas veias

mas caso você seja acometido por esse mal colonial

a solução mais eficaz é localizar o carrapato,

retirá-lo

e incendiá-lo

retomar as histórias daqui

contá-las com a própria voz

gingar pra fugir de toda apropriação e alertar:

cuidado,

meu cabelo tá armado.

Texto autoral da dramaturgia de DAQUI – teatro de Lucas Fabricio.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Camille. **A arte da capoeira**. Goiânia: Ed. do Autor, 1987.

ANTUNES, Juliano. **Menino quem foi teu Mestre: o conceito de Mestre Popular**. (Trabalho de Conclusão de Curso em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

ARAÚJO, Ridalvo Felix de. **Candombe mineiro: É d'ingoma/ Saravano tambu/ Peço licença/ Pro meu canto firmá**. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-ARVMA3>. Acesso em: 17 jul. 2023.

AUGRAS, Monique. **Zé Pelintra, Patrono da Malandragem**, Revista do Patrimônio Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. Disponível em: http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan_wi&pagfis=8973. Acesso em: 17 jul. 2023.

BELÉM, Elisa. **Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial**, Revista Sala Preta, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 120 – 131, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i1p120-131>. Acesso em: 28 set. 2023.

BURTON, Richard. **Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001. (Coleção O Brasil visto por estrangeiros) Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1116>. Acesso em: 28 set. 2023.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Made in Africa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**; Tradução: Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO A., Arthur Magnani. **O resgate da centralidade da Mina Grande em Nova Lima: história, memória e desenvolvimento**. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MMMD-AUWLR5>. Acesso em: 28 set. 2023.

FIGUEIREDO L., Luciano Raposo de Almeida. **O avesso da memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

FRAGA, Walter. **Mendigos, moleques e vadios na Bahia do Século XIX**. Salvador: Editora HUCITEC, 1995.

GOETTERT, Jones Dari. **Aos “vadios”, o trabalho**: considerações em torno de representações sobre o trabalho e a vadiagem no Brasil. *in* Revista Formação (Online) – Edição especial – nº 13, v.2, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.33081/formacao.v2i13.628>. Acesso em: 28 set. 2023.

GROSGOUEL, Ramón. **Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda-ocidentalizada**. *In*: BERNARDINO-COSTA, J; MALDONADO-TORRES, N; GROSGOUEL, R. (org). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2. ed. 3 reimp. Belo Horizonte: Autênciã, 2020. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

GROSSI, Yonne de Souza. **Mina de Morro Velho**: a extração do homem. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Coleção Estudos Brasileiros; v.55)

IPHAN / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Roda de Capoeira e ofício dos mestres de capoeira**. – Brasília, DF: Iphan, 2014. (Dossiê Iphan; 12).

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano; tradução Jess Oliveira. – 1 ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOWARICK, Luciano. **Trabalho e vadiagem**: a origem do trabalho livre no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LIGIÉRO, Zeca. **Malandro divino**: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca. – Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 2004.

LIGIÉRO, Zeca. **Batucar - cantar - dançar**: desenho das performances africanas no Brasil. *in* Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v.21, n.1, p.133-146., abr. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1573/1670>. Acesso em: 17 jul. 2023.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. 4. ed. - São Paulo: Selo Negro, 2011.

LOPES, Nei. **Novo dicionário bantu do Brasil**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Palla, 2012.

LOPES, Nei. **Dicionário da história social do samba** / Nei Lopes, Luiz Antonio Simas. – 3. Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

MAGNANI, Nina Rosa. **Subjetivações em Nova Lima**: (trans)formações de uma cidade operária em acelerado processo de modernização. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2019. Disponível em: http://pucmg.br/documentos/dissertacoes_nina_rosa.pdf. Acesso em: 28 set. 2023.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade**: algumas dimensões básicas. *In*: BERNARDINO-COSTA, J; MALDONADO-TORRES, N; GROSGOUEL, R. (org). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2. ed. 3 reimp. Belo Horizonte: Autênciã, 2020. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**, poéticas do corpo-tela / Leda Maria Martins. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAZZUCHELLI, Kiki. **Sobre marfins, dentes e ossos**: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth. In NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth: Arte Contemporânea/LTDA/** [textos de Janaína Melo... et al.; versão para o inglês Philippa May Bennett]. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MELO, Janaína. **Caminhos e conversas de viagem**. In NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth: Arte Contemporânea/LTDA/** [textos de Janaína Melo... et al.; versão para o inglês Philippa May Bennett]. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Arrogantes, anônimos, subversivos**: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. São Paulo: Mercado de Letras, 2000.

MOTTA, Aline. **A água é uma máquina do tempo** / Aline Motta. – São Paulo, SP: Círculo de Poemas, 2022.

OLIVEIRA, Nathalia Fernandes de. **A repressão policial às religiões de matriz afro-brasileira no Estado Novo (1937 – 1945)**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, 2015. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1903.pdf>. Acesso em: 28 set. 2023.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os desafinados**: sambas e bambas no “Estado Novo”. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/13172>. Acesso em: 28 set. 2023.

REIS, Liana Maria. **Africanos na paisagem mineira setecentista**: construção de identidades e formas de resistência. Revista do Instituto Histórico e Brasileiro, Rio de Janeiro. Ano 164, n. 412, p. 219-232, out./dez. 2003. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsMmgySUF5a3h4SDQ/view?resourcekey=0-ouOfTmNhljVz__KRikhKpg. Acesso em: 28 set. 2023.

REIS, Liana Maria. **Crime, vadiagem e escravidão nas Minas do ouro do setecentos**. Cadernos de História, v. 8, n. 9, p. 51-63, 29 abr. 2006. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/1734>. Acesso em 28 set. 2023.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **Capoeira e cenografia**: diálogos possíveis pelo espaço. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17905>. Acesso em: 28 set. 2023.

SILVA, Daniel Marques da. **O malandro anda assim de viés...: O personagem-tipo do Malandro e sua constituição no imaginário social brasileiro**. in Revista Arte da Cena, v.5, n.2, jul./dez. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em: 17 jul. 2023.

SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. **De banzo**. In ASSUMPÇÃO, E. & MAESTRI, M. (Org.). Nós, os afro-gaúchos. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. – 6ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. – 2. ed – Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. – Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII** / Laura de Mello e Souza. – 5.ed. – Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

SOUZA, N., Neusa Santos. **Tornar-se negro** ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social / Neusa Santos Souza; prefácios de Maria Lúcia da Silva e Jurandir Freire Costa. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

VILLELA, Bráulio Carsalade. **Nova Lima: formação histórica**. Belo Horizonte: Cultura, 1998.

ZENICOLA, Denise Mancebo. **Dança de Malandros e Mulatas** in ALEXANDRE, Marcos Antônio (org). Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.