



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

JOSÉ ANTONIO CARNEIRO LEÃO

**SABER BRINCANTE:
COSMOVISÃO E ANCESTRALIDADE COMO PROCESSO EDUCATIVO**

**Salvador
2011**

JOSÉ ANTONIO CARNEIRO LEÃO

**SABER BRINCANTE:
COSMOVISÃO E ANCESTRALIDADE COMO PROCESSO EDUCATIVO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação,
Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, como
requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Álamo Pimentel

Co-Orientador: Prof. Dr. Eduardo David de Oliveira

**Salvador
2011**

SIBI/UFBA/Faculdade de Educação – Biblioteca Anísio Teixeira

Leão, José Antonio Carneiro.

Saber brincante [recurso eletrônico] : cosmovisão e ancestralidade como processo educativo / José Antonio Carneiro Leão. – 2011.

1 CD-ROM : il. ; 4 ¾ pol.

Orientador: Álamo Pimentel.

Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2011.

1. Cultura – Aspectos sociais. 2. Linguagem corporal. 3. Maracatu – Pernambuco. 4. Cultura afro-brasileira. 5. Memória coletiva. I. Pimentel, Álamo. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação. III. Título.

CDD 302.222 – 22. ed.

JOSÉ ANTONIO CARNEIRO LEÃO

**SABER BRINCANTE:
COSMOVISÃO E ANCESTRALIDADE COMO PROCESSO EDUCATIVO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovada em 16 de dezembro de 2011.

Banca Examinadora:



Álamio Pimentel (Orientador)
Doutor em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Universidade Federal da Bahia



Eduardo David de Oliveira (Co-Orientador)
Doutor em Educação, Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia



Elizeu Clementino de Souza
Doutor em Educação, Universidade Federal da Bahia
Universidade do Estado da Bahia



Henrique Cunha Júnior
Doutor em Engenharia e Livre-docência, França e Universidade de São Paulo
Universidade Federal do Ceará



Dante Augusto Galeffi
Doutor em Educação, Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia



Miguel Angel Garcia Bordas
Doutor em Filosofia e Letras, Universidade Complutense de Madrid - Espanha
Universidade Federal da Bahia



José Henrique de Freitas Santos
Doutor em Letras, Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

ETERNO BRINCANTE

Prá minha linguagem chegar na sua casa, meu amigo me dê licença
Se a linguagem não for boa, perdoe-me vossa incelença
A coisa às vezes não sai da forma que a gente pensa
Como não sou conhecido por todos aqui nesta freguesia
Vou dizer qual o nome que tomei lá na pia
Leão, sede de memória num corpo pernambucano
Metáfora de quem nadou pra não morrer na praia, mas chegar nela brincando
Memória de quem brinca desde que nasceu
Brincou de atleta nadador, de professor de educação física
Brincou de ser Caboclo de Lança como coreógrafo pela Escola de Dança
Brincou de diretor de escola pública, de gerente de esporte e lazer
Brincou no Conservatório Pernambucano de Música
Brincou de mestre em Gestão de Políticas Públicas
Continua brincando na UNEB como professor na graduação
Brinca também ministrando aulas em Cursos de Pós-Graduação
Agora brinca de doutorando em educação.
Dançarino Popular e depois dos “ENTA” Artista PerformAtivo
Não sei quando o José, o Antonio, o Carneiro, ou o Leão irá parar de brincar
Mas sei que tem ritual, jogo e jocosidade em tudo que faz em todo lugar
Brinca de ancestralidade africana por opção política
Penso que seja preciso dizer que brincadeira é coisa séria!
E aprendi a SER no mundo com ela
Porque esse processo já é educação.

Zé Leão, Junho 2008



AGRADECIMENTOS

A todos os encantados que passaram e passam por essa vida, e que criam uma energia positiva de Força-Vital.

A Mãe Hilda Jitolu (*In Memoriam*), guardiã da fé e da tradição africana, do Terreiro *Ilê Axé Jitolu* no Curuzo, bairro da Liberdade em Salvador/BA, que apontou os caminhos abertos de guerra bonita para esta tese.

A todos os brincantes do Maracatu Rural Cambinda Brasileira, de Nazaré da Mata em Pernambuco, em especial ao seu Presidente brincante Zé do Carro.

Aos meus filhos: Vitória Leão, Luis Leão. E muito especial à minha esposa Margarete Conrado que tanto me impulsionou a realizar este doutoramento.

Aos meus familiares em Recife, pelo apoio e suporte físico para as idas e vindas ao campo de pesquisa: Carminha (Mãe), Carmem e Jáuvaro (Irmãos), Sil e Mary (Cunhadas).

À Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e o Departamento de Educação ao qual estou vinculado, pela liberação e criação das condições econômicas para os estudos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela disponibilização com recursos do Ministério da Educação do Governo brasileiro, para a realização de doutoramento sanduíche em Lisboa/Portugal.

Ao Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), pelo acolhimento em Lisboa/Portugal, para o doutoramento sanduíche em 2010.

À minha orientadora em Lisboa/Portugal, Prof^a. PhD. M^a Manuela Borges Domingues, que em conjunto no Brasil com a Prof^a. Dr^a. Joseania M. Freitas articularam o meu intercâmbio profissional internacional, a partir de Ações Afirmativas do Afro-Carnaval no Atlântico.

Ao meu Orientador Prof. Dr. Álamo Pimentel que acolheu com propriedade minha temática de estudo, sendo depois reforçada com a Co-Orientação do Prof. Dr. Eduardo Oliveira. Assim como aos Professores Doutores Elizeu Clementino e Miguel Bordas pelas contribuições significativas durante a qualificação da tese. Meus sinceros agradecimentos.

MENSAGEM

“Não basta que seja pura e justa a nossa causa.
É necessário que a pureza e a justiça existam dentro de nós.

Dos que vieram e conosco se alaram
Muitos traziam sobras no olhar
Intenções estranhas.

Para alguns deles a razão da luta era só ódio: um ódio antigo
Centrado e surdo como uma lança.

Para alguns outros era uma bolsa
Bolsa vazia (queriam enchê-la)
Queriam enchê-la com coisas sujas inconfessáveis.

Outros viemos.
Lutar para nós é ver aquilo que o Povo quer realizado.

É ter a terra onde nascemos.
É sermos livres pra trabalhar.
É ter pra nós o que criamos
Lutar pra nós é um destino –
É uma ponte entre a descrença e a certeza do mundo novo.
Na mesma barca nos encontramos.
Todos concordam – vamos lutar.

Lutar pra quê?
Pra dar vazão ao ódio antigo?
Ou pra ganharmos a liberdade e ter pra nós o que criamos?

Na mesma barca nos encontramos.
Quem há-de ser o timoneiro?
Ah as tramas que eles teceram!
Ah as lutas que aí travamos!

Mantivemo-nos firmes: no povo buscamos a força e a razão

Inexoravelmente
Como uma onda que ninguém trava
Vencemos.
O Povo tomou a direção da barca.

Mas a lição lá está, foi aprendida:
Não basta que seja pura e justa a nossa causa.
É necessário que a pureza e a justiça existam dentro de nós”

LEÃO, José Antonio Carneiro. **Saber Brincante**: cosmovisão e ancestralidade como processo educativo. Tese de Doutorado, 320 fl. 2011. Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RESUMO

Este estudo se dispõe à compreensão de processos educativos simbólicos como saberes configurados no corpo de brincantes do afro-carnaval, com o olhar descritivo-interpretativo de conhecimento cultural. Como objeto de estudo tomo como referência os *Caboclos de Lança*, personagem brincante do folguedo do Maracatu Rural em Pernambuco-Brasil. Em sua complexidade este brincante da zona rural que trabalha nos engenhos de cana de açúcar, hoje também envolvidos no universo da zona urbana das cidades, escapam das regulações do espaço segundo leis gerais (BHABHA, 1998). A esse universo, venho a interpretá-lo segundo as interações contemporâneas de pessoas oriundas de diferentes nacionalidades em grandes metrópoles mundiais. Numa perspectiva sistêmica, utilizo a abordagem qualitativa e teórica na antropologia interpretativa de base metodológica de inspiração etnográfica (GEERTZ, 1998). A pesquisa está delimitada por observações nos brincantes quanto à construção de seus saberes, configurados no corpo como suas escrituras narrativas. Para tanto, ao justificar este estudo de contribuição para o campo da educação, aponto o interagir com esses atores sociais, que apresenta como eles dialogam na diversidade no ambiente onde percorrem, construindo história de vida que inclui cosmovisão de ancestralidade africana como lugar de aprendizado, configurado em estratégias de metáforas: “corporificadas”, de “persistência cultural”, do “diálogo vivo”. Para o estudo destas estratégias, abordo os seguintes conceitos centrais: de Cosmovisão, como a maneira de uma pessoa olhar ou interpretar uma realidade, uma visão de vida, um paradigma que tenta decifrar a estética do sagrado; de Ancestralidade, como identificação dos sujeitos ao percorrerem diferentes lugares, incorporando em suas trajetórias de vida percursos que se aproximam da perspectiva do experienciar, configurando ações também herdadas por seus antepassados; e de Saber brincante, como saberes camuflados de dimensão educativa, lúdica, comunicativa, em formas diferentes de pensar e agir ao lidar com as convenções sociais.

Palavras-Chave: Cosmovisão; Ancestralidade; Saber brincante.

LEÃO, José Antonio Carneiro. **BRINCANTE KNOW**: worldview as an educational process and ancestry. Tese de Doutorado, 320 fl. 2011. Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ABSTRACT

This study provides the symbolic understanding of educational processes as configured in the body of knowledge brincantes the african-carnival, with the descriptive and interpretive gaze of cultural knowledge. As the object of take as reference the study Caboclos de Lança, playful character the revelries Maracatu Rural Pernambuco, Brazil. In its complexity This playful rural working in the sugar Mills sugar, also involved in today's world of urban cities, escape the regulations of the space according to general laws (Bhabha, 1998). The this universe, I have to interpret it in terms of interactions contemporary people from different nationalities in large metropolises. In a systemic perspective, I use the qualitative approach in interpretive anthropology and theoretical base ethnographic methodological inspiration (GEERTZ, 1998). The research is delimited in brincantes observations about the construction of their knowledge, set up in the body as their scripture narratives. To Therefore, to justify this study's contribution to the Field education, pointing to interact with these actors, which presents as they dialogue on diversity in the environment where travel, life story building that includes ancestry worldview Africa as a place of learning, set up in strategic metaphors: "embodied" in "cultural persistence", "dialogue alive ". For the study of these strategies, I explore the following concepts central: the Worldview as a way of looking at a person or interpret a reality, a vision of life, a paradigm that attempts to decipher the aesthetic of the sacred, ancestry, such as identification the subject to visit other places, incorporating in their life trajectories that approach routes from the perspective of experience, setting actions also inherited by their ancestors; Knowing and playful, disguised as knowledge of the educational dimension, playful, communicative, in different ways of thinking and acting to deal with social conventions.

Keywords: Worldview; Ancestry; Know brincante.

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

Especificação das Figuras

Figura 1 Códigos estéticos no Caboclo de Lança em Nazaré da Mata.....	35
Figura 2 Outdoor na chegada em Nazaré da Mata	36
Figura 3 Percurso à Nazaré da Mata.....	36
Figura 4 Dimensão humana metodológica na linguagem corporal	55
Figura 5 Corpo na encruzilhada de Esquema Triádico.....	65
Figura 6 Zé Leão como Caboclo de Lança no Engenho Cumbe, em Nazaré da Mata/PE	79
Figura 7 Brincantes confeccionando a lança do Caboclo.....	81
Figura 8 Caboclo de Lança em apresetação	81
Figura 9 Brincantes em luta simbólica	82
Figura 10 Brincantes em alusão a paz	82
Figura 11 Zé Leão e Zé do Carro na saída do Maracatu em Nazaré da Mata/PE	86
Figura 12 Congo de Barranquilla/Colômbia	108
Figura 13 Dançarino Festa de Nossa Senhora dos Altos Céus/Portugal	108
Figura 14 Estatueta Chikunza – Nordeste de Angola.....	108
Figura 15 Caboclos de Lança do Nordeste Brasileiro	109
Figura 16 Mulheres brincantes do Maracatu Rural	112
Figura 17 Caboclos brincantes do Maracatu Rural	112
Figura 18 Gola do Caboclo com o símbolo do Time do Santa Cruz Futebol Clube.....	113
Figura 19 Gola do Caboclo com representação de animais (Cavalo de Exú)	113
Figura 20 Jogo de guiada e surrão nas costas	114
Figura 21 Caboclo com seus artefatos no corpo.....	114
Figura 22 Caretos de Podence	116
Figura 23 Rabo na cabeça dos Caretos de Podence.....	117
Figura 24 Zé Leão e a Máscara Tchokwé em Coimbra.....	119
Figura 25 Vista interna da Máscara Tchokwé.....	119
Figura 26 Capacete da Máscara Tchokwé.....	119
Figura 27 Caboclo de Lança carregando “sua pele”, sua identidade mascarada.....	127
Figura 28 Presidente e Folgazão Zé do Carro do Maracatu Cambinda Brasileira e a Galeria de Troféus.....	130
Figura 29 Linguagem técnica corporal do Caboclo de Lança.....	131
Figura 30 Estrutura dos Caboclos de Lança no Cordão do Cambinda Brasileira puxando o cortejo	133
Figura 31 Negro Vassalo segurando o Pálio sobre a Corte Real.....	134
Figura 32 Ebó na Serra da Barriga /Quilombo dos Palmares.....	136
Figura 33 Caboclos de Lança com seus adereços de cabeça.....	140
Figura 34 Orixá Logun-Edé com o rosto coberto, com coroa em forma de peixe, com elmo de guerreiro, com rosto coberto de contas.....	140
Figura 35 Cabeleira Afro na Serra da Barriga – PE/Brasil.....	141

Figura 36 Zé Leão tentando equilibrar o chapéu na cabeça	142
Figura 37 Zé Leão brincando sem o chapéu.....	142
Figura 38 Zé Leão em percurso de batida até a Sede do Cumbe.....	149
Figura 39 Seu Luis e Zé Leão se preparando para a batida.....	150
Figura 40 Zé do Carro com o grupo na noite de batida.....	150
Figura 41 Palhoça do Terreiro do Cumbe na noite de batida	151
Figura 42 Placa de identificação do terreiro na Zona Rural. Único Maracatu com sede na zona rural.....	153
Figura 43 Zé Leão na caída próximo ao terno ao chegar no Terreiro do Cumbe durante o carnaval.....	153
Figura 44 Terno do Maracatu (mineiro, tarol, bombo, gonguê, porca).....	154
Figura 45 Akixi mukanda-quimera-caboclo.....	157
Figura 46 Mapa com o foco em verde na Zona da Mata Norte de Pernambuco/Brasil	158
Figura 47 Reportagem sobre Máscaras no Diário de Pernambuco em 08/02/1970	161
Figura 48 Reportagem sobre Máscaras no Diário de Pernambuco em 05/01/1970	161
Figura 49 Antenas parabólicas nas casas em Nazaré da Mata	165
Figura 50 Caboclo de Pena (Arreiamar) do Maracatu Rural.....	178
Figura 51 Arquétipo do Orixá Ogum	178
Figura 52 Caboclos de Lança do Maracatu Rural Cambinda Brasileira em Lagoa de Itaenga	180
Figura 53 Zé Leão e Carlinhos em apresentação com o Maracatu Cambinda Brasileira.....	181
Figura 54 Destaque para a pintura no rosto (Azarcão) e os óculos escondendo os olhos injetados do azougue e o cravo na boca	183
Figura 55 Destaque para o Galhinho de Arruda na boca.....	183
Figura 56 Cordão dos Caboclos de Lança	187
Figura 57 Resultado do III Baile Municipal do Recife	188
Figura 58 Composição de novas configurações no corpo	192
Figura 59 Mbembe, Dom Pedro VI, rei do Congo, fotografado pelo reverendo R.H.C.Graham. Manto e cedro presenteados em 1888 pelo rei de Portugal	197
Figura 60 Palhoça no Engenho Cumbe, onde acontecem as Oficinas do Ponto de Cultura desde 11.10.2009	201
Figura 61 Fenômeno Estético no Sistema Caboclo	213
Figura 62 Porta Estandarte do Maracatu Rural Cambinda Brasileira	230
Figura 63 Símbolo do Cambinda Brasileira no Engenho Cumbe	230
Figura 64 Sede no Engenho Cumbe	231
Figura 65 Sede no Bairro de Sertãozinho.....	231
Figura 66 Zé do Carro na sede urbana do Maracatu Rural Cambinda Brasileira – Nazaré da Mata – PE	232
Figura 67 Caboclos de Lança no percurso do Engenho Cumbe em Nazaré da Mata – PE....	233
Figura 68 Surrão dos Caboclos.....	242
Figura 69 Caídas dos Caboclos de Lança na Loa.....	242
Figura 70 Saudação ritual em cerimônia de iniciação.....	243
Figura 71 Confeção do surrão.....	250

Figura 72 Confeção da lança	250
Figura 73 Fita de Möbius	254
Figura 74 Nó Borromeu na Topologia de Lacan	254
Figura 75 Percorso Corpográfico no Entre-lugares de Memória	255
Figura 76 Brincante no cotidiano	261
Figura 77 Brincante em sua ação dramática	262
Figura 78 Organização dos materiais na sede-casa	264
Figura 79 Organização dos cordões e objetos cênicos no corpo-casa	264
Figura 80 Arrumação no caminhão dos artefatos dos brincantes entre uma apresentação e outra	266
Figura 81 Arrumação dos chapéus pendurados no ônibus	266
Figura 82 Situação do brincante após criação dramática como Caboclo de Lança	267
Figura 83 Centro Cultural Mauro Mota	269
Figura 84 Parque dos Lanceiros	269
Figura 85 Cosmovisão no Enredo de Sistemas Culturais	270
Figura 86 Rede de Códigos Estéticos no Corpo	272
Figura 87 Rede de Células Sócio-Culturais no Corpo	274

Especificação dos Quadros

Quadro 1 Ação dramática dispersiva	264
Quadro 2 Lugares incorporados como modo-de-se no mundo	313
Quadro 3 Fontes documentais	314
Quadro 4 Ancestralidades	315
Quadro 5 Saber brincante	316
Quadro 6 Polifonia dissoante do brincante carnavalizado	318
Quadro 7 Percorso metodológico	318
Quadro 8 Cronograma	319
Quadro 9 Aporte teórico	320

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – TRÂNSITO METODOLÓGICO	19
1.1 Problema de Pesquisa e Pressuposto	32
1.2 Objeto de Estudo	35
1.3 Objetivos da Pesquisa	44
1.4 Tratamento dos Dados	49
1.5 Operacionalização da Pesquisa	54
CAPÍTULO II – CORPO-CASA: a experiência de se perder e se achar	58
2.1 Práticas de aprendizados em tempos móveis no corpo em trânsito	62
Espaço de memória da diversidade produzida no corpo	67
Espaço cultural como processo educativo de cosmovisão	70
Corporificação da cultura: o cérebro humano como órgão de comunicação e aprendizado	73
2.2 O local e o global em corpos e territórios de proximidade	80
Deslocamento da construção dialógica do sensível no tempo	85
Leituras da configuração dinâmica no corpo de brincantes	90
2.3 Percursos educativos no corpo híbrido	93
CAPÍTULO III – ANCESTRALIDADE AFRICANA: caboclos viajantes em processos civilizatórios de partida ampliados em países sul-americanos	97
3.1 Colonização e Ancestralidade no processo civilizatório em trânsito	98
3.2 Casca Americana (Ameríndia)	107
3.3 Casca Européia	114
3.4 Casca Africana	118
3.5 Contexto de paisagem Afro-euro-americana	122
3.6 Mosaico Intercultural na América Latina	124
Cenário Civilizatório na América Latina	125
Perspectivas de Abordagens da linguagem ancestral	130
3.7 A paisagem no contexto da descrição dialógica	138
3.8 A visibilidade: percepção do sentido e elaboração das formas	145
CAPÍTULO IV – MÁSCARA BRINCANTE DO AFRO-CARNAVAL: DIÁLOGOS EM REDE NOS ENTRE-LUGARES	158
4.1 Corpo e Cultura: arte, estilo e tecnologia	168
4.2 Corpo Brincante camuflado de interpenetração cultural	175
Rede de máscaras itinerantes nas configurações estético-educativas nos brincantes	189
4.3 Corpo Político como gerador de condutas corporais	193
4.4 O Processo Educativo de inspiração de entre-lugares no Sistema Caboclo	207
Análise dinâmica da configuração estética no brincante	214

CAPÍTULO V – CORPO, UM OPERADOR DE CONHECIMENTO: HISTÓRIA DE VIDA INCORPORADA DE ANCESTRALIDADE AFRICANA	217
5.1 Arquétipo e Símbolo: metáforas corporificadas do diálogo vivo como operadoras de conhecimento.....	224
História de vida brincante	231
Construções narrativas do brincante	235
5.2 Artefatos nos brincantes: o permanente e o transitório na educação.....	241
Entre o “Saber Oficial” e o Saber Brincante.....	256
Rede de Células Culturais no Sistema Caboclo	260
Cenas na Criação brincante.....	277
CONSIDERAÇÕES FINAIS	287
REFERÊNCIAS	296
ANEXO A – Arquivo do Jornal do Comércio	308
ANEXO B – Cartaz de Conferência na Universidade de Coimbra	309
ANEXO C – Cartaz de Conferência Arquivo Histórico Ultramarino em Lisboa	310
ANEXO D – Termo de Consentimento de Pesquisa	311
APÊNDICE A – ROTEIRO DO DIÁRIO DE CAMPO COM OS BRINCANTES	312
APÊNDICE B – Cronograma das atividades relativas à pesquisa e fases subsequentes até a defesa da tese	319
APÊNDICE C – Aporte teórico	320

1 INTRODUÇÃO

Os mais variados tipos de sociedade criaram caminhos diferentes para percorrer o desafio da aventura de lidar com o saber (conhecimento construído) e os poderes que carrega consigo. Nesse trânsito, a educação tem uma amplitude e implica em diferenciados processos educativos (situações para lidar com crises), desde o nascimento do indivíduo, pois, da família à comunidade, a educação existe entrelaçada em todos os mundos sociais, entre as incontáveis práticas dos desafios do aprendizado, mesmo sem classes de alunos, sem livros e sem professores especialistas da educação escolar, acadêmica. Sendo assim, a circulação de ideias, significados e sentidos no interior de uma cultura e o acesso a essa circulação compreende o contexto formativo mais amplo no qual as pessoas são inseridas. São processos educativos em ambientes de aprendizado significativo de experiências, sentimentos, estéticas, que através do corpo, possibilitam a participação dos indivíduos que criam e mantêm práticas culturais que envolvem faixas etárias, gêneros e povos.

Desde criança me chama atenção o modo como as pessoas se divertem com suas brincadeiras através das manifestações culturais, que fazem parte de sua identificação familiar e social passadas de geração a geração, preservando traços sociais. Com as manifestações culturais aprendi a ter receios e a enfrentar desafios, conhecendo forças e fraquezas. Logo, pude observar que o brincar envolve processos de construção e reconstrução de estratégias com saberes que podem ser apreendidos. Essa motivação me levou a pesquisar e realizar desde o campo profissional – como artista e educador – atividades voltadas para essa área de conhecimento entendendo que a maneira de ser brincante conduz a ações educativas como ser humano. Sendo assim, penso o quanto de conhecimento tem os brincantes das manifestações culturais e o quanto a academia foi e ainda vai “beber” e se “alimentar” dessa fonte para compreender seus campos de estudo, valorizando as ações sociais comunitárias em seus processos simbólicos, de poder, emancipação e autonomia criativa.

A educação em seus complexos sistemas de entrelaçamentos de saberes tem em seus diversos aspectos, suas forças e fraquezas. Para o antropólogo Carlos Brandão (1991, p. 11-12) a força da educação se dá quando ela “participa do processo de produção de crenças e ideias, de qualificações e especialidades que envolvem as trocas de símbolos, bens e poderes que, em conjunto, constroem tipos de sociedades”. Sua fraqueza, quando ela proporciona apreender o mundo, ingenuamente, por intermédio da ótica do outro, como algo que não lhe é próprio e meramente ingerido, “a fim de usá-lo, e ao seu trabalho, para os usos escusos que

ocultam também na educação”, nas suas práticas e ideias, agenciamentos e interesses políticos impostos sobre ela (BRANDÃO, 1991).

Para Brandão (1991) o conceito de Educação é todo conhecimento adquirido com a vivência em sociedade, seja ela qual for. Sendo assim, o ato educativo não ocorre apenas na escola, mas também no ônibus, em casa, na igreja, na família e todos nós fazemos parte deste processo. Todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar. Para saber, para fazer, ser ou conviver, todos os dias misturamos a vida com a educação.

Para o educador canadense, radicalizado nos Estados Unidos, Peter McLaren (1997) e o educador pernambucano Paulo Freire (1978) o conceito de educação transita para a construção de uma educação multicultural e inclusiva a favor dos “sem-direitos”, dos oprimidos com vistas a sua autonomia. Nessa perspectiva, o conhecimento se constitui de aprendizados indispensáveis de forma permanente nas políticas educativas de todos os países ao propor saberes indispensáveis, dentre eles: ensinar a condição humana e enfrentar as incertezas e a ética do gênero humano. Saberes camuflados de máscaras subversivas ora atentas, ora desatentas as produções culturais que envolveram os diferentes percursos dos povos pelos continentes e apontam para o campo da multireferencialidade na interculturalidade.

No campo da multireferencialidade de *cenários interpretativos*¹ minha experiência de cenário intercultural, perspectiva olhar a educação de forma mais abrangente que a simples transmissão de conhecimentos, o que proporciona a abertura de novos caminhos que incorporam processos de produção de crenças e ideias, que apresentam meios formativos do humano. Esses meios ajudam a desenvolver sentidos e significados, que orientam a ação no mundo. Sendo assim, para Brandão (1991, p. 12):

A educação existe no imaginário das pessoas e na ideologia dos grupos sociais e, ali, sempre se espera, de dentro, ou sempre se diz para fora, que a sua missão é transformar sujeitos e mundos em alguma coisa melhor, de acordo com as imagens que se tem de uns e outros.

Esta é uma perspectiva de entender que a transformação de sujeitos e mundos está na educação, transcendendo também os limites dos muros da escola, com diferentes formas do conteúdo. As formas do conteúdo constituem a definição do significado no universo

¹ Tráz para o campo do conhecimento a incerteza na ciência moderna e apresenta a realidade da complexidade humana em que tudo se reinterpreta no tempo e no espaço, nas relações e modelos de participação em que

semiótico². Nesse sentido, percebo o olhar sobre a configuração de conteúdos estéticos, inseridos no próprio contexto cultural, que promovem uma busca para valorizar pertencimentos de ancestralidades entre corpos que percorrem, transitam, incorporam diferentes histórias de vida, e configura ações (ritualidades) também herdadas por antepassados. Percursos que se aproximam da perspectiva do experienciar, que na visão de Duarte Jr. (1988, p. 16),

Esse *experienciar* compreende então um envolvimento mais abrangente do homem com o mundo, em que se incluem percepções e estados afetivos, anteriores às simbolizações do pensamento [...] Há sempre uma região que permanece fora do alcance do pensamento e da linguagem. E esta região é o sentimento humano. Por sentimento, entenda-se, assim, a apreensão da situação em que nos encontramos, que percebe qualquer significação que os símbolos dão. O sentir é anterior ao pensar, e compreende aspectos perceptivos (internos e externos) e aspectos emocionais. Por isso pode-se afirmar que, antes de ser razão, o homem é emoção.

Ao considerar que sentir e simbolizar se articula e se completa, o conhecimento de mundo passa a advir desse processo como possíveis mudanças. O corpo e a arte, como forma de conhecimento humano, que expressam sentimentos, é uma ponte que me leva a conhecer formas e lugares de aprendizado significativo através da experiência estética como processo educativo, inserida nas manifestações culturais artísticas para a formação do ser humano. Corpo como espaço de construção, corporificação de ancestralidades, da subjetividade e intersubjetividade de compreender o mundo na metáfora³ do diálogo vivo de suas heranças. A arte como a emergência do discurso, como poesia rítmica do gesto, da postura, dos artefatos incorporados ao corpo, da coletividade, criam conflitos centrais nos contos das linguagens corporais, enquanto informação e comunicação digerida em expressão de sentimentos estéticos. A arte que observo, faço e estudo, combina formas e cores de enredos segundo a sensibilidade de quem a cria, como um objeto de contemplação das coisas e do mundo com as ritualidades dos sujeitos, neles e entre eles, no campo de conhecimento no âmbito dos conceitos de comunicação e expressão.

A informação e a comunicação alcançaram, em todos os aspectos da vida social, um papel significativo em meu cotidiano, que parece se enriquecer de novas dimensões de

² Referente ao campo de estudo da teoria dos signos, que envolve a lógica, a prática e a estética. Observação de signos, de sinais, significados de signos da diversidade a partir da experiência. Ciência do relacionamento no sofrimento do sujeito sobre o objeto em observação carregada, permitindo falar de sintomas, indícios, rastros, para a explicação de um fenômeno a ser explorado sob o olhar discreto e tenso em construção e reconstrução.

³ Emprego de palavra fora do seu sentido normal, por analogia e comparação (Ex.: “artefato como ampliação da pele”). A metáfora do diálogo vivo representa a imagem configurada no corpo mantida entre gerações, uma vez que a corporeidade se organiza no corpo vivo, em ação no mundo, ao participar de fenômenos específicos.

compreensão dos reflexos causados entre cultura, sociedade e afirmação identitária, transversalizados por experiências educativas singulares e plurais. Neste contexto, como um dos pressupostos para os desafios de compreensão da memória subterrânea sobre as chamadas populações afro-descendentes na contemporaneidade, a diversidade – que se refere às diferenças que fazem parte da vida humana, ao sabor das circunstâncias, e das relações entre sujeitos singulares e, através deles as relações entre as culturas em que se inserem – passa a ser um assunto permanente no contexto educativo, que aponto sob o olhar de elementos da inspiração de ancestralidade africana⁴.

Quando reconheço as diferenças aprendo minha própria identificação, reconhecendo-me também no corpo do outro, e compreendo o ser humano como participante desse processo cultural de diversidade, dinâmico e contínuo. Isso faz refletir e compreender a importância das identificações na cultura, de modo que o indivíduo possa fazer sua opção e sentir-se parte da sociedade em que vive, a partir de seu contexto histórico, de relações sociais, de manifestações culturais de aprendizados como produto e como produtoras da integração cultural dos sujeitos nos grupos sociais com os quais estabelecem vínculos de pertencimento. Esse contexto cultural possui dimensão *pragmática* (fato, ação), *cognitiva* ou *de percepção* (pensar, ser, compreender) e *deôntica* (caminho).

Para o entendimento desses conceitos considero as ações dos seres humanos visando sempre a manutenção da vida: a sua sobrevivência-persistência. As necessidades humanas se dão pela capacidade do indivíduo sentir dor ou prazer, dado pela interpretação da relação indivíduo-ambiente como sendo favorável ou à sobrevivência/persistência ou à expressão do corpo que configura o caminho escolhido, em se aproximar do prazer ou se afastar do que lhe causa dor.

O ser humano não só adapta-se e ajusta-se às condições que lhes são impostas pelo meio ambiente, ele busca transformá-los, adaptá-las às suas necessidades – a *ambiência*⁵. Age, mudando o meio e essa mudança se dá através dos símbolos que cria para interpretar o mundo, o que o possibilitou um desprendimento do corpo dando-lhe a capacidade de voltar-se sobre si próprio, numa atitude de reflexão. Vendo-se “de fora” pôde buscar um significado simbólico, um sentido para sua vida. Portanto, no aprendizado entre o ser humano e a natureza colocam-se os símbolos – a linguagem humana que torna a vida existência por suas

⁴ Refere-se aos movimentos e artefatos utilizados no corpo dos quais traduzem sínteses de indícios africanos. Para Lody (2006), o ser negro na concepção afro aponta ideal de liberdade de reconhecimento visual cujas características estão nas roupas, acessórios, penteados, gestualidades,... e comportamentos que apoiam e autenticam indivíduos e grupos socialmente organizados usando valores muitas vezes simbólicos.

⁵ Constitui o conjunto de estados emocionais e ambientais presentes na construção social do contexto, a partir das tensões e distensões da presença dos sujeitos nesta construção (PIMENTEL, 2002, p. 31).

experiências contidas nas imagens e memória que transitam entre lembranças e esquecimentos. É na memória armazenada e no exercício da memória que as experiências vividas ganham a voz do contador de histórias e estabelece performatividade, como ato realizado, ritualizado, reconhecido pela comunidade.

Para este estudo trago a linguagem dos símbolos a partir da performatividade como experiência no cotidiano, que tenta decifrar a estética do sagrado, em rede social de expressão criativa dada pelas ações dramáticas nas manifestações culturais no seio da sociedade, como sendo de aprendizado social. Ao considerar que o aprender significa preservar experiências utilizadas do passado no presente, é a partir de sua significação por meio da linguagem que o ser humano passa a se manifestar. Para Duarte Jr. (1988, p. 31), os mecanismos básicos do aprendizado são: o interesse, a memória, a transferência, sendo respectivamente,

- a) O interesse (ou motivo) – somente se aprende aquilo que se considera útil à tarefa da sobrevivência. No caso humano, a sobrevivência é interpretada a partir dos valores que o homem atribui ao mundo.
- b) A memória – permite a retenção dos significados (valores) atribuídos à experiência.
- c) A transferência – que consiste em interpretar e agir em novas situações com base nos significados retidos de experiências anteriores.

Ao buscar articular o valor universal com as especificidades culturais da arte, como a criação de valor estético em qualquer que seja a sua forma, os mecanismos apresentados acima apontam para o conceito de lugar de aprendizado, como lugares de percursos e trajetórias, trilhas e deslocamentos (Passagens) no qual se permite a retenção de significados a partir da história oral configurada na memória.

O conceito de memória do qual tenho me reportado nas andanças pedagógicas e artísticas tem-se apresentado na afirmação de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva (HALBWACHS, 2004), posto que todas as lembranças e esquecimentos sejam constituídos no interior de um grupo. As várias ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo, que se refere à existência de uma “intuição sensível”. Pois para Halbbwachs (2004, p. 41),

[...] haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que – para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social – admitiremos que se chame intuição sensível.

Este sentimento garante, de certa forma, a coesão no grupo, como unidade coletiva concebida como o espaço de conflitos e influências entre uns e outros. A memória individual, construída a partir das referências de lembranças e esquecimentos próprios do grupo, refere-se, portanto, a “um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2004, p. 55). Olhar este, que sempre analisei considerando-se o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e das relações mantidas com outros meios.

As lembranças e esquecimentos que tive, associadas a partir da vivência em grupo, puderam ser reconstruídos quando criadas a partir de apresentações do passado fornecidas da percepção de outras pessoas. Isso se deu no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização apresentadas de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com Halbwachs (2004, p. 76-78), “é uma imagem engajada em outras imagens”.

Ao considerar a possibilidade de formas do esquecimento, a minha memória individual nunca esteve isolada, por isso ela retém muitas experiências simbólicas, pois, ela apóia-se sobre o “passado vivido”, o qual permite a constituição de narrativa sobre o passado de forma viva e natural, mais do que sobre o “passado apreendido pela história escrita” (HALBWACHS, 2004, p. 75). É o que também percebo na metáfora do diálogo vivo das ações no corpo que transita e interage no mundo lúdico das manifestações culturais locais.

Na metáfora do diálogo vivo a relação entre símbolos e experiências estão nas dimensões dos lugares de aprendizado. O conceito de “lugar” tem sido alterado ao longo do tempo, conforme o campo de conhecimento que a ele se aplica. Associada ao positivismo ou ao Marxismo, o lugar é considerado como produto de uma dinâmica que é única, resultante de características históricas e culturais intrínsecas ao seu processo de formação, numa rede de fluxos como ponto de articulação entre a mundialidade em constituição e o local, vulneráveis a influência direta do mundo. Para Aristóteles (Obra Física), seriam os limites que circundam o próprio corpo. Já Descartes afirmava no século XVII que além de delimitar o corpo, o lugar deveria ser também definido em relação à posição de outros corpos. Para os seguidores da corrente humanística, o lugar é principalmente um produto da experiência humana, ou seja, um ambiente de significados construído pelo somatório de experiências de dimensões simbólicas, emocionais, culturais, políticas e biológicas.

Na tese falo do lugar desde dentro (perspectiva intersticial) e também de fora, com um corpo estratégico que se faz no jogo de entre-lugares, entre minhas bricolagens de máscaras adquiridas por casca acadêmica e casca da prática performativa como artista popular, que se imbricam no olhar denso da ética e da estética como um brincante em jogo de sedução nas ondas sonoras dos recados. A esse lugar do corpo acadêmico e do corpo performativo salienta

pensamento (racionalismo, na importância das ideias) e sensações (empirismo, na importância da experiência), a partir do conhecimento como resultado do raciocínio lógico e da experiência sensorial, como base do interacionismo moderno, que possui potencialidade inata (cérebro humano) e estimulação ambiental (relações sociais).

A esse meu lugar de aprendizado no corpo como ambiente de significados atribuo uma dimensão sentida (vívida/biológica) e uma simbolizada (refletida/sócio-cultural) em que os conhecimentos que surgem dessas dimensões são aprendizados como “pontos de ancoragem” que tenho como sujeito-aprendiz, que funcionam como uma base em que novas informações e conceitos se apóiam em aprendizado significativo. Para Ausubel (1980), o aprendizado significativo caracteriza-se pela interação de uma informação a um aspecto relevante da estrutura cognitiva do aprendiz. Portanto, o universo simbólico e a visão de mundo estão intimamente relacionados com uma existência concreta, ou seja, aquilo que não é percebido como importante não é retido, torna-se insignificante ou até camuflado na linguagem verbal e não-verbal, através de metáforas, incorporando uma estética de percepção humana no corpo.

A percepção humana que tenho consiste no processo de sentir no mundo os fenômenos ao redor e, considerando que tudo na vida tem sua forma no corpo, a vida é, portanto, a configuração estética de uma construção do real de valores humanos, que surgem também do olhar de uma atividade num grupo social. Sendo assim, a linguagem humana é a memória coletiva da sociedade. É através da linguagem que as experiências sucedidas na luta pela sobrevivência/persistência podem ser socializadas, armazenadas e transmitidas, tornando-se mediação apreendida pela linguagem. Isso significa dizer que não nadei muito para morrer na praia ou que as diferentes práticas que já realizei foram por água abaixo porque não me servem para o momento atual. Valores e linguagens nascem de exigências das práticas de persistência, dos problemas surgidos e das atribuições de valores como resposta à questão do significado das coisas, que emergem atitudes na vida do indivíduo em diferentes lugares de aprendizado, mesmo aqueles postos em intervenção subterrânea (de valores camuflados).

Para que a memória coletiva seja evocada por atitude valorativa é preciso possibilitar um grupo humano a coexistência, ou seja, a compartilhar de uma mesma estrutura de valores, utilizando-se de instrumentos parciais de ordem funcional, em composição com outros, para apreender o mundo em plena mutação veloz. Como uma co-gestão da produção de subjetividades como sendo plural e polifônica (GUATTARI, 1992). Daí ao utilizá-la, uma comunidade interpreta o mundo, traça as diretrizes para sua sobrevivência, não como verdades eternas e imutáveis, mas para pensar novas descobertas, estratégias de persistência, subvertendo novas formas de atuar sobre a realidade, destronando modelos aceitos como

também os consolidando a partir de paradigmas ético-estéticos em que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema. Sistema feito de marcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual me posicione em relação aos afetos, angústias, pulsões... Foi assim em minhas empreitadas no jogo das relações como diretor de Escola Pública, como gerente da Diretoria de Esportes na Secretaria de Educação em Pernambuco, nas práticas esportivas de professor de Educação Física, dentre outros espaços.

Num jogo, é preciso compreendê-lo como uma atividade que contém em si mesmo o objetivo de decifrar os enigmas da vida e de construir momentos de prazer. Assim, a alegria é a finalidade do jogo, em que, quando esta finalidade é atingida, a estrutura de como se pode jogar assume uma qualidade muito específica, torna-se uma ferramenta de aprendizado que mantém uma constância de forma a dar prazer e de continuar sendo eterno (HUIZINGA, 1996). Assim aprendi que a persistência no jogo da vida, está no brincar do jeito que se vive e viver do jeito que se joga. É dessa vivência que construo o conceito de cosmovisão numa Meta cognição⁶ para saber: o que se deseja obter; como e quando se pode obter; e, os recursos necessários para obtê-lo.

Sobre a Cosmovisão, a compreendo além de um conjunto de pressuposições sustentadas consciente ou inconscientemente, consistente ou inconsistentemente, sobre visão de mundo. Ela é a maneira de uma pessoa olhar ou interpretar uma realidade, uma visão de vida, um sistema de pensamento que em mim sempre se desdobrou a partir das relações ser humano-natureza, o filtro como enxergo a natureza humana, valores e destino. É o tentar decifrar a estética do sagrado. As pessoas descobrirem a sua própria cosmovisão é um passo significativo para a autoconscientização, o autoconhecimento e o autoentendimento ao se incorporar o ser brincante. Sendo assim, a apreensão de que alguma coisa existe é o começo da vida consciente, que é possível perceber nos dois ramos da filosofia: Metafísica (o estudo do ser) e a Epistemologia (o estudo do conhecimento).

Eduardo Oliveira (2003) conceitua cosmovisão sem nos privar da armadilha cultural do devir que reconhece nossa própria história e os modelos criativos que inventamos ao longo do tempo e em diferentes territórios do planeta. Portanto, lanço o desafio de repensar o mundo também pelo encantamento da perspectiva africana e de seus descendentes, a partir de um sistema filosófico e de vida, que me senti seduzido por ele, por princípios de diversidade, integração e ancestralidade (cosmovisão africana) no jogo que respeita a todas as formas de

⁶ Esses “saberes” implicam ações de planejamento, controle, supervisão, avaliação e correção do processo de aprender por parte do sujeito, propiciando a formação da capacidade de aprender a aprender.

vida, inclusão, bem estar e justiça social e ecológica, ou seja, à emancipação humana, que saem do individualismo, isolamento, exclusão, domínio (cosmovisão civilizatória européia).

Como possuidor de um corpo de entre-lugares no jogo da vida, as posições e formulações teóricas que trago nesta tese são alimentadas por uma discussão no estudo das manifestações culturais no corpo de brincantes, que estabelecem ampla relação de comunicação com outros corpos e entre o corpo e o mundo numa cosmovisão de saber africano originário, que foi reatualizada ritualizando-se em terras brasileiras. Nesse contexto aponto como temática estudada “SABER BRINCANTE: cosmovisão e ancestralidade como processo educativo”. Um texto que caminha em torno da compreensão estético-cultural e ético-política, que se encontra na base do que denominei de Sistema Caboclo nesta tese. Um sistema de perspectiva simbólica que possui saber em movimento espiralado capaz de produzir visões e audições inscritas no corpo para ver e ouvir algo que se dá por situações brincantes dispersivas.

O termo brincante é utilizado para designar genericamente os indivíduos que brincam como personagem exercendo um papel nos *folgedos* – brincadeira, divertimento e festa (FERREIRA, 1975). Eles transitam e interagem no mundo lúdico das manifestações culturais locais, globais, étnicas e inter-étnicas. É uma designação apresentada também em Belém do Pará, ao assistente que participa das homenagens às entidades nos cultos afro-brasileiros. “De o verbo brincar, significa dançar” (Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros, 1988, p. 63). Também tem conotação política a partir de seu discurso com base no segredo que está camuflado no brincar, que se expressa no diálogo vivo.

A perspectiva de estratégia de persistência no diálogo vivo do brincante nas manifestações culturais é apresentada neste estudo como elemento da ancestralidade africana na América Latina: *Amerifricanidade afrocentrada* – uma reafirmação do diálogo entre o continente africano e a América Latina, através da expressão humana como presença no corpo, presença viva, psicomotora, canal da linguagem central, o receptáculo onde reside o passado ancestral a ser testemunhado por outras gerações – para lembrar, recordar para não cair no esquecimento, e então aconselhar como memória que é corpo, onde o passado e o presente se atualizam no mecanismo de persistência da repetição e recriação, na manutenção de um discurso entre cultura, tradições-costumes e povos em convivência e divergência.

A persistência configurada como conteúdo educativo estético de ancestralidades é de importante vertente na nossa herança africana, que vai além das imagens historicamente cristalizadas do negro dissolvido no caldeirão escravizado, excluído do processo “civilizatório” ocidental. Pois, com todas as suas fissuras sociais, mesmo com todos os

problemas do sistema escravista – dormir mal, comer mal etc. – eles foram criativos, expressivos, alegres, fortes, determinados, espertos, tendo seu *ethos*, como modo de ser, provocador. O vejo como corpos de ritmo, ludicidade, conflitos, transportados para o campo religioso no chamamento de suas divindades, como atos mágicos carregados de simbolismo influenciando a América Latina de novas Áfricas na diáspora, com momentos e movimentos interculturais de múltiplos falares, o que constitui um fenômeno intersubjetivo para uma perspectiva de cultura plural de estudo acadêmico, com novos acordes poéticos que visam superar os cânones vigentes (posturas, ações) que tendem a acorrentar corpos.

A partir da abordagem ética e estética do corpo brincante, mesmo compreendendo que ainda há sociedades fechadas, o corpo nessa relação é visto sem delimitação, sem fechamento, num processo de construção e de criação que se une a outros corpos e ao mundo. Na cosmovisão de ancestralidade africana, a religião vê ligação entre tudo que forma o mundo. Cada ser humano é responsável por seus próprios atos, mas não pode esquecer que cada um deles interfere no equilíbrio da comunidade, na qual vive e convive. Como na religião dos terreiros de candomblé (centros de produção, disseminação e convívio do saber africano) que cultiva a crença no elo universal de que tudo que passou ou está no universo forma um elo indestrutível, na perspectiva da festa do sagrado, ou do profano na perspectiva ocidental.

A cosmovisão africana na persistência (constituída pela resistência-afirmação-sobrevivência) forma um elo indestrutível desde o *Emi* (sopro da vida). Ela configura-se no brincante o fazer estético *carnevalizado*⁷, e encontra na teoria semiótica dos signos, seus ícones, índices e símbolos, o produto da resistência que leva à persistência cultural na memória de corpos em trânsito. Corpos construídos do entrecruzamento de diferentes povos e que estão em diferentes contextos históricos, transitando em busca de opções de identificações no seio da sociedade. Sendo assim, a linguagem do corpo brincante encontra-se em todos os povos e em todas as épocas, considerando seus processos e estruturas de produção sógnica. Nessa caminhada aprendente, o que se quer é formar-se enquanto ser de relações, como um movimento imprescindível para a cidadania, na possibilidade de encontrar-se naquilo que pode me servir e servir aos outros.

O objetivo do estudo esteve em compreender, identificando, investigando e interpretando, processos educativos simbólicos das relações em diversidade no corpo de um

⁷ Conceito utilizado por Bakhtin referindo-se as condições habituais fora de vida informando e comunicando experimentação polifônica que no carnaval projeta o herói, o tempo e o espaço na praça pública e entre-lugares de aprendizado.

brincante do *afro-carnaval*⁸. Os olhares apresentados para as configurações no brincante organizam-se na dispersão-reafirmação de sua cosmovisão em enredos⁹ de ancestralidades nesse corpo, que é sede de desafios para pensar a educação ao dialogar o seu saber interagindo com o ambiente em trânsito. Dessa forma, compreender estratégias de memória cultural como fonte de informação no imaginário do corpo dos brincantes que carregam aspectos civilizatórios de inspiração da ancestralidade africana que produzem cosmovisão, como meio e lugar de aprendizado, numa forma colaborativa de estar junto caminhando no mundo.

Os pressupostos para a pesquisa consistem em configurações de co-relações e aproximações nesse corpo de saberes, através de “metáforas corporificadas”, que são “dinâmicas corporais”, ou seja, informações organizadas no corpo com simbioses de sínteses mutáveis reafirmadas e não afirmadas conectando memórias, ora no exercício de livrar-se da dominação cultural, ora da natureza do ser (Biológico). Informação aberta inserida em uma visão de mundo como forma de conhecimento. Metáforas associadas a sensações corporificando o significado de ampliação da força vital e da ocupação do território (LAKOFF & JOHNSON, 2002). É o saber brincante – como saberes camuflados de jocosidade, paródia, de dimensão educativa, lúdica, comunicativa, como formas diferentes de pensar e agir ao lidar com as convenções sociais – na perspectiva do corpo como o lugar das sensações transitórias e permanentes, de memórias que transitam no espaço local entre: o rural e o urbano, o dentro e o fora, o visível e o invisível. O que vem consolidar como uma proposta de tese.

Na identificação com o objeto de estudo apresento, a seguir, como persistência de um sistema cultural, o brincante do afro-carnaval no Maracatu Rural. Ele é encontrado no interior de Pernambuco, no Nordeste brasileiro, e apresenta o entrecruzamento de diferentes manifestações culturais de povos que consolidaram costumes e crenças no seu cotidiano da zona rural, hoje estendido a zona urbana. O Maracatu Rural possui personagens no seu cortejo, dentre eles os Caboclos de Lança, que descrevo sua impressão inicial pragmática (agir), cognitiva (compreender) e deontica (caminho), de cenário interpretativo aproximado do improviso de “Loa”¹⁰ como forma de aprendizado com os brincantes, a fim de saber momentos razoáveis dos quais pude seguir a tese:

⁸ [...] “Estão inclusos aqueles em que a musicalidade, os instrumentos musicais, as danças, a indumentária, as máscaras, as alegorias são de inspiração africana” (FREITAS, 2004, p. 112). São muitas as inspirações.

⁹ É o interdito, o incômodo, o drama, trama ou intriga, como o conjunto de fatos ligados ou não entre si que fundamentam a ação de um processo de construção do pensamento.

¹⁰ Cantos que retratam o momento dos brincantes, tirados muitas vezes no improviso durante a brincadeira e quem o faz é o mestre de cabocaria do Maracatu Rural de Pernambuco/Brasil. Aqui tem o meu improviso.

Para um começo de marcha que pede origem a recorrer,
Exú/Aluvaiá – corpo e cultura encantado de poder,
 Peça licença para percorrer as encruzilhadas do saber.

Como possibilidade de interpretação, vou pedir o aval
 Aos brincantes do Afro-Carnaval
 Folgazões do Maracatu Rural.

Corpo-carne de “lugar santo”
 “morto”, “assassinado”, divinizado no manto,
 Em cenário do qual renasce, ano a ano, mistério e encanto
 De caráter carnavalesco no jogo do mundo de signos
 Entrudo de imagens de acerto de contas e julgamento em destinos
 Transformado em alegre espetáculo natural de cortejos
 Depositário de saberes com dados simbolizáveis
 Que dão lugar a seqüências narrativas indispensáveis.

No “Pé de parede”, presumir, imaginar, suspeitar, tencionar, medo vencido
 Imagens rabelaisianas onde os grandes são destronados
 Os inferiores são coroados, o alto e o baixo referenciado
 Em fonte de criação cômica de inacabamento de tudo que há,
 Dos milênios passados na ancestralidade do lar
 No ato de entrar em comunhão com a vida e abraçar
 O corpo produtivo aproximado da terra a desenhar
 Túmulo, ventre, nascimento e ressurreição
 Na reversibilidade dos movimentos em projeção
 Na mistura do cômico ao espanto, determinado pela jocosidade da nação
 Compondo a cosmovisão carnavalesca da animação.

Corpo de vida que governa brincando
 Contemplação nas suas fendas afastadas do valor negativo e censor
 Não sancionado por um olhar normalizador
 Ausente pela loucura alegre que ironiza o dominador
 Nas festas de praça pública de ritos públicos, não secretos, ao olhar do opressor
 Bota fogo, água, ar e terra no canaviá do inquilino colonizador.

Corpo como o lugar que o mundo penetra e de onde o mundo emigra
 Fogo (*Xangô/Nzazi*), água (*Iemanjá/Calunga*), ar (*Iansã/ Kaiangu*) e terra (*Nanã/Nzumba*),
 Brincante que se opõe a estética clássica configurada
 Onde se apagam orifícios, abstraem-se imperfeição visualizada
 Numa estética da vida cotidiana divinizada,
 Que numa concepção burguesa de mundo quebrada
 É dada como algo sério, sentencioso, imundo de alma acusatória incorporada.

Sem querer perder a rima, meus amigos de cânones clássicos:
 Nessa direção de educação, quando for falar com alguém,
 Deve-se pegar no chapéu com a mão esquerda na aba
 O olhar deve estar voltado para a pessoa amada
 Deve ser calmo, franco sem descaramento e sem maldade desvelada,
 Tudo em metáforas corporificadas de imagem ditada
 Expressões formais domesticando o mundo da experiência padronizada.

Na linha de fuga em território de contínuo devir
 Outra perspectiva de metáforas corporificadas traça o corpo incompleto por vir,
 Degenerado dos cânones clássicos da “cultura oficial”
 Corpo brincante valorizado naquilo que nasce desde o canavial
 Com pistas de sua ancestralidade corporal
 De sutis parentescos que une hibridamente o verbal e o não-verbal
 Significados presentes na realidade da concretude da experiência
 Como herança incorporada na contemporaneidade, na existência
 Que se processa na metáfora do diálogo vivo com os antepassados na ação
 Pelo olhar da sensibilidade cósmica de Nação
 Que caracteriza sua ancestralidade e cosmovisão.

Essa carnavalização artística de experimentação polifônica,
 Fora das condições habituais de vida
 Projeta o herói, o tempo e o espaço na lida
 Com elementos do limiar entre a vida e a morte esquecida
 A mentira e a verdade, a razão e a loucura interdita
 No tempo das metamorfoses radicais, no urbano ou no rural inscrita
 Sua herança sátira de provocação filosófica, na diversidade aferida.

Trago polifonia de multiplicidade de vozes libertas
 De combinação de muitas vontades em linguagens educativas simbólicas abertas
 Que grita o brincante em seu cortejo corrigido
 Que diverge de si a identidade criada como acabamento regido,
 Nesse “mundo oficial” antagonico que se atura
 O movimento precisa de desestabilização, subversão e ruptura
 Que pensado como modo de presença que aspira conhecimento
 Entre transparência e apresentação da realidade do momento
 O sentido acabado, uno e estável da homogeneidade
 É incompatível com a polifonia dissonante na contemporaneidade.

O espaço carnavalizado tem variação do ritual de coroação e destronamento
 Que informa e comunica no tempo
 Na praça pública carnavalesca ou no inferno
 Entre-lugares de aprendizado no eterno
 Onde as pessoas “preocupadas” se revelam um ao outro sentido,
 Nas relações entre elas como estratégias de memória cultural no corpo instituído.

Espaço carnavalizado que seguem brincantes revestidos de paradigma indiciário
 Enredos corporais de pistas mudas com indícios, sinais, signos em diário
 Linguagem gestual, poética de ícones consagrados, convencionados:
 São os brincantes Caboclos de lança do Maracatu Rural apresentados,
 Ícones com os quais é possível ler seu saber no mundo não-verbal
 Na diferença persistem todos os anos durante o carnaval
 Que em “sambada” na Zona da Mata Norte do Nordeste brasileiro,
 Percorre histórias de vida no percurso de “batida” de companheiro,
 Sem que haja uma linha clara de terreiro em demarcação
 Na estética do visível e do invisível, que compõe o saber brincante em ação.

A impressão descrita que fiz nesse desafio de perspectiva de *loa* improvisada para a linguagem acadêmica também a partir de meu percurso performativo, tem a função de dar visibilidade à cultura no plural do Maracatu Rural, como manifestação do afro-carnaval, em que a subjetividade que move o sujeito brincante permite compreendê-lo – com base na antropóloga Katarina Real (1927-2006) – como sendo, predominantemente, na Zona da Mata em Pernambuco/Brasil. Torna-se significativo dizer que seus personagens brincantes em seu

cotidiano não vivem em locais isolados, mas em plena convivência com outros grupos e indivíduos no meio social de cenário intercultural, numa paisagem de canaviais que reflete na vida cotidiana de seus moradores a satisfação em preservar uma das manifestações mais complexas do Estado, que também vêm de outros ares.

Os Maracatus surgidos na época do Brasil colônia, ligados aos festejos católicos do ciclo natalino, possuíam os sujeitos que protagonizavam os africanos escravizados e seus descendentes brasileiros, que também cultuavam as formas africanizadas de religião, no caso de Pernambuco de cultura *banto*, depois generalizada com a *jêge-nagô*. Ao longo da história, os cortejos passaram a ser realizados no carnaval, assumindo ainda mais o caráter de festejo, profano. O seu surgimento no final do século XIX consistiu numa mistura de dança e teatro com traços também da cultura indígena, composto por vários personagens, dentre eles os Caboclos de Lança, que saem às ruas durante o carnaval percorrendo os povoados circunvizinhos. Brincantes acompanhados por uma banda ou grupo musical, o *terno*.

O objeto de estudo, inicialmente apresentado com um foco no saber brincante dos Caboclos de Lança do afro-carnaval, possui configurações no espaço e tempo rural e urbano que o caracterizam em suas localidades como sendo personagens de práticas culturais que necessitam de um olhar descritivo-interpretativo, como sistema cultural que interage com o ambiente. Práticas culturais de saber brincante com memória coletiva no corpo em continuidade de autonomia criativa, e que deve ser vista no plural (memórias coletivas), na diversidade.

A diversidade necessária ao campo da pesquisa educativa compõe o ato performativo dos brincantes na sociedade, com seus elementos comunicativos dos quais criaram, produzindo o saber constituído nos percursos de aprendizados configurados no corpo. Foram através de seus movimentos dançantes e na utilização de elementos de inspiração de suas ancestralidades, que os artefatos ganharam ampliação às suas ações performativas.

O cortejo como longos percursos por ruas e praças com os quais mantêm uma relação com o ambiente por onde passa o brincante, se configura no corpo como espaço de aprendizado. Como todos os integrantes, os Caboclos de Lança possuem um papel no cortejo e requer recuperar estudos feitos sobre a condição da linguagem destes atores sociais, sem desprezar cada indivíduo ou grupo que faz parte desse processo civilizatório, com situações específicas que se deram de maneira conflituosa, intensa e subversiva. Portanto, num cenário de percurso intercultural em que os gestos, os movimentos para serem realizados, necessitam de uma convivência que agrega saber de experiência de vida. Essas análises podem ser verificadas na postura do corpo com inspiração expressa nos objetos da cultura feito da

incorporação do outro, com uma proliferação de linguagens corporais. Essa é a circunstância em que ocorre o saber de experiência de vida configurado nos gestos e em materiais cênicos dos Caboclos de lança, como processos educativos de cosmovisão.

As configurações se caracterizam por elementos de expressão plural, e também singular, que possuem processos de permanência como processos educativos presentes nas memórias ancestrais. Os elementos configurados nos corpos dos brincantes dos personagens dos Caboclos de Lança funcionam como uma extensão de seus próprios corpos, que apresentam a oralidade de suas expressões como símbolo de resistência e poder, misturando realidade e fantasia, fato e ficção. A cosmovisão configurada aponta como são os brincantes tanto do ponto de vista intelectual ou moral, quanto do ponto de vista físico, porque “no corpo estão inscritos todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca” (DAOLIO, 1995, p. 39). Sendo assim, apresento a seguir o roteiro do desenvolvimento da Tese, considerando o saber brincante através de sua manifestação cultural.

Na perspectiva de dar visibilidade ao personagem dos Caboclos de Lança, penso o corpo do brincante como o próprio signo da interculturalidade, um corpo que incorpora o discurso da memória e da afirmação na diferença. Sendo assim, apresento o quadro de aporte teórico com base em três campos de estudo: 1. Aporte Educativo (Cosmovisão – produção e interação de saberes); 2. Aporte Antropológico (Cultura e Etnicidade – Ancestralidade de dimensão comunicativa); e, 3. Filosofia da linguagem (Memória – corporeidade, oralidade e pensamento como sistema simbólico de dimensão lúdica).

Desde esta Introdução, apresento como aporte educativo uma dimensão mais ampla de educação com suas forças e suas fraquezas, a partir do antropólogo Carlos Brandão (1991) e para os educadores e filósofos, e pernambucano Paulo Freire (1921-1997) e o canadense Peter McLaren (1998), uma educação multicultural de cenário intercultural. Aponto aspectos simbólicos na experiência humana como estética na educação, e caracterizo a cultura desenhada no saber brincante, alimentado do conceito de cosmovisão, com base no filósofo e antropólogo Eduardo Oliveira (2003) e no historiador da arte Babatunde Lawal (2011), no processo de interação da dimensão educativa, em direção a dimensão comunicativa.

Como aporte antropológico, na construção do percurso teórico-metodológico (Apêndices A a C), no primeiro capítulo aponto dentre outros antropólogos, o americano Clifford Geertz (1926-2006), com a Antropologia Interpretativa nos estudos etnográficos. Dentre outros autores. Esse aporte teórico aponta três eixos de dimensão humana: organizativo (de dimensão educativa nas inter-relações de fenômenos); construtivo (de

dimensão comunicativa metodológica); e, mediativo (de dimensão lúdica na autonomia criativa). Sendo assim, adoto com relação aos elementos operacionais da pesquisa realizada (Problema de Pesquisa e Pressuposto, Objeto de Estudo, Objetivos, Tratamento dos Dados) a perspectiva de práticas no olhar de descrição da memória no corpo como referência do humano, no entendimento de contrapontos e de tensões em lugares de aprendizado, no caminho da relação entre o que é o mundo dos brincantes e como ele é percebido. Para minhas interlocuções teóricas vou buscar autores com temáticas correlatas a: conceitos de diáspora e mediações culturais; reflexão do local e do cotidiano da cultura; tipos de comportamento, o estratégico e o tático, que se escondem atrás da máscara da conformidade.

No aporte teórico da filosofia da linguagem utilizo o hibridismo e processos de mediação chamados de entre-lugares pelo indiano literário Homi Bhabha (1998). Aponto também a perspectiva do pensamento sistêmico, em que se abordam os pressupostos da complexidade, instabilidade e intersubjetividade. Trago também a jornalista Christine Greiner (2005) e a filósofa Helena Kathz (1994) na perspectiva sobre corpo como operador de conhecimento. Considero neste aporte a paródia¹¹ no arquétipo, como força de ser brincante em ações de dimensão humana como processo educativo de dimensão lúdica. Recorro aos professores de Linguística e Semântica Cognitivas, George Lakoff & Mark Johnson (2002), para o entendimento das metáforas corporificadas, numa semiótica do encantamento, que ressalta o mistério do conteúdo das imagens; dentre outros autores para transitar no universo simbólico de ritualidades nas ancestralidades, em direção ao conceito de saber brincante proposto para este estudo.

No capítulo II, o ponto de partida e de chegada de situações que se reportam ao eixo organizador em tese é desencadeado nas discussões a partir do empírico corpo-casa, configurado como produtor dos espaços formadores de aprendizados de ancestralidades. Nesse espaço corporal de contexto biológico e sócio-cultural, elementos construtivos são mediados tanto por imagens de cenário sensório-motor, como por imagens de cenário ótico-sonoro no corpo híbrido de brincantes, na experiência de se perder e se achar em trânsito.

No terceiro capítulo, o eixo organizador é constituído de tendências estéticas de afro-conceitos que marcaram e marcam o saber de povos na diáspora africana. Foi a partir dos ricos momentos construtivos, mediado por manifestações expressivas no contexto convencionalmente chamado de cultura luso-afro-brasileira, que descrevi as máscaras

¹¹ É a recriação de um texto, uma imagem, geralmente célebre, conhecido, com uma reescritura de caráter contestador, irônico, zombeteiro, crítico, satírico, humorístico, jocoso, misturando realidade e fantasia, fato e ficção.

brincantes que levaram e levam a relação de pele nas entrelinhas da História, cuja configuração implicou na escravidão e nos confrontos, assim como também em trocas de diálogos estéticos nas ancestralidades, que necessitam estar baseadas numa ética de afirmação de valores que respeitem os diferentes universos culturais da diversidade humana.

No quarto capítulo, o lugar empírico organizado é um cenário interpretativo que continua a reconstruir saberes ancestrais, utilizando-se da estratégia construída em processo educativo do afro-carnaval, mediatizado por situações sociais, políticas e culturais que configuram suas máscaras. O cenário em rede de seu contexto local entre o rural e o urbano aponta uma sistematização da interpretação do conteúdo subjetivo do estar-junto, em que o corpo assume a cena itinerante nas configurações estético-educativas de significação no sujeito brincante em processo de aprendizado e gerador de condutas corporais, recriando o processo educativo inspirado nos entre-lugares, que tem valor estético profundo sem perder o seu aspecto de arte sagrada também de valores éticos e étnicos.

No quinto capítulo, a partir de arquétipos é interpretada no corpo a história de vida de um brincante, como um operador de conhecimento de ancestralidades, numa perspectiva de contribuições que possam compreender processos educativos, organizados de modo a identificar na educação, o saber brincante transitório e permanente. Traços culturais de expressão, cujos processos de aprendizado se dão pela interlocução de cenas de criação brincante em rede de células culturais.

Em seguida faço minhas Considerações Finais sobre o estudo desta tese, em que os enredos de histórias de vida, cujas vozes apresentam um entre-autores-brincantes, são formadores de saberes nos entre-lugares de aprendizado. Lugares marcados por memória no corpo de espaço rural e urbano através da metáfora do diálogo vivo, ou seja, o saber brincante considerado como o saber fazer de uma cultura lúdica configurada na estética corporal através de gestos e artefatos que fazem o diálogo das trocas simbólicas, no que apontei como epistemologia brincante no Sistema Caboclo.

CAPÍTULO I TRÂNSITO METODOLÓGICO

O caminho para este estudo de bases conceituais que transitam na diversidade da formação do saber brincante em cosmovisão e ancestralidade no afro-carnaval, me trouxe a história de vida em memória no corpo. Este saber me levou a compreendê-lo num sistema de múltiplos canais para o foco do campo da educação, em trânsito teórico-metodológico de compreensão da abordagem antropológica de dimensões educativa, comunicativa e lúdica.

Como um dos precursores da abordagem antropológica, Mauss apontava a comunicação entre os seres humanos por símbolos, signos comuns, podendo trazer olhares de elementos importantes dos mitos, dos ritos, das crenças, da ilusão, da alucinação religiosa e estética, da mentira, do delírio coletivo... A formação do símbolo é encontrada na imitação e no jogo como paradigmas iniciais da comunicação gestual, da apresentação da gestualidade, ponto de partida da percepção social e comunicação não-verbal (CNV) do humano, agente e produto da cultura. Na comunicação, como fenômeno universal humano que nos guia entre o plano material e espiritual, sempre me chamaram a atenção ressaltar os símbolos ligados à vida e a morte, muito presente nos cultos ancestrais como um dos elementos mais constantes na cultura africana, ao nos reinventá-la em sua potência de pertencimento simbólico de afetos e perceptos, no encontro de tensão de embate e de comemoração de felicidade guerreira.

Nesse estudo, além da dimensão comunicativa que aponta o tema da Ancestralidade em movimento, com os pés na estrada de caminhos que entrecruzam muito mais passado e presente, do que o futuro, para a dimensão lúdica e educativa trago também o meu posicionamento descritivo e interpretativo com a escolha de temas: Caboclos de Lança do Maracatu e Produção de Saberes. Tema que levo em consideração as múltiplas dimensões do olhar sobre o ser humano em sociedade, como o estudo do ser humano inteiro, considerando que o olhar de concepção de vida existe em todas as sociedades e em todas as épocas, ou seja, nas culturas como um todo, em suas diversidades histórias e geográficas. Diversidade que entrecruza diferentes campos de investigação, seus sistemas de conhecimento, suas crenças religiosas, sua linguagem, suas criações artísticas, seus tipos de codificação na CNV de forte presença dos descendentes africanos no Brasil.

Ao lembrar as experiências de vida que tive em contextos sociais de diferentes épocas e recortes de tramas de sentidos complexos, foram muitos os pontos de encontro com os desafios vindos de todas as direções (encruzilhadas). As que chamaram a atenção foram

aquelas em que o trânsito relacional se deu entre duas perspectivas (acadêmica e protagonista performativo) de contexto lúdico, nas quais me permitiram processos de aprendizado. Objetos e imagens marcaram processos que configuram linguagens num diálogo de encantamento entre o eu ator social e o eu observador. As manifestações culturais carnavalescas muito me chamaram atenção, em especial o Maracatu Rural, nos “quatro cantos” em Olinda, no “Marco Zero” em Recife e nos canaviais do interior pernambucano. Trata-se de como o social pode ser apreendido através do conjunto de comportamentos dos membros de um determinado grupo, com saberes e saber fazer adquiridos através de um processo de aprendizado, que é a cultura do caminhante que observa e que é observada, refletida sobre possibilidades ampliadas, densas, de infinitas combinações para interpretação da realidade polissêmica e semiótica nos fenômenos da condição da diversidade humana.

Na Antropologia Lingüística ou dos sistemas simbólicos, em que a linguagem é parte do patrimônio cultural de uma sociedade, através dela os indivíduos expressam seus valores, seus pensamentos, suas preocupações além do que ela permite compreender como os seres humanos pensam o seu modo de viver e como sentem. Essas expressões são configuradas na estética e na oralidade como sendo a interpretação do saber e saber-fazer. Sendo assim, os gestos e as trocas simbólicas visam constituir os “arquivos” da humanidade em suas diferenças significativas, nas sociedades “tradicionais”, “não tradicionais”, nos grupos marginalizados, extravagantes e não-convencionais, estáveis e duradouros com seu modo de vida característico, seja no setor rural ou urbano que compõem uma comunidade moderna complexa, em que a cultura surge em resposta a um problema. Disso decorre a necessidade que Laplantine (1994, p. 21) chamou de “estranhamento” na perplexidade provocada pelo:

[...] encontro das culturas que são para nós as mais distantes, e cujo encontro vai levar a uma modificação do olhar que se tinha sobre si mesmo. De fato, presos a uma única cultura, somos não apenas cegos a dos outros, mas míopes quando se trata da nossa. A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos ‘evidente’. Aos poucos notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de ‘natural’. Começamos então a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única.

É me espiando e espiando o outro que, para a descrição de temas como Educação na Cosmovisão, Ancestralidade na Encruzilhada, Caboclos de Lança do Maracatu e Produções

de Saberes, a opção foi em trazer o brincante do afro-carnaval, que se encontra em grupos da endo-cultura, com cultura de caráter determinado por problemas comuns, em que estão dentro da relação histórica de uma cultura mais ampla, de espaço físico reterritorializado em um espaço simbólico-cultural que necessita ser deslocado de uma perspectiva exótica-folclorizadora de conhecimento, sua memória e transmissão influenciada na sociedade brasileira, para uma perspectiva histórico-compreensiva.

O tema da Educação na Cosmovisão trouxe elementos estruturantes das sociedades africanas apontados por Oliveira (2003) que, apesar das modificações e rupturas, seguem concepções de vida por eles e seus descendentes espalhados pelo mundo após a Diáspora Negra – experiência histórica que aproxima todos os negros do mundo. Os seus elementos estruturantes estão constituídos de: Universo (visível, invisível, segredo, revelado, em interações com o ser humano); Força Vital (o *axé*, a potência do ser na relação sujeito-natureza-realidade social e sobrenatural); Oralidade/Palavra (anima e vitaliza o mundo impulsionado pela respiração que gera linguagem como instrumento do saber); Tempo (orientado fundamentalmente para o passado, em que se encontra toda a sabedoria dos ancestrais, sua identidade, mas sem perder de vista os mistérios do presente); Pessoa (como resultante da articulação de elementos individuais herdados – linhagem familiar – e simbólicos – ambiente cósmico, mítico e social); Socialização (harmonia do ser humano com as práticas sociais – seus ritos); Morte (crença na imortalidade humana a partir de seu desprendimento visível, com vistas a uma reorganização social comunitária no plano sagrado); Família (como unidade mais importante e organizada em sua maioria por linhagem matrilinear – mulheres que deram origem – ou patrilinear – patriarca-chefe); Produção (processos baseados ao atendimento comunitário das necessidades vitais e específicas, sendo o trabalho na terra seu principal elemento de produção, podendo apenas ser ocupada e não apropriada); Poder (concentrado nas unidades produtivas das famílias-aldeia, e também as reguladas pelos chefes das linhagens ou da corte do rei); e, Ancestralidade.

A ancestralidade é o elemento mais constante, a pedra fundamental de comovisão africana, preservando e atualizando originalidade e genuinidade em todos os elementos nele contemplados, desde a relação entre o *aiyê* (terra, mundo material) e o *orun* (céu, mundo espiritual). Colocado na encruzilhada, ela responde ao que é chamado fundamento aos cultos religiosos, que no Brasil não corresponde a apenas um culto na pertinência a uma única família ou linhagem. Para Luz (2000, p.93) é o culto *Esa*, “... considerado os ancestrais coletivos dos afro-brasileiros. Seu culto se refere à comunidade em geral”. Mas no caminho desse cruzamento encontro o culto dos *Egungun*, que é o culto dos ancestrais masculinos,

“originário de *Oyó*, capital do império *nagô*, que foi implantado no Brasil no início do século XIX” (LUZ, 2000, p. 95). Nesse culto o elemento estrutural de cosmovisão relacionado à morte, aos antepassados, é muito presente nas manifestações masculinas. Já para as mulheres cabem às relacionadas ao poder da procriação. Apesar de existir diferenças entre o culto dos *Egungun* e o culto dos *orixás*, nos ancestrais *eguns* e *orixás* há muita semelhança na estrutura de seus cultos, que são de relações antigas.

A opção nesse estudo tem foco na mitologia banto, que referenciam os *inquices* (encantados) – de Deus supremo e Criador *Nzambi*, abaixo dele os *Inquices* (divindades dessa mitologia). A essa etnia atribui-se muitos aspectos (palavras, saudações etc.) do que é o *Caboclo*, e do que são os Caboclos de Lança. As entidades têm diferentes personalidades, cada um deles está ligado a um fenômeno natural. Cada uma delas tem suas preferências rituais, seus cultos, toques diferentes. No nascimento cada pessoa é escolhida por uma divindade (ou várias), o qual é identificado pelo líder da comunidade: um *babalorixá* ou *yalorixá* (*Ketu*), *Doté* ou *Done* (*Jêje*), ou *Tata* de *Inquice* ou *Nengwa* de *Inquice* (angola).

É preciso reforçar que a riqueza de mitos e ritos das diferentes etnias negro-africanas chegadas ao Brasil permitiu uma atualização criativa de suas instituições, a exemplo do candomblé e da umbanda como um micro-cosmo. Síntese de várias instituições africanas, que depois saíram dos terreiros para as ruas com suas ações brincantes, como as dos cortejos de Maracatu.

Na temática dos Caboclos de Lança do Maracatu e Produções de Saberes, ao considerar que a espécie humana possui uma dinâmica cultural foi preciso tratar esses brincantes nas sociedades como sistemas simbólicos por meio da imagem-tempo que produz, entendendo a Antropologia como uma “arte” que mantém sua relação com a história. Nesse sentido, dirijo atenção para o aspecto do estudo da lógica do saber existente num grupo endocultural – os brincantes Caboclos de Lança do Maracatu Rural – que não é um grupo sub-cultural, de menor inferioridade ou relevância. O “ENDO” apresenta-se dentro de um sistema, que abre caminho para uma antropologia do conhecimento que se expressa através dos mitos, como modos complementares do conhecimento, contados através da música, dos cantos, danças, máscaras e outros elementos de inspiração cultural que configuram história de vida, como memória do diálogo vivo no corpo do indivíduo integrante de um grupo social, que configura um sistema de vida próprio, do qual aponto esses brincantes com forte ancestralidade africana, renovada em terra americana, reconstruída por noções que nos (in)formam sobre as formas configurativas de re-significação e reparação, relativas a identificação e poder das populações negras no Brasil na contemporaneidade.

As relações entre indivíduo, cultura e sociedade são transversalizadas por experiências educativas na diversidade. Com base em Geertz, tais experiências, do ponto de vista da antropologia, são traduzidas como processos de interculturalidade – que extrapola culturas, disciplinas e possui diálogo de fronteiras ampliadas – descritos e interpretados através da etnografia. Numa perspectiva sistêmica ela aborda pressupostos da complexidade (sincronicidade que prevê outras relações), intersubjetividade (construção social, em espaços consensuais), instabilidade (fenômenos em processo), como dimensões no paradigma emergente da ciência contemporânea, que se utilizam também de conceitos como redes, ponto de mutação ou mediação, teia da vida, territórios e fronteiras entre encruzilhadas.

Do ponto de vista da construção de uma educação intercultural, tal reflexão torna-se mais complexa à medida que outras contribuições teóricas advindas da filosofia, sociologia, psicologia, comunicação, história entre outros campos de conhecimento, produzem a emergência de conceitos e práticas de investigação que alimentam novos estudos epistemológicos. No estudo da natureza e dos fundamentos do saber, particularmente suas condições de produção, analiso a perspectiva de uma epistemologia brincante para este estudo. Na epistemologia brincante a proposta da Etnografia na Educação vem em consonância com o pensamento sistêmico com autores como Vasconcelos (2006), Maturana (1998), Morin (1997), dentre outros. Como um caminhante que constrói um trajeto de trânsito metodológico entre experiências oriundas da convivência (acadêmica, performativa), em fusão de pensamento que reflete sobre cenários interpretativos da experiência etnográfica com os brincantes, suas múltiplas performatividades empíricas e a viabilidade de suas contribuições como teoria e método de investigação.

É preciso compreender que os precursores do estudo de campo na etnografia – Malinowisk e Boas – apontam este método como uma teoria científica da cultura de natureza humana carregada de emoção, de princípio no esforço deliberado de estranhamento com ênfase no contexto, na profundidade e complexidade do estudo escolhido. Portanto, motivações herdadas de ancestrais corporificadas em sistemas de relações e fatores em que a força decisiva é a persistência através dos gestos e da oralidade, que possam ser descritas e interpretadas através de observações dos enredos dos informantes, com suas histórias de vida nos entre-lugares – a interconectividade através da dimensão humana, realizando uma análise do discurso das práticas sócio-discursivas inscritas em linguagem estética no corpo.

Com o intuito de buscar compreender lugares de aprendizado – os entre-lugares de corpos como contrapontos, tensões – com as investigações de viés cultural, utilizei como base metodológica o método etnográfico, como inspiração e atividade perceptiva do olhar, em

observação de campo e convivência com o objeto de estudo (saber brincante) tendo como referência a escritura no corpo apresentada pela imagem de um personagem do afro-carnaval (Caboclo de Lança). Seu dinamismo local para o estudo da linguagem como mediação, em que o gênero da paródia está na cena da dramatização e o pensamento no negar e afirmar, insistindo e arremedando, é capaz de expressar sua forma de ser. Este pensamento se configura no corpo para voltar à razão e afirmarem-se nos entre-lugares (no corpo, entre-corpos e ambiente rural e urbano) na ironia e paródia de desconfiar, transgredir a ordem política para o ambiente denso do que é e o que não é, do que se aprende e o que pode ser o brincante através do seu saber, oferecido de múltiplas maneiras na construção do conhecimento, que tem o olhar nos afrodescendentes no Brasil, com seu “sincretismo” religioso como estratégia de dissimulação para – preservando seu código religioso simbólico – manter os cultos às divindades africanas sob a máscara dos santos católicos.

O conhecimento é o resultado do processo neuropsicológico mediante o qual a realidade é refletida e reproduzida no pensamento humano. Ele está condicionado pelo desenvolvimento das sociedades (leis sociais) e determinado pelas atividades, prática na qual estão independentemente das ideias, desejos e vontade do sujeito cognitivo. O seu valor social é mudança de ideias e da realidade. Sua produção compreende dois planos em interação: externo (objetivo, realidade) e interno (subjetivo, imagem da realidade aproximada da própria realidade). Nesse percurso de construção do conhecimento o ser humano adquire saberes.

O saber é aqui compreendido como a criação de caminhos diferentes para percorrer o desafio da aventura de lidar com a vida. Ele se constitui na produção de conhecimentos. Sendo assim, o indivíduo (brincante) passa a assimilar conceitos sobre os fenômenos reais e vai compreendendo o seu mundo externo (natural-social) e interno (biológico-psicológico). São utilizados na atividade prática para transformar o mundo (externo e interno) em proveito ou detrimento individual e/ou coletivo.

A perspectiva foi permitir colocar teoria a partir do saber brincante, no que acontece com ele em sua ação dramática e cotidiana, na dinâmica do cômico e do trágico que se misturam dessacralizando o que está dessacralizado no tempo. Este olhar está na força criativa da construção e reconstrução onde eles se realizam no drama da realização brincante – que é política e biológica – como conteúdo expresso nesse sujeito de ancestralidade que criativamente insiste em permanecer. Portanto, um trânsito metodológico de escritura no corpo, com memória que vai da oralidade a escrita configurada pela imagem criada por seus

gestos e artefatos. Uma transcrição como um exercício criativo, que sugere novas convenções, sem se adequar aos cânones clássicos do corpo *canônico*¹².

É importante entender que a atividade do olhar não é uma percepção exclusivamente visual, mas também tátil, olfativa, auditiva, gustativa que nos conduz a uma complexidade de ideias e percepções dos sentidos, como o “diante” e o “atrás”, o “fora” e o “dentro”, o “em cima” e o “embaixo”, dos “lados”, que vai a busca da sensibilidade da significação das variantes entre ser humano e natureza. É a capacidade de olhar e de olhar tudo o que possa ser possível, distinguindo e discernindo o seu foco mobilizado do que “salta aos olhos”, do que provoca “impacto” e isto supõe um aprendizado de ficar atento e também em ficar desatento, deixando-se abordar pelo inesperado e pelo imprevisível, elaborando saber a partir das experiências e observações pessoais sobre a vida, numa ciência da emoção, no apelo aos sentidos, no compromisso com as pessoas que acionam e fazem existir patrimônios expressivos também nos campos da música, da dança e de muitos outros meios que estabelecem vínculos com o “amplo e diverso mundo cultural chamado afro, onde os terreiros funcionam como pólos produtores e mantenedores de histórias, de civilizações, de arte, de memória e de sabedoria ancestral” (LODY, 2006, p. 3), e que, constituem-se manifestações não restritas, mas que se vinculam aos terreiros no Brasil de culto às divindades religiosas.

Ao percorrer as diversas sensações encontradas nas observações das ações do cotidiano e ações da dramaticidade artística em trânsito rural e urbano, configurada no brincante em tese, foi apontado neste estudo a construção simbólica com interpretação cultural, compreendendo a História do brincante como campo de pesquisa em Educação. Sendo assim, foi utilizado as narrativas que permitisse o brincante manifestar seu interesse, atitudes, valores, emoções e sentimentos em cada momento vivido no grupo, para se reconhecer o seu papel na construção de identificação com o negro no Brasil.

*O ponto civilizatório de partida*¹³ foi a aproximação com a ancestralidade africana, sem o cunho ideológico e filosófico de uma busca de autonomia e “pureza” de manifestações sociais e culturais da África no Brasil. Nesse contexto, também procurei estar atento ao terreno movediço do destino histórico marcado do que é convencionalmente africano no Brasil e “afro-brasileiro”, para não reforçar o que é levado a restrição do campo das manifestações do âmbito do carnaval, ao candomblé, ao samba, à capoeira, ao esporte etc.,

¹² Uma determinada corporeidade físico-anatômica predominante na cena sociocultural contemporânea que corresponde a um modelo de construção da identidade e da imagem, próprio das últimas décadas do século XX. É sinônimo do modelo corporal, hoje marcado pelo culto à boa forma física nos meios de comunicação de massa (FONTES, 2007).

¹³ Para Amálio Pinheiro não há origens, mas marcos teórico que possam contextualizar um ponto de partida.

“como se apenas essas áreas fossem *bondosamente* permitidas aos cidadãos negros” (LODY, 2006, p. 20). A religiosidade afro-brasileira escapa da dimensão restrita do religioso e invade todas as esferas do cotidiano, em que a vida é ritualizada na cosmovisão africana.

Para Juana dos Santos (2010), a aproximação com as esculturas de cultura africana é realizada em três níveis: *significante* e *ethos*; *latente*; e, *historicidade simbolizante*. Relacionado com a manifestação brincante de escultura na imagem dos Caboclos de Lança, a *significante* e *ethos*, pode ser analisada como forma estética em si, como signo de comunicação comunitária, como elo entre esses brincantes e o observador; *latente*, em que o brincante condutor dos conteúdos abstratos que participam de mistérios litúrgicos veicula elaborações inconscientes sublimadas em atitudes de herança cultural junto as do próprio criador; e, a criatividade da *historicidade simbolizante*, em que distingue elementos de inspiração do processo comunitário no grupo social em ressemantização criativa dos símbolos da tradição africana.

Para Eduardo Oliveira (2003, p. 85-86),

Se cada cidade-estado africana cultuava apenas uma divindade, por exemplo, Oxum, no Brasil o panteão africano da tradição dos orixás cultua pelo menos 16 orixás que, em África, encontravam-se espalhados pelos territórios políticos sendo, muitas vezes, inimigos de vizinhança. No Brasil não foi possível manter a mesma estrutura organizacional, uma vez que a situação era de escravidão e não de liberdade. Juntando, inclusive, várias etnias que outrora viviam em conflito e agora, diante de um mesmo mal (a escravidão), recriam laços sociais e forjam uma solidariedade diante da situação opressiva das senzalas brasileiras (p. 85) [...] foi preciso selecionar os ritos e determinados aspectos mitológicos, uma vez que a fragmentação das famílias extensas fora uma estratégia utilizada pelos senhores de engenho para evitar a organização e a resistência negra (p. 86) [...] recriaram antigos ritos ancestrais e, numa síntese que ainda hoje está se processando, criaram um corpo mitológico e ritualístico que estrutura o território do sagrado das religiões de matriz africana no Brasil (p. 86).

O desejo foi a interação entre o sujeito e o objeto de estudo, na perspectiva diaspórica e na perspectiva sistêmica da pesquisa qualitativa (planejada, realizada, relatada), desde a escolha do olhar dos lugares da pesquisa. A perspectiva diaspórica é pensada e traduzida no respeito à valorização das singularidades, realçando o caráter único das histórias de vida que impõem permutas, inter-relações entre diferentes culturas e seus saberes, no campo de “lutas”, negociações de grupos que vêm afirmando suas diferentes construções culturais. Sendo assim, com base em Galeffi (2009, p.17), concebe-se a pesquisa qualitativa como:

[...] o lugar de reinventar a ciência para usufruto das necessidades relativas à existência humana universal instante, o que nunca pode ser um lugar comum, uma mera repetição mecânica de operações modelares ideais, pois compreende o funcionamento atual dos organismos autoreflexivos em seus processos de retroação contínuos, compreendendo-se tanto o caráter computante do cérebro unido ao caráter sensível do corpo, quanto o caráter cogitante da mente [...] esclarecer as estruturas subjacentes dos sentidos humanos em toda a sua complexidade [...] a partir do material disponível e já formado biológica e culturalmente, que constitui o ponto de chegada e o ponto de partida de toda formação de senso científico ou epistemológico do presente instante da história humana em sua prévia condição natural e em sua saga cultural aberta no tempo da incerteza e da indeterminação.

Nas construções culturais foi possível identificar e compreender configurações no corpo do brincante do afro-carnaval, seu saber fazer capaz de percorrer trajetórias e processos educativos como meios formativos do humano que ajuda a desenvolver sentidos e significados, que orientem sua ação no mundo em processo móvel (movimento de entre-lugares do corpo-arte-movimento). Sendo assim, ao lidar com diferentes experiências de brincantes, na construção dos elementos operacionais, a população desta pesquisa foi constituída pelos brincantes em sua comunidade (Nazaré da Mata, no interior de Pernambuco-Brasil), tendo como critério de seleção a escolha não sistemática, uma vez que nenhum meio social é homogêneo.

Na escolha aleatória dos informantes estiveram os brincantes mais velhos, como também outros novos, e aqueles que possuem algum conhecimento específico. Porém, foi preciso entender que nos brincantes sua trajetória de vida caminha de forma dinâmica em transição, sendo assim, o olhar na história de vida de um brincante, que repercute em outros brincantes com suas configurações estéticas, apresenta valores da demonstração de força, de saúde, da procura do cômico e outros estranhamentos para a pesquisa: Como brinca? Como se apresenta? Como se sente? Como “lava sua alma”? Qual o caos e a ordem em que se encontra?

Segundo Chauí (2000a), o momento de transição de paradigmas na educação passa pelo “estranhamento”, como abertura para lidar com a novidade, o desconhecido, o inesperado, o descontínuo do objeto a conhecer, elaborando um olhar crítico e criativo, diferente do habitual. Nesse sentido, trago a transversalidade em educação-arte-comunicação como campos para a construção dos instrumentos de pesquisa.

As descrições dos instrumentos de pesquisa escolhidos tiveram como base o estudo de campo com observações participativas diretas e indiretas que possibilitaram entrevistas exploratórias, com relatos orais dos brincantes do Maracatu Rural Cambinda Brasileira – que

transita na zona rural e na zona urbana do Município de Nazaré da Mata – a respeito dos acontecimentos, inspiração e construção de realidade desses informantes. Separando e incorporando a autoria da voz – vozes sufocadas, vozes dos nossos cânones, vozes dos nossos sujeitos – ampliado pelo recurso da metáfora, no que é possível pensar, no que é possível dizer, produzindo realidades teóricas como perspectiva de também me incluir como observador nos sistemas estudados. Não há observado sem um observador e o resultado da observação é sempre uma construção resultante da interação da perspectiva entre o que observa e o observado.

A Perspectiva é um termo de significado amplo, que é utilizado como forma simbólica. Com relação à Perspectiva Sistêmica, esta se refere às ações que se articulam, absorvem e integram aspectos de diversas abordagens teóricas e teorias de diferentes áreas, a partir do olhar que se constrói do quadro em formação, ao pensar sistematicamente o que denominei como Catanálise (conceitos centrais como categorias de análise para este estudo): **COSMOVISÃO** de dimensão educativa, que implica na complexidade de ações (dramática e cotidiana); **ANCESTRALIDADE** nas ritualidades da dimensão comunicativa compreendendo a intersubjetividade dos processos educativos; e, **SABER BRINCANTE** que implica na instabilidade das configurações da dimensão lúdica, construído na articulação entre conteúdo e forma (estética) no corpo-arte-rede-movimento.

A análise dessas categorias é o que faz o saber fazer brincante que ocorre no corpo em entre-lugares do rural, do urbano, no cruzamento das encruzilhadas, como “dimensões que constituem em conjunto uma visão de mundo sistêmica” (VASCONCELLOS, 2006, p. 147). Sem deixar de considerar os pressupostos construtivistas e narrativistas, também como dimensões do pensamento sistêmico.

O construtivismo veio preconizar toda uma concepção em torno da realidade, introduzindo a ideia dos sistemas de crenças e as realidades “aparentes”, que residem em cada indivíduo, resultando construções pessoais e sociais, de natureza discursiva – seus enredos narrativistas. A perspectiva sistêmica recupera o propósito do construtivismo social, que considera o ser humano como o criador das suas experiências, organizador da experiência humana na ideia de auto-organização dos indivíduos. Portanto, sua relação entre o sujeito e o objeto, entre objetividade, subjetividade e intersubjetividade não se resume apenas às ciências sociais e humanas, e ao fazer sua interlocução científica insere-se as teorias da informação e comunicação, em ideias de intersubjetividade e também de instabilidade e complexidade.

A Teoria aberta da Complexidade não é ainda um modelo convencional de conhecimento, um paradigma. Ela aglutina, sistematiza ideias como transdisciplinaridade e

dialógica. Tem um olhar sobre o caos e tem como precursor o Edgar Morim no início dos anos 1970, juntamente com Isabelle Stengers e Ilya Prigogine. Trago na dimensão educativa suas ideias imbricadas a partir de ações (do cotidiano e da dramaticidade) como elementos de um sistema, que denominei como Sistema Caboclo. Para compreender uma aproximação desse sistema com a teoria da complexidade, trago dois exemplos: “Lá onde há perigo, ali também cresce o que salva”¹⁴; e, o filme “A vida é bela”. Ambos levam esperança, superação, prevendo o desencantamento cada vez maior do mundo pelo racionalismo – manifestação básica do condicionamento da civilização ocidental pelo pensamento linear.

O Sistema Caboclo é de pensamento não-linear, formado pelas dimensões educativa, comunicativa e lúdica, nos brincantes do afro-carnaval observados no Maracatu Rural Cambinda Brasileira. Como elementos de inspiração desse sistema construído e em reconstrução compondo o processo educativo, as ideias de intersubjetividade se reportam à inclusão do observador, auto-referência, significação da experiência na conversação e co-construção, a partir do universo dos significados trazidos pela forma da expressão nas ancestralidades presentes. Já as ideias de estabilidade e instabilidade se reportam a “desordem”, evolução, imprevisibilidade, saltos qualitativos, auto-organização e incontroleabilidade, como formas do conteúdo (formas expressivas) a partir das configurações criadas pelos elementos desse sistema, que se dá por metodologia brincante (pela mitologia, ritualidade).

Os aspectos que vou apontar aqui com relação às interlocuções científicas compreendem a linguagem como sistema de signos relacionados entre si que levam aos estudos da semiologia, desde Peirce, como também a transmissão através de meios da eficácia da mensagem (conteúdo a transmitir) codificando-a e focalizando a redundância e o “ruído” ou “recado” que a poderia perturbar ou ajudar (são as variáveis dos tambores que ressoam nos gestos e nas *loas*). As mensagens não são simples nem linear no sujeito enquanto participante que cria comunicação com os outros e com o contexto, de forma consciente ou não, numa comunicação orquestral, mesmo que dispersiva, de sistema de múltiplos canais interativos, que se dá por gestos, olhares, silêncios e até ausências, pois toda comunicação afeta e inspira o comportamento e pode torná-lo comum, participativo, compartilhado, convivido ou não.

Ao refletir sobre a ideia de sistema na etnografia, fui buscar também o conceito de Morin (1997, p. 99, 100) em que ele o aponta como “uma inter-relação de elementos que constituem uma entidade ou unidade global [...] unidade global organizada de inter-relações

¹⁴ Friedrich Hölderlin, muito citado por Heidegger, 2000, com sua Poesia romântica alemã.

entre elementos, ações ou indivíduos”, em que os elementos são eles próprios, sistemas e *endossistemas em rede*¹⁵. Sendo assim, a pesquisa foi sustentada num leque de informações centradas em procedimentos de coleta de dados, que trataram de compreender processos educativos identificando-os, investigando-os e interpretando-os, em sentido-significado que um grupo social dá à sua experiência cotidiana, possibilitando uma tensão flutuante¹⁶, com o alongamento das fontes de informações através de fotos, filmagens, análise documental e seus próprios corpos. Estas fontes subsidiaram uma compreensão de configurações, numa dinâmica de forças interativas que interligam as várias dimensões que caracterizam o fenômeno das co-relações e proximidades entre brincantes (África-América Latina-Brasil) através da linguagem corporal, como ações descritivas na memória de enredos no corpo, configurada em estabilidades e instabilidades de metáforas corporificadas.

A linguagem corporal constitui um trabalho de construção da consciência pessoal globalizadora capaz de buscar compreender complexidades, cada vez mais amplas, no contexto de que faz parte o brincante na busca da preservação de vínculos com a terra de origem. Considero que as semelhanças entre as práticas culturais africanas e da América Latina, passaram pelo mar, seja na narrativa do brincante ou pelas imagens do “Atlântico Negro”, que levou milhões de africanos à diáspora, mas que é também um elo que une países ao continente africano, principalmente por meio da religiosidade, do convívio com a natureza (o ferro, a madeira, a palha etc.), com a terra (como metáfora de local), das quais o ser humano respira, se alimenta com o corpo se encantando, se desencantando e se reencantando.

O olhar da narrativa corporal no brincante necessita de um cuidado para não correr o risco de mostrar a cultura do outro apenas como espetáculo, como uma atração em que a “voz” está intimamente ligada a seu poder discursivo. Segundo Stam e Shohat (2006, p. 311), “A noção de voz é aberta à pluralidade; uma voz nunca é somente uma voz individual, é uma soma de discursos, uma polifonia de vozes”. Sendo assim, além da narrativa, após as entrevistas e observações da voz do outro, há a voz do pesquisador, antropólogo, sociólogo, historiador, educador, que confirma ou complementa as informações dadas pelos informantes. Nesse sentido, para o percurso metodológico apresento três princípios articulados como eixo da tese e que vem a apontar o saber brincante: organizativo (de dimensão educativa nas inter-relações de fenômenos); construtivo (de dimensão comunicativa metodológica); e, mediativo (de dimensão lúdica na autonomia criativa).

¹⁵ São sistemas dentro de um sistema maior. Culturas dentro de outras culturas. A exemplo do que denominei Sistema Caboclo.

¹⁶ Que levam a constantes mudanças ocasionadas pelos problemas e desafios para a sobrevivência dos brincantes.

O eixo do princípio de dimensão educativa (organizativo) compreende o conhecimento de discernir e combater o saber dominante, numa atenção ao “conhecimento comum”, na ideia de permanente inter-relação de fenômenos, que para Maffesoli (2010), refere-se a um “saber dos interstícios” nas palavras e nas coisas do que é sensível à vida, aliada a setores do conhecimento conceitual, sem risco de estar sempre perdido nas trajetórias de vida, como foi a trajetória dispersiva da cultura banto.

O eixo do princípio de dimensão comunicativa (construtivo) está em articular às ideias de rede, de grupo, do social como “força” (*Axé*) e não “poder”, a partir da diáspora negra. Para Maffesoli (2010), é a força que conhece um “eterno retorno” (marca do divino) no interior de histórias diversas (memórias), em que se articula a momentos históricos específicos e criam nessa articulação, *singularidades* a verificar, para em seguida se construir teoricamente.

O que vai em direção ao eixo do princípio da autonomia criativa de dimensão lúdica (mediativo), insere-se o Sistema Caboclo, na mediação, nos riscos, nos desafios, nos entre-lugares, que incorporam os ruídos, recados de mensagens que comunicam devires no fenômeno do saber estudado.

A construção dos princípios (Apêndice A - Quadro 3.1) aponta para o seguinte trânsito metodológico construído a seguir: Problema de Pesquisa e Pressuposto, organizado a partir dos processos educativos, em que o sentido tem o lugar do mistério em direção a construção das falas no corpo de jogo dispersivo, mediado pelas formas de conteúdo como estratégias de persistência nos entre-lugares; Objeto de Estudo, organizado a partir da práxis corporal do brincante do afro-carnaval em direção à construção do Sistema Caboclo mediado por seu saber brincante criativo; Objetivos da Pesquisa, organizado a partir do aprendizado educativo na diversidade da ação dramática e da ação do cotidiano imbricadas em direção a construção camuflada em dispersão no corpo, mediado como um operador de conhecimento; Tratamento dos Dados, organizado a partir da cosmovisão de memória no corpo em direção a construção das configurações no corpo a partir da diáspora negra, mediado por metáforas corporificadas; e, Operacionalização da Pesquisa, organizada a partir da narrativa da história de vida de ancestralidades em direção a construção da linguagem de modo indicial para o modo simbólico, mediado pelo “limiar semiótico” em percursos de sentido-significado.

1.1 Problema de Pesquisa e Pressuposto

Ao compreender que o corpo do brincante revela fonte narrativa histórica para povos que tiveram como base tradições orais, as narrativas continuam imbricadas como conteúdo na comunicação de enredos através da dramaticidade da dança e da musicalidade, que deram suporte básico às linguagens simbólicas, imprimindo ritmo de vida na cultura concebida como uma espécie de mosaico. Nesse sentido, o corpo como arquivo vivo de memória, é constituído por transmissores perceptivos que acionam a manifestação no ser de valores, ética, estética, visão de mundo. Uma Cosmovisão que passa pelo jogo histórico de relações da forma cultural em que se configura o indivíduo no grupo social. No caso da africana no Brasil, ela perpassa pela escravidão, aspectos civilizatórios, relações de gênero, meio ambiente, outras formas culturais (indígena e européia), integração, diversidade, ancestralidade e religiosidade.

Nos modos de organização social existentes que se pretendem manifestações históricas, não existe corpo fora da história que é dinâmica. As qualidades incorporadas nas diversas situações de vida levam a organização de estratégia de persistência, iconografias ou corpografias¹⁷, nas quais o corpo humano antropofágico – que se alimenta destas estratégias e de espaços e imagens –, apresenta memórias de seus ancestrais e anuncia suas perspectivas históricas, diferente do caos pós-colonial que preservava uma memória distorcida no âmbito das narrativas do “Atlântico Negro” (GILROY, 2001), em que “As nossas velas abertas são ferramentas do caos”¹⁸.

As narrativas a serem preservadas evidenciam percursos que, acredito, ainda terem muito a absorver dos aspectos teórico-metodológicos da pesquisa nas Ciências Humanas e Sociais em educação. Estes aspectos na descrição densa, proposta por Geertz (2008, p. 07) consiste:

[...] o que chamamos de nossos dados são realmente nossa própria construção das construções de outras pessoas, do que elas e seus compatriotas se propõem [...] para compreender um acontecimento particular, um ritual, um costume, uma idéia, ou o que quer que seja está insinuado como informação de fundo antes da coisa em si mesma ser examinada diretamente.

¹⁷ Relação do espaço imbricado no corpo. Como uma experiência corporal nos lugares das culturas locais e dos corpos relacionada à própria experiência da prática cotidiana levando a pensar a corporeidade do ser humano em ritmos alterados.

¹⁸ Retirado da canção Barco, de autoria do cantor e compositor Chico César, que narra a travessia do Atlântico, o sentimento de pertença e representa a metáfora das diásporas contemporâneas.

Para esse mesmo autor, a descrição leva ao olhar da pesquisa antropológica como uma atividade mais observadora e interpretativa. Sendo assim, alguns acontecimentos foram priorizados na narrativa, a partir dos referenciais teóricos apresentados com base nos estudos sobre corpo, tendo em vista o conceito de cultura de Geertz (2008) que demonstra ser semiótico este conceito, levando à aplicação da teoria e do método semiótico aos processos de signos, à análise de mensagens e às situações comunicativas no corpo. Um sistema simbólico fornece um contexto de descrição para ações específicas, estas ações são convenções configuradas através de um gesto, uma atitude, que podem ser compreendidas, interpretadas.

Na pesquisa, foi considerado o olhar com esses brincantes, como configurações organizadas no corpo: sua diversidade, sua simbologia, ritual e performatividade da ação dramática e ação do cotidiano. Para tanto, ao problematizar as temáticas da Cosmovisão, Ancestralidade, Caboclos de Lança do Maracatu e Produção de Saberes, algumas inquietações no campo educativo foram explicitadas a partir de processos educativos, como estratégias de persistência das falas no corpo, a se saber: Qual a visão de mundo e de ser humano nos brincantes do afro-carnaval, materializadas em metáforas corporificadas, que se apresentam como dimensão educativa? Quais os elementos de dimensão comunicativa de ancestralidade africana nos brincantes do afro-carnaval, utilizados como estratégia de persistência em trânsito? Como elementos de dimensão lúdica na arte do saber brincante, se configuram como linguagem compondo o seu ato performativo no afro-carnaval? Estas inquietações levaram a formulação do seguinte problema central desse estudo:

- Como a memória cultural no corpo brincante de ancestralidade africana, produz cosmovisões que percorrem caminhos de histórias de vida e lugares de aprendizado?

O *pressuposto* de pesquisa configura-se no fenômeno de co-relações e descrições no saber brincante do afro-carnaval, com processos educativos em espaços de entre-lugares nos cruzamentos das encruzilhadas, que sustentam modos de conseguir organizar suas falas no corpo com implicações estéticas produzidas no fazer dispersivo. Materializadas em “metáforas corporificadas”, as implicações estéticas percorrem caminhos indiretos, imprecisos, circunstanciais e arriscados, como aspectos e estratégias de persistência cultural no diálogo vivo, em direção ao princípio construtivo dos entre-lugares, mediado pelas formas de conteúdo no corpo em que o sentido tem o lugar do mistério, do segredo do conhecimento que detém o poder da estratégia de dissimulação, da “mandinga”, da finta na dispersão.

As metáforas enunciam e implementam ideias no corpo, como uma forma de ação que leva em conta o interpretante a diferentes descrições de afirmação nos corpos, na diferença que possibilitam o rastreamento do objeto de estudo, a fim de investigar o movimento da teia de relações, ora para silenciar, ora para sair do silêncio das fontes. As descrições podem adquirir sincronia, dada pela informação e sua difusão, através da comunicação.

A concepção “história-labirinto” apresentada por Serpa (2001) se alimenta de múltiplas fontes, baseadas em narrativas polissêmicas e polifônicas, em processos por caminhos que levem à expressão da pluralidade e singularidade dos falantes. Esta compreensão apresenta forte valorização da intersubjetividade, da atividade simbolizadora do sujeito, sendo esta possível de ser observada no espaço do corpo ou a partir do corpo em seus territórios (eu e o outro) e suas fronteiras (eu no mundo).

Mesmo considerando que territórios e fronteiras não são firmes e bem demarcados, percebo ser o ambiente do redescobrimto de autores, o lugar do reconhecimento de precursores esquecidos, considerando o lugar da história na vida cotidiana, como expressões que enfatizam a relação com os povos africanos, vistos por muito tempo pela “história oficial” como “povos sem história”.

Esta concepção de “povos sem história” é visualizada neste estudo, principalmente quando observo nos brincantes a história dos esquecidos e calados, apesar de que para Marc Augé (2001) o passado recente é preciso ser esquecido para encontrar o passado antigo a partir de três figuras do esquecimento: o retorno, a suspensão e o recomeço. Os termos já se auto-explicam.

O esquecimento é tão necessário à sociedade como ao indivíduo, saboreando-o no gosto do presente, do tempo da espera de um caçador de pensamentos que vão de encontro às regras que regem a conduta das pessoas na vida cotidiana. Portanto, dialogo como um colecionador e “catador de rastros” que ouve o outro, interpelando o silêncio da história que não se conta. Sendo assim, ao libertar dos silêncios, dos esquecimentos, aponto esta proposição como aspecto fundante da crítica e autonomia na educação. Pois, quem pode mais, conta a história do seu ponto de vista. Geralmente contada pelo vencedor que conta para se vangloriar pelo poder da força, de acordo com seus interesses, não necessariamente com “verdades”. Os conflitos, as contradições, os equívocos são negados e é preciso entender que em toda batalha as perdas sempre existem tanto para os “vencedores” como para os considerados “perdedores”. É preciso desconfiar sempre dos relatos dos “vencedores”. Escutando os esquecidos, também se desfaz as versões fantasiosas, aprendendo a ser crítico.

1.2 Objeto de Estudo

Como uma cultura que valoriza povos e nações, o objeto de estudo desta pesquisa compreende o saber brincante de um personagem do afro-carnaval: os brincantes Caboclos de Lança do Maracatu Rural em Pernambuco-Brasil, que também são sujeitos coletivizados. Personagem revestido de um corpo com fortes elementos ancestrais, e que foi possível percorrer pistas simbólicas neste sujeito, ao levar a compreender indivíduos que possuem processos educativos e carregam em seus corpos registros, dentre os quais aponto como ponto de partida a ancestralidade africana. Povos que, por caminhos que levem à expressão da pluralidade e singularidade, mantêm nos elementos do afro-carnaval, aspectos inseridos nas manifestações culturais para o entendimento a partir da sua práxis corporal de brincante.

O contexto do brincante compreende a ancestralidade nesse estudo, como sendo o lugar de marcas no corpo de geração de mensagens estéticas que servem para comunicar eventuais modificações do conteúdo que, no plano da expressão de sua articulabilidade entre o plano da terra (*aiyê*) e o plano do céu (*òrun*), já prevê arquétipos organizados na compreensão de que os ancestrais são entidades sobrenaturais divinizados e espíritos de seres humanos, passando a serem descobertas novas unidades de conteúdo quando colocamos em crise códigos já existentes, que passam a ser reconstruídos, ao criar novas possibilidades comunicacionais de ritualidade. É o caso da perspectiva a partir dos códigos estético presentes no corpo brincante, ou seja, os artefatos de seu uso, visualizados na figura 1 (lança, chapéu de funil, cravo, gola ou manta, entre outros).



Figura 1 Códigos estéticos no Caboclo de Lança em Nazaré da Mata
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2009)

Desde 1993, trabalho com este objeto de estudo¹⁹, ampliado nesta tese para o foco da formação do saber brincante, onde os corpos destes personagens Caboclos de Lança possuem espaço local que se expressa, fenomenicamente, na memória corporal por meio de símbolos (Códigos estéticos no corpo), interagindo com esse espaço e o ambiente criando cultura na terra conhecida como: a terra do Maracatu, conforme figura 2. Nascida na região da Mata Norte do Estado de Pernambuco no Nordeste Brasileiro, Nazaré da Mata tem como principal acesso a rodovia BR 408 (Recife – Nazaré da Mata), a 65 km da Cidade do Recife, capital pernambucana, de percurso que pode ser visualizado na figura 3.



Figura 2 Outdoor na chegada em Nazaré da Mata
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2010)



Figura 3 Percurso à Nazaré da Mata
(Fonte: Arquivo Turístico da Prefeitura de Nazaré, 2009)

O Maracatu Rural ou *De Baque Solto*²⁰, em especial seus personagens Caboclos de Lança, são os protagonistas que retratam o costume da terra no cotidiano de seus moradores e representam para Nazaré da Mata a sua maior e importante projeção simbólica de manifestação cultural, atuando no processo de reconstrução, preservação e difusão da cultura em composição de forças (o *axé*), em que todos se tornam um só diante dos planos da existência. Como uma missão de luz seu *axé* é alimento primordial e princípio ativo desde os terreiros, que se renova e se reafirma em cada oferenda/cerimônia, consagração de seus participantes, seus transes, entre outros aspectos, de culto acolhido como valor que sustentou

¹⁹ Trabalho coreográfico de conclusão de Curso de Especialização em Coreografia na Escola de Dança da UFBA, intitulado: “Caboclo de Lança, um mistério em forma de dança”.

²⁰ O “Baque Solto” refere-se à batida solta das baquetas nos instrumentos musicais do tarol. Diferencia-se do Maracatu Nação ou de Baque Virado por suas performances e características musicais próprias com orquestra formada por zabumba, surdo, tarol, cuíca, gonguê, ganzá, sendo já ampliada nos maracatus mais modernos com o trompete, clarinete e trombone. O baque solto é incorporado de forte essência e mistério refletido no sincretismo de seus personagens. Eram conhecidos no passado como “troças”, tudo era troça. (GUERRA-PEIXE, 1980).

tanto o indígena nativo, quanto o migrante africano escravizado, os fazendo transcender à dor, à humilhação, à fome e até a morte (MENEZES, 2005).

O Maracatu Rural surgiu por volta do final do século XIX a partir da mistura das culturas africana, européia e indígena, numa fusão de ícones de vários folguedos populares, como pastoril, bumba-meu-boi, cavalo-marinho, caboclinho, folia de reis, entre outros. Apesar do nome original, o termo maracatu passou a ser o mais utilizado para definir o encontro dos negros sob o nome de nação. Esse encontro era preparado para os orixás, quando entoavam músicas e realizavam cerimônia religiosa para o ritual ter início (ANDRADE, 1982). A expressão religiosa do Maracatu Rural, de elementos dos povos africanos de etnia *banto* – em função dos negros dessa etnia que chegaram através do tráfico de escravos no Brasil – recebeu uma composição generalizada *nagocentrista*, de etnia *jegenagô*, que passou a compor a história de Pernambuco, contando atualmente com aproximadamente 92 maracatus rurais no Estado, 21 deles em Nazaré da Mata.

O cortejo desse Maracatu desfila num círculo, tendo ao centro o estandarte, o rei, a rainha, o valete, o porta-bandeira, a dama do paço com a boneca negra (a *calunga*), rodeado por baianas (damas-de-buquê com ramos de flores de goma), babau, burra, caçador, catirina, mateus, mestre de toada, contra-mestre e Caboclos de pena (*Arreiamar*). Rodeando este primeiro círculo vêm os Caboclos de Lança, empunhando lanças (guiadas) compridas de cerca de 30 centímetros, em madeira torneada, com a ponta aguda que a movimentam para cima, para baixo, para os lados. Estes Dons Quixote rural brincam na multidão com *Exu/Aluvaiá* nas encruzilhadas junto com *Ogum/Nkosi* abrem os caminhos, enquanto correm, saltam e dançam, com seus jogos de guiadas. Em plena região canavieira, os cortadores de cana trocam as enxadas, as roupas de trabalho e os chapéus de palha do dia-a-dia, pelas fitas coloridas das lanças dos caboclos com sua arrumação (máscara) que chega a pesar 25 quilos.

Personagens-símbolo do Maracatu Rural, os Caboclos de Lança, carregados de muito brilho e cor, caminham se encarregando de abrir alas para o cortejo com sua dança agitada de malabarismos e suas “caídas” ao chão. Os caboclos são comandados pelos mestres de cabocaria com seus cordões e os mestres de maracatu que cantam, de cor ou de improviso, versos criativos, chamados de *loas*, que divertem os brincantes, direcionam o cortejo e criam empatia com os espectadores nas cidades por onde passam, realizando um desafio de poetas do improviso, levando seu bastão, símbolo de autoridade e um privilégio dos mestres. Brincantes que apresentam elementos característicos do índio e do branco europeu colonizador, mas com fortes marcas de corporeidade africana – possivelmente descendentes

do antigo Quilombo de Catucá. Quilombo existente na redondeza do município de Goiana, vizinho à cidade de Nazaré da Mata (REAL, 1990, p. 188).

Na ocasião do carnaval, vários grupos de brincantes participam da apresentação. A praça principal enche-se de cores com os Caboclos de Lança que vão às ruas em sincretismo religioso, para homenagear seus antepassados (*Inquíces-caboclos* e os *orixás*). Não se sabe ao certo quando o Maracatu Rural passou a ser uma festa carnavalesca, mas em sua origem pernambucana encontram-se as festas que aconteciam na casa-grande e nos ambientes das senzalas dos engenhos de cana-de-açúcar, onde os escravos também procuravam se divertir. Com o passar do tempo, a brincadeira foi se popularizando em toda a Zona Rural da Mata Norte, chegando depois à região metropolitana do Recife, capital pernambucana (REAL, 1990), o que fez ampliar o *Axé* de Nação de guerra bonita expressa que, apesar de toda evolução tecnológica e das variações naturais nos padrões de comportamento, sobreviveu, em muitas situações, em estado quase original, sua memória no corpo dos brincantes.

Como memória no corpo de brincantes do afro-carnaval, a cultura tem sido vista como atividade econômica em potencial, conforme o “Levantamento de Potencialidades Econômicas e Necessidades Empresariais do Município de Nazaré da Mata” (Maio, 2006). Nesse sentido, Nazaré da Mata tem como evento econômico principal o “Encontro de Maracatus” durante o carnaval. Atividade inserida na programação oficial do Governo do Estado de Pernambuco durante os festejos, decorrendo da marca cultural “Terra dos Maracatus”. Sendo assim, a cultura vai transitando em tempos diferentes e termina por marcar a história do lugar, mantendo e transformando ao mesmo tempo sua estrutura arquitetônica materializada através da arte, mas que levam a processos educativos, ainda fora dos enredos conceituais da educação escolar, a sensibilidade de *axé* guerreiro das Nações de Maracatu.

No diálogo com as manifestações culturais, localizadas em seu percurso histórico, à margem, na periferia, se percebe uma tensão marcada pela indiferença de indivíduos que não conseguem enxergar nos folguedos elementos no corpo de brincantes do afro-carnaval, com um universo de simbologias, de significados que ainda estão presentes na dinâmica cultural da sociedade contemporânea. Assim, mesmo numa sociedade que parece ser tão avançada tecnologicamente, se faz necessário romper com a visão fragmentada sobre corpo e todas as suas relações de banalização que perpassam pela indústria cultural que se insere na maioria dos setores da sociedade.

O convívio cotidiano com a sociedade de imagens acaba nos anestesiando tanto para imagens visuais, como sonoras, fazendo com que empobrecam de significações, como também os sentidos passem a ficar insensibilizados. Sendo assim, por mais que se

aperfeiçoem os dispositivos tecnológicos, mais nos alienamos da percepção, e o esquecimento se apodera da memória.

O primeiro contato que tive com os brincantes, desde criança, com a assustadora presença de mascarados empunhando uma longa lança, me trouxe muito presente a relação de vida e morte nesse momento e que depois foi sendo reconstruída ao começar a me inserir, depois como adulto, nos momentos de saídas dos Caboclos no interior de Pernambuco. Em resposta ao perigo de desligamento de nossos sentidos, a memória surgia como matéria-prima por excelência, como na arte, no cinema, na literatura, na dança... A memória como todo um rol de imagens diferentes como retratos, fotografias, descrições, cenas, ou seja, conjuntos de signos a compor conjuntos de imagens, ilusões e sonhos, passam a fazer parte da memória individual e coletiva na metáfora de diálogo vivo, tanto no corpo dos espectadores como também nos dos brincantes.

Sempre muito bem recebido pelos brincantes pude perceber que o espaço no contexto do Maracatu apresenta um cenário de ambiente para reconstituir suas trajetórias que também são de educadores, com prática e fundamentos no espaço, articulações com outros grupos numa espécie de cartografia corporal histórica, na tarefa de perseguir aproximações e afastamentos, descontinuidades e rupturas. Estas são perspectivas de construir diferentes opções de aprender com esses intelectuais do campo e da cidade, como vem sendo configurada no corpo sua educação. Trata-se da história cultural como uma das versões da nova história mostrando a possibilidade de recriação de um dos objetos aparentemente intemporais como o corpo, de dimensão simbólica, apresentada nos espaços públicos por onde percorre o conhecimento apoiado na prática, na experiência, que se inicia com as senso-percepções das “coisas” (contemplação viva da realidade), baseada na observação de seus fatos. O que permite conhecer as diferenças (forma etc.) uns dos outros que reorientam interesses sobre eles próprios.

Os brincantes carnavalizados, que apresentam experimentação polifônica fora das condições habituais de vida, superando dualidades, são atores-autores que fazem história que, mesmo sendo esquecidos na memória de diferentes culturas, dialogam com uma complexidade de habilidades, signos, dinâmicas, num jogo lúdico interativo de criatividade e relação social comunicativa. Principalmente pelo conhecimento das funções de abstrações e logicidade, que permite analisar, reelaborar e generalizar os dados senso-perceptuais e apresentá-los em forma de conceitos e juízos que se chega a encontrar como “pensamento criativo”, presente nos inventores, descobridores e artistas.

Os corpos brincantes se comunicam e as culturas africanas se instauraram na memória subterrânea adormecida, que prosseguem em subversão no silêncio (POLLAK, 1989). São embates que prevaleceram à visão holística e dinâmica (Homo Symbolicus) nos discursos sobre o uso do corpo ou ao estudar vivências e padrões de comportamento que dialogam com o natural (biológico) e o cultural (sócio-educativo).

Este enfoque não permite que seja revelado desprezo pelas miudezas do cotidiano, pela invenção do cotidiano apontada por De Certeau (1994), graças às artes de fazer táticas de resistência que altera os objetos e os códigos, se reapropria do espaço e do uso a seu jeito, com seus personagens anônimos, seus corpos, sentimentos, crenças, aflições dos quais se descobre o sujeito coletivo da história. Desse modo, se pode então compreender e não só descrever nos estudos, as relações sociais, usos, comportamentos, práticas e costumes relevantes que possam reconstruir uma pequena comunidade ou grupo no tempo, sendo compreendido o corpo, como objeto e fonte de estudo.

Como objeto e fonte de estudo, falo na contemporaneidade de um corpo de ancestralidade africana no continente americano, sem possuir territórios e fronteiras firmes e bem demarcadas, com incorporação subversiva de povos formados pelo imbricamento das relações originárias dos entrecruzamentos de indivíduos de diferentes ancestralidades.

As reflexões sobre corpo não passam somente pela questão da etnia, mas pela diversidade e desigualdade entre os seres humanos (escavidão x exclusão x diferenças). Considero que este não é um espaço moralmente neutro, até porque essas discussões possuem um percurso de vida da construção simbólica na adversidade, diante de tanta dificuldade que passaram e passam os brincantes.

No momento focalizo uma interlocução do brincante popular com autores que reúnem questões nas Ciências Sociais, em direção às Ciências Humanas, dos quais aponto Stuart Hall (2003) e Gambini & Dias (1999), com foco especial na dispersão e mistura do negro em outras culturas numa “perspectiva diaspórica”; Geertz (2008) na Antropologia Interpretativa em força de sedução, reintroduzindo elementos culturais africanos no caldeirão brasileiro; na questão do projeto político e ético do pensar o corpo como mídia operadora de sistemas culturais (GREINER, 2005); na semiótica, o universo comunicativo do sentido-significado, tendo em vista uma semiose ilimitada que assuma funções significantes em relação a cada referente existencial (PEIRCE).

Hall (2003) reconstrói o conceito de “popular”, associando as questões de tradição e classe, como um estrato “autêntico” e “autônomo”, difundido pela sociedade. Sua perspectiva é de compreender ou considerar este conceito a partir de um novo viés, a ideia de movimento

em periodização (contextos temporais), entendendo que não existe uma cultura fora do campo de força das relações de poder e de dominações culturais.

No jogo político, que por sua vez, está imbricado pelo mundo da cultura, Hall (2003, p. 337) inicia o seu ensaio com uma pergunta: “Que tipo de momento é este para se colocar a questão da cultura popular negra?” Ao falar de momento, o autor afirma que é preciso ter em mente que a cultura tem seu contexto histórico e possui três grandes eixos: o deslocamento dos modelos europeus de cultura; o surgimento de centros de produção e circulação global de cultura; e, a descolonização do Terceiro Mundo. Ainda que estes momentos apresentem semelhanças e continuidades com outros momentos, jamais poderão ser os mesmos.

O contexto atual dá visibilidade às diferenças que passam pelas estratégias de persistência no diálogo vivo do brincante popular da cultura negra. A longa reflexão sobre o significado e as implicações de ser negro tem sido pautada por interseções, contradições e pontos de convergência. Alimentam esse debate dois fenômenos sociais históricos amplamente relacionados: a escravatura e as formas de preconceito e racismo que são seu legado. Uma das maiores conseqüências da escravatura é a enorme dívida social histórica para com a população que ganhou a liberdade, configurando o debate público e a agenda de políticas sociais que visam a saldar esta dívida.

O debate de saldar dívidas também passa por dar visibilidade ao entendimento de ancestralidade no corpo que tem mediação identificada nos brincantes do afro-carnaval, aqui estudado fazendo um recorte do conceito Étnico-Ancestral como um construto social de categoria da enorme diversidade étnica do País.

Para Gambini & Dias (1999), existirá uma alma brasileira que desperta imagens e palavras até então ocultas? Para estes autores (1999, p.88) esta reflexão ajuda a revelar o não saber sobre nós mesmos, nosso país e nosso povo, pois “criar alma é um aprendizado de como viver, armazenado no viver uma cultura do inconsciente como matriz do consciente”. Portanto, revelar o inconsciente é ver e ouvir no campo as várias formas possíveis de brasilidade, em que a afro-americana se inclui marcada culturalmente nos brincantes pela emergência das sensibilidades descolonizadas. De cultura caracterizada pelo impacto dos direitos civis e as lutas negras pela descolonização das mentes dos povos da diáspora negra.

Ao encontrar em “Teorias da Recepção” de Hall (2003) a fundamentação necessária para fazer uma releitura dos “fragmentos da ideologia”, percebo uma estreita relação com a cultura, o conhecimento, a história e através deles, por assim dizer, o meio ambiente invade o sistema lingüístico e semântico de origem sociocultural, os quais são mediados por signos.

Daí a necessidade da interação e da comunicação mediacional entre as gerações e entre as pessoas, para haver memória na transmissão do acervo do patrimônio cultural da sociedade.

No Sistema Caboclo a que se refere às questões sobre memória, a perspectiva é o estudo no corpo desses brincantes, tendo como ponto de partida a relação África-América que se dá na transdução²¹ dos discursos que ocorrem das práticas sociais. A memória é construída de forma significativa para, em seguida, ser significativamente decodificada em metáforas. Nesse aspecto, Hall (2003, p. 390) aponta que,

[...] é esse conjunto de significados decodificados que ‘tem um efeito’, influência, entretém, instrui ou persuade, com conseqüências perceptivas, cognitivas, emocionais, ideológicas ou comportamentais muito complexas. [...] Essas metáforas concebem o social, o simbólico ou o cultural como se fossem costurados um ao outro, por correspondência rudimentar, de tal forma que, quando as hierarquias sociais são derrubadas, uma inversão dos valores e símbolos culturais tem que acontecer, mais cedo ou mais tarde.

Nas manifestações do afro-carnaval, os brincantes carnavalizados afro-americanos brasileiros apresentam um universo de simbologias, de significados presentes na dinâmica cultural da sociedade, que na concepção antropológica de Geertz (2008, p. 24), corresponde a uma “teia de significados”, inserida no mundo simbólico das metáforas,

como sistemas entrelaçados de símbolos interpenetráveis [...] não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível, isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 2008, p. 24).

Nos sistemas entrelaçados de símbolos também percebo que as metáforas estão ligadas às experiências corporais comuns, transmitindo não um movimento pronto, mas as conexões que levam até o movimento. Sendo assim, foi preciso entender de que maneira as metáforas “encarnam” nos brincantes do afro-carnaval. Assim, a habilidade simbólica (forma dos brincantes corporificarem um conteúdo estético) é conquistada e organizada estabelecendo relações de semelhança e aproximações. Os enredos estabelecidos dessa relação são capazes de vínculos em contextos variados, se configurando numa passagem de um salto, em níveis de menor para maior complexidade, numa mudança de combinações entre símbolos. Sendo assim, as expressões corporais dos brincantes dispõem da intersubjetividade que têm de seus

²¹ Tradução dos discursos incorporados no sujeito transformados a partir dos percursos realizados por ele.

papéis, de seus lugares, de seus procedimentos de relação e de suas estratégias de ação aplicadas.

A dupla superposição de presença em situações complexas mais visíveis, sensíveis e perceptíveis pela presença efetiva de uma pessoa, de um objeto, numa imagem, serve de porta-voz de uma realidade que não pertence ao campo da apreensão direta, por estar no campo invisível. A visão conceitual do plano invisível dos sentimentos passa a ser uma linguagem valorizada como escritura desvelada, intersubjetiva, de entrelinhas camufladas.

O campo da apreensão não direta (invisível) ocorre no nível simbólico pela incorporação de uma lei ou convenção instaurada pela falta que produz demanda. Ela abre para a linguagem e para o registro do intercâmbio de novas situações que revelam e despertam no brincante a necessidade de reatualizar vivências de crises anteriores sob condições de acompanhamento.

As metáforas corporificadas são elementos que apresento para estudar configurações no campo da educação e dos estudos sobre a diversidade dando vida e sentido ao que consigo traduzir em formas e gestos culturalmente compartilhados. Nosso corpo é atravessado e marcado pelos mais íntimos e sigilosos desejos de onde vazam conteúdos subjetivos inscritos, lidos e interpretados a partir do olhar do Outro que dá sentido, compreende e interpreta-o como gesto portador de um dizer, estruturado nas relações vividas pelo sujeito e o ambiente que o cerca.

A leitura do corpo do Caboclo de Lança e seu saber brincante se revelam enquanto expressão de desejos e tensões. Não se trata apenas de um corpo orgânico de funções vitais, que possui um encadeamento sensório-motor entre suas imagens, mas sim de um corpo sócio-cultural, um corpo investido pelo desejo do Outro mediatizando relações, e desta forma um corpo simbólico ótico-sonoro. Sendo assim, as metáforas corporificadas se processam de forma inter-relacional, incorporando informações culturais no corpo, não como poder e verdade, mas percebendo na história que são registros e mudanças nas dinâmicas corporais, como nas danças dos personagens brincantes em estudo, que fazem vir à tona memórias subterrâneas, fortalecidas neste movimento dinâmico indisciplinar, fundante da comunicação. Para Foucault (1997, p. 41),

o corpo e tudo o que está em contato com ele é o lugar da proveniência: no corpo está o estigma dos acontecimentos passados; dele provêm também os desejos, as impotências e os erros [...] o corpo é uma massa que se desfaz sem cessar. Portanto, a genealogia está, como análise da proveniência, onde o corpo se entrelaça com a história.

A antropologia foucaultiana, portanto, almeja atingir o ser humano *concreto*, “de fato”, ou seja, o conteúdo real de uma existência que vive e que se experimenta, que se reconhece ou que se perde num mundo que é, ao mesmo tempo, a plenitude de seu projeto e o elemento no qual ele se encontra no contexto histórico para conceituá-lo e determiná-lo.

O contexto histórico que conceitua e determina um projeto na perspectiva do hibridismo cultural, que se experimenta num conjunto de referências acadêmicas, não é de resolver ou acrescentar pressupostos a partir de condições externas de uma lógica ocidental para discutir complexidade, mas a partir da lógica do próprio contexto local dos brincantes.

Os aspectos apresentados com perfil histórico que não buscam uma origem única e causal, mas que se baseiam nas multiplicidades e nas lutas apontam nesta pesquisa para elementos de estudos indisciplinados²², proposição apontada pela pesquisadora paulista Christine Greiner (2005), que revela pontes invisíveis através das metáforas do pensamento, tendo como táticas de persistência o movimento corporal como fundante da comunicação. Para a mesma autora, o fluxo de imagens na dramaturgia do corpo leva a processos de criação, reconstruindo no corpo que dança novos objetos e gestos organizando uma diversidade de estados corporais sem fragmentá-los, entendidos de modo inseparável e a partir de seus modos de organização interior e exterior sensorial dispersiva no corpo. Sendo assim, considero que a sensorialidade no corpo do brincante caboclo de laça acontece no Sistema Caboclo como mecanismo para atrair ou afastar os indivíduos de seus interesses, pois a “dor e metamorfose têm sido os principais geradores de conceitos no mundo contemporâneo” (GREINER, 2005, p. 20).

Estas considerações iniciais sobre este objeto de estudo buscaram explorar os cenários interpretativos de uma pesquisa feita no campo da educação não escolar. Com interesses em imagens ótico-sonoras no corpo aponto, a seguir, aspectos na perspectiva de ora atrair, ora afastar o leitor-pesquisador para uma inquietação de curvas e dobras, da forma como foram construídos os objetivos, o tratamento dos dados e a operacionalização desta pesquisa.

1.3 Objetivos da Pesquisa

A movimentação de informações organizadas no corpo como sede de signos sociais, poderoso veículo de construção e reforço do imaginário coletivo e ponto de referência para

²² É a desestabilização de objetos de estudos para além dos guetos teóricos, assim como a facilidade de suas respectivas teorias no mundo contemporâneo num campo bem pulverizado, em que ao corpo, o tempo inteiro, lhe é modificado e lançado em projeções futuras (GREINER, 2005).

reconhecer e interagir com o mundo, levou-me aos estudos de dinâmicas corporais entre fatores naturais internos (processos biológicos) e fatores externos (processo de aprendizado) que se originam nos aspectos histórico-culturais da educação e diversidade. Estas questões implicam em uma tomada de posição em direção à natureza do fenômeno a se estudar. A escolha do tema e as terminologias empregadas não são neutras, pois nomear implica uma tomada de posição, já é agir, organizar no corpo uma atitude (GREINER, 2007).

Em estudos sobre educação, cultura e diversidade, percebi a necessidade de compreender, como nas configurações dos brincantes no Brasil-América Latina, a ação dramática e a ação do cotidiano, passam a se organizar no corpo carnalizado como um operador de conhecimento. Tomei como referência conexões de saberes, em trânsito rural e urbano, nos personagens brincantes do Caboclo de Lança do Maracatu Rural em Pernambuco.

O entendimento da organização das “metáforas corporificadas”, nos corpos dos brincantes do afro-carnaval, pode contribuir para repensar nas culturas locais a relação com o transitório e o permanente na Educação. As figuras complexas dos brincantes apontam caminhos para o entendimento de uma performatividade (música, figurino, adereços, movimento corporal), num diálogo intercultural deslizante com o ambiente recorrendo às noções de entre-lugares de sujeitos culturais híbridos e a concepção foucaultiana de como se forma o sujeito em suas práticas sociais, que se apresentam dentro e fora do corpo dos brincantes, demonstrando que o brincar atua na vida humana.

A percepção da comunicação entre o corpo lúdico (brincante), o receptor (população) e o conteúdo (conhecimento) apresenta aprendizado significativo. Assim, procurei investigar objetivos, sinais e ruídos na recepção dessa comunicação, destacando aspectos do corpo e diversidade nessa relação, para então compreender as estratégias de diálogo utilizadas pelos brincantes e seus elementos comunicativos que compõem o ato performativo. Estas reflexões motivaram o estudo dessa temática para caracterizar o problema de pesquisa no campo da Educação. Sendo assim, a proposta desenvolveu-se nos estudos da Linha de Pesquisa, Educação e Diversidade, se estendendo depois para o Grupo de Pesquisa em Currículo e Formação (Formacce) no campo das ações formativas, articulado também na Linha de Pesquisa Africanidade, Corpo, História, Educação e (In) Formação na Rede Cooperativa de Pesquisa e Intervenção em (In) Formação, Currículo e Trabalho do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Faculdade de Educação (FACED) na Universidade Federal da Bahia (UFBA), percebendo como a ancestralidade no corpo em trânsito se comunica em seus processos educativos.

Ao apontar reflexões acerca do pensamento e (in) formação sobre ações formativas na Educação, com base em teorias sobre o corpo como um sistema simbólico, fui buscar uma reflexão crítica sobre o olhar do senso comum em direção a ações artísticas. Tal perspectiva me levou a produzir estudos e entendimentos sobre o corpo na perspectiva do entrecruzamento-mediações de informações culturais na área da Educação. Estes estudos podem vir a contribuir para a ação formadora através da arte e ludicidade, em especial, no âmbito das chamadas populações afro-descendentes que ganham força e significação em pequenas estruturas organizativas como as dos Caboclos de Lança do Maracatu Rural.

O interesse está em destacar, no corpo de brincantes do afro-carnaval, metáforas na memória subterrânea de antepassados culturais incorporadas no contexto dos brincantes no trânsito rural e urbano, que ainda carece de novos estudos sistematizados na área da Educação. No que se referem à origem das danças dos brincantes, autores como Roberto Benjamin (1989), Katariana Real (1990), dentre outros, as consideram uma manifestação tipicamente de origem local. Em contraponto, autores como Gruzinski (2001) e Amálio Pinheiro (1995), com base na teoria do pensamento mestiço, dizem ser este um pensamento equivocado, pois para eles estas manifestações advêm do imbricamento de várias outras culturas presentes tanto no Brasil, como em outros países, configurando o mosaico intercultural, sem identidades fixas. O fato é que essas manifestações se deram em situações de linguagens específicas no continente americano, em especial na América Latina, de maneira abrupta e intensa, mas também com grande ludicidade e interações étnicas.

Para a pesquisa considero os olhares com relação ao corpo desses brincantes, como configurações dispersivas na diversidade, com simbologia, ritual e performatividade num imbricamento de povos e costumes, que são influenciados de alguma forma, num maior ou menor grau, às vezes imperceptível e, portanto, enganoso, da intencionalidade consciente e/ou inconsciente, voluntária e/ou involuntária do sujeito que conhece. O que afeta de uma forma ou outra o conhecimento produzido. Sendo assim, como já dito anteriormente, o problema central desse estudo me levou a investigar nos brincantes estratégias de memória cultural, como fonte de informação de seu saber fazer, que também expressa, nos seus corpos, ancestralidade africana, percorrendo o caminho de histórias de vida e lugares de aprendizado.

A partir do problema e do pressuposto da pesquisa das configurações em brincantes do afro-carnaval que possuem conteúdo estético educativo, materializados em “metáforas corporificadas”, que percorrem diferentes caminhos como estratégia de persistência cultural, enunciando ideias no corpo como “falantes” formadores, o objetivo central do estudo foi organizado em:

- Compreender os processos educativos, constituídos pelas cosmovisões que significam corpos brincantes do afro-carnaval no Maracatu Rural, a partir de suas narrativas de ancestralidade que interage com o ambiente, dialogando em trânsito o seu saber.

O elemento de ligação entre objeto e método de pesquisa encontra-se inserido em questões operacionais para formular as categorias de pesquisa Cosmovisão, Ancestralidade e Saber brincante, com as seguintes unidades de análise: ação dramática e ação no cotidiano (Complexidade), ritualidade (Intersubjetividade), configurações (Instabilidade-Estabilidade). Nestas unidades de cenários interpretativos inserem-se os seguintes objetivos específicos desta pesquisa:

1. Interpretar o conteúdo educativo transitório e permanente, que configura a cosmovisão do brincante do afro-carnaval através da complexidade de sua ação dramática e de sua ação no cotidiano;
2. Investigar a intersubjetividade comunicativa do brincante, em lugares de aprendizado que dialoga com a sua ancestralidade em trânsito;
3. Identificar configurações estéticas do saber brincante a partir das narrativas de dinâmicas corporais no brincante, como processos educativos de instabilidades e estabilidades em trânsito.

A complexidade entre ação dramática e ação no cotidiano na dimensão educativa, como primeiro cenário interpretativo, se refere a grupos de expressões complexas que podem ter motivações, objetivos e significados muito variados. Como nos *folgedos*²³, as ações se misturam nos brincantes carnavalizados por possuírem características atribuídas: ao anonimato; à aceitação coletiva; à transmissão oral; à tradicionalidade – aqui os fatos novos ocorrem sem uma ruptura com o passado, a exemplo de peças de vestuário; a espontaneidade que nasce da convivência e não de decretos e portarias de governo; e, à regionalidade como sendo própria de uma comunidade, localidade, mas com variantes em outros lugares como manifestações que tiveram origens comuns, mas que foram sendo recriadas, reinterpretadas em cada lugar e se diferenciaram.

²³ Sinônimo de folgança é uma palavra utilizada para designar descanso, folga e ócio. Bem como brincadeira, divertimento e festa (FERREIRA, 1975).

É importante dizer que o Maracatu em Pernambuco reconstrói a sua ação dramática, sendo considerado por pesquisadores como Roberto Benjamin (1989), em algumas situações, como danças, mas mantém sua característica dramática de cortejo, como sendo desfile de natureza processional, solene. São deslocamentos que ocorrem da sede para uma praça ou outros lugares nas cidades, ao som das chamadas marchas de rua (*loas*), com encenação apresentada por seus próprios integrantes com adereços, pintura facial (maquiagem) e armações presas ao corpo.

A intersubjetividade na ancestralidade de dimensão comunicativa, como um segundo cenário interpretativo, foi investigada nos estudos das culturas híbridas (CANCLINI, 1989; BURKE, 2006), assim como o hibridismo e tradução cultural em Bhabha (1998, p. 250),

[...] como um modo de conhecimento, um processo para entender ou perceber o movimento de trânsito ou de transição ambíguo e tenso que necessariamente acompanha qualquer tipo de transformação social sem a promessa de clausura celebratória. Sem a transcendência das condições complexas e conflitantes que acompanham o ato de tradução cultural (BHABHA, 1998, p. 250).

Já a instabilidade e estabilidade das configurações na dimensão lúdica, como um terceiro cenário interpretativo, parte dos estudos da Semiótica, suas perspectivas sógnicas dos ícones, índices e símbolos. O lugar da semiótica está na arquitetura alicerçada em investigar os modos como se aprende qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo: um conceito abstrato, a lembrança de um tempo vivido, uma imagem etc. Portanto, fornece as fundações para três ciências normativas: Estética (sentimento, ideias), Ética (conduta, valores) e Lógica (pensamento, normas). Estas ciências me levaram a compreensão das “metáforas corporificadas”, em saberes brincantes da ancestralidade africana como elementos, indícios, de uma teoria itinerante, sempre em tríade.

O problema da temporalidade ambivalente do sujeito da modernidade é o que perpassa nos personagens brincantes de um saber transnacional migrante, que trazem um corpo híbrido, através da memória de diferentes culturas. Um processo estético-ideológico de significação do “sujeito” do acontecimento histórico. Uma captura ideológica “imaginária” do sujeito de tradição-costume e transmissão de conhecimentos para a continuidade das diversas manifestações culturais intangíveis, peças fundamentais para a construção da chamada “consciência nacional”²⁴. Nesse sentido, percebo que esses brincantes se comunicam em

²⁴ Termo utilizado por Mário de Andrade (1982) para designar um conjunto de práticas, representações, técnicas, objetos e lugares que integram o patrimônio cultural de um povo. Quanto mais são as fontes nas quais bebemos mais forte a nossa identidade.

territórios e fronteiras ampliadas evidenciado pelo fazer de um espaço de práxis de carga e afeto misteriosos em tempos deslocados. Passo então a compreender como as culturas de ancestralidade africana se instauraram no instrumental da memória subterrânea²⁵, adormecida, mas que prosseguem em subversão no silêncio em um micro-universo de reinvenções dos valores iniciais da visão da “terra-mãe” (África), para uma linguagem comum da nova realidade, que passam a sofrer um processo de transformação contínua no tratamento dos dados que chegam ao corpo.

1.4 Tratamento dos Dados

No tratamento dos dados assumi uma perspectiva aberta à recepção da informação e forma comunicativa para não me limitar às conseqüências advindas da reprodução, o que implica o conhecimento ser construído nas relações interativas entre o “eu” e o “outro”. Sendo assim, Bakhtin (2003) contribui para o entendimento da linguagem como mediação, como atividade constitutiva, que tem no processo de interação seu *locus* produtivo, no qual o reconhecimento do “eu” passa pelo reconhecimento do “outro”, ambos mediados socialmente. Portanto, coube uma abordagem qualitativa que apontou para a prática da pesquisa que possui aspectos sociais, ativistas, antropológicos, mas que teve o seu foco no estético, no estudo do sujeito que faz esta manifestação, onde o gênero é a paródia nos arquétipos, com tensões e contrapontos.

Ao considerar a cultura como campo de pesquisa, que possui um rigor qualitativo, este rigor passa por não poder dispensar a compreensão do fenômeno das ações humanas vinculadas à cultura que repousam sobre a multicausalidade, ou seja, sobre um encadeamento de fatores, variáveis, que se conjugam e interagem. Não é possível interpretar sem ir à história da cultura pesquisada, às relações políticas, percebendo ideias, movimentos, mais híbridos.

Nas culturas híbridas se estabelecem uma relação no movimento de contato ao longo da história. Às vezes, o contexto perde a densidade de análise do objeto e, desta forma, se fez necessário um cuidado ao retirar os recortes, ao delimitar referências para o estudo. Pois, considerando que a construção humana parte da condição humana, o movimento histórico não pôde ser dispensado. As rupturas, negações, lutas, construções entrelaçadas no tempo são construções humanas temporais, e construir isso com os atores sociais foi significativo ao compreender a história de vida desses atores vinculados ao ambiente.

²⁵ Segundo Pollak (1997), essa memória está adormecida no inconsciente das chamadas “populações de periferia” e pode ser suscitada a qualquer momento.

Os brincantes, a multidão, a memória e a história são muito mais que a extensão territorial de um espaço e tempo linear. Sendo assim, “é preciso combater o tempo ‘homogêneo e vazio’ que considera não apenas o ‘movimento das ideias’, mas também sua imobilização” (BENJAMIN, 1987, p. 217).

É no trânsito dos diferentes lugares que os sentidos são educados, o corpo encontra seu desejo em seus espaços singulares conformadores da memória. Portanto, reúno nesses espaços mergulhos da interioridade do eu, da ancestralidade africana e da memória, como exercício da história inscrita nos corpos, que para Benjamin (1987) trata-se da memória subjetiva e social, instituída de formas e modelos de comunicação, revelada no significado da experiência daquele que viajou muito – no espaço e no tempo espacializado –, que presenciou corporalmente e que incorporou pelo aparato sensorial, ou então aos que ouviram as narrativas como aprendizes ambulantes, antes de se fixarem em sua pátria ou no estrangeiro. Como aponta Walter Benjamin (1985, p.197):

No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos imigrantes, com o saber do passado [...] o narrador é um artesão cuja matéria é a vida humana (Ibidem, p. 221) [...] Constroem-se assim, na objetividade da narrativa, subjetividades distintas que sejam capazes de reelaborar e entrelaçar a história e a memória (Ibidem, p. 221).

É na memória no corpo, de princípio da inseparabilidade, que estamos interligados e susceptíveis de circunstâncias positivas e negativas. Tudo está conectado no universo criando uma relação de interdependência, interconectividade nos percursos em que os sentidos do corpo são educados, treinados também para registrar ritmos e desafios. O *lugar* é local da experiência humana assumido pela vivência (VAZ, 2004). Portanto, é pelo exercício da memória que o indivíduo se mistura a outros em seus percursos, seus esconderijos e personagens – ruas tortuosas, fontes, lojas, parques, escolas, todos os recantos e móveis da casa, e ainda as imagens diversas do pensamento, pai, mãe, mendigos, anjos, comerciantes, mestres-narradores para quebrar o encanto que separa história e memória da experiência do presente. Experiências que revelam configurações sobre corpo.

A memória ancorada no corpo é composta por um momento somático com rastros e vestígios que nas brincadeiras também são úteis para o processo de formação dos indivíduos. Daí a necessidade de compreender que no processo de remodelamento corporal, ao exemplo do longo desenvolvimento do processo das práticas corporais, há necessidade de alargamento do universo documental, com o redirecionamento do olhar que inquire a busca de elementos com o diálogo sempre atento, com um conjunto de questões, fontes e procedimentos abertos.

Esta lógica compreende apresentações das culturas como produto sócio-histórico e de sincronicidades de coincidências significativas.

Geertz (2008) apresenta a cultura interessada na interpretação dos fenômenos sociais – acontecimentos, comportamentos, instituições e processos – que não pode deixar de considerar o mundo simbólico (Teia Simbólica). A história no mundo simbólico tem um grande campo, entrando no delírio e na ausência de comunicação, oferecendo ao indivíduo um conjunto de possibilidades latentes que se exercita a liberdade de cada um por meio da linguagem, que enuncia ideias no corpo e estas ideias podem também se transformar em convenções para um grupo social.

Ainda que a linguagem que manifesta a corporalidade não seja possível ser apreendida plenamente nas formas textuais, orais, iconográficas, monumentais, pois são fugidias, difíceis de serem registradas, elas podem ser aproximativas de compreensão como fato histórico. As práticas corporais são impossíveis de ser reduzidas a quaisquer formas discursivas que não sejam as próprias práticas no seu momento de realização. No entanto, este estudo se tornou desafiador e fascinante.

As dificuldades inicialmente foram os materiais necessários para investigar um objeto complexo como os brincantes do afro-carnaval, suas fontes a recorrer, pois pude constatar que o corpo não deixa marcas tão precisas para estudo. Os registros dos quais pude dispor foram as mediações. Nesse sentido, foi preciso compreender como aprendem o que fazem corporalmente, quem ensina e realiza as atividades e manifestações desenvolvidas e experimentadas a partir das “falas” preservadas dos brincantes, documentos, fotos e vídeos.

Foi preciso compreender as transformações, rupturas e as permanências configuradas nos corpos de brincantes do afro-carnaval, com mudanças que teriam sido impressas no corpo na passagem da configuração de um brincante para o outro nas práticas de manifestações culturais. Esta dinâmica, recheada de um universo documental pouco explorado no campo educativo, tem no corpo, fonte de pesquisa com novas abordagens de enfrentamento, como objeto e ao mesmo tempo como uma “velha fonte” de informação que pode oferecer contribuições sobre os processos de produção e reprodução cultural, que pode alimentar o diálogo, superando dificuldades, fornecendo conhecimentos sobre processos que há bem pouco tempo estavam marginalizados pela pesquisa nas Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, entendendo o corpo em seu todo ou em seus fragmentos, com suas incertezas. Além de considerar também outras fontes como as imagéticas e documentais, sem perder de vista o foco na educação.

Foi importante registrar que quando o brincante começa a brincar, toda a memória adormecida aflora e sua performatividade flui com facilidade se ele possui um acervo de procedimentos capazes de responder às mais diferentes situações, dadas pelas circunstâncias do contexto da brincadeira. Os brincantes junto com o público, que também faz parte da brincadeira, improvisam livremente com uma dimensão particular do seu modo de ser, que permanece mais ou menos oculta em seu cotidiano.

As lembranças pessoais estão articuladas com as lembranças de outras pessoas num jogo de imagens recíprocas e complementares que se reencontram na comunidade através dos gestos memorizados pelos brincantes. E quando se aprende, é difícil desaprender, ficando o saber incorporado naqueles que brincam. Para Connerton (1993, p. 83), quando se tornam hábito, as apresentações exercem forças persuasivas.

As possibilidades de reflexões dos dados apresentados até aqui, são exatamente as construções performativas diversas, oriundas de aprendizados de natureza diferente, ou seja, a forma como os saberes são transmitidos, como suas performatividades são construídas. O que me levou a perceber a necessidade de discutir processos educativos que fazem os brincantes carnavalizados, que apresentam sensibilidade humana, com um olhar semiótico.

Com Geertz (2008), recorri ao tratamento dos dados para a análise dos tipos de linguagens, signos, sinais, códigos, de qualquer espécie e de tudo que está nele implicado e passível de interpretação cultural. Em todo processo de signos ficam elementos deixados pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela técnica e pelo sujeito que as produz, tais como aparecem nas danças e em outras aplicações.

O campo das linguagens nos vários aspectos gerais que as constituem são interligadas: como *ícone* (possibilidade, sentimento, originalidade, liberdade), em que o signo é algo que se apresenta à mente; como *índice* (ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, conflito, surpresa, dúvida, existência), em que o signo indica, se refere ou apresenta; e, como *símbolo* (generalidade, continuidade, convenções sociais, crescimento, inteligência, réplica, lei), de efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete.

O próprio signo e o objeto do signo também podem ser qualquer coisa (uma palavra, uma pessoa, os próprios brincantes), o signo sempre funciona como mediador entre o objeto e o interpretante. O signo pode ser uma mera emoção, ou seja, a qualidade de sentir ternura, desejo, medo, raiva etc. Ele dá corpo ao pensamento, às emoções, reações etc., como externalizações que são traduções mais ou menos fiéis de signos internos para signos externos que serve para comunicar o que já foi instituído e que podem reestruturar o próprio plano da expressão. Sendo assim, interessa ao campo da semiótica como uma cultura organiza sua

própria visão do mundo em que o universo das noções subdivide e sistematiza suas próprias experiências. Desta forma, os signos se referem ou agem como qualquer coisa de qualquer espécie dando capacidade para funcionar.

Ao trabalhar com signos icônicos, possibilitando similaridade, semelhança, lembrança, comparação, Peirce os dividiu em: imagem; diagrama e metáforas. A imagem corresponde ao nível de aparência percebida, sendo assim, compreender o sentimento que passa a imagem dos brincantes. O diagrama corresponde às relações internas a apresentação dos espaços percorridos, a exemplo das trajetórias, diáspora dos brincantes. Já as metáforas aproximam significados produzindo faísca de sentidos, sendo assim, compreende como as configurações dos brincantes podem ser interpretadas.

Ao trabalhar com signos indiciais é preciso questionar sobre a existência de conexões de fatos que indiquem apontar outros signos indiciais existentes. E, ao trabalhar com signos simbólicos se dão condições a lei agir, nos brincantes, nos artefatos no corpo, a exemplo do hino (*loa*), da bandeira (porta-estandarte), dos deslocamentos nas praças (cortejos), da dinâmica dos cordões (deslocamentos na cena brincante), como convenções sociais que possuem contexto de referência (recorte) e experiência do interpretante que lidam com estes signos.

No percurso para a aplicação da Semiótica, ou seja, ler semioticamente, para Peirce, o primeiro passo é o fenomenológico que leva o indivíduo a contemplar, discriminar e generalizar. O olhar contemplativo torna-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos e tem efeito estético produzido em nós. É o tempo que os signos precisam para se mostrarem apelando para nossa sensibilidade e sensorialidade, deixando-os falar. O olhar observacional leva o indivíduo a estar alerta à existência do fenômeno, discriminando os limites que o diferenciam do contexto ao qual pertence, distinguindo e articulando partes e todo no modo particular como o signo se corporifica no universo do qual ele se manifesta e do qual é parte. No olhar generalizável do todo existente deve se compor com outros existentes em uma classe que lhes é própria do interpretante, abstraindo o geral do particular e extraindo de um dado fenômeno aquilo que ele tem em comum com todos os outros de uma classe com atenção as regularidades ocorridas nessa classe.

Para Peirce, a exploração dos poderes dos signos se dá pelos aspectos sugestivo, indicativo e representativo. Explorando o sugestivo, ele corresponde ao que o signo se refere quanto à apreensão do objeto imediato que exige disponibilidade do contemplador e o objeto dinâmico que, nesse aspecto, é o modo icônico. No indicativo que corresponde ao que o signo aplica, o objeto imediato é a materialidade do signo a que ele existencialmente pertence e o

objeto dinâmico, nesse aspecto, é o modo indicial. Já o representativo que corresponde ao que o signo apresenta, sua análise é de convenções culturais, referências que incluem os costumes e valores coletivos, tipos de padrões estéticos, comportamentais e expectativas sociais. Seu objeto imediato é um recorte que coincide com um estágio de conhecimento e o objeto dinâmico, nesse aspecto, é o modo simbólico.

Estes modos me levaram à compreensão de que cada um possui um arquétipo. Arquétipos suscitam afeto e, por vezes, “cegam” o indivíduo para a realidade tomando posse da vontade. Sendo assim, viver arquetipicamente é viver sem limitações, porém dar expressão arquetípica a alguma coisa pode ser interagir conscientemente com a imagem coletiva, histórica, de forma tal a permitir oportunidade para sair do jogo de polaridades intrínsecas, como passado e presente, pessoal e coletivo etc.

O modo icônico, de olhar fenomenológico um arquétipo aponta começo, acaso, indeterminação, vagueza, indefinição, possibilidade, originalidade irresponsável e livre, espontaneidade, frescor, potencialidade, presentidade, imediaticidade, qualidade, sentimento. Frescor da potencialidade livre e espontânea que nos chega à vida (intuição sensível /indivíduo sujeito de complexidades).

O modo indicial, de olhar fenomenológico um arquétipo é determinado, terminado, final, objeto, correlativo, necessitado, reativo. Ligado às noções de relação, polaridade, negação, matéria, realidade, força bruta e cega, compulsão, ação-reação, esforço-resistência, aqui e agora, oposição, efeito, ocorrência, fato, vividez, conflito, surpresa, dúvida, resultado. Destino que corta a vida (indivíduo objeto de estabilidades, de ritualidades).

O modo simbólico, de olhar fenomenológico um arquétipo é o meio, o devir, em desenvolvimento, dizendo respeito à generalidade, continuidade, crescimento, mediação, infinito, inteligência, lei, regularidade, aprendizado, hábito, signo. O fio da vida como eixo norteador (indivíduo cultural de instabilidades, de ludicidades).

Esses modos de olhar fenomenológico o arquétipo se corporificam a partir da sensibilidade humana. Foi a partir da corporificação dos arquétipos nos brincantes que organizei a operacionalização desta pesquisa, apresentada a seguir.

1.5 Operacionalização da Pesquisa

O crescimento da razão criativa corporificada no mundo se dá pela sensibilidade humana através de sua configuração estética em arquétipo. Para isso, torna-se necessário encorajar, permitir e agir para que ideias, condutas e sentimentos tenham a possibilidade de

acontecer. A lógica nos fornece os meios para agir através do auto-controle crítico, sendo assim, o pensamento desenvolve-se ao observar, ouvir, descrever, analisar e avaliar linguagens verbais e não-verbais. Focalizei o aspecto não-verbal, ou seja, aquele que se processa nos gestos, também como forma de comunicação da narrativa de história de vida do brincante, como uma biografia que ajuda a construir laços sociais a partir das experiências que remetem passado, presente e futuro sem necessidade de linearidade no tempo, na história.

Para a configuração estética, cada narrativa me trouxe um esclarecimento particular ao conceito de saber brincante, quando utilizei a compreensão-interpretação de alguns referenciais teóricos nos processos de formação que se dão na dimensão educativa, comunicativa e lúdica, tendo como elemento integrador-mediador o movimento corporal que dissemina mensagens (Figura 4). Sendo assim, a narrativa como espaço biográfico foi para dar conta de um terreno, em que as formas discursivo-genéricas clássicas comecem a entrecruzar-se hibridamente, adquirindo um novo protagonismo no traçado de enredo que dá coerência a própria vida, com estratégias de auto-apresentação (ARFUCH, 2007). Portanto, compreendendo qual a natureza e quais os poderes de referência dos signos, sua informação transmitida, como eles se estruturam como sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos e que tipo de efeitos são capaz de provocar no receptor.



Figura 4 Dimensão humana metodológica na linguagem corporal
(Fonte: Arquivo criação Zé Leão, 2010)

A base teórica para aplicação da semiótica veio proporcionar uma compreensão para o olhar descritivo, enquanto percurso metodológico que relaciona os resultados dos objetivos e as categorias e unidades de análise, como cenários interpretativos da pesquisa com sua complexidade (ações), intersubjetividade (ritualidades), instabilidade/estabilidade (configurações). Foi a partir dos objetivos específicos que passei a construir o quadro operacional da pesquisa constituído no campo empírico de variáveis dos seguintes olhares:

- A partir de Bhabha, observar o espaço das relações que escapa de regulações, para interpretá-lo segundo as interações contemporâneas de pessoas oriundas de diferentes localidades;
- Das fontes documentais, além dos registros materiais (fotos, filmagens, documentos, materiais de inspiração africana como: o cravo na boca, a lança, a gola, adereços de cabeça, dentre outros), é acrescida a fonte do corpo. Estas fontes possibilitaram documentos de registros pelas narrativas dos brincantes que incorporam história (presente no mundo) e sujeito, a partir dos fenômenos das “falas” do corpo;
- Do critério de seleção de fontes, que se refere à representatividade não sistemática (aleatória), considerando também os brincantes mais velhos e outros com algum conhecimento específico, possuindo objetividade e lisura na observação, tendo como ponto de vista ético saberem dos objetivos da pesquisa;
- Dentre outros instrumentos, foi utilizado o diário de campo com observação sistemática dos elementos no corpo dos brincantes, desde sua preparação para sua performatividade, antes, durante, e após o encerramento do carnaval, ampliando às entrevistas, roteiros abertos a novas ideias e fatos que surgiram; e,
- Interpretações utilizando a diversidade na polifonia dissonante dos saberes de brincantes carnavalizados a partir dos objetivos do estudo.

Para finalizar este capítulo aponto o corpo concebido, não somente como forma anatômica, física, mas também de sentido-significado, processo de comunicação básico, comunicação não-verbal (CNV) e vital, centro de diálogo com o mundo social e contextual. Corpo como processo e produto final das experiências agradáveis e não agradáveis. Instrumento de realização e de criação, centro difusor de satisfação e de dor. Corpo como somatognosia, de impulso ativo e dinâmico no espaço e no tempo, em que o indivíduo se encontra em contato com o mundo envolvente para nele interagir, refletir um estado corporal pessoal, uma verdadeira âncora de identificação do Eu (FONSECA, 2004).

Para Maturana e Verden-Zöller (2004), devido à limitação diante das emoções, gerada em nós por nossa cultura, o corpo tem sido, no mundo ocidental, incapaz de perceber como nossas emoções, fisiologia e anatomia se entrelaçam necessariamente como um aspecto normal e espontâneo de nossa ontogenia (história de vida individual), desde a concepção até a morte. Daí considerar o enredo no corpo afro-brasileiro como sendo o interdito, o incômodo, o drama, trama ou intriga, como o conjunto de fatos ligados ou não entre si que fundamentam a ação de um processo de construção do pensamento, que foram transpondo fronteiras culturais e universalizando seus significados, seus signos culturais, com respostas criativas recriando instituições baseadas em sua cosmovisão.

Em meu exercício de pesquisador/intérprete, a perspectiva de caminho etnográfico a partir da busca permanente de harmonia entre o ser humano e a natureza fundamentou e constituiu o domínio social da convivência próxima, em mútua aceitação de fundamentos esquecidos do humano, como o Brincar. Nesse enredo se encontram inseridos, os brincantes dinamizados e interpretados em concentrações etnoculturais denominadas Nações, em seus apelos de imagem, de som, nas indissociáveis formas de ver e entender seu cotidiano de cores, árvores, folhas, frutos, animais, que formam juntos cenários de vida compartilhada.

CAPÍTULO II

CORPO-CASA: a experiência de se perder e se achar

Todo percurso de vida que percorri me revelou caminhos de aprendizado com um conjunto de saberes-fazeres articulados no corpo-casa – corpo-próprio que está no mundo formando um sistema de espetáculo visível em vida, espaço regulado por muitas coisas: temperatura, religião, leis, os exemplos dos fatos passados, do presente, da projeção de futuro, da moral e dos costumes. Espaço-corpo-casa como todos (de aspectos comuns de igualdade), como algum (de afinidades), como nenhum (de individualidade). O corpo-casa está em muitos lugares como ambiente de formação a descobrir o desejo do que está no campo da falta, pois é num permanente canteiro de obras no corpo que a pessoa se permite interpretar e transformar suas experiências em sentido. Para De Certeau (1994) no cotidiano de práticas da arte de fazer para além dos cânones rígidos, se examina as maneiras de individualizar a cultura de massa, alterando coisas desde objetos utilitários até planejamentos urbanos e leis, rituais, linguagem, de forma a apropriá-los. Busco o sentido de corpo comparável à obra de arte, como um nó de significações vivas, rico em interpretação com intenção de conhecimento.

Com um corpo de relação orgânica entre o sujeito e a aquisição do mundo, ao viajar em minhas próprias histórias de vida de corpo próprio, me identifiquei no corpo-casa dos brincantes e ao visualizar o princípio de reapropriação das coisas em situações cotidianas, nossos corpos em interação se dão conta da maneira como dá forma a experiência, passando a dar significado aos fatos, a seus percursos nas temporalidades e a seus espaços de ambientes econômicos, políticos, sociais... Daí a necessidade no plano da percepção dos sujeitos que requer apreensão, escuta, entrega, projeção, de um corpo criativo com experiência de se perder de seus costumes, de seus grupos sociais e se achar neles e em outros se utilizando de estratégias, sem que seja necessário fazer algo que jamais se fez, mas passa a fazê-lo de forma diferente para reafirmá-lo como princípio construtivo que tem papel mítico, próprio do fundamento da cosmovisão e das evocações da ancestralidade perceptiva, motora e cultural.

Quando me remeto à atividade no corpo-casa dos brincantes Caboclos de Lança, em sociedade, eles se utilizam de linguagem compartilhada para dizer-se a si mesmo e aos outros, afirmando-se frente a situações que eles atravessam e aí oscilam entre ser sujeito e ser objeto, num vocabulário corporal de atividades "táticas" do dia-a-dia que se escondem atrás da máscara da conformidade. Essa oscilação dialética está no cerne da biografia, como relação

recíproca indivíduo-meio com saberes intersubjetivos que vão ser operados durante a vida do sujeito, animando-o e alimentando-o, formando com ele um sistema. Sendo assim,

[...] a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório motoras com autoconsciência (GREINER, 2005, p. 64).

Na história da experiência de sujeitos encarnados, do corpo em movimento, para Greiner (2005), as pesquisas ao longo da década de 1930 foram desenvolvidas preferencialmente no sentido de analisar “o corpo em si mesmo”, mas foi num segundo período, após a segunda Guerra Mundial, que houve um destaque para os estudos das “relações entre o dentro e o fora do corpo”. Acontecem estudos de questões como a consciência, as mediações com o ambiente e algumas aplicações na “semiose” pelo filósofo Peirce, que seria a ação inteligente dos signos e das construções metafóricas do pensamento, deixando fluir existência.

Ao tratar de existência, a modernidade separou coisas inseparáveis no sujeito de interações. Na cosmogonia, o dentro e o fora não cabem nas danças de matrizes africanas, pois o fora é uma dobra discursiva, uma ilusão da estrutura. Sendo assim, é necessário reconstruir o pensamento de que quem aprende é o sujeito, quem compreende é ele, sempre em relação. Cabe a ele apresentar sua formação, própria do ser mediador. Diferente da informação que é uma questão de negociação (inter-informação). Esta é uma mediação necessária, pois o ator social não é uma ilha e aprender a aprender, aprender a reaprender se faz com conteúdos históricos produzidos no corpo com o ambiente de seu contexto local de tensão em movimento, incorporado com práticas de aprendizados em trânsito, territórios de proximidade e processos educativos híbridos, com o devido cuidado que esse termo requer.

Foi preciso me redescobrir através dos percursos que fiz antes e durante o desenvolvimento desta tese, a exemplo do estágio de doutoramento em Portugal e nas viagens que fiz por boa parte do Brasil, quando funcionário público pela Diretoria de Esporte do Estado de Pernambuco, para compreender que as práticas de aprendizados em trânsito no corpo-casa se configuram também em territórios de proximidade. Pelo fato de que a história dos povos é atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora, acionando e fazendo existir patrimônios expressivos nos campos das práticas esportivas, da música, da dança, da indumentária e de muitos outros meios que estabelecem vínculos no amplo e diverso mundo de memória e de sabedoria ancestral.

As formas de sociedade, inclusive tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, são sociedades incorporadas pela viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu”. Na viagem – breve ou demorada, delimitada ou interminável, passada, presente ou futura, peregrina, conquistadora, turística, missionária, mercadológica ou aventureira, filosófica, artística ou científica, por terra, mar e ar –, o viajante e a sua narrativa revelam a todo o tempo “o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual [...] Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as” (IANNI, 2000, p. 13). Portanto, a viagem pode demarcar diferenças, singularidades ou alteridades, semelhanças, continuidades, ressonâncias. Singulariza e universaliza numa travessia que pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, a pluralidade e a tolerância, proliferando diversidades óbvias, novas, no outro ou no eu. Ser corpo é estar atado a certo mundo, ele é sendo no espaço.

A viagem, como realidade ou metáfora, está sempre presente em muito do que é o imaginário das ciências porque há sempre alguma contribuição do relato sobre outros lugares, povos, formas de socialização, culturas, civilizações que ressurgem, tanto nos estudos científicos quanto nas manifestações culturais, e que são interpretados no corpo daqueles que aproveitam os dados colhidos em viagem, imaginando as formas de ser, agir, sentir, pensar outros corpos, sempre exercendo alguma influência nos tipos de materiais com que trabalham ou se inspiram e em diferentes interpretações formulando conceitos, categorias, realidades em diferentes épocas, configurações sociais, modalidades de organização social e técnica, transculturalismos, arquétipos, práticas e poéticas dos indivíduos e coletividades. A viagem pode alterar o significado do tempo e do espaço, da história e da memória do ser e do devir. Nesse sentido, transforma-se na metáfora do diálogo vivo, na metáfora do tempo, na metáfora da sobrevivência/persistência, na metáfora corporificada, dada pela experiência perceptiva de mergulho no mundo.

O destino que dei aos processos educativos híbridos na viagem foi tarefa central da mediação na experiência narrativa no corpo-casa, que fica visível e invisível quando se compreende que o informante está vivendo suas histórias em um contínuo contexto experiencial. Ao mesmo tempo, o informante está contando suas histórias com palavras ou gestos configurados na experiência estética performativa, refletindo sobre suas vivências e se explicando aos outros numa troca. A experiência como ferramenta para análises no campo pedagógico reivindica nela a sua subjetividade, a incerteza, o provisório, o corpo, a finitude, a vida. O sujeito da experiência é um sujeito receptivo, aberto, disponível, exposto, pois "a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca" (LARROSA, 1995, p.11).

É ela que forma, constitui personalidades e identidades. Desse modo, o sujeito da formação não é o sujeito do aprendizado, mas o sujeito da experiência.

No corpo, que na metáfora de se perder e se achar num contexto experiencial, a “tradição” inventada se diferencia do “costume” nas sociedades ditas “tradicionais” ou tribais. Conforme Hobsbawm (1997), as “tradições” (acessórios e rituais formais utilizados) possuem invariabilidade, são de práticas fixas (formalizadas), em repetição, já o “costume” nas sociedades tradicionais, tem dupla função motora: não impede as inovações e pode mudar até certo ponto conforme o equilíbrio de forças de luta constante sobre um problema. É fato que qualquer prática social que tenha que ser muito repetida tende a gerar certo número de convenções e rotinas, formalizadas de direito ou de fato, com a finalidade de facilitar a transmissão do costume e de regras. Tais redes de convenção e rotinas não são “tradições inventadas”. Pois, para Hobsbawm (1997, p. 11),

As redes são criadas para facilitar operações práticas imediatamente definíveis e podem ser prontamente modificadas ou abandonadas de acordo com as transformações das necessidades práticas, permitindo sempre que existam a inércia, que qualquer costume adquire com o tempo, e a resistência à inovações por parte das pessoas que adotaram esse costume.

Para que a lei se escreva sobre os corpos, deve haver um aspecto que mediatize a relação de uma com os outros corpos. São instrumentos destinados a gravar no corpo a força da lei que a torne normas legíveis, por estar marcada na carne, a exemplo da tatuagem, da pintura no corpo, do gesto que exprime uma convenção. São escrituras no corpo inventado no cotidiano em que para De Certeau (1994, p. 232),

Os livros são apenas metáforas do corpo. Mas nos tempos de crise, o papel não basta para a lei, e ela se escreve de novo nos corpos. O texto impresso remete a tudo aquilo que se imprime sobre o nosso corpo, marca-o (com ferro em brasa) com o Nome e com a Lei, altera-o enfim com dor e/ou prazer para fazer dele um símbolo do Outro, um dito, um chamado, um nomeado.

Nesse mosaico de estados afetivos, prazeres e dores passam por nossa organização corporal que se penetra de inteligência associando ideias, reflexo condicionado, valores de significação conceitual que se forma por antecipação a partir de significação gestual num lugar em um contexto de ação participativa à vida comum. Daí surge o poder da performatividade, em que a linguagem é um fenômeno articular que aparece como condicionada a um acompanhamento exterior do pensamento. É o sujeito pensante que nomeia o que destaco como processo educativo. A essa configuração textual da linguagem,

em que o pensamento tende para a expressão, articulada pelos artefatos e gestos convencionais reproduzidos e realizado pela escritura no corpo, configura-se a experiência estética performativa. São resíduos de práticas de aprendizados ausentes para uns e presentes para outros, formando redes de nervuras que remetem de um lado ao corpo simbólico e, do outro, aos seres de carne e osso. Essas redes constituem: práticas de aprendizados em tempos móveis no corpo em trânsito; o local e o global que forma o global em corpos e territórios de proximidade; e, percursos educativos no corpo híbrido.

2.1 Práticas de aprendizados em tempos móveis no corpo em trânsito

Nas idas e vindas ao campo de estudo e entre-lugares, pude me deter com as ações do cotidiano para focar aspectos das práticas de aprendizado, das quais pensei na instituição do sensível que não é linear no tempo, na história, e que não possui um critério material, mas existencial que remete a experiência da educação. Ao me deter na metáfora do movimento, percebi que no tempo da vida humana a experiência no corpo-casa dos brincantes em trânsito retoma o passado, o presente e o futuro através da sua estética, que se uni aos artefatos por uma intenção de conhecimento no encantamento entre os tempos.

A contemporaneidade na temporalidade está entre o sujeito e o objeto sentido. Pois, todo sensível é contemporâneo naquilo que sente e no que é sentido, a partir da estética como sensibilidade afetiva e artística do ser que tem duração ou instante eterno. Sendo assim, quando penso cronologicamente fica difícil estabelecer conexões. Pensar fenomenologicamente me permite ver que as obras presentes e os fenômenos do plano sensível fazem parte de minha existência, como um por vir que o passado ainda pode projetar um acontecimento hoje. Pois, o que já tenha acontecido poderá ter sido, hoje e amanhã, conseqüências no mundo sensível ainda em construção que necessita um nomear e categorizar aspectos em relação ao corpo.

A emoção que remete a expressão possui um lugar no mundo comunicativo, ela faz parte do instrumento corporal como modalidade de gesticulação, nomeada por Bergson como “quadro motor”, inserida de acontecimentos do passado. Quadro que insiste no esforço de reabrir o tempo a partir das implicações do presente, sendo o corpo meio permanente de tomar atitudes como meio de nossa comunicação com o tempo e com o espaço, que retoma, projeta uma intenção de movimento. Dessa intenção que resulta a expressão, como existência exterior do sentido, é que se torna a presença do pensamento no mundo sensível, não só sua vestimenta, mas seu emblema ou próprio corpo que se recobri de significações já disponíveis,

como resultado de atos de expressão anteriores que se entrelaçam segundo leis desconhecidas e cria novos seres culturais que começam a existir a partir de operações categoriais, como racionalidade e emoção. Operações que contribuíram de forma decisiva para que ganhassem força e significação em pequenas estruturas organizativas, como as dos Caboclos de Lança.

Quando Maturana (1998) pensa processo de reconstrução democrática, ele aponta um aspecto fundamental de nosso ser cultural que é o Ser humano (racional e emocional). Sem restringir ou negar uma visão sobre esses conceitos, entendo-os num entrelaçamento cotidiano que constitui nosso viver humano, que se fundamenta um no outro. Mas é preciso redescobrir a emoção do ponto de vista biológico como disposições corporais dinâmicas que passam a definir diferentes domínios de ação em que nos movemos. Maturana (1998, p. 15) aponta que “quando mudamos de emoção, mudamos de domínio de ação [...] quando estamos sob determinada emoção, há coisas que podemos fazer e coisas que não podemos fazer”. O que define nossas condutas humanas não são apenas elas serem racionais, porque o sistema racional opera premissas previamente aceitas, a partir de certa emoção.

A questão no humano está num âmbito de interações que se define pela negação ou não do outro. Emoção e sensibilidade frente ao outro e o propósito e intenção ao que deve ser feito em relação a um local, uma manifestação cultural, na práxis do “competir” necessita ser no vencer (vem ser) com o outro, argumento que mostram suas diferenças na convivência entre perdas e ganhos. Diferenças trazem desacordos que sempre trazem consigo uma explosão emocional de ameaça à vida, já que um pode negar ao outro os fundamentos de seu pensar e a coerência racional de sua existência. É o caso de uma crença que venha negar outra, sem um domínio de respeito mútuo. Aceitar ou negar não vai estar no domínio da razão, mas da emoção. O racional se constitui nas coerências operacionais dos sistemas argumentativos que construímos na linguagem, para defender ou justificar nossas ações que vão ter fundamento emocional como condição de possibilidade numa cultura (MATURANA, 1998). Esse fundamento emocional é o tempero colocado no ambiente simbólico.

A cultura compreende ambientes simbólicos em que o ser humano configura ações da realidade sensível com um estilo de ser e com o mundo vivido, com uma carência que procura preencher-se transformando silêncios em expressão de um mundo já falado e falante que é refletido. O sujeito ao atuar em seu mundo, como ele o compreende, ele poderá tirar proveito das conexões dos tempos e experiências passadas projetando-se para fora, para ser por dentro na alteridade, no fluxo de transformação numa condição existencial de critério para a discussão estética da ludicidade, como forma de se comunicar também no silêncio.

O aprendizado intercultural é o processo individual e coletivo (singular e plural) de aquisição de conhecimentos, de atitudes ou de comportamentos, associado à interação com as diferentes culturas (entre indivíduos e contextos culturais diferentes), buscando construir uma sociedade. É uma experiência intercultural em si mesma, e nesse aspecto a diversidade de ideias é reveladora da história e opinião das pessoas que fazem o exercício de contá-las e de opinar. Este olhar torna-se mais revelador como saber sobre aprendizado cultural do que como um processo educativo, sem a necessidade de impor uma “verdade” sobre o aprendizado cultural, com critérios estéticos e de origem. Seja no nível cognitivo ou emocional, no ser humano o aprendizado configura-se no nível comportamental, de ação comportamental, do invisível para o visível (Intersubjetivo e Subjetivo), constituindo estratégias de aproximação para que seja duradoura e de interesse na sua utilização.

O modelo tático de De Certeau descreve indivíduos ou grupos que são capazes de realizar um agrupamento de forma ágil para responder a uma necessidade que surja. Portanto, a necessidade faz uma tática "surgir" no mundo. Já a estratégia se manifesta fisicamente nos seus produtos (leis, linguagem, rituais, produtos comerciais, literatura, arte, invenções, discursos). Não se pode esperar que uma estratégia seja capaz de se desestruturar e se reagrupar com facilidade, algo que um modelo tático faz com naturalidade. O objetivo de uma estratégia é se perpetuar através das coisas que ela produz. No brincante é pegando fogo no subversivo, que também no silêncio da voz, possui tempero cômico que dá para comer.

As estratégias de persistência das culturas africanas em trânsito no continente americano me levaram a buscar compreender alguns aprendizados no cotidiano das práticas culturais marcadas pela forte presença das culturas negras na localidade estudada (Zona da Mata Norte de Pernambuco). O sujeito e objeto existem no mundo físico e se confundem como um corpo perceptivo capaz de perceber e ser percebido no mundo. O que afeta o corpo-casa dos brincantes de maneira coletiva configurando-os, esteticamente, no entrecruzamento entre passividade e atividade, expressão e execução nas encruzilhadas da vida.

Nas práticas de aprendizado nas encruzilhadas aponte alguns conceitos que passam por toda a tese, dispostos como elementos das categorias de análises numa tríade (cosmovisão, ancestralidade, saber brincante) e seus parâmetros de produção complexa de ações (narrativa corporal dos brincantes), de corpo-ambiente em ritualidades intersubjetivas (condições de uso simbólico dos objetos) e nos espaços-temporais de instabilidades de configurações (cronoformação na memória de contexto dos brincantes). A esses conceitos nomeados, uni-se o objeto por intenção que corresponde a um sistema de equivalências que não se funda no reconhecimento de alguma lei, mas na experiência de uma presença corporal

engajada no corpo entre as coisas que co-existem enquanto sujeito encarnado que se empresta ao espetáculo. E, gerações, uma após a outra, compreendem e realizam seus gestos, suas expressões, indicando uma relação entre o ser humano e o mundo sensível que é dado ao espectador pela percepção natural. O que a natureza não dá a cultura o fornece.

Essa tríade metodológica me levou a criação de um Esquema Triádico do corpo (Figura 5) na encruzilhada, que sistematizei sob os seguintes aspectos: como sujeito do aprendizado, objeto do conhecimento (conteúdo) e sujeito mediador (quem ensina); de olhar semiótico: contemplativo (tempo), observacional (alerta), generalizável (em comum); como três signos: ícone (sugestivo/se refere), índice (indicativo/aplica), símbolo (convencional); com dimensões educativa, comunicativa e lúdica; no olhar (de igualdades), no dizer (de afinidades) e no agir (de individualidades); no Sistema Caboclo com componentes humano, cultural e singular; nos três “santos” do indivíduo: de cabeça e de lados (direito e esquerdo); na ética de caráter ternário, que é ser ao mesmo tempo indivíduo-sociedade-espécie; no pensar no par dentro e fora, sob três nortes que raramente convergimos, nós mesmos – os outros – e as coisas; na triangulação de fatos e fontes de tempo: individual, histórico, social; e para Marpeau (2002), na função crítica de olhar sobre a realidade a partir da relação sujeito-realidade-ato educativo, em cenas na criação brincante. Tudo isso parece mais o pulmão e o diafragma que respira, se alimenta.

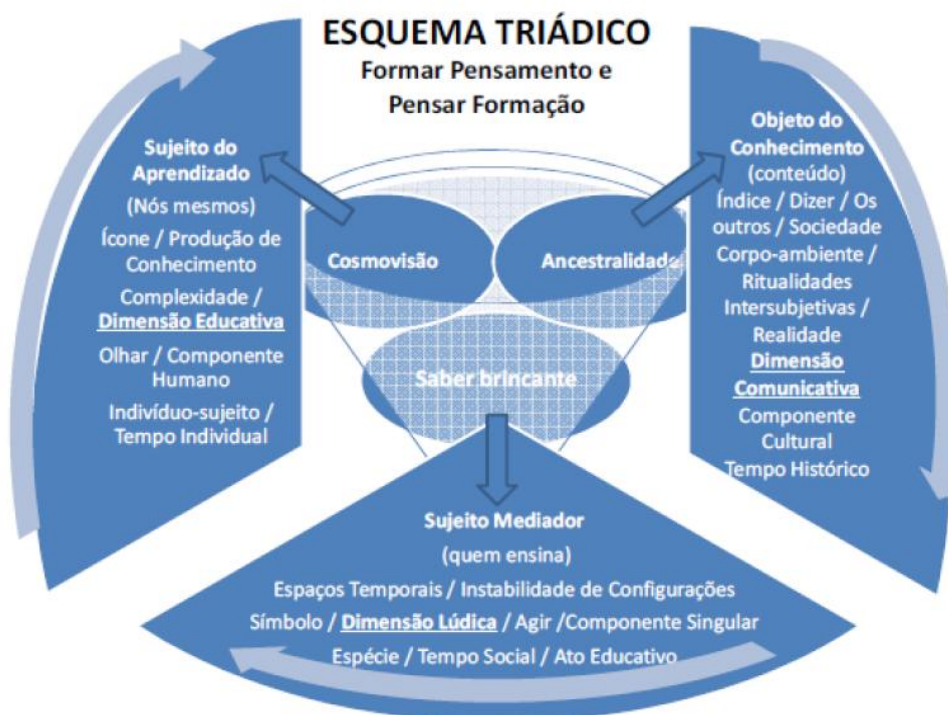


Figura 5 Corpo na encruzilhada de Esquema Triádico (Arquivo Criação Zé Leão, 2011)

O entrecruzamento é visto na tríade, como condição matricial para o contato entre os seres humanos, do signo à significação como uma interpretação, uma intenção de conhecimento aproximando dados sensíveis e perspectivas como conteúdos apreendidos de manifestação em núcleo inteligível, sem mascarar a relação orgânica entre sujeito e o mundo.

Os indivíduos de ancestralidade africana desde o período de colonização até os dias atuais tiveram momentos de folga, preservando, criando e recriando suas manifestações culturais. Este foi um estudo pertinente para se conhecer esse corpo e o seu lugar hoje, que revela saber brincante, o que se impõe como dado central de pesquisas em Educação, a partir da força e significação de pequenas estruturas organizativas, como a dos Caboclos de Lança.

Ao configurar o lugar como o espaço do corpo nesse esquema triádico que respira, se alimenta, de tempero cômico, considero a perspectiva diaspórica²⁶ como um dos caminhos que percorro para o olhar em trânsito de brincantes do afro-carnaval, que permite visualizar memória a partir de personagens – Caboclos de Lança –, que no corpo trazem marcas de africanidade formadora de pensamento e pensa formação através de sua arte.

Como herdeiros dos conflitos existenciais de vida, seus enfrentamentos têm sido na aquisição de experiências, ora no silêncio de suas atitudes observadoras, ora constituindo diretrizes de segurança para se fazer existir, em face das situações críticas carnal em defesa sistemática da existência corporal, que requer estratégias e táticas humanas. São atividades estratégicas que se tornam uma forma de subversão impossível de ser mapeada ou descrita antecipadamente, porque são vividas no momento de sua criação, em ludicidade, como forma de comunicar enfrentamentos.

No percurso de transição planetária, indivíduos agridem, quando deveriam dialogar, acusam no momento em que lhes seriam lícitos silenciar a ofensa ou a agressão, dando lugar aos embates infeliz geradores de ressentimento, do ódio, do desgosto. A necessidade de libertação das amarras vigorosas que os retêm na retaguarda, tem sido o saber brincante no corpo de dimensão humana, como formas diferentes de pensar e agir ao lidar com convenções sociais.

O conceito que aponto de saber brincante, como saber corporal, tem sido ao longo dos tempos, a magia, o ritual, o mistério, a complexidade da estabilidade e instabilidades e ao mesmo tempo a simplicidade de tratar conjunturas de livre-arbítrio, nem sempre lógico, mas

²⁶ A diáspora é um conceito Judaico, uma questão terminológica que representa a dispersão das pessoas, de um povo. De origem Grega (“*Speyros*”), representa disseminar as sementes pela terra, pelo mundo. Análise de vários povos, grupos perseguidos que migraram e passaram por vários lugares. Esses grupos partilham uma mesma memória étnico-cultural coletiva mantendo laços, reais ou simbólicos, com o território de origem dos próprios ou dos seus antepassados. Tem sido um importante suporte de referencial teórico na obra de Stuart Hall (2003) no que diz respeito às dinâmicas culturais.

que somente ao impacto do sofrimento, do desafio, desperta para compreender as conquistas no corpo em relação aos deveres que fazem parte dos soberanos códigos de ética da vida, suas normas vigentes, em transições simbólicas. Os brincantes por onde percorrem criam diálogos simbólicos com diferentes identificações no corpo-casa em trânsito, que possui: espaço de memória da diversidade produzida; e, processo educativo como espaço cultural de práticas de aprendizado.

Espaço de memória da diversidade produzida no corpo

No ser humano o sistema simbólico transforma sua vida constituindo uma nova dimensão da realidade. A linguagem, o mito, a arte, a religião constituem parte deste universo da experiência humana. Universo formado em territórios, que nesse estudo passa pela reflexão da relação de mediação do eu e o outro. Uma relação intersubjetiva do eu “corpo” como lugar da experiência humana. O espaço onde esse eu e o outro se encontram e dialogam, seja através do movimento, seja através dos artefatos utilizados no corpo como uma ampliação de sua pele. Outras abordagens do espaço podem ser vistas como: os territórios artísticos enquanto acervo, exposição, história da arte; e as trilhas da criatividade ao percorrer estes espaços. Sendo assim, no cotidiano é preciso compreender o que o ser humano quer dizer com sua arte e o que quer mostrar aos outros sendo sua expressão subjetividade (produção) e objetividade (corpo).

No que se refere à subjetividade-intersubjetividade e objetividade, no mundo atual a ética e a estética têm apresentado um horizonte da produtividade como valor predominante na sociedade, ou seja, uma ideologia da produtividade e da eficácia. Penso em compreender o problema da identidade, apresentando-a como identidade-alteridade (PONZIO, 1998), pois, na produção do fazer artístico o corpo (espaço-casa) transita em espaços locais e virtuais no tempo configurando valores estéticos nele. Este movimento tem criado um diálogo entre o ser humano e as coisas, as estruturas físicas arquitetônicas, o clima, a fauna e a flora.

No binômio natureza/cultura, a natureza, por um lado é tida como origem de todos os seres vivos e, como parte do ser humano, por outro, como externa a ele e da qual se diferencia. Uma imbricação entre humanidade e natureza e, entre estas e Deus (divindades), possibilita ao ser humano sistematizá-las quanto à exploração material (artefatos) e quanto à exploração intelectual (leis e princípios que as regem). Ou seja, a humanidade ser e, ao mesmo tempo, não ser considerada parte da Natureza, mas, sobretudo, ser cultural de territórios sociais.

A perspectiva diaspórica de compreensão da cultura passa pela construção da identificação pessoal, social, comunitária, regional, nacional. Sendo assim, a questão da identificação na alteridade tem se apresentado com amplitude mostrando toda a força do social e do cultural na constituição do “eu”, nas múltiplas variantes da passagem da individualidade para o social.

Também pude perceber como necessário, trazer outro caminho de entendimento, o da fronteira, que permeia a mediação entre o mundo e o indivíduo, ou seja, o individual no social. Este pode vir a analisar como se configuram os sentimentos, os desejos, os impulsos nos corpos brincantes, e a sociedade como um todo. Sendo assim, o espaço corpo, seja ele casa, local, comunitário, e “banal” na visão de Santos (1996), onde estão todos os alcances do ser humano, não importam as suas diferenças; de todas as instituições, não importa a sua força; de todas as empresas, não importa o seu poder; apresenta um palco de negociações na teia social da cultura dos povos.

Na mediação das fronteiras o processo de persistência de culturas de ancestralidade africana no continente americano, as experiências nas coletividades se apresentam delimitadas nos brincantes do afro-carnaval, com seus elementos de inspiração africana de convívio com a natureza (o ferro, a madeira, a palha, dentre outros) e com a terra (como metáfora de local). Na estética, se redesenha nos Caboclos de Lança através dos mistérios de suas dinâmicas corporais, apresentando-se em *mosaico*²⁷. Nesta metáfora, se percebe as diferenças como um conjunto de ações de dinâmicas sócio-culturais, que envolvem tanto a América como a África em suas diversidades culturais no mundo globalizado.

Na era globalizada, não basta proclamar que o espaço geográfico existe como um dado inseparável de diferentes momentos do resto da vida social do indivíduo em períodos de tempo diferentes. Desta forma, lugares e regiões se tornam também fundamentais para compreender a produção artística, assim como outras questões sociais, tornando-se impossível deixar de reconhecer o papel desses espaços na elaboração do destino dos países e do mundo. Portanto, não basta descrever como são: o mundo, os lugares, os países. Faz-se necessário ir mais longe, ou seja, detalhar suas interinfluências recíprocas com a sociedade, seu papel essencial sobre a vida do indivíduo em seu corpo social cotidiano a partir do que este corpo já foi, é no presente e sua perspectiva de ser no futuro. A perspectiva é

²⁷ Como uma representação da diversidade no coletivo, mediações, entrecruzamento, mestiçagem colonizadora ou a mestiçagem incorporada através da herança corporal. A metáfora em “mosaico” pode ser também relacionada a um “calidoscópio” ou “colcha de retalhos”.

compreender com a história que o passado também apresenta memória, marcas das quais se quer ou não que permaneçam ou liberte-se no corpo enquanto identificação social.

A necessidade de interação com o outro como processo social de trocas serve para reafirmar, ou mesmo descobrir, identificações. Isso significa que as fronteiras são livres dos constrangimentos territoriais, é algo “portátil”. Segundo Hall (2003) é só encontrar uma pessoa de outra cultura, mesmo sendo do próprio país, para que a fronteira seja suscitada. Deste modo, o estudo compreende interações e seus resultados no confronto dinâmico de suas fronteiras.

As reflexões que emergem das práticas e estudos da comunicação, fundamentadas na linearidade emissor-mensagem-receptor, para Hall (2003), além de se concentrar no nível das trocas e das mensagens, não possibilitam a compreensão da complexidade que envolve os processos comunicativos como na educação. É preciso considerar a estrutura dos momentos específicos da construção comunicativa (processo, circulação, distribuição/consumo, reprodução) que se dá na tradução dos discursos que ocorrem das práticas sociais, ou seja, como a mensagem dos artefatos e movimentos nos brincantes é construída de forma significativa para, em seguida, ser significativamente decodificada. Isto fica visível nos espaços em que as manifestações culturais transitam dialogando e criando intervenções com diferentes segmentos sociais em diferentes ambientes.

Em diferentes ambientes o corpo dos brincantes transita em entre-lugares de disputas por poder, a partir da ótica do excluído nas periferias, onde nascem as manifestações culturais, converte-se em espaços de intercâmbio, apesar de se tornarem cada vez mais complexas. A cultura passa a ter um papel-chave nesse contexto que permite a criação de valores democráticos e de convivência nas ruas, nas mais variadas inserções de espaços, inclusive nas festas, ritos e celebrações, a exemplo do afro-carnaval. É nesse olhar que observo as similaridades de localidades, mesmo que distantes geograficamente, percebendo a forma singular de identificação de culturas. As formas singulares são como produtos de um artesanato, em que os instrumentos se propagam em torno das imagens que servem os puros significantes da comunicação social. Para De Certeau (1994, p. 238), os instrumentos,

[...] representam, em bruto, os saberes astuciosos, as sinuosidades cortantes, as astúcias perfuradoras, os giros incisores que são necessários e produzidos para a penetração no corpo labiríntico. Desde modo, tornam-se o vocabulário metálico dos conhecimentos que trazem dessas viagens. São os números de um saber experimental conquistado pela dor dos corpos que se vão transformando em gravuras e mapas dessas conquistas. De todos esses instrumentos, heróis imputrescíveis, as carnes dilaceradas ou aumentadas,

decompostas ou recompostas, narram as façanhas. Para o tempo de uma vida ou de uma moda, elas ilustram as ações do instrumento. São os relatos humanos, ambulantes e passageiros.

Ao utilizar esses instrumentos não se dá uma separação entre o texto a gravar e o corpo que o historiciza. São os instrumentos que colocam essa diferença no corpo-casa como operadores da escritura marcando censura. Como defensores, protegem o que circunscreve no corpo a educar. Escritura e maquinaria são confundidas e se tornam elas mesmas, demarcadas por um código genético, que aqui se revela na composição de um ritual que atualiza os mitos que dão movimento e sentido ao corpo-brincante. A relação instrumental que se estabelece entre o utilizador e o objeto que se utiliza da ritualidade, que na “relação ‘carnal’, ontem submetida à escritura, não resta quem sabe senão o grito – de dor ou de prazer – voz incongruente na indefinida combinatória de simulações” (DE CERTEAU, 1994, p. 238).

Numa intensa atividade cotidiana as populações de ancestralidade africana, oscilam entre o estatuto de ruínas memoráveis e uma intensa maquinaria de vozes que gritam através de suas danças, de sua ritualidade. Duas operações caracterizam as suas intervenções: uma visa tirar do corpo um elemento enfermo ou inestético (atitudes configuradas em imagens depreciáveis – o racismo, por exemplo), e a outra acrescentar ao corpo o que lhe falta (estratégias de persistência no diálogo vivo do movimento), como na dança. No espaço cultural do corpo-casa, ambas se caracterizam como processo educativo em trânsito. Na troca entre corpo-casa e ambientes, os instrumentos se distinguem conforme a ação que efetuam: cortar, arrancar, extrair, tirar etc., ou inserir, colocar, colar, cobrir, reunir, repetir, articular, cruzar, lançar etc. Ações que podem ser visualizadas nas danças dos caboclos de lança e da maioria das manifestações culturais dos brincantes do afro-carnaval. Expressões vivas de inspiração africana como processo educativo em territórios e fronteiras híbridas.

Espaço cultural como processo educativo de cosmovisão

Como uma dominante cultural, em oposição aos cânones da modernidade em meados do século XX, a pós-modernidade reconfigura padrões estéticos e comportamentais no espaço cultural social, conseqüentemente no corpo-casa. Baseada na ideia de uma cultura global “como um campo tornado possível através dos meios de comunicação nos quais diferentes culturas se encontram e colide” (FEATERSTONE, 1997, p. 22), a cultura pós-moderna, surgida como resultado do desenvolvimento da tecnologia e da economia estimulou uma padronização excessiva (modas) dos bens e modos de agir, como também possibilitou

processos de múltiplas identificações, redimensionando o valor da tradição repensado pela historiografia que passou a apontar as intenções de fabricações das “tradições” modernas, criando um apelo à tradição dos costumes e a suas supostas qualidades.

É nesse contexto que o hibridismo cultural, apontado por Peter Burke (2003), se insere ao proferir “a metáfora da tradução de ‘culturas’ (...), pois ela expressa bem a ideia de que as consequências culturais de encontros não são automáticas, que as pessoas têm de trabalhar para adaptar itens de uma cultura para a outra” (BURKE, 2003, p. 56). É fato que todas as culturas estão envolvidas entre si, em que a mudança cultural acontece por acréscimo e não por substituição, é o caso do “diálogo” e da “negociação” de atitudes, de valores no grupo que configuram uma teoria local da troca cultural em reconfiguração de culturas. Foi assim no Brasil, onde diferentes culturas africanas se fundiram e se mesclaram com tradições nativas e portuguesas e produziram uma nova ordem de corpo brincante em processos de hibridação, como resultado de encontros múltiplos, que envolvem artefatos, práticas e povos.

O lugar do corpo brincante, como espaço cultural dinâmico através de suas formas material e não material, de modo genérico, designo como o lugar destinado à promoção da cultura com processo educativo de práticas de aprendizado em trânsito. Este espaço torna-se uma força de expressão além da sua questão física ou promotora de eventos, de atitudes. O lugar do corpo brincante é o espaço do entre-lugar que se encontra numa posição clandestina indeterminada e oscila entre: o sacrifício e o jogo, a prisão e a transgressão, a submissão ao código e a agressão, a obediência e a rebelião, a assimilação e a expressão (SANTIAGO, 1978).

Como portador de um corpo-casa o ser humano pode estar em diferentes lugares se apropriando de culturas criando processos educativos através de práticas de aprendizado, que leva consigo para outros lugares. Isto significa que este corpo leva marcas de lugares que viajam com ele, permitindo uma troca com o ambiente por onde percorre. Nos brincantes, liberta-os da reprodução do passado de violência física, moral etc., e possibilita despertar uma “arquitetura de diversidade” produzida no corpo em movimento, capaz de aproximar lugares-cidades, territórios-fronteiras, numa cidadania em trânsito, se reconhecendo e se afirmando enquanto cidadão do mundo no lugar que também é global (glocalidade). Uma maquinaria somada de um corpo ao outro transformando os corpos individuais em corpo social de ancestralidades.

A maquinaria a que me refiro apresenta no corpo-casa do brincante o texto produzido como aparelho de encarnação, elaborando instrumentos que conformam o corpo àquilo que lhe define um discurso social, tal é o movimento em dois sentidos: espaço cultural dinâmico

de processo educativo e espaço cultural do gesto na estética do sagrado. Estes sentidos partem de uma ideia que se revela na composição de um ritual que atualiza os mitos que dão movimento e sentido ao corpo-brincante. São os fundamentos ancestrais (religiosidade) apresentados nos relatos dos informantes e nas criações do saber numa fixação determinada por um sistema simbólico que tem força de lei, portanto uma atitude corporal (DE CERTEAU, 1994).

Os brincantes ao ampliar suas peles com pinturas, utensílios como a lança, a manta, os adereços de cabeça, o *surrão* (sinos nas costas) etc., as atividades de extração ou de acréscimo no corpo em momentos o remete a um código que o mantém submetido a uma norma inscrita como ritualidade. Portanto, o próprio corpo e as roupas e outros materiais cênicos nos brincantes podem passar como instrumentos de ritualidade. Como uma lei social se assegura nos corpos, regula-os e os exerce também por mudanças de moda, postural, ortoprático, impõem-lhes uma forma e um tônus que tem valor de uma carteira de identidade, fazendo os corpos dizer o código estético de suas ancestralidades.

Espalhada por todo o planeta, a cosmovisão africana, includente, dinâmica, alternativa, conforme Oliveira (2007), atualizada nas Américas reflete consequências políticas, sociais, econômicas e culturais na sociedade brasileira. Seus modos de organização social existente se prendem a manifestações históricas construída com sabedoria e arte, com sagacidade e coragem por seus herdeiros, que exerceu papel fundamental na construção desse país com as suas máscaras sociais.

Os movimentos e artefatos dos brincantes refazem, à sua maneira, o “retrato” físico onde se acha o limite da maquinaria pela qual uma sociedade se apresenta por gente viva e dela faz as suas manifestações, suas máscaras. O aparelho disciplinar que pára e corrige, ou acrescenta ou tiram nesses corpos, maleáveis sob a instrumentação de várias leis, se tornam corpos graças à sua conformação a esses códigos de múltiplas redes estreitas dos intercâmbios que os conformam em unidades individuais e coletivas às regras dos contratos sócio-econômicos e culturais. O porquê disso funcionar e o desejo ou necessidade que levam esses corpos aos emblemas de uma lei identificadora são os laços que os instrumentos estabelecem na natureza e nas discursividades sociais. Para De Certeau (1994, p. 241),

A credibilidade do discurso é em primeiro lugar aquilo que faz os crentes se moverem. Ela produz praticantes [...] Como a lei é já aplicada com e sobre corpos, ‘encarnados’ em práticas físicas, ela pode com isso ganhar credibilidade e fazer crer que está falando em nome do ‘real’ [...] A lei deve sem cessar ‘avançar’ sobre o corpo, um capital de encarnação, para assim se fazer crer e praticar. Ela se inscreve, portanto graças ao que dela já se acha

inscrito: são as testemunhas, os mártires ou exemplos que a tornam digna de crédito para outros.

A lei historiada e historicizada narrada por corpos é o discurso normativo que só “anda” se já houver se tornado um relato, um texto articulado em cima do real e falando em seu nome. Esse discurso textual conforma aprendizados enquanto processo (re) estruturado que pode decorrer de uma situação imprevista ou de um processo planejado. Penso que aprendo muitas coisas por meio de experiências com as quais não pensava aprender. Por outro lado, o aprendizado implica predominantemente num processo estruturado ou pelo menos intencional, porque reflito sobre o que aconteceu. Na educação não escolar, parece evidente que o aprendizado pode ser muito eficaz, concebido como processo com um duplo sentido no qual cada um aprende com o outro, interagindo. Assim como no terreiro, um território simbólico pelo qual o negro brasileiro instituiu a *polis-negra*, ou seja, seu espaço político de grupo, que assegura patrimônio cultural de transmissão de sentido de vida e existência, este passa a ser também o espaço de corporificação cultural. E, ao oferecer um espaço de aprendizado, é necessário um olhar para o que é local e global no corpo-casa de cultura como construção humana, lugar de múltiplos argumentos corporificados que se dão numa aventura de direção a caminhar ao sabor dos acontecimentos utilizando-se de diferentes instrumentos.

Corporificação da cultura: o cérebro humano como órgão de comunicação e aprendizado

Os nossos antepassados compartilhavam seus alimentos caçados e sua capacidade da mão moldar-se a qualquer superfície de um corpo ajudou no crescimento de seu cérebro, que está relacionada com o envolvimento de um jogo de linguagem. O peculiar no humano não está na manipulação, mas na linguagem e no seu entrelaçamento com o emocional. E, os símbolos são secundários à linguagem porque o curso de suas interações se constitui num fluir de coordenações de ações – a comunicação (MATURANA, 1998). Essas coordenações são de ações consensuais, em que o aparecimento de formas de comunicação se deu a partir de uma transformação da natureza produzida pela motricidade construtiva única do humano, o que é mediatizado pelos instrumentos que ela própria imaginou e criou na origem da consciência. Essa mediação produziu na história a conservação do “novo” na conservação do “velho”.

A biologia moderna focalizou-se na genética e na hereditariedade para explicar a conservação e mudanças nos seres. Mas o que define uma espécie é seu modo de vida, numa relação de interação em linguagem, configurado de relações variáveis entre organismo e meio,

que inicia na concepção e finaliza na morte, e que se conserva geração após geração, não como uma configuração genética particular e sim como um modo de viver em um meio.

Em Vygotsky (1987), as formas objetivas da vida social são projetadas pela motricidade humana em entre-lugares de dois espaços (interior e exterior). No espaço interior ao corpo, a consciência no cérebro emerge como processo e como produto da motricidade. Sendo assim, a ação concebida como intencionalidade funciona para a resolução de problemas advindos do espaço exterior, na relação e inter-relação dinâmica com outros indivíduos e com os objetos como geradora das formas de comunicação e de aprendizado.

A ação concebida como intencionalidade desencadeada pela motricidade intencional interioriza-se sobre as formas de sistemas funcionais (esquemas de ação) de auto-regulação, que modifica a própria estrutura do cérebro. Portanto, gestos, mímicas e imitações, como expressões não-verbais, que são associados aos sons, também permitem ao cérebro a multiplicidade de suas expressões verbais na dinâmica cultural e tecnológica.

As funções de comunicação que não são dependentes das palavras são de enorme importância e relevância para a compreensão do papel da motricidade na aquisição do sistema total de comunicação humana. Uma das mais significativas é a do equilíbrio corporal que mantém a postura e a tonicidade do corpo (atenção), seja no domínio da motricidade (codificação), seja na esfera da adaptação (planificação), seja no aprendizado. É a partir dele que são preparados e assegurados os processos de aprendizado complexos, ou seja, as funções psicomotoras mais elaboradas como a noção do corpo (lateralidade), a estruturação espaço-temporal e as práxias passam a ganhar harmonia, precisão e eficácia, como sistema postural integrado que procurei identificar nos Caboclos de Lança.

A partir do equilíbrio se reflete a integração vestibular e proprioceptiva com as estruturas do sistema límbico (emoções) que preside a todos os estados de vigiância, alerta e atenção, sem os quais a atividade psíquica não funciona (ECCLES, 1978). Portanto, organiza a atividade mental emocional, perceptiva, cognitiva, social, simbólica, entre outras, envolvendo emoção, intenção e inclinação em direção à ação. O equilíbrio postural não apresenta apenas uma arquitetura reflexa do corpo em relação ao espaço, mas também informação intra-somática (de base da noção do corpo) para tratar com a informação extra-somática (relacionada ao ambiente externo ao corpo).

Ao falar de emoções, é preciso fazer referência ao domínio de ações em que um ser vive e se move no espaço. Para Maturana (1998, p. 22), “as emoções são os diferentes domínios de ações possíveis nas pessoas e animais, e as distintas disposições corporais que os constituem e realizam”. É por isso que o mesmo autor defende que “não há ação humana sem uma emoção

que a estabeleça como tal e a torne possível como ato” (Idem, p. 22). O que constituir o domínio de ações produzirá fenômenos de ampliação e estabilização da convivência ou interferência e rompimento da convivência. É justamente a emoção que remete a uma dificuldade no fazer, porque pode existir aí uma dificuldade no querer, que fica oculta pela argumentação sobre o fazer. Sendo assim, o sentimento é o espaço de existência efetiva em que o ser humano se move em vitalidade, no domínio de condutas em que se dá a operacionalidade da aceitação, e este aspecto é um fenômeno social fundado na relação de sistema de convivência que se dá no Sistema Psicomotor Humano (SPMH).

Com base em Fonseca (2004), o Sistema Psicomotor Humano possui algumas propriedades com significados em termos neurofuncionais, das quais enfatizo duas: Intercâmbio e Equifinalidade. Na propriedade de Intercâmbio, “a psicomotricidade compreende um sistema aberto de funções de captação e de expressão com o mundo exterior, co-ativadas aferente e eferentemente em termos de circularidade informacional entre o cérebro (psíquico) e o corpo (motor)”. Na propriedade de Equifinalidade, “a psicomotricidade é o sistema por meio do qual o pensamento se transforma em ação, recorrendo a múltiplas formas” (FONSECA, 2004, p. 107).

Na teoria biossemiótica de Rothschild (1963), está concebida o contexto antropobiológico e psicobiológico da percepção visuoespacial do ser humano, que passa por um conhecimento corporal prévio ao conhecimento do mundo envolvente. O que leva o ser humano em seus processos cognitivos a conhecer a realidade e não copiá-la, mas agir sobre ela, transformando-a. Esses processos se dão no âmbito intra e inter-hemisféricos (esquerdo e direito do cérebro). O hemisfério simbólico (de circuito superior), conhecido como esquerdo, trata prioritariamente das funções da linguagem, da análise e do tratamento seqüencial. Já o hemisfério direito (de circuito inferior), o não-verbal ou postural, trata das informações corporais, de síntese e de tratamento simultâneo global. Aqui o circuito inferior (postural) é prioritário na informação ao circuito superior (simbólico), caso contrário, o simbólico passa a inibir o postural (QUIRÓS & SCHRAGER, 1979 e FONSECA, 1985).

Como sinônimo de somatognosia, o esquema corporal e a imagem do corpo, são como reconhecimento e apresentação experiencial pessoal, quer na ótica neurológica e psicanalítica, como na fenomenológica e psicológica (subjetividade humana relacionada com a interpretação que faz o ser humano da realidade objetiva – material e não material). Portanto, a somatognosia apresenta e ilustra o mapa dinâmico e biossemiótica da totalidade do Eu, como uma unidade complexa entre as experiências contextualizadas do corpo e as integrações polissensoriais do cérebro espalhados por vários sistemas funcionais da interação submetida

às leis biológicas (do corpo-interno/corporal) e às leis culturais sociais adquiridas pelo ser humano através dos tempos (corpo-externo/cultural). Elas são organizadas no cérebro e chamadas psicomotoras ou atividade humana (motricidade). Ela está dentro do contexto da relação homem-mundo-natureza, como historicamente construída e mediada por instrumentos, objetos, signos e símbolos. Esta atividade envolve a noção de que o ser humano se orienta por objetivos, agindo de forma intencional por meio do emocional que lhe atrai à intencionalidade. Na intencionalidade subjetiva fala-se de algo individual, pessoal, pois nem todos interpretam a realidade da mesma maneira. Sendo assim, o conhecimento individual produzido é interpretação mental da realidade interna e externa como produto humano da natureza, que se distribui entre dois fatores: atividade nervosa superior (SNC); e, estimulação do meio em geral.

Os fatores como produto humano levam aos Processos Psicológicos (Cognitivo-Afetivo-Comportamental/Psicomotor), ou seja, conhece a realidade, valoriza a realidade (sentir) e cria ações para atuar na realidade. No paradigma humanista de tendência antropológica: no Cognitivo ocorrem as sensações, percepções, memória, pensamento, linguagem, imaginação, atenção, consciência; no Afetivo ocorrem emoções, sentimentos, paixões, estados de ânimo; no Comportamental/Psicomotor ocorrem os movimentos voluntários/involuntários, conscientes/inconscientes, visível/invisível, estético, ação-motora. Assegurando a unidade entre esses três níveis está a personalidade humana, como estrutura superior que integra os processos psicológicos (caráter, temperamento, capacidades), para que os seres humanos pensem, sintam e atuem no ambiente interno e externo. Pensando nesse processo, percebo que a cultura africana potencializa a categoria funcional muito mais que a hierárquica. A funcionalidade das experiências possui um grande peso na vida cotidiana.

Na visão da semiótica, da ciência dos sinais e dos sistemas de sinais, ela nos esclarece sobre a estrutura e a função do sistema nervoso central (SNC), que tem como missão principal a inter-relação de dois sistemas de adaptação: um interno de onde emerge a noção de corpo e intencionalidade; e, outro externo (praxias como sistemas de movimentos espaço-temporalmente sequencializados). Constituem assim, um processo de significações entre a motricidade e o psiquismo.

Essa perspectiva biossemiótica apresenta o como a consciência se originou da ação, o como o psiquismo resultou da motricidade e o como a cultural emergiu do corporal, uma vez que a motricidade no corpo está equipada com propriedades funcionais que podem ser interpretadas como sinais que expressam significações, que transporta significação em processo cooperativo e interativo caracterizado como atividade criadora que, ao se referir

como atividade operadora, ou seja, de aspecto prático da realização das ações, busca processos necessários para concretizar e executá-las. Isso significa que vai além do aspecto intencional da atividade (o que deve ser realizado), pois a ação também inclui um aspecto operacional (o como deve ser realizado ou de que modo a atividade pode ser realizada), algo que é determinado não apenas pelo objetivo ou fim em si, mas também pelas condições objetivas, ambientais e ecológicas que se impõem à sua realização (LEONTIEV, 1978).

Não há apenas uma forma rígida e única de se realizar uma atividade humana, mas diferentes cadeias de ações, tantas quantas as condições sócio-históricas objetivas possibilitarem. A dança ou os rituais como práticas culturais podem ser realizados por inúmeras operações, conferindo à motricidade uma relação íntima com os pressupostos sociais e culturais onde ela ocorre. É “essa diversidade e contextualidade sociocultural e antropológica que dá significação extrabiológica à motricidade e não o contrário” (FONSECA, 2004, p. 128). É esse aprendizado sócio-histórico que é internalizado no corpo-casa pelos brincantes do afro-carnaval, construindo e co-construindo sua consciência, seu modo de agir, pensar e comunicar sua cultura, sua forma de perceber e integrar o mundo real, a compreensão do contexto cultural no qual se insere e aprende a por em jogo relações transcendentais, entre o indivíduo e o mundo, que são mediatizadas pela cultura.

A arte como um processo e um produto do extraordinário equipamento psicomotor do ser humano, acrescentou diferencial ao mundo natural e ao mundo civilizatório do qual os indivíduos tiveram que se integrar, seja com a emergência da postura bípede permitindo ações de caça e recoletoras (macromotricidade), seja com o advento do fenômeno instrumental e prático (micromotricidade), seja com a invenção da linguagem permitindo transmitir e produzir por intergerações um conhecimento, e seja com o surgimento da acumulação sistemática da cultura diversificada, que com seus artefatos, alterou os limites corporais motores e ultrapassou corporalmente a sua motricidade codificada de emoções, prolongando-se num plano extrabiológico das raízes profundas da sensibilidade: visceral (integração que decorre da nutrição, do paladar, e do olfato), muscular (respostas motoras, tátil-cinestésico e auto-organizativa do corpo, como satisfação geradoras de manifestações afetivas) e espaço-temporal (que insere sistemas exteroceptivos da visão e da audição para captar e processar informações). Essas sensibilidades são revestidas de aparências reais da sensibilidade estética.

A sensibilidade estética decorreu do estilo de vida de nossos antepassados, que perseguiram rebanhos de animais em suas longas distâncias de migrações periódicas, e depois tinham que encontrar seu caminho de volta aos abrigos, o que levou a criação e construção de sistemas de navegação, dos quais dependia a sua sobrevivência/persistência em espaços

vivididos construídos com referenciais de orientação simbólicos (espaço semiótico). Foi a conquista da memorização de rotas através do conhecimento, de pontos de referência no contexto macroespacial do espaço social (disposição das estrelas, movimentos do sol etc.).

Sempre orientando e contextualizando seu comportamento em termos sociais, nosso ancestral precisou lançar-se na criação de um aparelho simbólico estável que contrariasse a vida anárquica e instável do mundo natural, da caça e dos grandes jogos de sobrevivência, daí vieram os primeiros simbolismos gráficos.

Estratégias, técnicas, táticas foram os recursos de combate a instabilidade humana, que a estes recursos estiveram mantidos os mesmos espíritos anárquicos de instabilidade proposto aos desafios da vida (anarquia x anarquia, instabilidade x instabilidade). Tudo isso reflete uma progressiva simbolização no corpo, do objeto, do espaço e do tempo, surgindo sinais, marcas, diagramas, danças ritualizadas preparatórias de missões, de zona de segurança e de refúgio, de conforto, de trabalho e de fixação, de ritmos de socialização etc., como no caso da arte dos Caboclos de Lança compondo uma visibilidade estética através de seus artefatos no corpo que comunicam muito mais do que um simples artefato.

O contexto da emergência da arte é colocado ao lado das expressões emocionais humanas mais elementares (o medo, o contra-senso, o sonho, terrores interiorizados, a vivência do prazer etc.), como tudo que ilustra a fragilidade e vulnerabilidade da existência. Essa disponibilidade para o desconhecido e a curiosidade para a novidade no ser humano sugerem uma tendência, uma predisposição e uma motivação intrínseca para a superação e para a suspensão da realidade, numa súbita necessidade de se expressar pela motricidade, isto é, pelo corpo, pelo gesto. Essa necessidade pode ser compreendida a partir das práticas esportivas, dos rituais mágicos, de cerimônias de iniciação, de uma simbologia complexa de abstração da realidade imediata experimentada na luta pela vida e pela persistência, na reprodução e perpetuação do grupo, atingindo processos mentais de coibição, combinação, coesão, seleção e integração sensório-motores, de origem corporal e emocional profundas. Esses processos nas pinturas, esculturas, decorações de artefatos no corpo ilustram uma técnica corporal complexa de ordenação e integração das sensações, na elegância e na sobriedade dos traços, em uma aliança de cores que retratam sentimentos, possível de ser materializada a partir da sensibilidade estética do ser humano.

As dinâmicas de sensações que pude perceber ao participar como brincante Caboclo de Lança no Carnaval 2011, no Maracatu Rural Cambinda Brasileira de Nazaré da Mata, foi a de poder ser e estar num grupo, perdido e ao mesmo tempo encontrado nele, de corpo ampliado em função dos artefatos de uso, além da oportunidade de colocar em prática o conhecimento

da performatividade apreendida nas noites de sambada que antecederam o carnaval, dentre outras sensações de vivência ao colocar a arrumação, como pode ser visualizado na figura abaixo.



**Figura 6 Zé Leão como Caboclo de Lança no Engenho Cumbe, em Nazaré da Mata/PE
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)**

A sensação da estética como formatividade que tive, o processo de construção e veiculação do conhecimento no corpo-casa analisados nos próximos capítulos deste estudo aponta uma expectativa humana no campo educativo. Ela é a dinâmica da percepção e vontade humana em suas formas sensíveis de construir o mundo e a si próprio, mesmo sabendo que não era membro integrante nativo daquele grupo de brincantes, mas que possuía uma proximidade muito forte com eles. É o que trago como história do sensível (como condição humana) em relação à construção do saber científico e acadêmico pelas vias da subjetividade transformado em performatividade. Pois, “o mundo dos afetos e o mundo das implicações, conscientes ou não, são complexidades que a formação não pode descartar, seja para evitar as costumeiras recaídas nas reduções racionalistas, seja para não mais virarmos as costas às dificuldades produzidas pela complexidade da condição humana” (MACEDO, 2010, p. 128).

2.2 O local e o global em corpos e territórios de proximidade

Uma das necessidades fundamentais da existência humana é a orientação, e isso me foi muito necessária nas linhas do Metrô de Lisboa em Portugal buscando as proximidades locais nas diferentes possibilidades de caminhos a percorrer, ouvindo uma diversidade de línguas e nações. Deste modo, para reencontrar ancestralidade africana na memória dos corpos de brincantes carnavalizados é oportuno saber que as culturas africanas, com mais de mil anos de existência, possuem diferentes línguas que muito influenciaram as vastidões imensas da Europa, América Latina e do mundo. Portanto, o caminho do corpo-casa nos brincantes, apresenta a construção do sensível no local e no global, em territórios de proximidade.

A construção do sensível acontece nos territórios em que a mediação vai da (re) construção da cultura do corpo, o que criou para este estudo tensões flutuantes no entrecruzamento dos povos na América Latina, e que no campo de pesquisa apontou em meu corpo a proximidade da troca de experiência que eu tinha como artista dançarino que já conhecia a manifestação do brincante caboclo e sua região. Este aspecto me levou a apreciação por parte dos demais brincantes nativos sobre a minha performatividade durante as noites de sambada e no carnaval.

A relevância do corpo no estudo da mediação em ambientes educativos não se limita às escolas. A mediação nesta pesquisa está, além do próprio corpo, nas comunidades, na TV, na internet, dentre outros ambientes de cultura, através da manifestação dos brincantes de identificação pessoal, social e cultural, que possuem percursos de ações simbólicas como processos educativos que apresentam persistência de resistências configuradas em movimentos dinâmicos do cotidiano transformados em ação dramática. A diversidade insere-se na perspectiva do olhar da reconstrução na alteridade, de dimensão estética sensível – educativa, comunicativa e lúdica – em direção a um projeto político da cultura plural no corpo.

A dimensão estética sensível permite a valorização do saber cultural produzida no corpo pelos sujeitos sociais, no seio da sociedade. Os brincantes em suas diferentes manifestações culturais possuem intenção educativa, de modo que seus saberes culturais contribuem para construir e reconstruir as suas próprias concepções histórico-sociais. Ter seu próprio corpo como fonte de estudo, permite compreender suas ações no contexto de tensões flutuantes, ao brincar e trabalhar com a manifestação cultural que abraçaram, criando e utilizando-se de sua criação estética com o corpo. Como pode ser visto nas figuras 7 e 8 a seguir.



Figura 7 Brincantes confeccionando a lança do Caboclo
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)



Figura 8 Caboclo de Lança em apresentação
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

O contexto das tensões flutuantes se refere aos dramas que ora atraem, ora afastam os brincantes para a construção perceptiva de seus saberes culturais, atitudes, gestos, adereços que utilizam ocasionados pelo olhar sensível no que não é apenas visual, mas tátil, olfativa, auditiva, gustativa,... Isto permite aos brincantes a qualificarem uma relação de atributos e predicados, enquanto qualidades construídas a partir de um olhar de coisas sócio-históricas.

A sensibilidade intercultural possui por princípio um continuum crescente no modo de gerir as diferenças culturais, partindo do etnocentrismo – supondo que sua visão do mundo é verdadeiramente o centro da realidade – e passando por fases de maior reconhecimento e aceitação da diferença, ou seja, na forma como o indivíduo desenvolve a capacidade de reconhecer a diferença e de viver com ela, não como uma ameaça, mas como um desafio.

As manifestações no corpo (rituais, danças, figurinos, artefatos) possuem um grau de elaboração, materializado em configurações no corpo. Logo, pela atitude, pelo gesto, pelo movimento realizado, a dinâmica cultural é aflorada, construindo elementos de convenções simbólicas consolidadas no grupo social ao qual pertencem os brincantes do afro-carnaval. Esta pode ser uma boa possibilidade de compreensão por adaptação-aceitação e por assimilação. Por adaptação-aceitação quando os valores compreendidos enquanto processo de acumulação. O indivíduo aprende um novo comportamento conveniente para outra visão do mundo e o junta ao seu padrão comportamental pessoal, com novos estilos de comunicação.

Por assimilação quando adotam outros valores, outras visões do mundo e comportamentos, “renunciando” a sua própria identificação anterior.

O que pude perceber destas compreensões foi que antes os Caboclos saíam para a luta entre eles e outros grupos, e que hoje a utilização da lança durante os festejos possuem uma atitude simbólica. Nos percursos, colocada deitada no ombro é o descando, nas apresentações, quando apontadas para baixo riscando o chão, funcionam como o chamamento para a briga, quando sendo jogada e apontada para cima, funciona no chamamento da paz e elo com o céu. As figuras 9 e 10 são as configurações destas ações no corpo dos brincantes.



Figura 9 Brincantes em luta simbólica
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)



Figura 10 Brincantes em alusão a paz
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

A essas expressões simbólicas, a primeira impressão é a de que os gestos só fornecem o impulso agressivo, mas elas são camufladas de crítica jocosa e ao mesmo tempo de religiosidade ao passarem pelos espaços públicos. Para Bakhtin (2008), na Idade Média, o mundo infinito das formas e manifestações nas festas públicas carnavalescas, opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Na Idade Contemporânea, esses festejos não perderam totalmente a comicidade inerente ao conteúdo e às diversas formas de apresentação. Penso que o brincar possui uma ação importante na vida humana, especialmente no Brasil, com a diversidade de manifestações existentes, fruto do entrecruzamento cultural dos povos que constituem a sociedade e que continuam a resistir ao processo de massificação, desde o campo religioso ao profano, passando pelas diversas linguagens artísticas.

A festa, os eventos culturais ainda continuam vivos, principalmente como expressão de vida e de relação do corpo em seus entre-lugares. O brincar permanece como alternativa para a população continuar a se confraternizar e reafirmar o sujeito no coletivo, apesar das constantes transformações e do surgimento de novas modalidades de festa, como resultado

das alterações do modelo econômico e das relações sociais de classe ao longo dos séculos. O que era festa-participação, concebida coletivamente com a integração de todos, torna-se festa-espetáculo, muitas vezes privado, seletivo e concebido em função do consumo, da competição, da exibição oficial, tecida às experiências humanas simbólicas anteriores.

Ao considerar que o ser humano é amarrado a uma teia de significados que ele mesmo tece no seio da sociedade, Geertz (1989) assume a cultura como sendo constituída de teias, como construções simbólicas. Este é um percurso da ciência interpretativa à procura do significado que encontra na Semiótica processos de construção e reconstrução social, que combinam significados dentro de uma cultura.

Na relação de intercomunicação semiótica, as tensões vitais do próprio indivíduo e do indivíduo com o outro passam por mediações na alteridade em percursos de conjunção e disjunção. Esses percursos são compreendidos na perspectiva etnográfica, extraordinariamente “densa” no campo da observação, como estruturas significantes das quais se encontram os rituais, os elementos de comunicação gestual como os “tiques nervosos”, as “piscadelas”, a “ginga”, as “fintas”, as imitações, as diversões que são produzidas, percebidas e interpretadas ajudando a compreender e dar sentido às ações dos indivíduos de uma cultura.

Na Semiótica, o signo dá corpo ao pensamento. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (ícone, índice e símbolos), o conceito de cultura semiótica se adapta como algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos, descritos com densidade. Olhar as dimensões simbólicas da ação social, arte, moralidade, senso comum, é mergulhar no meio delas como brincantes participantes, interpretantes de significados. Ou seja, dar sentido-significado às coisas, às festividades.

Para Canclini (1989), a vida nas cidades é marcada pela divisão entre as classes sociais e pelo desenvolvimento técnico e mercantil do lazer e a forte organização dos meios de comunicação social de caráter massificante, surgindo outros modelos de festividade. A organização tende a seguir a lógica mercantil que transforma o motivo da festa em pretexto para o consumo de mercadorias, ao invés de privilegiar a participação comunitária. Tudo é feito para ser admirado e consumido.

É também encontrada a festa ainda dita “tradicional” que integra jogos, danças, ritos, músicas e até mesmo culinária, religiosidade, encontros, concedidos a um lugar na praça pública como espaço da convergência de tudo o que não é oficial gozando de direito de extraterritorialidade do mundo, da ordem e da ideologia oficial (BAKHTIN, 1989). Para este mesmo autor, a linguagem da praça é ambivalente, sem distinção clara do que são elogios ou

insultos. Pois, ambos podem ser irônicos, assim como a presença do positivo e do negativo, que juntos caracterizam a linguagem da cultura cômica popular, com imagens indefinidas, não isoladas, nem inertes, mas no deslocamento da construção do sensível são “dotadas de uma ‘ambivalência regeneradora’, graças à visão dinâmica, viva, construtiva, globalizante, na qual se funda” (PONZIO, 2008, p. 181).

A visão dinâmica da linguagem da cultura cômica compreende o olhar que a imagem transmite, no trânsito do sensível que tem seu foco na força. Força do drama compreendido no contraponto que está em choque no conceito de interações dialógicas fundante. Portanto, torna-se necessário perceber essa força configurada nos brincantes, como possibilidade de reconstrução no deslocamento do caos e da ordem, onde o cômico e o trágico se misturam, criando: construção dialógica do sensível e configurações no corpo.

As configurações no corpo possuem diferenças culturais que passam por várias dimensões. Vou me deter em duas dimensões: a da distância do poder e a da orientação temporal. A distância do poder diz respeito à hierarquia como, por exemplo, o processo de tomada de decisão aceito no seio de uma manifestação cultural, e em que medida cada sociedade aceita uma distribuição desigual do poder entre os indivíduos no seio das instituições e das organizações. Para isso, os indivíduos estabelecem regras e diversas medidas de segurança. A orientação temporal indica em que medida uma sociedade baseia as suas tradições sobre os acontecimentos do passado ou do presente, sobre os benefícios apresentados ou ainda sobre o que é desejável para o futuro num sistema global.

O “global” é uma operação lógica em que um elemento é capaz de totalizar o outro em certas situações específicas numa moldura de todo o sistema, criando uma ilusão de presença, honestidade de propósitos e, sobretudo, de bondade, generosidade e compromisso com o povo. Como jogos de liberdade e opressão em tensão constante, para Freire & Gadotti (1996, Prefácio à 4ª edição),

[...] o diálogo e o conflito se articulam como estratégia do oprimido. Sustentamos que o diálogo se dá entre iguais e diferentes, nunca entre antagonicos. Entre esses, no máximo pode haver um pacto. Entre esses há é o conflito, de natureza contrária ao conflito existente entre iguais e diferentes [...] A moldura democrática deverá ser preservada e fortalecida num socialismo construído com liberdade, o único que interessa a uma pedagogia do oprimido [...] Hoje percebemos com mais clareza que a diferença não deve apenas ser respeitada. Ela é a riqueza da humanidade, base de uma filosofia do diálogo [...] Enfim, não pode estar superada uma pedagogia do oprimido, enquanto existirem oprimidos. Não pode estar superada a luta de classes enquanto existirem privilégios de classe.

Nas andanças em que se encontram também alegrias, afetividade, debates, conversas, sempre há presente uma curiosidade enorme por parte do público com relação a consciência e inconsciência. Porém, como nem sempre temos a mesma posição diante de uma pergunta ou de um problema, ocorrendo divergências conflitivas, o resultado desse diálogo permite diferentes olhares sobre a questão problema, criando deslocamentos de construção dialógica no corpo-casa. São caminhos que se faz caminhando no percurso da alteridade, materializando sonhos na perspectiva do olhar sensível.

Deslocamento da construção dialógica do sensível no tempo

Ao lidar com a reconstrução de processos educativos que ora atraem e ora retraem simbolicamente no corpo de brincantes de ancestralidade africana, procuro compreender o contexto dos ambientes em que ocorrem as mediações nesses corpos. Como brincam? Como se apresentam? Como “lavam sua alma”? Como se sentem? Como “gozam”?

O corpo de brincantes percorre diferentes ambientes de construção, fazendo, conhecendo culturas. Nessa dinâmica os brincantes se deparam com um acervo de ações simbólicas numa teia de significados. Ao perceber significados torna-se possível evocar similaridades, semelhanças, lembranças nas memórias adormecidas, fazendo-as aproximar ou se afastar como ações de caráter simbólico. E, dependendo do ambiente em que se configura a estética (sentimentos, ideias), a ética (conduta, valores) e a lógica (pensamento, normas), o significado apresentado são ações que vão sugerir uma construção do sensível do próprio corpo-casa, como principal ambiente de construção educativa, numa dinâmica que é política e cultural, como na educação que tem sua força e tem sua fraqueza, ou seja, ora participa do processo de produção, ora é usada para os usos escusos de interesses políticos (BRANDÃO, 1991). Esse ambiente de construção afirma a necessidade da busca dos instintos, das causas viscerais das emoções e substituem os rostos humanos por máscaras africanas que criam um mistério em torno do humano em composição de figuras antropomorfas de ancestrais, que podem ser classificada em categorias estilísticas, dá um indício da diversidade de sua produção que, nas primeiras décadas do século XX, foi rotulada grosseiramente como “Arte Negra”.

A simbologia da força (o *axé*) do Caboclo está no cravo que usa. Ele é também a configuração do sagrado, da religiosidade, do que está oculto, do que é mistério em forma de dança. Desvendar o seu mistério significa entregar sua fraqueza para usos e interesses desconhecidos. Um cravo aparentemente pode apresentar o sensível que dialoga no tempo,

deslocando entre gerações e diferentes povos o seu mistério que insiste em permanecer. Pude descobrir esse mistério a partir do brincante folgazão Zé do Carro (Presidente do Maracatu Rural Cambinda Brasileira) nos momentos de preparação para as saídas com o maracatu (Figura 11), como fazendo parte de sua história de vida construída por um tempo de longa duração em rituais como o dessa manifestação cultural.



**Figura 11 Zé Leão e Zé do Carro na saída do Maracatu em Nazaré da Mata/PE
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)**

Para Geertz (1989, p. 135), “uma das coisas que quase todo mundo conhece, mas não sabe muito bem como demonstrar, é que a política de um país reflete o modelo de sua cultura”, e a perspectiva de um olhar sobre ações no corpo compreende entender a cultura, não só como cultos e costumes, mas como estruturas de significado, através das quais os seres humanos dão forma à sua experiência, e a política não como golpes e constituições, mas como uma das principais arenas de discussão na qual tais estruturas se desenrolam no espaço público como esculturas. Com essa reformulação – da cultura e da política – passo a buscar uma conexão entre elas para compreender fenômenos sociais simbólicos como mediações de sensibilidades temporalizadas no corpo.

O sentido-significado habita a expressão e na linguagem somos conduzidos a reconhecer uma significação gestual ou existencial da expressão porque ela é tomada de posição do sujeito no mundo de suas significações. O termo “mundo” “significa que a vida ‘mental’ ou cultural toma de empréstimo à vida natural e as suas estruturas, e que o sujeito pensante deve ser fundado no sujeito encarnado” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 262).

As ações simbólicas podem se configurar em gestos, movimentos do cotidiano, ausências, presentes também nas festas, nos eventos culturais, nas brincadeiras subversivas ou não. Elas podem tomar uma dimensão de negação, afirmação, resistência ou contra-resistência. O impulso tomado pelos brincantes os leva numa reconstrução interpretante ao acrescentar ou eliminar um signo. O que pode ser atitude simbólica numa cultura ou num ambiente pode levar a exclusão para um, e em outra cultura pode não levar ao outro. Essas questões implicam na identidade pessoal, social e cultural que tem os brincantes e que os outros têm deles. Os deslocamentos do olhar são propícios de aprendizado com reflexões na temática da alteridade e diversidade cultural na mediação do tempo.

Os Tempos, no plural, começam a ser muito conhecidos, e o tempo como objeto de formação é o que pode, para Pineau (2003, p.16), ser chamado de cronoformação, que “além de se apoiar em novas temporalidades, ela teria como objeto a formação de tempo pessoal, tanto de tempo cotidiano, como um dia, quanto de tempos mais longos, como fases de vida ou uma vida”. Nesse sentido, a criação de novas historicidades é permitida a partir da mediação da utilização das histórias de vida em formação. Para o mesmo autor (2003, p.16),

[...] apoiar-se de maneira formadora na alternância dia/noite, com dimensões ao mesmo tempo cósmicas, biológicas e socioculturais, permite ritmar sua vida cotidiana com os sons de várias origens (os próprios, dos outros, das coisas) e relativizar pelo menos a cadência das injunções das ordens do dia.

Para Pineau (2003) o tempo de trabalho das sociedades industriais já não organiza a ordem social de forma tão rígida, porque as diferenças temporais se diluem, os horizontes se atenuam. Elas já não possuem o tempo dominante, nem quantitativamente nem qualitativamente. A sua relatividade generalizada obriga, para existir, à formação permanente de tempo pessoal, quer queira, quer não, apoiando-se em três sincronizadores diferentes: social, ecológico e pessoal, de formação em dois tempos e três movimentos. Os dois tempos surgiram por este autor a partir da aplicação de uma dialética de tempo curto – o do cotidiano, já os três movimentos, a partir de transações bipolares alternando o cruzamento de tempos sociais de média duração – o do trabalho e da educação. A partir da triangulação das histórias de vida é abordada a construção de longa duração. São as que permanecem nos costumes através das manifestações culturais de um povo, como sua estratégia de persistência.

Na mediação da medida do tempo e da medida do poder, Pineau (2003, p. 67) aponta que: “O tempo diz respeito em primeiro lugar a todo poder que só se torna e permanece tal se conseguir ordenar e subordinar os múltiplos tempos dos outros ao seu próprio”. É o domínio

de um tempo oficial sobre os outros, exercido pela imposição de um sentido – significado e direção – e de uma medida que contabiliza e troca, mas também contra a desmedida (violência) numa relação sensível com o tempo. É o cuidado no medir o tempo que permite separar o tempo em espaço de entre-lugar, impor limites aos atos, sincronizar comportamentos, circunscrever cortes onde a violência pode proliferar, a fim de eliminar o passado e recomeçar outro ciclo. No Caboclo de Lança, saindo do ciclo das lutas entre eles e passando a luta pelos troféus nas competições de beleza estética entre os grupos.

Na história, a cronometria social do tempo (ATTALI J., 1982) corresponde ao Tempo dos Deuses (Século XII/Controlado pelos sacerdotes), Tempo dos Corpos (Século XII - XVII, Idade Média/Controlado pelos comerciantes), Tempo das Máquinas (Século XVII - XX/Controlado pelas indústrias se expande planetariamente) e o Tempo dos Códigos (Século XX/Controlado por cada organismo. O tempo pessoal é a própria vida). Este último tenta estabelecer uma relação de informação-formação criativa com o homem-meio ambiente, sem que necessariamente seja visto, nem entendido, nem lido, nem explicado, mas vivido.

Numa emergência dos tempos de vida, tentar expressar as experiências vivenciadas para compreender a vida e a sua vida, articulá-la melhor e transmitir estes resultados a outros, provavelmente parece ser a primeira tarefa imposta pela escola da vida que todo ser vivo passa. Isto ocorre de forma complexa, dentro de uma dinâmica entre as gerações no prolongamento da duração da vida, na flutuação dos tempos sociais e no desenvolvimento da formação permanente, multiplicando pesquisas sobre os tempos vivenciados e criando, pouco a pouco, um novo campo semântico. Prefiro chamar este campo de (auto) biografia, considerando o lugar da formação como autoformação do corpo-casa, no espaço de uma vida, que pode caracterizar-se, segundo Grossin (1974) por uma antropologia temporal (Perspectiva fenomenológica do tempo vivenciado – estrutura espaço-temporal) e uma cultura política dos tempos compreendendo a problematização, como processos intercalares que tentam conjugar a ordenação do espaço com a mobilidade irracional dos tempos ambientes – o devir, ou melhor, os devires de cada ser ligados aos devires ambientes.

Para Arfuch (2007), biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos e correspondências dão conta de desvendar caminhos, rastros, inscrições no corpo na singularidade buscada por um tempo. Fazer da voz o testemunho dos sujeitos como atores sociais, como método biográfico – os relatos de vida, as entrevistas em profundidade que delineiam um território reconhecido, uma cartografia da trajetória individual – sempre busca base nas experiências coletivas com multiplicidade de ocorrências, estimulada tanto pelas

indústrias culturais como pela investigação acadêmica sobre a subjetividade contemporânea de uma pluralidade de públicos, leitores interessados pela narrativa vivencial.

Ao considerar que existem nas histórias de vida os designados (de profunda insatisfação), os contestadores (de agressividade não canalizada), os oportunistas (que procuram lacunas), os reivindicadores (que dirigem ações estratégicas de grupo), os vencedores (de objetivo atingido) etc., uma atitude de alguém que intervém consiste em surpreender a pessoa no interior de sua história, no cotidiano de seu ciclo de vida. Sendo assim, o realce da vida passa pela triangulação de três tempos: tempo individual, tempo histórico, tempo social. Estes tempos visam uma concepção fenomenológico-existencial de construção da autonomia do sujeito-aprendiz em mediação com o seu ambiente.

Como meio utilizado pelo indivíduo para vencer obstáculos e atingir um objetivo, a mediação tem sido compreendida e explicada em função de um esquema triádico, que em diferentes ambientes requer: o sujeito do aprendizado; o objeto do conhecimento (conteúdo); e, um sujeito mediador (quem ensina). Acrescento outro elemento resultante desse processo, o resultado do aprendizado (a interpretação significativa corporificada) como fenômeno humano do “eu”, do “outro”, das “coisas”, produzido no sujeito que aprende (brincante), no conteúdo (saber brincante) e no sujeito mediador (mestre brincante).

Para Pineau (2003, p. 193), a prática das histórias de vida, como um marcador de tempo próprio, um sincronizador pessoal, tem como objetivo a produção de uma historicidade pessoal. Essa prática permite que os “sujeitos recolham e dêem forma a seus diferentes pedaços de vida, semeados e dispersos ao longo dos anos, tempos e contratempos [...] construam um tempo próprio, que lhes dê consistência temporal específica, uma duração, uma história”. É um movimento que pretende ser de pesquisa-formação que trabalha para criar as condições de utilização ideais segundo um modelo interativo que cria uma triangulação formativa, diferente dos modelos de abordagens biográficas. Para o mesmo autor, as histórias de vida na perspectiva da triangulação formativa põem em práticas dinâmicas lingüísticas bem específicas, envolvidas por uma problematização não só biocognitiva (de conhecer a vida), mas também biopolítica (quem tem o poder de saber agir sobre a vida) apontando uma experiência pragmática performativa de sua existência histórica (genealogia das artes da existência).

As pessoas produzem sua história de vida para viver sua existência, criando sentido a partir de sua experiência para fazer ou refazer sua vida – corpo-casa de ação performativa. O corpo possui diferentes configurações que são sócio-históricas. Ele tem o “eu”, o “outro” e as

“coisas” corporificadas, e que por si é sujeito de aprendizado, é conteúdo e é sujeito mediador de processos dinâmicos educativos percorrendo diferentes trânsitos.

O modelo semiótico de Bakhtin dispõe de uma lógica discursiva peculiar capaz de dar forma a diferentes níveis da matéria, que vai desde o plano da expressão ao plano do conteúdo como aprendizado. Constitui, por assim dizer, o resíduo da formalização do estilo às motivações, aos portadores das funções, os personagens e seus atributos e predicados em conjunto de atenções dirigidas que saem do pensamento cego e simbólico, percebendo o ser espacial singular desenhado em pensamento, que toma de empréstimo à experiência de sujeitos encarnados. É o estilo marcado pelas características étnico-culturais afro-brasileiras que, de modo comum, acabam por expressar elementos de um conhecimento particular ou intuiam certas resoluções formais que diferia das demais. Características ou categorias que se estabelecem em uma continuidade entre o biológico e o social ou cultural, que inutilizam velhas dualidades: indivíduo-sociedade, natureza-cultura, razão-emoção, objetivo-subjetivo. Pois o “humano” ri de si mesmo ao se constituir no entrelaçamento do racional com o emocional.

Um aspecto peculiar tem atenção dirigida por Propp e Bakhtin (2008): o riso. Acrescentado a seriedade cômica ou jocosidade, estas são decorrentes de toda vida rica e variada, como o da festa do carnaval que cria configurações dinâmicas nos indivíduos. Estes aspectos na visão carnalizada de mundo, nos brincantes, se refletem em várias formas simbólicas (ações da massa, gestos individuais, rituais etc.) unificados pela visão comum do mundo que os brincantes expressam. Os brincantes têm nas categorias carnavalescas – as do avesso (“mundo ao avesso”, “vida ao contrário”); a da abolição da ordem hierárquica (livre contato familiar entre os seres humanos); a da mistura de valores, pensamentos, fenômenos e coisas (sagrado e profano, sublime e ínfimo, sábio e tolo etc.); a da profanação (sacrilégios carnavalescos, obscenidades e sátira carnavalesca) – o ritual-espetáculo como ideias vividas e interpretadas na sociedade e que foram formadas e conservadas no curso de milhares de anos pelas diferentes culturas. Cada aspecto desses possui diferentes leituras.

Leituras da configuração dinâmica no corpo de brincantes

Numa dinamicidade do processo social de perspectiva sincrônica, o momento foi considerar o grupo de brincantes Caboclos de Lança descendentes dos antigos escravos, como brasileiros integrados na sociedade atual do país. Negros que podem apresentar a continuidade de um sistema que se originou na África, sem um “africanismo puro” ou de “agrupamento

genuíno”, pois considerar este aspecto é ignorar o curso do tempo e o processo de aculturação que criou uma nova estrutura social no continente americano (BASTIDE, 1985).

Ao compreender no corpo de brincantes as configurações de persistência na resistência dos movimentos dinâmicos da ação cotidiana e da ação dramática, isso requer uma leitura semiótica, como percurso através dos signos não-verbais caracterizados por roupas, gestos, posturas, adereços etc., que levam a subverter a ordem constituída, eliminar hierarquias, estabelecer relações de igualdade ou reafirmar e destacar as distinções hierárquicas e as distâncias sociais em suas formas de comunicação. Uma perspectiva de repensar o cenário do catolicismo de confrarias, através do qual a Igreja estende seu controle sobre os membros das Irmandades – principalmente os negros – trazendo-os para o centro do debate.

A leitura semiótica que realizo a partir dos estudos de Peirce, numa perspectiva *sugestiva-contemplativa*, os brincantes possuem uma configuração no corpo que se refere aos sujeitos disponíveis para o desafio, a inovação, a diversão, a serenidade na comicidade, portanto seus movimentos dinâmicos do cotidiano sugerem na dramaticidade ações de presença física-sensível aberta à diversidade, interagindo em co-relações e aproximações com o outro. As leituras na sociedade são o abraço, o aperto de mão, o beijo, as comemorações coletivas que aproximam, ou os empurrões, as agressões verbais, as “mangações”²⁸, quando afastam. A leitura nos brincantes está em seus elementos cênicos simbólicos (sua arrumação – lança na mão, olhares escondidos pelos objetos que usa etc.) que ora aproximam, ora afastam. É nessa potência que o corpo se abre ou não a uma nova conduta e faz com que testemunhos exteriores a compreendam, rompem-se e reorganiza-se sob uma lei desconhecida pelo sujeito ou pelo testemunho exterior, mas se revela no próprio momento do gesto, na expressão dos interlocutores que desenrolam e desdobram seu sentido de mundo.

Na perspectiva *indicativa-observacional*, os brincantes possuem uma configuração no corpo que se aplica a lidarem com diferentes formas de expressão existentes no meio ambiente pertencentes ao mundo dos objetos e se configuram no corpo através de adereços, figurinos, modos de estar no mundo que costumam indicar rituais utilizados na dinâmica de movimentos do cotidiano. O Caboclo de Lança do Maracatu Rural costuma utilizar em seu corpo: chapéu, lança, chocalhos etc., e estes objetos os considero uma ampliação de sua pele, de configurações observacionais que indicam aspectos estéticos possuindo uma construção da triangulação do tempo individual, histórico e social, dando o gesto um sentido humano ao objeto.

²⁸ Caçoar, ridicularizar.

Na perspectiva *representativa-generalizável*, os brincantes possuem uma configuração no corpo que apresenta simbolicamente convenções culturais do que é permitido ou não nas regras de conduta desses grupos culturais. Suas bandeiras ou estandartes, seus hinos ou *loas*, brasões com animais ou astros como estrelas, suas *mandingas* (fintas ou gestos camuflados), são utilizados pelos brincantes e designam a que grupo pertencem, que criado como sentido adquire a existência para si mesmo de expressão que constitui um mundo lingüístico e um mundo cultural de fortuna obtida. O corpo-casa torna-se então pensamento ou a intenção que ele nos significa, estendida a todo o mundo sensível que encontra nos objetos o milagre da expressão.

Ao identificar as configurações no corpo de brincantes em diáspora na América Latina – Caboclos de Lança –, percebo que elas propiciam, no seio da sociedade, a manutenção de uma cultura como estratégia de persistência na vivência prazerosa e rica em experiências estéticas. Essas experiências são necessárias ao entendimento do corpo que expressa e comunica uma linguagem capaz de transformar o cotidiano.

No deslocamento de novos sentidos para a linguagem corporal, para a corporeidade que tem no ser humano presença corporal no mundo que constrói e por ele é construído, e as experiências estéticas em diferentes ambientes, faz-se necessário não remeter ao cerceamento do corpo em detrimento de valores impostos por um ideal de educação, pautado apenas na ordem e na disciplina, mas na compreensão da diversidade, também no caminho da dimensão estética da educação. Esta compreensão busca subsídios para a harmonia ou equilíbrio entre o sentimento, o pensamento e a ação, a partir da construção de sentidos que norteiam e dão significados as ações do ser humano no mundo, das quais constituem suas memórias.

Derrida (1993) segue trilhas que transgridem o sentido delas, produzindo um desvio de significado na descoberta da pluralidade dos sentidos. Sendo assim, ele apresenta um projeto de (des) construção que não visa restaurar o sentido perdido na história, mas recorrer a conceitos modernos para abalar ou questionar criticamente tal sentido histórico.

O projeto de (re) construção a partir de Halbwachs e Pollak (1999) se dá a partir da disputa entre memórias ou na luta entre a memória oficial e as memórias subterrâneas. O ser humano ao compreender seu tempo, seu passado, aprende com os erros e os acertos já cometidos, mesmo que em contextos diferentes. É na memória subterrânea, adormecida pela memória oficial, que este embate se trava pela incorporação da memória marginalizada, silenciada, tornando-se embate pela afirmação, sobretudo, de uma identificação que, mesmo por pertencer a uma maioria, encontra-se marginalizada. Destruir (desconstrução) seu sentido é apagar a memória silenciada que se mantém viva através dos brincantes das manifestações

culturais. Daí o discurso da “memória” alcançar significado nos dias de hoje, justamente para se contrapor, muitas vezes, à memória oficial, estabelecida na história dos brincantes. É importante dizer que a memória no corpo dificilmente se destrói.

Como característica marcante na cultura, a memória coletiva de brincantes se apóia sobre o seu “passado vivido” e por serem de ação comportamental, eles tomam como referência pontos externos ao sujeito, sendo percebida na continuidade, vista no plural (memórias coletivas). Sendo assim, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 2004, p. 75-6).

Os elementos do sensível ressaltam a descoberta da experiência no corpo que se expressa e se comunica, produzindo efeitos interpretativos nos brincantes que se referem à camada emocional de possibilidades abertas, apresentando as sugestões produzidas a partir da sensibilidade, que nos brincantes estão no olhar, no toque, no cheiro, no olfato; se referem à camada energética de possibilidades fechadas, apresentando o referencial produzido, que nos brincantes está nos efeitos produzidos por seus figurinos (fantasias, arrumação), seus pertences, sua pintura, sua bebida, suas *loas*, associados aos seus movimentos executados; e, se referem à camada lógica do teor coletivo da interpretação. A significação produzida, que nos brincantes é a comicidade ou sátira como percursos educativos de convenções estabelecidas nas manifestações culturais.

2.3 Percursos educativos no corpo híbrido

A linguagem participa na sua construção dos mundos sociais, o que ajuda a construir laços sociais e caracteriza princípio de organização que vai orientar a experiência local e social dos indivíduos, e esta ação não é solitária. Ao compreender o corpo híbrido de brincantes, analiso o papel e o funcionamento de processos de práticas que estão em relação com as construções sócio-históricas, sócio-culturais. Sendo assim, ao remeter a atividade do indivíduo na sociedade, os brincantes utilizam linguagens compartilhadas para dizer a si mesmo e aos outros, afirmando ser estado de indivíduo na sociedade, como sujeitos frente a situações que atravessam.

Um dos aspectos mais polêmicos no trabalho teórico do crítico pós-colonial indiano contemporâneo Homi Bhabha (2002) foi também seu conceito de hibridismo. Para esse autor

uma sociedade que sofreu a experiência de ter sido colonizada viveu plenamente sob o signo da ironia. Isso porque os seus membros viveram num contexto de desiguais coexistindo.

A compreensão de processos educativos nos brincantes de ancestralidade africana, passa pelas tentativas de descolonização a partir das leituras dos contadores de histórias, em situação crítica vivida. A produção das históricas contadas no corpo revela fonte narrativa histórica para povos que também vivem em tradições orais (cultura musical, lendas, contos, danças, artesanato). É o corpo arquivo vivo de memória passada por transmissores (valores, ética, estética, visão de mundo). Um corpo mesclado de corpos em distribuição aleatória dos grupos africanos pelos países que originou diferentes tradições, com elementos iorubás, bantos e jejes, assim como suas variadas línguas, culturas e crenças religiosas num fenômeno que passou a ser conhecido como a diáspora africana. Diáspora associada ao hibridismo.

O corpo traz todos os seus ancestrais e anuncia perspectivas históricas de um comportamento antropofágico. Esse corpo híbrido, formado por atores sociais contemporâneos, incorpora as formas com as quais ele foi e é apresentado fazendo suas opções políticas. São qualidades incorporadas como estratégias de persistência que criam e recriam resistências e imagens da forma de ser que, para Januário Garcia (2008), passam pelas diásporas sul-americanas que têm dois traços marcantes e comuns aos países nesse continente: a crença religiosa que une os elementos africanos, indígenas e católicos e as sociedades de fuga conhecida como Quilombos, Palenques e Marrons. Os espaços nos continentes mesmo distantes e desconhecidos uns dos outros, guardam semelhanças estéticas, padrões arquitetônicos similares e a fraternidade entre seus integrantes, viajantes em zonas de contatos interculturais. A ideia de diáspora é uma tentativa de entrelaçar todas essas diferenças, mas preservando uma característica em comum, que é trazer para o lugar onde os africanos foram colocados o que de mais importante existia no seu cotidiano na África: O mundo simbólico, o batuque, a dança e as celebrações divinas. Além de se imbricarem entre si, as tradições africanas também receberam influências das culturas indígena e portuguesa. Este cruzamento foi a base da criação de religiões como a umbanda, o catimbó e a jurema nordestina.

É preciso pensar também os percursos desses corpos viajantes conectados a uma estética formada por três diásporas: a primeira, quando os africanos saem escravizados da África e povoam o mundo; a segunda, quando após quatro séculos pós-escavidão os negros começam a se deslocar voluntariamente pelo mundo resignificando os espaços; e a terceira, quando a partir dos anos 1960, no pós-modernismo, na globalização digital, ocorre o deslocamento dos signos, mencionando diferenças e semelhanças, que circulam na TV, internet e outros meios de comunicação (GUERREIRO, 2009).

As zonas de contatos interculturais surgidas por essas diásporas apresentam possibilidades de se criar formas cinestésicas, a partir da experiência estética (fantasia, lúdico, virtualidade etc.) remetendo ao que permite projeção imaginária necessária ao ser humano. Estas possibilidades implicam numa inspiração provocadora que aproxima os lugares de aprendizado como referenciais do mundo negro com seus elementos de inspiração.

A inspiração provocadora nasce da crise que se instala pelos problemas que não se resolvem em função da realidade que escapa, e a conservação, revolução e transformação existem no corpo ao se deparar com situações provocadoras. A ideia de conservação é importante porque se coloca à disposição das gerações os conhecimentos e, novas gerações, necessitam dos conhecimentos de seus antepassados. Mas também é preciso ir além de apenas relatar os conhecimentos às novas gerações, pois, transmissão exige conviver no meio para revelar, no caso do conhecimento incorporado nos brincantes, o discurso artístico da dramaturgia do mito simbólico num corpo em cena que comunica, encontrando formas, configurações em “metáforas corporificadas”.

As configurações em “metáforas corporificadas” compreendem a experiência como o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. E, o excesso de informação no corpo, no mundo contemporâneo, parece ter a pretensão de substituir experiência por informação. São poucos que em seus territórios de passagem – como um espaço em que tem lugar os acontecimentos – se permite passividade, receptividade, disponibilidade, abertura, para a travessia no perigo de se expor. Para Larrosa (2001) se expor significa fazer algo, é sofrer, padecer, aceitar ao se submeter a algo. Dessa forma, experiência é paixão, tensão entre liberdade e escravidão, entre se perder e se achar, entre ser sujeito e ser objeto. É um aprender a ver as coisas e adquirir certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio que enriquece e organiza o esquema corporal. Sendo assim, no:

Sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto para um ‘eu penso’: ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio. Por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 212).

O que existe configurado nos corpos dos brincantes está nos saberes da experiência, particulares, intersubjetivos, relativo, contingente, social, pessoal, singular e irrepetível, como

forma de saber. Quando no saber e no aprendizado a mediação se reduz a sua dimensão biológica do conhecimento e da vida humana na satisfação das necessidades (lógica de consumo) e na sobrevivência/persistência dos indivíduos e da sociedade e cultura (apropriação utilitária), os traços marcantes de corpos híbridos brincantes se perdem e se acham numa rotina de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, caracterizando territórios e fronteiras que não são firmes e bem demarcadas, mas que guardam e buscam marcas, fragmentos. Essas marcas e fragmentos são encontrados nos brincantes personagens e não-personagens, que como o “*flaneur*” de Baudelaire nas ruas de Paris, ignora o movimento da cidade como ocioso que não se rende à lógica do capitalismo, mas não quer se privar dos luxos. Ele é solidão, anonimato e independente retornando na contemporaneidade ao corpo-casa com experiências longas e efêmeras das informações rápidas interessando-se no que está entre as coisas.

O corpo do brincante ao se deslocar, pode verificar que a cultura passa a ser considerada como uma virtual mercadoria estratégica, manipulada como imagens de marca para encontrar a tal “identidade”, ligada a uma cultura local que pode ajudar a construir uma cultura própria que venha se apropriar efetivamente do espaço urbano, indo de encontro ao amplo processo de privatização do espaço público entre África e América.

O signo da diáspora africana vem de uma retomada do corpo como possibilidade da atitude, “como o lugar privilegiado do entre-lugar, pois é ele que habita o entre-lugar em qualquer lugar que se esteja” (OLIVEIRA, 2007, p. 106) e nesse habitar o corpo é inventado, descoberto e memorável em processos de seu redescobrimto, escapando da armadilha da identidade fechada para se abrir à aventura do contato e da transformação no caminho, que passa pela própria experiência corporal com ganhos de corporeidade em espaços carnados, pensando a educação que está dentro e que está fora dos limites no corpo. Uma experiência pragmática performativa de se produzir a partir de seus tempos e contratempos, se apropriando de elementos constituintes, transformando-os e se transformando, diferenciando-se e se articulando, numa readaptação “americana” de manifestações culturais trazidas da África, em campos diversificados como o são as expressões corporais da dança, da música, da arte de trabalhar o ferro, da pintura, da escultura etc.

É o que trata alguns teóricos, como Serge Gruzinski (2001) ou Néstor Canclini (1998), quando se referem à formação de uma “arte híbrida”, resultante das misturas de valores estéticos africanos, pré-coloniais e europeus que provoca, em consequência de uma readaptação, uma visão de mundo e uma produção cultural “americana”.

CAPÍTULO III

ANCESTRALIDADE AFRICANA: caboclos viajantes em processos civilizatórios de partida ampliados em países sul-americanos

Ao falar sobre ancestralidade, peço licença a *Exu/Aluvaiá*, princípio da cosmovisão africana, corpo (natureza) e cultura, que abre caminho junto com *Ogum/Nkosi*, no trânsito da diáspora. Nos caminhos abertos dos deslocamentos entre os povos, para Oliveira (2003), o Sistema do Capital (de produção econômica e de produção subjetiva, de semiótica dominante), imposto ao mundo todo, teve como fundamento uma cosmovisão essencialista, excludente e individualista, enraizada no princípio da identidade, nos processos de uma política de dominação. Um estado de coisas que preserva e aumenta a injustiça social em todo planeta, influenciado por valores de uma cultura ocidental-judaico-cristã, que ainda tem privado de reconhecer a própria história humana e seus processos criativos inventados (de outros regimes semióticos, de linhas de fuga) ao longo do tempo e em diversificados territórios do planeta. História e processos criativos que ganharam novos percursos camuflados em viagem, como foi o caso da complexa tradição africana que respeitam as diferenças, promovem por seus herdeiros a alteridade e apontam caminhos possíveis de organização da vida, construída e atualizada com sabedoria, arte, sagacidade e coragem.

No trânsito metodológico deste estudo foram apontados, com base em Oliveira (2003), alguns elementos estruturantes da sociedade africana de concepções singulares do universo, de tempo, de força vital, de socialização, de poder, de pessoa, de morte, de oralidade/palavra, de produção, de família e de ancestralidade. Ao também considerar os princípios que regem a vida destas sociedades (integração com a natureza, dimensão comunitária da vida, estrutura cognitiva, respeito e relação estreita com a tradição, inclusão e diversidade), de caminhos diferentes dos aplicados à cultura ocidental, vale dizer que as práticas religiosas-culturais dos chamados afro-descendentes no Brasil possuem uma dimensão bem política, ressaltada por sua diversidade cultural que tiveram espaços de negociação entre escravos e senhores, sem que a hegemonia dos senhores eliminasse as práticas negro-africanas que restituíram uma cosmovisão de mundo de seu processo civilizatório de partida africano. Sendo assim, das práticas religiosas-culturais, recorro neste capítulo o elemento da ancestralidade no processo civilizatório em trânsito adaptados às novas exigências de vida no espaço brasileiro, suas cascas no mosaico intercultural, de descrição dialógica em visibilidade configurada.

3.1 Colonização e Ancestralidade no processo civilizatório em trânsito

A compreensão do significado de dimensão mais ampla da viagem para o “*Velho Mundo*”, que parece começar a existir quando os navegantes descobriram e conquistaram o “*Novo Mundo*” – o Ocidente – foi quando os viajantes, comerciantes, traficantes, missionários, conquistadores e outros ao descobrirem e ao conquistarem, permitiram redesenhar o mapa do mundo, localizando continentes, ilhas e arquipélagos, rios, planícies, lagos, mares e oceanos, faunas, climas, tribos, clãs, etnias, religiões, línguas, nações, colônias, impérios, culturas e civilizações, o que veio a desvendar lugares e tempos nos eldorados de terras a serem conquistadas (PAULME, 1978). Terra como algo próprio em que o ser humano a concebe como senhor nato do cosmo, alterando geografia e história, compreendendo os sentidos de espaço e tempo que tem como o lugar de referencia o próprio corpo que vive num fluxo contínuo na terra e que se apega às coisas exteriores, passando e transformando-se necessariamente com as afeições dadas a ela.

As inquietações, descobertas e frustrações podem vir a impulsionar as potencialidades daqueles que caminham, buscam ou fogem (os viajantes), encontrando-se e reencontrando-se, reiterando-se e modificando-se, com astúcia e estratégia de sobrevivência/persistência na paródia de seus arquétipos, nas aventuras em trajetórias realizadas, desfeitas e refeitas pela viagem. Trata-se de aprender a ver o que é nosso como se fôssemos estrangeiros, e como se fosse nosso o que é estrangeiro, num jogo de troca de mercadorias entre culturas em diáspora do como se produz a riqueza com aquisições intercomunitárias (intercidadania).

As aquisições que se deram pela viagem têm uma herança de encantamento mágico, que no caso dos africanos e seus descendentes, a perspectiva na pesquisa é de superar preconceitos de barreiras epistemológicas como de povos sem e fora da história e o racismo. Sendo assim, o encantamento que busco como um viajante observador é o de considerá-los sob dois aspectos: 1) o desejo de encontrar a identificação africana a partir da diferença construída na alteridade e trazê-la de volta ao cenário político estas questões sem purismos; 2) Pensá-la com elementos em que, diante da diferença do outro é que a nossa diferença também aparece como força da natureza e comunhão com os ancestrais. Essa força é o *Axé*, que é realizar, fazer, tornar possível aquilo que faz ser possível, o poder que sustenta a existência. Uma ancestralidade proveniente do Continente Africano a partir do mundo dos Terreiros de Candomblé (*egbés*), que se recria, se reinventa e se desdobra nas Américas ao culto sobre-humano aos *Orixás, Inquices, Voduns, Eguns e Caboclos*.

Não se sabe ao certo a origem dessas palavras. Para Luz (2000), com relação a *Orixá*, por exemplo, alguns acreditam que seja a composição de *XA* (Selecionar) e *ORI* (Cabeça). Quando nos referimos aos cultos sobre-humanos, eles estão relacionados às forças da natureza, aos fenômenos com o ser humano, o que dá confiança, esperança na vida. Eles são personificados como os seres humanos que na filosofia *yoruba* são filhos da mesma mãe. Uma identificação como se fossem santos.

A nomeação que se refere ao “Santo” é de herança da religião católica na implantação da arte religiosa, que consistia na produção de imagens religiosas, objetos litúrgicos, altares e mobiliários, utilizados como recurso metodológico e estratégico na catequese de muitos povos. A perspectiva nesse estudo passou pela compreensão das fronteiras culturais continuamente transpostas, na forma de pensar que seja frequentemente transgredida, e perseguir o desejo de aprender com a diversidade das experiências humanas daqueles que viajam conosco no tempo, se permitindo atitudes estético-sociais em diferentes situações a que os seres humanos foram submetidos.

O contexto de cenário brasileiro em que foco a ancestralidade africana (que não está fora do espaço e do tempo), pensada como jogo de sedução que desafia ao contato, ao encontro, possui fundamento no corpo imbricado em diferentes culturas de reinos africanos numa dinâmica civilizatória no (s) continente (s), com fatores estéticos e importância ritual simbólica que influenciaram a retenção (memória) e transformações dos elementos artísticos e culturais. Uma paisagem cultural brasileira, como a africana, que para Sodré (1988b, p.180) faz circular a troca, “no que reintroduz o acaso e o destino, no ato simbólico [...] no que se constitui em morte do sentido e da verdade universais, no que faz aparecerem as singularidades, num ato de delimitação e de atração – em resumo, no movimento do jogo”.

Sem me deter em todas as nuances dos impérios ou reinos africanos, destaco como pontos de concentração de energia o universo da cultura *Banto* e *Nagô* (OLIVEIRA, 2003). *Banto*, em função da remessa de escravos, excelentes agricultores que já cultuavam na África o café e a cana-de-açúcar, que chegaram ao Brasil dos portos de *Molembo* e *Cambinda* na África, por isso foram trazidos em maior número para o Brasil, e por se tratar de um grupo muito arreado foram distribuídos por vários estados, fazendas, engenhos, o que dificultou a unidade de seu ritual, que se tornou difícil de ser agrupada e estudada. Segundo Eduardo Oliveira (2003), os *bantos* possuem uma filosofia da energia que é vivida mais no movimento que na racionalidade, uma ênfase ao movimento do ser de Força-Vital. E *Nagô*, em função da generalização acometida aos africanos por uma posição nagocentrista, que ainda nos dias de hoje possui uma dominância de representatividade e ascensão social utilizada pelos afro-

descendentes. Estas culturas sobrevivem por trás dos nomes que lhe foram dados com sua ritualidade relacionada à nação africana de fenômeno social religioso que, em contraste com o outro, o processo de construção de identificação *jêje-nagô* (de permanências, tradicionais) foi criada em detrimento de uma identificação *banto* (de tradições misturadas). Culturas que tem procedência de impressão deôntica (caminho, *ilanon*), que estão a significar “traçar” ou abrir novos caminhos – uma das principais atividades de *Exu/Aluvaiá*.

A denominação “*nagô*” foi dada, no nordeste do Brasil, à língua *yorubá* que foi a “língua geral” dos escravos, tendo dominado as línguas faladas pelos escravos de outras nações. O *yorubá* compreende vários subgrupos e dialetos, entre os quais o *Egbá*, que inclui o grupo *Kêtu* e *Ijexá*, das tribos do mesmo nome, cujos rituais foram adotados, principalmente o *Kêtu*, pelos candomblés mais conservadores. Do *ewe* “*anago*”, nome dado pelos daomeanos aos povos que falavam o *yorubá*, tanto na Nigéria como no Daomé (atual Benin), Togo e arredores, e que os franceses chamavam apenas *nagô* (LOPES, 2006). Para esse mesmo autor, foi a etnia *banto* que deixou nessa região do nordeste brasileiro, herança na mitologia, na religião, na culinária, na dança e nos ritmos, como: o maculelê, a capoeira, o maracatu, o samba e ainda os segredos das *Kisabas Zamibi* (ervas sagradas), além das artes manuais.

O lugar, as cidades, os reinos, impérios, têm como fato gerador o aparecimento do mercado e a necessidade da comunicação, como o local onde se processam as trocas de mercadorias – se constituindo o comércio como eixo dinâmico da vida social e econômica – resultante da produção de vilas e aldeias, o que leva a promover o aparecimento de diversas vias de acesso que muitas vezes ultrapassam as fronteiras de reinos e impérios, transformando-as em rotas comerciais. Nessa ocasião, segundo Luz (2000), a organização social das cidades na cultura africana se caracteriza pela instalação do *ojubo* – assento coletivo de adoração ao *orixá* patrono e das demais entidades que o acompanham. Dentre os fundadores responsáveis pela atração dos primeiros habitantes estabelecidos é escolhido o “*Balé*” – título que significa *oba* + *ilê*, o rei ou senhor da terra (*Onilé*), termo também conhecido como o espaço sagrado (*egbé*: os assentamentos, onde estão os elementos litúrgicos) destinado ao culto dos *éguns* (ancestrais) e *voduns* (encantados da natureza). Terra ou espaço que continuam presentes no corpo. Portanto, torna-se rei ou senhor do próprio corpo e que serve como ligação vital entre uma comunidade dada e o Deus (a) da terra.

Para Paulme (1977), apesar dos obstáculos naturais impedirem o acesso às terras de África, como o relevo, a ausência de porto natural, os rios sem grandes vias de penetração, o clima rigoroso, além do desconhecimento da dimensão das crenças religiosas de suas tradições de organização social, para o mesmo autor, os primeiros reconhecimentos das costas

africanas, remontam ao século XV. Os Portugueses, em busca do caminho marítimo para a Índia, fixam os limites do continente e seus contornos ignorados para o Sul, atingem em 1488, o cabo da Boa Esperança. Passam então a extrapolar as fronteiras formais de cultura, abrangendo as suas manifestações materiais e imateriais, expressas em crenças, valores, visões de mundo existentes em uma sociedade e o papel crucial na área da sociabilidade e do convívio entre os povos africanos.

Assim como na América Latina, o continente africano atraía negociantes (árabes e europeus) com o desejo de explorarem as suas riquezas naturais. Aponta o antropólogo francês Paulme (1977), relatos dos navegadores europeus dos fins da Idade Média, que falavam de reinos organizados na África, porém só se foi encontrado ruínas devastadas por guerras, e seus povos pouco a pouco eram capturados como escravos destruindo os reinos mencionados pelos descobridores como sendo de excelente organização (Porteiros, chefes militares, conselheiros).

Desaparecidas as obras de arte do passado, restavam apenas em território negro tradições orais expressas através de lendas e dos espaços sociais e simbólicos ocupados pelos terreiros, como os de candomblé, espaço de prática religiosa muito presente no Brasil, de estudos clássicos entre psicologismo e etnografia apontados por Nina Rodrigues (1982) sob sua rigidez etnocêntrica.

O que está em jogo é a compreensão do real construído por signos e coisas que guardam histórias e entram em cena mediadas por lembranças, das quais adentram no segredo da singularidade como análise cultural. Tais lembranças necessitam ser faladas, escritas, lidas, assumidas, afirmadas, escutadas, para poderem assim ganhar status de memória, ser lapidadas. Quando socializadas, podem ser refletidas, criticadas e ampliadas em países sul-americanos.

O cenário desta pesquisa de percurso, tendo como ponto civilizatório de partida, povos africanos passando pelo atlântico negro, vem registrar a cosmovisão na construção do personagem caboclo de lança do maracatu rural com base na contribuição dos povos *banto*, que por uma posição “hierárquica” de poder ficaram conhecidos por *nagôs* ou *yorubás* no Brasil. Estes reproduziram a estrutura de organização social das cidades na África caracterizadas pela adoração ao culto aos *orixás* patronos locais (*Ire de Ogum, Ketú de Oxóssi, Oyó de Xangô* etc.), ou seja, comunidades religiosas “onde cada templo representa uma cidade possuindo suas hierarquias próprias” (LUZ, 2000, p. 104). Essas comunidades marcam o processo de continuidade transatlântica da tradição religiosa, com formas sociais, valores, linguagem e identidade cultural, adaptada depois a um contexto histórico de

sociabilidade africana distinta e adversa (colonial, mercantil, escravista) em países sul-americanos como o Brasil, dissolvidas em sua arte.

Na construção da cultura material do País, a arte afro-brasileira também necessita estar inserida na história da arte brasileira, a partir dos elementos de inspiração de *caboclos* (*éguns* ancestrais) de cosmovisão atualizada, no cotidiano, em manifestações culturais que são de afro-descendentes.

Para ilustrar ou interpretar os elementos formais dessa obra de arte, o processo de continuidade está no *Arkhê* – princípios e valores transcendentais que dinamizam as lutas de afirmação sócio-existencial do povo *banto-nagô* no Brasil, de ação renovadora, de resistência, reposição e expansão das tradições africanas, americanas, brasileiras, como centros de irradiação das elaborações transcendentais, expressas através da complexidade da linguagem estética com ética e sociabilidades próprias, mas de formação transcontinental dos negros que civilizaram a América Latina. É a insurgência negra, apontada por Luz (2000), na cosmovisão *banto-nagô*, com elementos que interagem e determinam nosso comportamento, tanto de aspectos de culturas brasileiras quanto africanas.

Mesmo impregnados de colonialismo a ser extirpado do corpo, foram a partir dos cânones da arte africana, trazidos pelos africanos escravizados que Preston (1991) identificou no Caribe, na América do Norte e no Brasil a existência do movimento artístico denominado, por ele, de neo-africano, que compartilha de algumas premissas formais e conceituais da arte africana, mas, que já “sofreram junto à nova realidade, impostas pelas condições das manifestações artísticas no novo continente, adaptações que trilharam um renovado fazer, considerando a vivência concreta do indivíduo” (SILVA & CALAÇA, 2006, p.68). Nesse sentido, é importante enfatizar que

a raça negra fundou uma pátria que ela pode, com muito mais direito, chamar sua. Suprima-se mentalmente essa raça e o seu trabalho e o Brasil não será, na sua maior parte, senão um território deserto... a raça negra nos deu um povo [...] Assim Joaquim Nabuco, jornalista, advogado, diplomata e o líder mais habilidoso da campanha abolicionista, definia o papel dos africanos escravizados no país (JORNAL “A TARDE”, 18/1/2010, p. A²)

Apesar da terminologia “raça” estar ultrapassada nas discussões atuais nos conceitos antropológicos – que não cabe a representação, mas a apresentação na alteridade entre si e o outro. A raça é um termo que se aproxima de ideologias racistas, e a tendência apontada aqui se refere ao olhar sobre os entrecruzamentos da complexidade étnica cultural afro-brasileira, como construção social no duplo vetor entre história e cultura de povos, porque a cultura é

historicamente reproduzida e alterada na ação, o que nos permite compreender tanto as transformações históricas quanto as mudanças sistêmicas de seus conceitos. Sendo assim, dois personagens no cenário da cultura pernambucana, brasileira e internacional – Paulo Freire e Joaquim Nabuco (Nabuco completado os 100 anos de sua morte em 2010) – desde o antigo 2º grau, continuam a me inspirar aos estudos e pesquisas em que a sociedade brasileira desenvolveu heróis à altura dos abolicionistas e da grandeza de suas lutas. Cabe-me dar visibilidade aos heróis negros que encontram eco nas ações estéticas, intelectuais e políticas dos movimentos negros e abolicionistas do passado (Zumbi dos Palmares, Nelson Mandela, dentre outros) e nos papéis ativo e criativo dos sujeitos até hoje que continuam na vida das grandes e pequenas cidades, com seus rituais e crenças, de aspectos essenciais para a construção e a dinâmica das histórias que fizeram. Heróis camuflados em suas ações artísticas de dinâmica cultural simbólica, que configuram dimensões estéticas com suas manifestações culturais, como as do Maracatu em Pernambuco, numa ausência de dualidade entre indivíduo e cultura, já que ela é fruto das ações dos sujeitos humanos.

Seja por sinais de ritual ou puro adorno estético, no mundo pós-moderno, para o herói brincante que explode o corpo em possibilidades, tudo é apresentado de maneira que não é mais necessário pensar sobre o que nos é apresentado como estrutura única do real. A ironia, manipulada pela arte, é apenas mais um compromisso com o "*estado das coisas*", que encena atração, distinção, preservação como estética do parecer ser insignificante, e aponta a premissa de realidades em que a arte ri de si mesma. Sendo assim, se pode “fazer tudo, tudo arremedar, tudo parodiar” (BAUDRILLARD, 1997, p. 20), como manto que cobre as ações humanas.

Nas ações humanas o sentido é apontado por Oliveira (2003, p. 79), tendo o real como “o conjunto de signos significados e ressignificados pela sociedade que o produz”, de cultura dinâmica e não estática formal. E ao ver muito de ludicidade e jocosidade nos espetáculos dos brincantes encenando os limites do dentro e do fora do corpo, pude perceber esses elementos a partir da observação e histórico em rituais brincantes do gênero masculino que se utiliza de símbolos iconográficos marcados pela configuração de seus artefatos. Símbolos utilizados como ampliação da pele nos brincantes que tem guardado interculturalidades itinerantes nos povos com grande apuro estético-educativo, e aponta um conjunto de ideias e valores civilizatórios de força vital, de poder, de produção, de socialização, de tempo, de laços familiares. É o espetáculo itinerante de brincantes configurando cosmovisão de ancestralidades no corpo, que revisita e valoriza o conceito de estética em diferentes povos.

Numa troca com o ambiente, o corpo se relaciona por meio da arte e nessa direção, me detenho no conceito de arte enquanto expressão de sentimentos estéticos que combinam formas, cores, movimentos, sons, espaços, dentre outros aspectos, segundo a sensibilidade de quem a cria, que faz da sua obra um objeto de contemplação.

A arte nas comunidades de maracatu, em especial dos povos da zona rural da mata de Pernambuco, pode funcionar como um argumento para reforçar a produção da imagem estética, numa perspectiva que se possa também questionar sobre o que na estética desaparece, o que se torna invisível ao olhar, sendo essa invisibilidade não da ordem do visual, do óbvio, mas da ordem da subjetividade, ao olhar com outros olhos e não com o olho propriamente dito, na virtualidade de uma realidade construída. Uma hiper-realidade, em que se discute a estrutura do processo da cultura de massa produzir uma realidade virtual que vai além do próprio corpo configurada em personagens como o Caboclo de Lança do Maracatu Rural em Pernambuco.

A valorização estética dos povos tem sido uma de suas maiores ambições, e pude perceber neste estudo que o costume de decorar o corpo é uma prática quase tão antiga quanto à própria humanidade. Transformar o corpo, segundo valores culturais e sociais que imperam, levou o ser humano a adicionar a ele objetos ou materiais até então desconhecidos. O corpo como um microcosmo acessível e privilegiado concentra em si uma necessidade de preservação do indivíduo e do grupo. Sua modificação temporária ou permanente deu ao corpo um sentido de ser trabalhado de forma artística como um objeto. Novas configurações dadas a ele passaram a ser difundidas nas sociedades e esse processo se deu pela ação brincante, ora sagrada, ora “profana”, interagindo em teias simbólicas por todos os continentes em linguagens complexas, em que os motivos são sinais claros de mensagens rituais ou de puro adorno estético. Na cultura africana dos orixás, *Obatalá* criou a vida, o sopro capaz de criar beleza, criar arte, tem a força física (visual) e o *axé* que nos faz viver (passos da vida, ritmo, música). Ele deu a palavra ao ser humano, e durante suas festas não se fala, pois a palavra lhe pertence. Já *Oxalá* criou a primeira obra de arte – o *atunda* – que é o recriar, a revolução. Refazer é progressivo, faz parte da evolução, do desenvolvimento, é a superação das limitações no *axé*.

Para Babatunde Lawal (2011) o *axé* é realizar, fazer, atuar, tornar possível aquilo que faz ser possível. É o poder que sustenta a existência que pode aparecer sob qualquer forma. Foi a terra mãe (*Iya*) que originou o *axé*, e tem na cosmologia africana o ser supremo que criou a terra *Olodumaré* (*alase/orixe*), combinando o feminino e o masculino. Ele é o gerador do *axé*. A cabeça é a fonte do *axé*, o templo sagrado, e ao usar um chapéu a pessoa está

glorificando a sua cabeça. Para o mesmo autor há dois tipos de cabeças: A visível (exterior) e a invisível (interior), que é onde está o *axé* dentro de nós. A interna não prejudica a externa. Existe em Benim um festival anual para renovar a cabeça do rei, que tem alma imortal. Porém, não apenas a cabeça aparece sujeita aos preceitos adornativos, mas todo o corpo se revela um espaço privilegiado para a visualização das convenções culturais transpostas para o campo religioso e estético da casca dos *akixí*. Trago a expressão “CASCA”, ao me referir à metáfora da pele do corpo, e a expressão “AKIXÍ”²⁹, referente aos mascarados, tão bem abordada pelos pesquisadores portugueses Mesquitela Lima (1967) e Benjamim Pereira (1973).

Para Marcel Mauss, ao categorizar o espírito humano com a noção de pessoa, a de “EU”, ele trás o termo *persona* para caracterizar a “máscara” no seu sentido original da palavra, ou seja, *per/sonare*, a máscara pela qual ressoa a voz (do ator), que tem uma relação muito próxima com o personagem mudo do drama e da pantomina. A palavra não parece ser exatamente de origem latina, mas sim *etrusca*, que tinha uma civilização de máscaras de ancestrais. É fato que sua “categoria do espírito vacilou em alguns pontos, noutros lançou profundas raízes” (MAUSS, 2003, p. 383).

As máscaras levam os indivíduos a encarnar uma casca local e/ou seres totêmicos na identificação com determinados grupos, em que o corpo se relaciona numa troca com o ambiente e o mundo espiritual. A máscara possui uma ampliação no corpo como uma pele (*Awo*) que atrai o olhar gerando beleza, como o *axé* que demanda atenção, arte pela vida. A ela pode atribuir diferentes facetas como rotas, pistas, interpenetradas de cosmovisão passadas através da paródia pelos brincantes que a utilizam, nos territórios e fronteiras de seu próprio corpo para comunicar-se com o mundo, mantendo e transformando seus costumes nas diásporas do tempo. A máscara apresenta a pessoa que empresta o corpo para receber o *orixá*, como um veículo de comunicação entre *orixá* e a comunidade. O corpo torna visível o invisível (*egungun*). Babatunde Lawal (2011) aponta que “O corpo torna-se uma máscara que dá boas vindas aos ancestrais”. A máscara que deixa ver, mas escondendo a interdependência que recria o mundo à imagem de uma aldeia global, ela compreende um tecido anárquico simbólico em manifestações culturais no seio das comunidades sociais, pois a vida já é uma grande performance, que combina arte visual e arte performativa.

²⁹ Designa-se o mascarado. É simultaneamente utilizado para se referir ao espírito do antepassado representado por cada máscara. Também serve para o entretenimento de toda a comunidade em suas celebrações de passagem (para a vida adulta e do *aiyé* para o *orun*), ajudando a contar a história do povo africano (Congo-Angola), designando suas divindades. Outro termo semelhante é *Mukixi* (LIMA, 1967).

Os estudos do artista plástico performativo Ricardo Biriba (2011) discutem práticas educativas em artes a partir da performance dos corpos políticos, urbanos, individuais e coletivos, da imagem dos lugares, do encontro multicultural e das relações sócio-políticas na cena contemporânea. Ele investiga as manifestações do corpo como escultura de comportamento. É como escultura de comportamento que em três continentes (africano, europeu e americano) numa forma de estar junto caminhando no mundo, destaco a metáfora do diálogo vivo, religiosidade e carnavalização, que servem de apoio à metáfora da sobrevivência/persistência e afirmação social, a serviço da comunidade. Nessa perspectiva de pensamento: “A vida acontece dentro da fronteira que define um corpo [...] a parede seletivamente permeável que separa o meio interno do externo” (DAMÁSIO, 2000, p. 268).

As máscaras utilizadas pelos brincantes das manifestações culturais parecem demarcar o intermédio entre territórios (eu o outro) e fronteiras (eu no mundo) como elemento dessa parede. Por detrás das máscaras tudo pode se revelar, tanto o quanto se mostra por meio delas, como escrituras acerca do seu papel enquanto instrumento de ligação do ser humano ao espírito dos antepassados, revelando expressão no corpo brincante, em que a coisa (objeto) e o mundo são dados com as partes do corpo em uma conexão viva comparável, ou até idêntica à que existe entre as partes do próprio corpo, com seus instrumentos corporais de acesso ao conhecimento (órgãos dos sentidos).

Muito tem sido escrito em todo o Mundo, por eminentes etnólogos, quer do estrangeiro, quer do nosso país, sobre as máscaras e os mascarados, quanto à sua origem, significado, morfologia, funcionalidade e outros aspectos (Jacques Lecoq, Dario Fo, Copeau). Nesse mundo, o ser humano criou formas mágicas, míticas, ritualistas e lúdicas durante os tempos e escondia-se através de disfarces conhecidos como máscaras. Para sua mais perfeita expressão, o ser humano aperfeiçoou os caracteres estéticos da máscara; individualizou a sua fabricação, segundo o uso ao qual era destinada; estudou o seu impacto no grupo social a que pertencia o mascarado; e adaptou as máscaras aos diversos aspectos das forças sobrenaturais e demoníacas que julgava descobrir e conhecer. É a síntese do objeto (máscara) que se faz através da síntese do corpo próprio, prolongado em seu desdobramento.

Para Antonio Cravo (1999), com os estudos se criou uma variada morfologia entre as diversas culturas que se multiplicaram. Porém, no mundo contemporâneo dos cinco continentes apareceram outras máscaras sem aquele sentido primitivo, baseado no seu conteúdo funcional originário. Por isso, os etnólogos consideram as máscaras universais em três grandes grupos: segundo a simbologia; a funcionalidade lúdica; e, o esvaziamento do seu conteúdo original.

No primeiro grupo, as máscaras só se consideram autênticas em função das mensagens que nos transmitem o sobrenatural que pretendem apresentar os mitos que nos querem transmitir. O segundo grupo reúne as máscaras que apresentam o espetáculo ou ambiente lúdico em primeiro lugar, mas que são simultaneamente, sagrados, lúdico e profano, seja durante o ciclo natalício (do Natal ao dia de Reis), seja no ciclo carnavalesco (desde os antigos bacanais de março da época romana) desviando da sua primitiva função. Já no terceiro grupo, chamado grupo das "máscaras falsas", por terem perdido todo o sentido original, esvaziadas de um conteúdo contextual quanto à cultura de onde possam ser originárias, mostram apenas uma aparência da tradição dos povos que tentam representar, mas apenas para serem vendidas aos turistas.

O enfoque sobre as máscaras está em considerar os três grandes grupos, uma vez que influem diretamente nas diásporas das rotas humanas. Apesar de a importância maior estar nas do primeiro grupo, a fim de descobrir o que resta de simbologia nas mensagens que nos transmitem e configuram grandes aprendizados estético-educativos. Para tanto, percorro aproximações no trânsito atlântico, num entrecruzamento de entre-lugares de casca Afro-Euro-Ameríndia, e que me levou a apresentar uma conferência na Universidade de Coimbra, em Portugal (outubro, 2010 / Anexo B – cartaz da Conferência) e também um artigo publicado na Revista da Associação de Estudantes e Pesquisadores Brasileiros da Cataluña, em Barcelona (APEC, Maio, 2011).

3.2 Casca Americana (Ameríndia)

O marco teórico desse estudo e meu marco de referência no corpo é a casca Americana. Início considerando-a ponto de partida de minhas experiências que, em idas e vindas no tempo histórico para as configurações das cascas, optei em mergulhar fundo em períodos que não são apenas meus, mas de gerações que transitaram por esse continente, que também é conhecido pelo plural “Américas” e pela expressão “Novo Mundo”.

Na América do Sul, os povos conhecidos como latinos, também foram colonizados por europeus que trouxeram grandes números de africanos vindos, principalmente, do Congo e Angola. Um sincretismo de grande difusão de elementos de inspiração africana e portuguesa, como pode ser visto na aproximação das imagens de algumas manifestações culturais presentes no território americano e europeu (Figuras 12 e 13).



Figura 12 Congo de Barranquilla/Colômbia
(Fonte: Arquivo www.carnavaldebarranquilla.org/)



Figura 13 Dançarino Festa de Nossa Senhora dos Altos Céus/Portugal (Fonte: Arquivo www.agenda-cb.com/)

É interessante observar que os cones³⁰, como adereço de cabeça utilizados nessas manifestações, já apontam uma aproximação com alguns elementos utilizados pelos povos *tchokwe*, como na *CHIKUNZA* (Figura 14), uma estatueta de mascarado apresentada com as mãos sobre o ventre e a cabeça com um prolongamento cônico, lembrando um comprido corno. Esse prolongamento é o fazer ímpar do poder de penetração de *exu*, que faz a intermediação entre o *aiyê* (terra, mundo material) e o *orun* (céu, mundo espiritual). Como mensageiro divino entre os humanos e os deuses, agrupa, agrega, coordena uma encruzilhada (norte, sul, leste, oeste). *Exu* é associado aos portões (divisão interior e exterior, conhecido e desconhecido) e está no centro, e na tábuca divinatória que nos liga ao céu (o cosmos, o universo). É o espião para *Ifá*, que junto com as ferramentas de *Ogum*, as civilizações abriram os caminhos. Ele é extremamente popular, coordena todos os rituais. O cone também é um símbolo ancestral ligado às práticas da iniciação, da caça e de outros rituais masculinos. *Chikunza* é também um espírito mau que torna as pessoas possesas, digo, incorporadas, porque o conhecedor tem o corpo como um veículo.

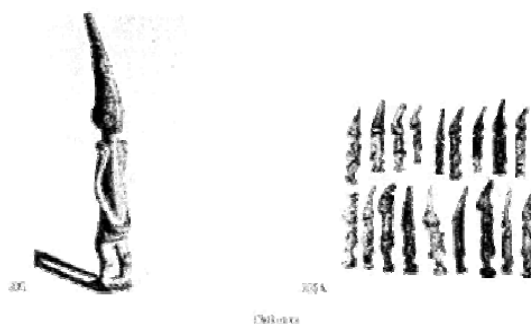


Figura 14 Estatueta Chikunza - Nordeste de Angola
(Fonte: Arquivo www.multiculturas.com/alberto_pinto)

³⁰ Os cones são símbolo de expansão, crescimento e restituição na cultura africana (SANTOS, 2008). Elo de comunicação entre cabeça e céu.

Apesar do Congo de Barranquilla do Caribe Colombiano na América do Sul trazer algumas aproximações estéticas com algumas manifestações portuguesas, a exemplo da Dança dos Homens na Festa da Nossa Senhora dos Altos Céus e dos Caretos, me detenho nesta casca americana ao personagem que venho acompanhando desde criança e que faz parte de minhas pesquisas no Brasil a partir do ano de 1993 – os Caboclos de Lança (Figura 15).



**Figura 15 Caboclos de Lança do Nordeste Brasileiro
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)**

Na imagem da figura acima é possível perceber o cortejo que os folgazões realizam como um percurso de interação com o ambiente, trazendo elementos em seus corpos que são específicos da zona rural, de onde tiveram suas origens, dialogando com esses elementos na zona urbana, através das formas, das cores, e também das melodias tiradas do improviso, seus ritmos e expressões cênicas protagonizadas com o público presente, que encontra nas manifestações culturais brasileiras sua linguagem.

O Brasil é o único país nesse continente que tem como língua oficial o português, em função de mais de 300 anos de colonização portuguesa. Possui uma casca social como uma das mais multiculturais do mundo, sendo formada por descendentes de europeus, indígenas, africanos e asiáticos com maiores seguidores do catolicismo.

Como já apontava Roger Bastide (1985) referindo-se ao Brasil como “*Terra de Contrastes*”, numa antropologia aplicada, tudo para mim parecia inverção. Desde pequeno tinha um certo receio, medo, quando ouvia e via os brincantes Caboclos de Lança, mas que estavam a brincar com um badalar de sinos estrondosos, com o corpo todo coberto por sua arrumação, como se referem aos seus trajes – neste estudo generalizado como máscaras da folia do Maracatu Rural, apresentadas antes e durante o carnaval.

Uma folia que também é uma manifestação religiosa do culto à *Jurema*³¹, surgiu na Zona da Mata Norte do Nordeste brasileiro, entre o final do século XIX e início do século XX, criada na senzala dos engenhos de cana-de-açúcar e que sofreu a forte influência indígena da região. Uma dança com formação de cortejo que inclui momentos de circularidade, o que é muito característico na cultura indígena, criado em função de um ambiente de cenário de conflitos em que nasce o caboclo. Daí o nome maracatu, “guerra bonita”, em *tupi-guarany*.

Pernambuco possui nove povos indígenas (FUNAI, 1998), os *Atikum* (em Floresta e Carnaubeira da Penha), os *Fulniô* (em Águas Belas), os *Kambiwá* (em Inajá, Ibimirim e Floresta), *Pipipãs* (em Floresta, antes integrados aos *Kambiwá*), os *Kapinawá* (em Ibimirim, Buíque e Tupanatinga), os *Pankararu* (em Petrolândia, Tacaratu e Jatobá), os *Truká* (em Cabrobó), os *Tuxá* (em Inajá) e os *Xucuru* (em Pesqueira). A influência dos povos indígenas nessa região, em especial os *Atikum*, aponta neste grupo, terra de Remanescentes de Quilombo em Conceição das Creoulas (município de Salgueiro-PE).

Com as guerras entre portugueses, holandeses e povos indígenas brasileiros, as nações e povos indígenas derrotados perderam as suas terras, muitos foram mortos, outros foram feitos escravos com as suas famílias, e os costumes, as religiões e as tradições foram perdidas. Mas desse processo foi sendo formado o povo brasileiro (RIBEIRO, 1993).

Das tradições herdadas dos primeiros habitantes do Brasil, a dança dos caboclinhos e dos índios localizados na Zona da Mata Norte de Pernambuco são criações dos descendentes dos índios que participaram da Assembléia acontecida em 1645, da qual os colonizadores vindos de Europa reconheciam a existência das muitas nações que viviam nestas terras e os seus direitos. Quando os caboclinhos saem no carnaval ou em alguma de suas festas é essa tradição que é resguardada, retomando inclusive o ritual do *Toré* utilizado pelos povos indígenas como uma dança que possui significados místicos, de encontro com os "encantados", e no centro da qual está a *jurema* (bebida), celebrando o sagrado. O *Toré* é realizado a sete quilômetros da aldeia, num lugar sagrado chamado *Ouricuri*. As cantigas estão voltadas para os seguintes elementos: a natureza (frutas, peixes água), a religião católica

³¹ Muito utilizada pelos índios nordestinos, pode ser uma planta, uma bebida e uma entidade. O culto *Jurema* abrange práticas oriundas do Espiritismo, Catolicismo, da Umbanda, da Pajelança, das magias Europeias e orientais. Busca o contato com o mundo invisível. O *juremeiro* também do Candomblé, vê além da forma material que as coisas possuem. Ele sabe que todas as coisas e acontecimentos possuem a sabedoria divina e passa a aprender conscientemente a lidar com elas obtendo a chamada felicidade interior. A árvore *jurema* é um símbolo de força, de energia e poder. A sua casca possui alta concentração de N-N-dimetiltriptamina (DMT), uma substância capaz de promover intensas alterações de consciência e percepção (GRÜNEWALD, 2008).

(São Miguel, a Trindade), o mar (a pesca), e as figuras místicas (os *Tapuias Canindé* e *Jurema*).

Em minhas pesquisas sobre os povos indígenas em 1998, quando na Gerência de Esporte e Lazer Comunitário da Diretoria de Esportes da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, pude presenciar nas aldeias dos nove povos indígenas, que o *Toré* consiste na marcação mais forte de um pé sob a terra com todos os participantes unidos em um mesmo grupo que deslocam-se em filas, fileiras e círculos. As pessoas se dividem em três grupos, ou melhor, em três círculos: dos cantadores e tocadores; das crianças e dos adolescentes; dos homens e das mulheres. Com a fusão de várias manifestações e ancestralidades de povos nessa região da Mata Norte, surgiu o Maracatu Rural com seus Caboclos de Lança que incorporaram esses deslocamentos.

Os Caboclos de Lança realizam a sua dança circular ao redor de outros personagens no maracatu, como baianas (que antes eram só homens vestidos de mulher porque mulheres não podiam participar), arreiamar ou caboclos-de-pena, rei e rainha, dama do paço ou mulher da boneca negra (calunga), dentre outros, fazendo a proteção do cortejo, que é o percurso realizado por todos os integrantes deste Maracatu, seja pelas ruas ou praças das cidades, seja pelos canaviais.

Verdadeiros guerreiros de *Ogum*, como também são conhecidos esses folgazões brincantes Caboclos de Lança, saem possessos pelo seu percurso ao tomarem o *azougue* (antes só azeite de dendê e agora uma mistura de cachaça com limão e pólvora), como preparo que não pode ser quebrado e só os mais antigos sabem o significado que os mantêm possessos no seu processo de manifestação (BONALD NETO, 1987). Também possui outros preparos como seus banhos com ervas, além da abstinência sexual, sete dias antes da festa que envolve o afro-carnaval. Esta abstinência se caracteriza até os dias atuais, uma vez que todo o trajeto dos brincantes, que atualmente possuem mulheres na brincadeira, é realizado em ambientes diferenciados, como no terreiro de candomblé: mulheres para um lado, homens para o outro lado. Este contexto de gêneros pode ser visto nas figuras a seguir,



Figura 16 Mulheres brincantes do Maracatu Rural
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)



Figura 17 Caboclos brincantes do Maracatu Rural
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

Como mostram as imagens, as mulheres brincantes sempre estão afastadas dos homens durante o carnaval, seja nos dormitórios cedidos pelas prefeituras, seja nos transportes rodoviários que levam os brincantes para os locais de apresentação. Com base em Babatunde Lawal (2011), é preciso entender que as sociedades africanas têm a terra mãe como representação maior. Mãe de todas as coisas vivas sobre a terra. Chamam-se a si mesmos filhos de uma mesma mãe que tem homens e mulheres, mas apresenta uma aproximação com o poder feminino. Possui o lado direito associado à força física masculina, e o lado esquerdo com a doçura feminina, com o segredo espiritual das coisas mais secretas.

Para Babatunde Lawal (2011), numa perfeita interação entre os gêneros, segundo a lenda, *Obatalá/Oxalá* fez as esculturas que receberam vida. Nessa escultura o corpo é uma máscara. É como se a utilizássemos como consultas apresentadas por elas. O meu mundo é o recado, o céu é a casa e o ser humano entra nesse mundo através das máscaras. Ela é um meio. O mascarado é o triunfo do espírito humano. Conceito que faz da vida uma performance, porque vivos fazemos apresentação. Quando a pessoa morre deixa a sua máscara, sua veste (*ilê-ori*) retoma para casa, passa então a ser *egungun* (Alma ancestral dos mortos). Um desdobramento da incorporação que se utiliza uma vestimenta extremamente enfeitada, que fora de uso ficam guardadas e só se faz para ancestrais respeitados. Sua dança é uma forma de oração, celebração da vida sobre a morte. Não morremos nunca. Queimamos, inflamamos, por tanta elevação.

Na apresentação, o mascarado Caboclo de Lança possui uma indumentária (arrumação) que encanta e hipnotiza os olhares. Na cabeça, um lenço e sob ele uma cabeleira enorme de papel celofane de variadas cores – verde, dourado, azul, rosa, vermelho, prateado que eles chamam de chapéu de funil. As cores relacionam-se as cores dos Orixás de Cabeça (*Ory*) no culto a religião do candomblé. Sob o corpo, a gola do caboclo (espécie de manto)

bordada pelo próprio caboclo-cortador-de-cana, em seu conjunto de miçangas e lantejoulas, forma um mosaico de brilho e de cores, cujo desenho quem escolhe é ele próprio. Vai de flores grandes, pequenas e símbolos de times de futebol, bandeiras, até homenagens. Todo o seu traje faz parte de sua camuflagem como um guerreiro, que ninguém pode conhecer e reconhecer quem ele é por detrás de toda aquela máscara de indumentária (Figuras 18 e 19).



Figura 18 Gola do Caboclo com o símbolo do Time do Santa Cruz Futebol Clube
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)



Figura 19 Gola do Caboclo com representação de animais (Cavalo de Exu)
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

Nas mãos, o guerreiro leva sua arma: uma lança ou guiada enorme fazendo suas jogadas (Jogo de Guiadas / Figura 20), que é enfeitada de fitas coloridas e de ponta afiada, pintada de vermelho em alusão simbólica ao sangue tirado do combatente no passado. Por de baixo da gola ou manta, está o *surrão* (chocalhos presos à altura dos rins. Seu grito organizado) que chega a pesar de 10 a 15 quilos – estrutura que leva pendurados cinco chocalhos³². Embaixo de tudo que se pode ver, ainda veste o *silourão*, camisa de manga comprida, óculos escuros, com o rosto pintado com a *zarcão* (fruta que se tira a tinta vermelha) e o cravo branco entre os lábios apresentando o sagrado. O guerreiro se esconde no corpo do trabalhador rural, ainda esquecido e desvalorizado quanto muitos dos seus antepassados. Corpo que por detrás de sua arrumação, suas expressões ainda mostram gestos da lida rural (Figura 21).

³² Os Chocalhos em todo o mundo são associados, em sua origem, a cultos religiosos, cerimônias e rituais mágicos. Servem para chamar a atenção dos bons espíritos ou afastar os maus. Os árabes prendem chocalhos metálicos na roupa das crianças para afastar a febre, os pajés indígenas os agitam em cerimônias de purificação etc. Pelos indígenas é denominado de “Maraká” (FRUNGILLO, 2003).



Figura 20 Jogo de guiada e surrão nas costas
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)



Figura 21 Caboclo com seus artefatos no corpo
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

Os artefatos utilizados no corpo configuram uma estética que é passada à gerações como aprendizado significativo de uma persistência comunitária local que também é global, como vamos poder ver nas cascas a seguir. Os artefatos ligados ao movimento no corpo-arte configuram a narrativa da metáfora do diálogo vivo nos brincantes, numa máscara que revela ligação do ser humano ao espírito dos antepassados e que no mundo contemporâneo transita segundo a simbologia, a funcionalidade lúdica e o esvaziamento do seu conteúdo original.

3.3 Casca Européia

A Europa possui uma “casca” partilhada com a Ásia pela Placa Euro-asiática, com uma diversidade de línguas faladas: russo, alemão, francês, inglês, italiano e polonês, dentre outras. Possui achados arqueológicos que transmitem já uma certa preocupação estética pela procura da simetria, uma característica peculiar nas arrumações dos brincantes em estudo.

A Europa possui uma forte presença do cristianismo desde o Império Romano na Idade Média em 313, sendo declarado legal a sua prática. Muitas das manifestações culturais advêm dessa religiosidade. Do Teatro Grego e Romano, no Ocidente, bem como a *Commedia dell'Arte*, gênero representativo do Renascimento Ocidental, a máscara assume uma relevância que a coloca no centro da representação teatral.

No segundo contexto, simultaneamente sagrado, lúdico e profano, as máscaras representadas aparecem-nos durante as festas. Naquelas bacanais, em honra do deus *Baco* ou *Dionísio*, invocavam-se os maus espíritos e fazia-se a reconciliação com eles, antropomorfizando-os; seguiu-se depois, pelo Carnaval – designação que apareceu somente a partir do século X – simbolicamente a celebração da chegada da Primavera com rituais ligados à agricultura e à fertilidade, à carne, sobretudo com a função sagrada de abolir as barreiras entre seres humanos e natureza, a fim de melhor circular a força da vida, levando a norma ao contrário, com um caráter de inversão (BAKHTIN, 2008).

A Força Vital, como vitalidade universal, está nas relações entre ser humano e natureza, que também incide sobre a realidade social, bem como na relação do ser humano com o sobrenatural, em que vários elementos estão interligados. Ela é o suporte comum para que todas as coisas se conectem, inclusive nas festas como processos de socialização, quando as máscaras com objetivos estratégicos de enfrentamento podem se revelar nos heróis, bobos (Clowns, Bufão) e vilões de uma cultura no sistema, persuadindo os padrões dessa cultura de três maneiras: ultrapassando-os; ameaçando-os; e, ficando aquém deles. Nesta posição podem ser amados, odiados e desprezados.

Numa aproximação com o Caboclo de Lança, com o riso cômico satírico, está o *Clown* (palhaço), o *Bufão*, com toda a sua imagem grotesca, desvelando segredos como primeira máscara física depois das sátiras, em que o corpo entra em metamorfose desvinculado de qualquer moral. Um transgressor com gestos ou palavras carregadas de concretudes, com sons que entram e saem no/do corpo como se fosse ar. Ele mexe com os impulsos criativos. O *Bufão* é uma máscara que não tem sexo, tem energia. É bem próxima de *Exu* com metamorfoses grotescas. Possuía uma calda de diabo que o faz ainda tentar movimentá-la levando-o a criar uma soltura nos quadris. Outros exemplos são: o *Arlequino*, de cortejo das almas mortas que caminha com passos duplos, com máscara que trabalha com a forma de vida biológica; o *Brenguelha*, que assemelha-se com a dança do Maracatu, possuindo uma postura ereta com os cotovelos abertos; os *Mammutones*, vestidos com uma pele de cabra ou de carneiro, levava pendurado em sua cintura, cachos de chocalhos, produzindo sons atormentantes, cultuando os deuses; e, na mitologia grega o *Quimera*, representado por vários animais no corpo, dentre eles o leão, a cabra e a serpente ou dragão, que significa produto da imaginação, fantasia, utopia, sonhos que norteiam a vida dos poetas nos países europeus.

Portugal tem uma casca que foi continuamente ocupada desde a pré-história e habitado em 29 a.c. por vários povos, como os lusitanos. De língua portuguesa na maior parte originada no latim, foi província da Lusitânea no Império Romano e depois da queda desse

império, vieram do Norte os Celtas e Iberos e estabeleceu-se os povos germânicos e Suevos, sendo no século VIII ocupada por árabes.

Como herança simbólica de primeiro contexto, no Nordeste Transmontano de Portugal, morfologicamente aparece uma maior percentagem de máscaras esculpidas em madeira. Estas esculturas estão também de acordo com os dotes artísticos dos seus artesãos, especialidades das suas profissões para nos lembrar alguns vestígios das raízes onde mergulha o seu "conteúdo funcional originário".

Com base em Antonio Cravo (1999), André Gago, em sua exposição de coleção de Máscaras Portuguesas no ano de 1990, fez uma recolha de informações acerca das máscaras Transmontana representativas dessas festas, em localidades dos doze conselhos do Distrito de Bragança. Para Cravo, em todas estas festas é raro não se observar a onipresença de ritos litúrgicos cristãos, como que a controlar os desmandos dos portadores das máscaras, como a dos Caretos (Figura 22), e mostrar-lhes o sentido da relação com o sobrenatural neste contexto.



Figura 22 Caretos de Podence
(Fonte: Arquivo www.azibo.org/aldeias/caretos)

É possível observar uma mistura dos elementos religiosos cristãos com os elementos do profano e do lúdico com os Caretos. Eles são brincantes que utilizam máscaras de madeira e pedem, mas para si, castanhas, chouriços, bebidas etc, ou retiram, sem licença, peças dos fumeiros das casas visitadas. No final, depois de terem comido e bebido muito os mascarados retomam o caminho da Igreja para assistir à missa.

Aos mascarados, embora tolerados nos cortejos e mesmo na refeição coletiva, é rigorosamente proibida à entrada, no adro da igreja, devendo ficar lá fora quietos e sossegados

até sair a procissão. Isto ainda nos mostra algumas atitudes da ação monoteísta sobre o que resta da expressão cultural pagã, própria do seu contexto originário.

De acordo com as informações de Benjamim Pereira (1973), bem como de outros etnólogos (Paulo Raposo, Clara Saraiva, Paula Godinho, Fernando Baptista, dentre outros), a exemplo dos Caretos, os suportes reais ou máscaras, dos seus modelos, reproduzem quase sempre um rosto humano, várias vezes desfigurado com a intenção de as "diabolizar". Por isso, os seus criadores artesãos utilizaram artifícios grotescos, com certos traços anatômicos, figuras assimétricas e expressões fantasistas, que acompanham ritos de passagem da adolescência à juventude e uma simbologia do poder transmitida pelo chocalheiro, ou então a dualidade entre o bem e o mal.

Logo pude ver que o rabo de cavalo na cabeça do mascarado é para bater nos homens e os chocalhos colocados na cintura dos Caretos (Figura 23) são para bater nas raparigas (mulheres), que são escolhidas e desejadas se atrevendo a caminhar pelas ruas durante o carnaval. Observei que os chocalhos na cintura são um símbolo de poder nestes brincantes e nos Caboclos de Lança. Aos mais velhos cabe passar a tradição dessa manifestação: “Tudo é muito espontâneo, perde-se no tempo. Meu vô já assistia, já fazia e eu aprendi com ele” (Felipe/Brincante dos Caretos de Podence, 2010). O que parece ser certa contradição quando no momento da queima do entrudo dos chocalheiros se fala que está queimando o que é antigo, ou seja, o que passou, passou. Penso que a tradição está na renovação, transformação, novas raparigas escolhidas, novos grúidos tirados, novas facetas realizadas, novas máscaras confeccionadas, além de considerar que passa também os conflitos, os problemas que surgem no caminhar da vida.



Figura 23 Rabo na cabeça dos Caretos de Podence
(Fonte: Arquivo www.azibo.org/aldeias/caretos)

Em setembro/2010, em minha visita à Casa dos Caretos de Podence no distrito de Macêdo de Cavaleiros no Nordeste Transmontano de Portugal, pude constatar que, os caretos, chocalheiros ou farandulos, são "seres mágicos e proféticos, que ao mesmo tempo assumem funções de sacerdote e de diabo, louvando os mortos e criticando os vivos" (PEREIRA, 1973, p.21), numa relação do ser humano com o sobrenatural, de forma primitiva. Estes mascarados e máscaras apresentam ainda vestígios de usos e costumes herdados dos primitivos povos que perambularam pelas passagens da Península Ibérica, como prova de terem pertencido longinquamente ao primeiro grupo daquelas máscaras universais, bem próximas das dos presentes povos animistas ou naturalistas dos outros continentes do nosso Globo.

3.4 Casca Africana

Em junho de 2010, durante o meu estágio de doutoramento (Doutorado Sanduíche), proporcionado pelo Ministério da Educação do Governo brasileiro, através da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), conheci, em Portugal, o museu da Sociedade de Geografia de Lisboa e o Museu de Antropologia da Universidade de Coimbra. Durante a visita a esses dois museus me deparei com uma imagem que me parecia familiar: tratava-se da Máscara *Tchokwé* ou *Citelela* (Povos que possuem diferentes denominações), feita da casca de árvore batida que fica por todo o corpo do mascarado até quase os pés, parecendo uma manta, além de um chapéu na cabeça. Só faltava-lhe a lança e os sinos na cintura para uma aproximação com os Caboclos de Lança. Até franja (*nzombo*) nas bordas da carcaça ela possui. Com sua dimensão de 138.5 cm Altura e 17 cm Largura, em sua parte interna contém prateleiras para guardar as prendas (presentes) que recebe durante o ritual de passagem dos homens dos povos lunda-quiocos.

Na Sociedade de Geografia de Lisboa, a Máscara *Tchokwé* encontra-se na galeria de acervo africano no segundo piso da sala de Portugal no centro do corredor, junto aos artefatos da etnia do Congo-Angola. Chamou-me a atenção por ter sido colocada no corredor em local voltado para o centro do Salão Nobre. Penso que seu imponente tamanho proporcional a um ser humano e valor cultural tenham contribuído para esse foco. No Museu Didático Etnográfico da Universidade de Coimbra, ela foi adquirida em 1989, designada como objeto mágico-religioso (Figura 24).



Figura 24 Zé Leão e a Máscara Tchokwé em Coimbra
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2010)

Segundo Marie-Louise Bastin (1961), esta é uma máscara que pela sua estrutura é a mais funcional de todas as máscaras *Tchokwé*, cujo papel é de ir buscar alimentos para os jovens iniciados, conhecidos como *tundandji*. A descrição desta mesma autora aponta uma grande estrutura de cestaria grosseira, revestida de entrecasca de árvore batida (Figura 25). O seu nome como *Citelela* deriva do verbo *kutelela* que significa planar como uma ave de rapina e, também, caminhar balançando sob o peso de um custoso fardo que se transporta. Possui um capacete (*mutemba*) preso ao resto do corpo da máscara por meio de uma tela (Figura 26). Tem proveniência do Cokwe da região Dundu em Angola, daí também sua designação *Tchokwé*.



Figura 25 Vista interna da Máscara Tchokwé
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2010)



Figura 26 Capacete da Máscara Tchokwé
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2010)

É de costume se colocar uma pena de pássaro sobre o capacete da Máscara *Tchokwé*. A presença de pássaros é o elo entre o céu e a terra. O pássaro e a terra tomam uma forma feminina. Tráz almas do mundo espiritual e a transforma em material através do seu nascimento. É a mãe (*IÁ*) árvore da qual brotou. Os pombos são símbolos de boa sorte, se apresentam sempre de uma maneira digna. Os *yorubas* comparam imaginação ao vôo de um pássaro, o poder da divindade, normalmente colocado sobre a cabeça (LAWA, 2011).

A África é um dos seis continentes que tem uma configuração aproximada de um crânio humano com o nariz visto de lado, este talvez seja um bom motivo para os africanos fazerem referência ao *Ory* (Cabeça). Esse continente ocupa uma “casca” de uma única placa tectônica que apresenta grande diversidade étnica, cultural e política.

No continente africano muitos dos seus habitantes ainda vivem em tribos inteiramente isoladas do mundo moderno. Sendo assim, um ambiente cultural cheio de contrastes e que possui várias dimensões. Um continente de diferenças marcantes sob qualquer comparação: falam um vasto número de diferentes línguas e praticam diferentes religiões, várias de origem africana e os idiomas introduzidos pelos colonizadores (árabe, inglês, francês, português, espanhol); vivem em uma variedade de tipos de habitação; se envolvem em um amplo leque de atividades econômicas. Os homens eram essencialmente nômades caçadores-coletores, tendo que se deslocar constantemente em busca de alimentos.

Angola possui um território de “casca” de uma população pertencente, em sua maioria, ao grupo *banto* e também *sudaneses*. Muitos deles foram escravizados e levados para a Europa e América como mercadoria, levando consigo seus costumes e tradições. Foi uma antiga colônia de Portugal com o início da colonização no século XV. Apesar de ter estabelecido relações comerciais regulares com os colonizadores, a dominação não foi uma tarefa fácil, até sua independência em 1975. Tem o português como língua oficial, depois o *umbundo* e o *quimbundo*, sendo desta última, muitos vocábulos da língua portuguesa e vice-versa. Possui credos religiosos, a exemplo do Animismo e abrange grande número de seitas politeístas, que possuem em comum a crença na força e na influência dos elementos da natureza sobre o destino dos seres humanos.

Como a maioria da arte africana, as máscaras de madeira de Angola e suas esculturas não são criações meramente estéticas. Elas têm um papel importante em rituais culturais, representando a vida e a morte, a passagem da infância para a vida adulta, a celebração de uma nova colheita e o começo da estação da caça. As linhas com desenhos geométricas estão por toda a Máscara *Tchokwé*, como é possível identificar também nas mantas dos Caboclos de Lança.

José Redinha (1984), em seu esquema evolutivo da escultura antropomorfa angolana, aponta para a África negra etno-artística, que se refere aos processos religiosos praticados pelos nativos na invocação e culto aos antepassados, o qual está na base do seu sistema de relação com o sobrenatural, que usa em larga escala a implantação de troncos verdes, seja de troncos vivos de árvores religiosas ou veneráveis (*Mucumbi* e outras árvores), percebendo-os como “poste anímico de significação antropomorfa”, atribuindo ao tronco uma categoria de elemento espiritual. São, por isso, o espírito que representa os medos e os males que lhes inculcam curar, os objetivos para que os elevassem a uma evolução no seu processo de vida.

As fibras vegetais são mais frequentes na confecção de adornos, principalmente os de cabeça a exemplo das máscaras. Estes desempenham um papel preponderante nos ritos de iniciação como elementos simbólicos e rituais de diversas modalidades e significados. Os chapéus, também em fibras vegetais, por vezes atingem formas muito elaboradas e exóticas, como distintivos de autoridade, como acontece entre os *Cokwe* e os *Ngangela*.

A preocupação em cobrir o corpo com adornos tatuados e pintados, com artísticos penteados e diversas mutilações, teria surgido mais como adorno do que como necessidade de sua proteção contra o clima. Pude então compreender que o sentido estético relacionado ao corpo possui vários fatores importantes no aparecimento e desenvolvimento do adorno e do vestuário: o pudor, a hierarquia, a religião, a riqueza e ainda o meio ambiente.

No caso da máscara *Tchokwé*, da qual os jovens antes tinham seus receios, medos, principalmente quando as encontravam nos matos, passam agora a incorporar na própria pele um aprendizado estético que os elevam à vida adulta depois de consagrado o seu ritual mascarado, libertando-os completamente de seus cordões umbilicais. Percebi que essas máscaras passam de elemento de culto a elemento de arte, de elemento sagrado para lúdico-profano, mas não deixam de atestar a onipresença do sobrenatural, principalmente nos mais jovens que estão ainda a passar para a vida adulta. Sendo assim, os significados das máscaras – em parte ou em conjunto com o resto da indumentária do mascarado – pela sua expressão facial, denunciam, ironizam, exorcizam, curam, castigam, afastam pragas e tempestades, provocam chuvas, fertilizam terras e seres vivos, desviam influências negativas de forças ocultas, espíritos e feitiços, ou seja, a função social da máscara é de grande amplitude, pois acompanha a estrutura da organização social do povo e tem papel importante na vigilância dos costumes e praxes sociais.

Toda a arte tem um significado ritualístico. No passado, todos os artistas eram considerados uma espécie de sacerdote. Precisavam fazer uma espécie de cerimônia para se conectar a primeira arte que possui um processo de criação que é o *axé*. Ele transfere um

material em outra coisa, assim como *Obatalá* transformou em barro. É o *axé* recebido pela escultura que dá a capacidade dela se mexer. A arte transcende o que os olhos vêem. É um significante que sugere alguma coisa além de sua aparência material. Somos muito mais o que aparentamos ser, porque incorporamos o espiritual.

3.5 Contexto de paisagem Afro-euro-americana

Ao trazer as máscaras brincantes procuro compreendê-las no contexto das manifestações culturais como paisagem do espaço não-escolar, apresentado por grupos com um conjunto de comportamento específico, inseridos dentro de uma cultura social – *endocultura* – no caso específico desta tese, a da América Latina, mais especificamente a do Brasil. Aponto o cenário específico dos Caboclos de Lança – personagens brincantes integrantes dos grupos de Maracatu Rural na Zona da Mata Pernambucana do nordeste brasileiro com sua circulação de ideias, significados e sentidos, no interior da cultura de brincantes viajantes de casca afro-euro-americana.

O acesso à circulação de casca afro-euro-americana, é percebida no contexto amplo e formativo de pertencimento. As estratégias formativas dos viajantes apresentam processos educativos em ambientes de aprendizado significativo de experiências, sentimentos, estéticas, performatividade, que através do corpo, possibilita práticas culturais construídas e reconstruídas por diferentes povos, envolvem faixas etárias, gêneros, de ação religiosa e de outros aspectos para também se constituírem institucionalmente como Agremiação Carnavalesca de Maracatu. O que pôde trazer novas e significativas percepções e elaborações da sociabilidade de ancestralidade africano-brasileira para o campo educativo e do contexto plural dos estados-nações emergentes da dinâmica das sociedades contemporâneas, a partir da reconstituição histórica das relações estabelecidas no corpo entre povos da África, Europa e Américas que mudaram a face do mundo, e no Brasil vieram a compor uma visão de sociedade como multiétnica, constituída e caracterizada pelo pluralismo sociocultural.

A ideia de educação aqui discutida é a mesma defendida por Brandão (1991), além de Paulo Freire e Myles Horton (2003) que a consideram como um processo que vem desde o nascimento até a morte, diferentemente da relação com a escolaridade. Horton cita as organizações comunitárias como um sistema de educação potencial para o desencadeamento de reformas estruturais no sistema social vigente. Dessa forma, discutir os processos formativos educativos passou a ser um desafio num emaranhado de informações

entrecruzadas nos brincantes ou folgazões dos grupos de Maracatu Rural, com todo um corpo flexível, não só de potência, mas de voltas e contornos.

A perspectiva está em considerar que nessas organizações comunitárias se investe no reconhecimento do brincante como um indivíduo, cidadão que se assume como afro-descendente – mesmo sabendo que eles têm diferentes ancestralidades –, que em seus cotidianos e fronteiras aprendem, constroem e materializam no corpo e no cortejo dessa manifestação as narrativas simbólicas de ancestralidade africana como fonte e objeto de informação da luta pela persistência, como ambiente de formação e de lugar em que as experiências se formam e transformam suas realidades e sua intersubjetividade.

Os aspectos interpretativos no corpo como ambiente de formação, possuem experiências imbricadas sob dois pontos de vista: 1) A formação como experiência de vida (diferentes papéis inscritos no corpo – redes de células sócio-culturais dos brincantes que formam um tecido *bio-antropo-theo-epistemológico*) e 2) A emancipação sensível na alteridade (autonomia criativa do saber brincante configurada no corpo-arte-movimento). Estes aspectos criam um cenário interpretativo do qual pude apresentar em Conferência no Arquivo Histórico Ultramarino do Instituto de Investigação Científica Tropical de Lisboa em Portugal (novembro, 2010 / Anexo C – cartaz da Conferência).

No imbricamento destes dois aspectos interpretativos de percursos teóricos metodológicos da pesquisa etnográfica, como prática educativa de brincantes nas comunidades de Maracatus, me utilizo de alguns aportes teóricos: de Amálio Pinheiro (2009), que possibilita uma observação da convivência entre corpos no processo civilizatório da América Latina; e dos antropólogos, François Laplantine (2004) e Geertz (2008), ao revelar a incompreensão da “lógica de nossa linguagem” a ser “clarificada”, não pela explicação, mas pelo olhar da descrição da linguagem, de suas ciladas armadas sem cessar. Esse olhar possibilita ver o corpo numa “teia simbólica” em que percebo sua fonte e objeto de informação como operador de conhecimento.

Como perspectivas de diferentes abordagens da pesquisa com suas confluências e divergências – como tensões generativas – com base em Goffman (1985), aponto também de forma imbricada, aproximar cinco perspectivas de abordagens para os aspectos interpretativos do corpo em ambiente de formação, a saber: técnico, político, estrutural, cultural, dramaturgico. Mas, antes de entrar nessas perspectivas de abordagem fui buscar a circunstância em que ocorrem os saberes de experiência de vida, circunscritos em redes sociais. E, também, a base em que as paisagens ocorrem descrição de autonomia criativa do saber brincante configurada no corpo como processos educativos na pesquisa etnográfica.

As inquietações apresentadas acima me levaram ao objetivo de perseguir na pesquisa etnográfica, aspectos interpretativos no cenário da educação das manifestações culturais, no ato de saber e no ato de formação do conhecimento como um trabalho de relacionamento de conexões de autonomia criativa. Sendo assim, apresento nas abordagens da pesquisa, a perspectiva de descrever o personagem brincante – os Caboclos de Lança – do Maracatu Rural que saem durante os festejos carnavalescos, situados, predominantemente, na Zona da Mata Pernambucana, que em seu cotidiano não vivem em locais isolados, mas em plena convivência com outros grupos e indivíduos no meio social.

A descrição neste estudo corresponde a uma atividade de transformação do visível em sua condição de vida humana, para compreender as inquietações na emergência de um objetivo teórico como a formação e a autoformação do aprendente pelo seu desafio de estatuto antropológico e sociológico, analisado como um drama social. Sendo assim, enquanto objeto de observação – o objeto pensado, a formação dos brincantes – é sistematizado como pressuposto possível de interpretação que articula sistemas culturais configurados na ciência, no senso comum, nas artes, nos mitos e na filosofia, discutidos nos seguintes tópicos: Mosaico Intercultural na América Latina; A paisagem no contexto da descrição dialógica; e, A visibilidade: percepção do sentido e elaboração das formas (Configuração).

3.6 Mosaico Intercultural na América Latina

Para uma compreensão da paisagem do saber de experiências culturais, de memória social, de troca de ideias e de estratégias de ação como uma teia de significação circunscrita em redes de células sócio-culturais (tecido *bio-antropo-theo-epistemológico*), é preciso levar em conta que os elementos comunicacionais que compõem o ato performativo em uma sociedade apresentam a diversidade na alteridade necessária ao campo da pesquisa educativa. Essa diversidade consiste nas intercombinações de saberes constituídos nos percursos de aprendizado configurados no corpo. As festas na América Latina desde o período Colonial apresentam: superação de conflitos e dor, além do prazer do corpo; organização cômica – riso e jocosidade; o mundo se compreende ao revés (carnaval); e, o Maracatu é tido como paródia da igreja e do Estado, além de seu cortejo (percurso) possuir um mosaico intercultural.

Para estabelecer funções que não integram identidades fixas, o brincante estabelece redes de células sócio-culturais como mosaico intercultural de concepção *biomítica* (biológico e mitológico) em contínuo deslocamento, que parecem circunscrever muito bem histórias de vida com seus cortejos. Esses cortejos são longos percursos por ruas, praças e instituições

públicas e privadas com os quais mantêm uma relação com o ambiente por onde passam os seus integrantes – os brincantes ou folgazões – funcionando, ao meu olhar, como uma pressão de ocupação do solo rural-urbano e virtual, criando uma política de proteção e preservação cultural e ambiental com um mistério em forma de dança.

A estética configurada pelo brincante nos cortejos, como aspecto interpretativo de percursos teóricos metodológicos da pesquisa etnográfica em educação, compreendem o questionamento sobre tendências, interpretação de fatos, de impressões, que possam construir possibilidades de pensamentos para discutir problemas da existência humana como processo educativo simbólico formador. Para Josso (2002, p. 27 e 28), a formação é encarada do ponto de vista do aprendiz, como gerador que agrupa “conceitos descritivos: processos, temporalidade, experiência, aprendizagem, conhecimento e saber-fazer, temática, tensão dialética, consciência, subjetividade, identidade [...] é pormo-nos a ouvir qual é o lugar das histórias de vida singulares”.

As histórias de vida singulares tornam-se plurais no contexto comunitário, estando implícitas no reconhecimento formativo do pesquisador-educador ao compreender dois percursos: Cenário Civilizatório na América Latina e Perspectivas de Abordagens.

Cenário Civilizatório na América Latina

Conceitos, paisagens, critérios rígidos, para criar questões que só dão conta do mundo abstrato na América Latina – por possuir uma avalanche de diferenças culturais no mundo globalizado – requerem recuperar estudos feitos sobre a condição da linguagem deste continente, sem desprezar cada indivíduo ou grupo que fez parte de seu processo civilizatório, com suas situações específicas que se deram de maneira conflituosa e intensa. Para Pinheiro (2009), são duas as situações de linguagem: A pregação incorporante na América Latina com suas diferenças do índio e do caboclo e a condição “ibero-afro-arabizante-tupinizante”, como confluências culturais.

O problema político das confluências civilizatórias no continente americano, em especial na América Latina, se acentua nos aspectos ameríndios, africanos, ibéricos, criando certa “preguiça” em analisar aqueles considerados “bastardos” – negros, índios – pela cultura hegemônica no continente. Essas análises podem ser verificadas na postura no corpo que se expressa em elementos de inspiração, como nos objetos da cultura incorporados por esses povos. Pois, esse continente foi feito da incorporação do outro – na necessidade antropofágica da interalimentação entre micro e macro sistemas culturais –, de maneira tensa, grave e

também subversiva, com uma proliferação de linguagens corporais. Essa parece ser a circunstância em que ocorre o saber brincante de experiência de vida, circunscritos em redes sociais, em que desde os primeiros negros que chegaram ao Brasil, os de Angola, foram escravizados junto com os índios nas fazendas dos jesuítas e dos senhores de engenho. Eles receberam dos indígenas o segredo das plantas da terra e criaram os primeiros candomblés, chamados de *calunduns*, o que também veio a reorientar a nossa fé.

Para Pinheiro (2009), o antropólogo Viveiro de Castro, apresenta a “*predação incorporante*” como o tráfego entre o dentro e o fora – a casa e a aldeia –, numa atitude de incorporação no movimento de vai e vem das várias culturas num trânsito “*zigzagueante*”. Sendo assim, ainda com base em Pinheiro, ao conviver com as cosmogonias tribais, as tecnociências não evoluíram no olhar sensível do reconhecimento do outro nas diferenças que estão por nossa volta. Será que a ciência quer se envolver com esse olhar? Vamos procurar olhar pelo caráter acadêmico, ou seja, como pensar e como trabalhar academicamente educação e diversidade cultural numa relação entre as (in) formações.

Os signos e as coisas estão numa relação de proximidade com elementos constitutivos da linguagem. O corpo materializa na linguagem a relação com o mundo material, as cores, os sons, as imagens, a memória, os símbolos e significados de suas paisagens, sem deslocar as tensões existentes nesse contexto. Ou seja, a dimensão do desconhecido invadiu as linguagens e a nossa condição é descrever esse andamento dos feitos na América Latina, reconhecendo o que não foi reconhecido pela prática intelectual, escolar e acadêmica. Para Lotman (1996), a cultura é uma inteligência coletiva, e muitas vezes somos ignorantes ao que a cultura nos diz.

A razão antropofágica é o bote para incorporar o outro dissolvendo as dualidades. Nos mosaicos móveis nesse continente complexo, a prática do conhecimento precisa ser situada como epistemologias do sul, ou seja, da periferia “popular” para o centro clássico (SANTOS, 2006). Não quero dizer que me oponho ao clássico, por isso o estilo barroco constitutivo se aproveita do estilo clássico, recorrendo a outros saberes.

A função dominante do pensamento ocidental clássico para a periferia, índios e negros o praticou como proteção de suas integridades, se “folclorizando” conviveram com esse pensamento utilizando suas formas arredondadas e lúdica, jocosa, como no caso do estilo barroco, muito presente nas configurações dos artefatos dos brincantes. A ideia de movimento originou o barroco como tentativa de superar a Renascença (renascimento do conhecimento clássico greco-romano). Na arte africana existe uma ideia que vai além do movimento físico. Tem ênfase na cabeça que não é aceitável no rococó, nessa época barroca a arte africana era vista como arte primitiva. Os maiores representantes eram afro-descendentes que tinham o

interesse de ir além das coisas meramente físicas. Mas, para falar desse processo é preciso ter cuidado para não o escamoteá-lo no sentimento de revanchismo não resolvido, refletido pela oposição das tensões causadas pelas grandes descobertas e hoje pelos movimentos sociais com a pretensão, muitas vezes, de criar uma configuração de luta contra um sistema a ser modelo em contextos que são dinâmicos e bem híbridos – diaspóricos. A perspectiva deve continuar nas discussões dos conflitos que são uma realidade ainda hoje, mas na diversidade compreendida e discutida pelas diferenças de saberes-fazeres existentes na sociedade.

O olhar para o contexto até aqui apresentado, implica em dizer que aprendemos com os saberes que se apresentam nos povos que civilizaram a América Latina. São saberes que formam um conjunto de comportamentos que se inscrevem nos corpos dos grupos da endocultura nas sociedades, como as experiências de vida, configurando uma rede social de autonomia criativa. Essa rede social pode ser percebida nos memoriais de instalações, presentes nos altares com imagens de máscaras performativas de raízes africanas e galhos americanos.

A autonomia criativa apresenta estratégias para transformação da condição de vida do brincante que se dá pela descrição do pensamento em permanente questionamento, orientado para o que particulariza a tensão nebulosa, sutil, de difícil compreensão das ações brincantes. Autonomia que ocorre, não na imensidão de detalhes a serem dissolvidos no caldeirão brasileiro-americano criando obstáculos, mas do discurso generalizante do que seja espetacular e especulativo para os brincantes Caboclos de Lança, que narram e materializam a memória de ancestralidade no corpo (Figura 27).



**Figura 27 Caboclo de Lança carregando “sua pele”, sua identidade mascarada
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2009)**

A pele aqui corresponde aos artefatos no corpo do brincante. Em conversa com um dos folgazões do Maracatu Rural Cambinda Brasileira, Caboclo é por conta do traje que ele carrega de 35 a 40 kg, e

[...] uns tem relação com a religião e outros não – é a penitência – [...] a gente tem potencial pra carregar as roupas [...] o cravo é a origem do caboclo, seu segredo [...] os movimento tem um jogo de cintura que obedece aos sinais de manobra com a lança e com a cabeça uns dos outros comandada pelo mestre de cabocaria com seu bastão, mas o caboclo é livre pra criar também (Rodolfo, folgazão do Maracatu Cambinda Brasileira, Pernambuco, 2009)

Toda essa arrumação parece carregar sua penitência, como também toda uma bagagem de informação de suas passagens em trânsito, “gritando” ao criar sua dinâmica corporal. Eles podem não possuir grandes bens materiais, mas carregam em seu corpo o peso da narrativa que forma sua cultura e que cria a possibilidade de optar por pertencer a uma ancestralidade, em que tem no sagrado uma forma de ser e estar no mundo, que em cada sociedade e grupo se manifesta de maneira singular.

Ao praticar narrativas, com suas diferentes vozes, se exige relacionamento social, troca, conexões, aproximações, olho a olho, face a face. Isso ocorre quando passo a buscar na linguagem simbólica o conteúdo da forma, nunca puramente descritiva, nunca explicando tudo, mas mergulhadas no cerne em que ela se constitui, fornecendo informação, ilustrando, como memória descritiva que é.

Numa concepção fenomenológica-existencial de construção da autonomia do sujeito-aprendiz em mediação com seu ambiente, na triangulação do tempo individual, tempo histórico e tempo social, o conteúdo da forma está inserido no corpo, na intersubjetividade do trabalho intrínseco entre percepção e pensamento. Isto porque o corpo começa dentro de nós mesmos, construídos por nossos atos cognitivos, e o avanço na construção do conhecimento existe na subjetividade que damos as coisas, aos fatos, ao fenômeno de ser humano que na “socialização da autodescrição de um caminho, com suas continuidades e rupturas, implica igualmente competências verbais e intelectuais que estão na fronteira entre o individual e o coletivo” (JOSSO, 2002, p. 29).

É pensar com sensibilidade apurada questões que requerem, em diferentes ambientes, o esquema triádico do sujeito do aprendizado (cidadão brincante), o objeto do conhecimento (conteúdo de sua educação estética), um sujeito mediador (o mestre brincante ou ele mesmo como autodidata). O resultado dessa tríade corresponde ao aprendizado (a interpretação de suas ações corporificadas).

Nas manifestações culturais os conteúdos materializados possuem elementos de inspiração africana, como são o caso dos brincantes do Maracatu Rural ou de *Baque Solto* em Pernambuco, que reafirma sua manifestação cultural todos os anos, em especial durante o carnaval. Portanto, o foco da pesquisa no saber brincante do personagem do Caboclo de Lança do Maracatu Rural, como elementos simbólicos que se entrecruzam no corpo, criam metáforas corporais a partir de seus contextos de narrativas descritivas dialógicas, de princípio operativo (construtivo) e não explicativo. Esse princípio corresponde ao aprendizado experiencial, proposto pela abordagem biográfica das histórias de vida no processo de formação em que para o aprendente constitui-se de três dimensões existenciais: econômica, sócio-cultural e biológica, como foi possível perceber nas narrativas dos brincantes a seguir:

Os ensaios são para animar a noite, as festas, e temos a lembrança dos companheiros que já se foi [...] pra ensinar fica atrás de mim e faz o que eu fizer, tem que ser forte com potencial pra carregar a roupa (Rodolfo, folgazão do Maracatu Cambinda Brasileira, Pernambuco, 2009).

Tenho experiência, hoje brinca eu, minha esposa e três netas, aprendi vendo os outros (Zé Pequeno, Maracatu Cambinda Brasileira de Nazaré da Mata em Pernambuco, 2009).

Antes se aprendia a luta com outros caboclos que não podia passar pela mesma calçada, hoje se brigar é preso, é disputar troféu, boniteza e assim consegue ajuda financeira da Prefeitura [...] Pra mim é um esporte que não tem igual (Zé do Carro, Presidente e folgazão do Maracatu Cambinda Brasileira de Nazaré da Mata em Pernambuco, 2009).

A narrativa acima apresentada por Zé do Carro ficou configurada na figura 28, de modo a ser possível visualizar na sede urbana do Maracatu o espaço reservado aos troféus que o grupo recebeu. O jogo contempla o jogo da vida que este “esporte” lhe propõe no sentido de cumprir com sua obrigação religiosa, no sentido de se sentir valorizado e reconhecido socialmente, no sentido da permanência da manifestação vencendo as adversidades e sabendo encarar as perdas. Isso é um esporte de aprendizado no jogo da vida.



Figura 28 Presidente e Folgazão Zé do Carro do Carro do Maracatu Cambinda Brasileira e a Galeria de Troféus
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2009)

Ao considerar os elementos constitutivos da formação do aprendente-brincante do Maracatu Rural, proponho utilizar alguns referenciais de interpretação de dimensão visível (que apela para as nossas percepções ou para imagens sociais) e invisível (que apela para o mito, religião, emoções, sentimentos, sentido ou princípios e valores). A interpretação se dá com base em Goffman (1985), a partir das diferentes perspectivas de abordagem: técnica, política, estrutural, cultural e dramática.

Perspectivas de abordagens da linguagem ancestral

Na perspectiva da insurgência negra, a religião torna-se um veículo através do qual o ser humano se relaciona, toma conhecimento dos conteúdos ocultos e simbólicos no cosmos, e as danças africanas se constituem como um dispositivo de comunicação e Arte extraordinária. Sua prática envolve a crença no poder sobrenatural e na tentativa de relacionar-se com esse poder. Essa relação na tradição africana compreende dois planos: o *aiyê* (o mundo, terra) e o *órun* (o além, o sobrenatural), expressas através de elementos básicos com invocações e oferendas que, no rito da palavra falada ou cantada acompanhada de dança culmina na integração, compartilhando a presença dos seus deuses ou heróis (ELIADE, 1972).

A essa transmissão simbólica, a mensagem realiza-se conjuntamente com os gestos, com movimentos corporais vividos, pronunciados no corpo, carregados com modulações, com emoção, com história pessoal, com o poder do mito de quem as realiza. Nesse relacionamento dos seres humanos com a totalidade do cosmo, diferenças culturais emergem como cada grupo de pessoas que concretiza suas percepções do universo em mitos, que no final são baseadas nos seus meio-ambientes específicos e em seu relacionamento real com a terra. Essas percepções possuem perspectivas de abordagens com expressão de extensão africano-brasileira.

Com base em Goffman (1985), na perspectiva de abordagem técnica, os objetivos predeterminados tornam a prática do grupo eficiente ou não eficiente. Nesse sentido, faço uma analogia em que cada integrante possui um papel no cortejo do Maracatu Rural. Para compreender o que e como se apresenta o Caboclo de Lança, requer recuperar estudos feitos sobre a condição da linguagem de atores sociais, sem desprezar cada indivíduo ou grupo que fez parte de seu processo civilizatório, com suas situações específicas que, como já dito anteriormente, se deram de maneira conflituosa, intensa e subversiva. Portanto, num cenário de percurso intercultural em que os gestos, os movimentos para serem realizados de forma eficaz, necessitam de uma convivência que agregam saberes de experiência de vida, verificados na postura no corpo que se expressa em elementos de inspiração - sendo ressaltada a africana -, como nos objetos da cultura feito da incorporação do outro com uma proliferação de linguagens corporais circunscritos em redes sociais, como o apontado na Figura 29, se determina a sua presença no espaço insinuando a chamada pela luta de sua persistência.



Figura 29 Linguagem técnica corporal do Caboclo de Lança
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2009)

A abordagem técnica configura-se num movimento de forças gerativas nutrindo a sociedade humana em forma de espiralidade, em que terra se conecta com o céu através das chuvas, o sol e os rios, e é nesse ritmo *continuum* que estão os poderes transcendentais, mediadores. Isso torna o humano um símbolo do poder da criação, a força vital do ser, como um tipo de 'deus na terra' carregando a sua presença com eles aonde quer que eles sejam encontrados. O que faz sua natureza assumir tendências cósmicas e forças cósmicas se tornando personificados em heróis e heroínas culturais, que são divinizadas e emergem como divindades antropomórficas. O exemplo desse impulso criativo configurado na abordagem técnica da dança, como sinal e veículo de comunicação capaz de expressar uma ação, uma ideia, que também se dão nos brincantes Caboclos de Lança, com base em Asante (1996) encontram-se sete percepções de sentidos estéticos como elementos comuns na dança africana: polirítmico, policêntrico, curvilíneo e/ou circular, dimensionalidade (textura), memória (imitação), repetição e sagrado (holístico).

A estética na dança africana é capaz de despertar respostas emotivas, tanto no corpo de quem a realiza quanto em quem as aprecia. Vou me deter em duas percepções de sentidos estéticos: a repetição e sagrado; e o polirítmico. A repetição e sagrado, não é o refrão ou coro, mas a intensificação de um movimento e uma sequência da dança inteira até que a satisfação espiritual tenha sido alcançada, o êxtase, a euforia, a possessão e a exaustão. Aqui o tempo é um fator, mas um tempo suficiente, não um período determinado de tempo. O polirítmico está relacionado ao sistema sensório-motor e implica em diferentes ritmos e a constante vibração do chocalhar do corpo. Quando os brincantes se apresentam, o movimento é polirítmico e centrado na área do torso com a cintura, quadril e pélvis até o movimento explodir para a parte externa, fazendo ressoar membros superiores e objetos inseridos ao corpo. No Caboclo de Lança, sua lança com jogo de guiada e seu surrão com até cinco sinos, cada um com um toque diferente do outro, é sincronizado com as passadas realizadas pelo brincante.

No aspecto cultural (técnico) e espiritual, o parâmetro é o *axé* que foi dado a *Obatalá*. Quando se canta, se submete a um estado meditativo e as imagens aparecem em sonhos de encantamentos. De forma que quando se pega o material que vai se trabalhar, torna-se o seu impulso criativo que é foco da técnica adquirida quando da consciência espiritual.

Na perspectiva de abordagem política, em que os participantes podem exigir dos outros privações, concessões e controle social com sanções, faço uma analogia na atitude de incorporação no movimento de vai e vem das várias culturas num trânsito “*ziguezagante*” (Percurso de idas e vindas / Pinheiro, 2009), que fazem nas obrigações antes da saída dos

Caboclos de Lança para o sucesso dos cortejos, e nos espaços pelos quais é autorizado passar os festejos carnavalescos.

Nesta abordagem é preciso enunciar a importância do mito como instrumento de comunicação de uma cultura que não pode ser alterada porque pode implicar num rompimento da estrutura de vida de um povo criando um caos. Por isso compreender sua função, consiste em trazer à tona sua dimensão política do qual o pensamento humano comunica. Na tradição africana, essa compreensão passa pela reconstrução da vida no terreiro com seu sistema de valores míticos que influenciam os pensamentos, a natureza e a forma dessa cultura.

Na perspectiva de abordagem estrutural, em que as condições sociais e formas de relacionamento ligam os grupos aos outros grupos, faço uma analogia com as condições sociais e econômicas dos brincantes que são bem precárias, e as formas de relacionamento que ligam uns grupos aos outros grupos durante os festejos carnavalescos sendo competitivos (antes dois Caboclos não podiam sair da mesma casa, nem podiam encontrar-se na rua que dava briga), mas solidários na vida cotidiana enquanto Nações Africanas. Isso se configura bem nas formações e nas roupas utilizadas durante o dia-a-dia nas obrigações religiosas e durante as festas nas coreografias dos gestos utilizados durante o cortejo (Figura 30).



Figura 30 Estrutura dos Caboclos de Lança no Cordão do Cambinda Brasileira puxando o cortejo
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

Em sua apresentação de grupo, ficam os caboclos de lança dispostos um atrás do outro (formando um cordão) e enfileirados com dois puxadores de cordão, protegendo a corte real –

Rei e Rainha carregando nas mãos a espada e o cetro, em baixo do *pálio*³³, segurado pelo negro-vassalo (Figura 31) e um mestre comandando a exibição. Em sequência, segue o Porta-estandarte, brincante vestido com a indumentária característica da figura de Luis XV conduzindo o Estandarte com o símbolo específico do grupo, logo em seguida, ainda protegidos pelos caboclos de lança, vem vários outros personagens e a banda (o terno), seguindo o cortejo pelas ruas durante o carnaval. A organização dos movimentos configurados se apresenta abrindo alas para o cortejo passar, percorrendo os povoados circunvizinhos.



Figura 31 Negro Vassalo segurando o Pálio sobre a Corte Real
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2009)

Os caboclos de lança carregados de simbologias como sua lança ou guiada - criando jogos de guiada - e na boca um cravo (também na Figura 31) – uma simbologia do sagrado, herança repassada entre gerações – se completa ao cenário intercultural deste personagem trazendo também o surrão, sinos grandes afixados nas costas até suas cinturas, que no movimento da dança, emitem o som que ecoa como um grito por todo o percurso.

O aprendizado nesses brincantes de Maracatu Rural possui um fio condutor que perpassa por um olhar voltado para o pensamento social e ideologicamente construído ao longo de quase um século, sendo repassado nas comunidades de Maracatu de geração a geração. Um campo valioso que com base em Pineau (2003), indica mecanismos de transmissão do conhecimento cultural, em que numa cronoformação, se apóia em novas temporalidades de seu tempo pessoal, cotidiano e fases de uma vida inteira com histórias de vida em formação os caracterizando em momentos de designação, de contestação, de oportunismo, de reivindicação e de vencedores.

³³ Um grande guarda-chuva, girando nas mãos do negro-vassalo - um resquício da cultura árabe entrelaçada no Maracatu de Pernambuco (na cultura árabe o pálio representa uma manifestação de poder).

Todas as informações sobre a construção desse brincante Caboclo de Lança no cortejo de Maracatu Rural vêm sendo repassadas e atualizadas ao longo dos tempos pelos representantes (dirigentes) de cada grupo ou de seus familiares, em que estes mantêm o vínculo com a religião de *Xangô* (denominada assim em Pernambuco e que representa o candomblé), alguns assumindo os cargos de sacerdotes *babalorixás* (Pais de santo) e *ialorixás* (Mães de santo) no terreiro de cada comunidade, como pai ou mãe do segredo, através de uma simbologia ritual própria, constituinte dos preceitos religiosos.

Nas comunidades de maracatus rurais as artes repassadas e recriadas pelos brincantes expressa toda a força (*axé*) daqueles que estão à frente dessas comunidades: líderes, mestres, *babalorixás* e/ou *ialorixás*, que em suas posturas cotidianas, transcriam toda uma filosofia e ideologia das culturas africanas em suas formas de ser, fazer seu ritual, aprender e estar na cosmologia africana na diáspora.

Uma tendência presente na estrutura corresponde à mãe de santo, como rainha do Maracatu, possuindo maior função na condução dos brincantes, utilizando-se de signos que estão numa relação de proximidade com elementos constitutivos da linguagem. A estrutura do corpo materializada na linguagem representa a relação com o mundo material, as cores, os sons, as imagens, a memória, os símbolos. Sendo assim, a dimensão do desconhecido invadiu as linguagens e a nossa condição é descrever esse andamento dos feitos através destes brincantes, reconhecendo o que não foi reconhecido pela prática intelectual e acadêmica.

Na perspectiva de abordagem cultural, em que valores morais que influenciam a atividade nele, a exemplo da moda, dos costumes, do gosto, das finalidades, das restrições normativas etc., sejam possíveis fazer uma analogia ao contarem com um arsenal de rastros de diferentes povos e tendências. É o caso dos objetos de luta, como as lanças, as cores fortes e brilhantes nos tecidos dos figurinos com curvas sinuosas do período barroco, as presenças de pinturas no rosto (*Azacão*), da bebida (o *azougue*) etc., que são registros de convivências interculturais.

Para Luz (2000), a continuidade transatlântica de princípios e valores transcendentos retoma na África-América, especialmente no Brasil, um legado africano expandido de sua tradição civilizatória apesar de algumas transformações que não alteram a sua dinâmica de vertente negro-brasileira que abrange a maioria da população do país. Seu legado maior está consubstanciado nas instituições religiosas de múltiplos processos culturais irradiados de valores que sedimenta a relação do ser humano com o mundo natural. Por muito tempo, que as nações *Ngola* e *Kongo* (*Banto*) viveram à sombra da cultura *Nagô/Yorubá Ketu*, perdendo muito de suas tradições.

Na África *Banto*, as elaborações dos assentamentos são feitos com elementos naturais, ou seja, retirados da própria mãe natureza (*Mam'etu Utukilu*). Os assentamentos são elaborados no barro, em madeira e cabaças, forrados e cobertos com folhas (*Isaba*) conforme a divindade que está sendo assentada.

Conforme Luz (2000), a comunicação entre esses dois mundos se dá através do *axé*, que exprime a ideia de forças circulantes para a criação e expansão da vida. Essa comunicação requer uma ideia de restituição – o *ebó* (Figura 32), que é a oferenda ou sacrifício em sucessivos processos – em rituais de cerimônias de *axexe* quando se celebra a passagem de um ser humano habitante do *aiyê*, para o *orun*. Estes conceitos de vida e de morte implicam na ideia de destino que encontra obstáculos e adversidades. É através do *ebó* – das oferendas – que se pode abrir no tempo os caminhos e melhorar o fluxo do destino de cada pessoa que é caracterizada pela força de seu orixá.



Figura 32 Ebó na Serra da Barriga /Quilombo dos Palmares
(Arquivo Ricardo Biriba, 2009)

Com relação às significativas diferenças entre os povos que vieram para o Brasil, todos têm em comum uma cosmovisão baseada na existência de um Deus todo-poderoso, que é a fonte de toda a vida e de toda a força vital. Na tradição *nagô* e *ketu* chama-se Deus de *Olodumare* ou *Olorum* (Suas divindades são os *Orixás*), na tradição *jeje* chamam-no de *Mawu* (Suas divindades são os *Voduns*) e na tradição congo-angola de *Nzambi* (Suas divindades são os *Inquices*). A essas divindades acrescentam-se também os *Eguns* (espíritos que já desencarnaram, pessoa já falecida / “Sociedades *Egungun*”) e *Caboclos* (os espíritos encantados que estão na natureza, no mato, entidades que se apresentam no terreiro como indígenas/ CASCUDO, 1954).

É comum também a todos a crença na existência de intermediários entre Deus e os seres humanos. Para eles, acredita-se que Deus é distante e poderoso demais para poder se chegar diretamente até ele, por isso seus intermediários são os *orixás*, *voduns*, *inquices*, *eguns* e *caboclos*. Eles representam ao mesmo tempo forças da natureza, como entidades patronais ligadas a certos locais sagrados, e ancestrais muito remotos de diversas linhagens ou de um subgrupo étnico, por isso são divinizadas.

O culto aos ancestrais mais recentes também era importante, como seus membros de família ou da comunidade religiosa, que ao morrer passam a zelar pelos vivos, assim como as divindades que também precisam ser cuidadas e homenageadas através de oferendas de comidas e bebidas (*Ebô*) e da realização de cerimônias nas quais a música dos atabaques faz com que elas se manifestem com seu *axé*, criando o transe.

Quando nos referimos às questões das máscaras religiosas dos nativos *Banto*, entramos numa questão séria, responsável, envolta em fundamentos e também num universo fascinante! As máscaras são usadas pelos *Banto* somente quando estão tomados em possessão por seu *Nkisi*, elas não podem ser usadas de forma alguma pela pessoa sem que a mesma esteja virada (incorporada) em sua Divindade.

Existem dois tipos de máscaras para cada *Nkisi*, uma é confeccionada para ser usada a partir da iniciação religiosa do indivíduo e sempre que estiver virado (incorporado) em sua Divindade, e a outra é confeccionada após a morte do indivíduo, e usada nos rituais fúnebres da pessoa, ou seja, as duas máscaras são usadas nas circunstâncias mais importantes da existência do indivíduo *banto*, no seu nascimento (iniciação para seu *Nkisi*) e em sua passagem para o plano espiritual (morte do corpo físico). São momentos que são dramatizados nessa cultura.

Cada divindade possui sua história de vida que exprime suas qualidades, sua força e suas fraquezas, que complementam o sistema cosmogônico de qualidades e poderes de outras divindades, constituindo-se numa das principais fontes de conhecimento do mundo africano, cujo conteúdo “se exprime também por outras formas de comunicação que constituem a linguagem ritual e a revestem de uma dimensão estética que magnífica o sagrado” (LUZ, 2000, p. 33). Dessas formas de comunicação, destaco a dramatização.

A perspectiva de abordagem dramaturgica, em que o meio de ordenar os fatos descrevendo impressões empregadas, seus problemas mais importantes de realidade e suas inter-relações de representação com o corpo, o objeto e o ambiente que operam, quer exista, ou não, sentimentos por trás delas, faço uma analogia a composição de diversos outros sistemas simbólicos que se combinam entre si, tais como o sistema gestual – expresso nas

invocações, nas danças, cumprimentos etc. –, e o sistema musical – polirítmico, composto por cânticos (*korin*) e poemas de louvação (*oriki*) –, além dos sistemas de cores, do vestuário, dos adereços e emblemas, das esculturas etc. interpretados pelos sacerdotes preparados – os *Babalawo*, pai do mistério ou do segredo concentrado em substâncias constituintes do *ebó* (elementos como minerais, folhas, seiva ou sangue, frutos, partes de determinados animais etc.). Estes elementos restituem o *axé* necessário para fortalecer as forças cósmicas da dimensão invisível para a dimensão visível que regem o universo e proporciona a expansão da vida.

Este fortalecimento dos membros do *egbe* (comunidade) passa a incorporar “às práticas religiosas que se reproduzem no plano social comunitário, estruturando e constituindo funções e papéis sociais, estabelecendo hierarquias” (LUZ, 2000, p. 34). Aos orixás, por exemplo, cabe a responsabilidade de ajudar os seres humanos a resolver seus problemas no *aiyê* (mundo).

A ação dramática dos brincantes em Pernambuco inicia-se com a ordenação do próprio nome “Maracatu” como sendo um fato que descreve impressões empregadas por esses grupos que surgem, essencialmente, em resposta aos problemas por eles enfrentados, à medida que eles são capazes de interagir e se comunicar entre si de maneira eficaz. Seus problemas mais importantes de identificação e suas inter-relações de utilização do corpo, o objeto e o ambiente que operam, quer exista ou não sentimentos por trás delas, consubstanciam o modo de agir, seja escamoteado pelo sentimento de revanchismo não resolvido, refletido pela oposição das tensões causadas pelas grandes descobertas e hoje pelos movimentos sociais, seja como instituição moderna complexa, com seus problemas que surgem à medida que eles são capazes de interagir e se comunicar entre si de maneira eficaz, transmitida de forma desafiadora no enfrentamento, irônica, zangada, debochada, orgulhosa. Nessa perspectiva, para Luz (2000), uma das principais características da visão de mundo africano é a de que os poderes e princípios que regem o universo são complementares.

3.7 A paisagem no contexto da descrição dialógica

Ao considerar o campo etnográfico como imbricação do outro, com fronteiras movediças, para a compreensão da base em que ocorrem as paisagens da descrição da autonomia criativa do saber brincante configurada no corpo, a perspectiva na pesquisa de campo apontou o que está íntimo para o grupo, levando em consideração minha atenção de

pesquisador ao inquirir um informante sobre sua história de vida como projeto de conhecimento e como projeto de formação.

Como estranhamento nesse processo, procurei na paisagem intercultural, o contexto da narrativa, investigando o interdito, o incômodo, o drama ocorrido nos atores sociais – eu e os brincantes. Dessa forma, a prática educativa perpassa pelo aprendizado dos saberes-fazeres brincantes dos mestres dessa manifestação cultural, que repassam o conhecimento da dança, do batuque, do ritual nos cultos religiosos, da confecção dos adereços, figurinos.

Os brincantes realizam através desse conhecimento uma articulação com as novas perspectivas da globalização, da modernidade, aplicando estratégias de permanência com autonomia criativa, a partir das tensões de seus conflitos existenciais que encontram em seus percursos de festas e de vida cotidiana. Estas tensões nos brincantes se configuram no corpo apresentando estéticas, que além de serem repassadas também de pai para filho, são recriadas conforme o contexto contemporâneo, complexo e de forte rede social.

O olhar para o contexto até aqui apresentado, implica em dizer que aprendemos com o saber que forma um conjunto de comportamentos que se inscrevem nos corpos dos grupos nas sociedades, como suas experiências de vida, configurando uma rede social de autonomia criativa. Essa autonomia apresenta estratégias para transformação da condição de vida do brincante em relação: com ele, com o outro, com o ambiente sob um olhar sensível.

Uma contribuição para o olhar sensível do outro, tem sido minhas andanças como educador e artista que se utiliza dos saberes-fazeres brincantes, valorizando a cultura do outro também como minha. Pois, uma nova perspectiva didática (CANDAU, 2002) – que não se propõe a enxergar as contradições sociais, nem criticar os mecanismos produtores dessas contradições, está em propor alternativas para a prática educativa que amenizem as desigualdades, partindo da valorização das culturas, da convivência com as diferenças e do respeito à diversidade – compreende o campo da pesquisa etnográfica, que requer, entre a descrição e a interpretação, a mediação da narrativa, como linguagem de saberes incorporados nos grupos sociais.

A conversação etnográfica se dá como forma de conferir que na tradição africana cada indivíduo nasce para reinar – o nascimento é coroado significando a vida – no universo simbólico da experiência humana, o coroamento possui o sentido de experiência com o mundo invisível e o visível, ele se interpenetra da relação “*Ori*” (Cabeça), como código pessoal que nasce no mundo físico, como expressão do arquétipo de si mesmo. Segundo Rodrigues (2009), ninguém tem *Ori* igual ao outro, cada um tem o seu, num diálogo interno de linguagem simbólica, de visão de mundo, do qual penetra no contexto religioso da

criatividade na diáspora, secreto, sagrado, consagrado, lúdico, sem juízo de valor, mas registrado na memória do corpo. Sendo assim, quais os símbolos que se expressam nos brincantes e como interpretá-los?

No Maracatu Rural, no adereço na cabeça dos Caboclos de Lança, cada cor representa um orixá que rege o brincante (azul turquesa é de *Ogum*, amarelo-ouro é de *Oxum*, vermelho e branco são de *Xangô*, azul claro e espesso, assim como o verde é de *Oxossi*, vermelho e preto é de *Exú*... / Figura 33), em homenagem a essas entidades e aos reis que nem sempre entram em contato direto com a população, e alguns usam a coroa adornada com contas que lhe caem sobre o rosto (SOUZA, 1999 / Figura 34). Os caboclos de lança, seguindo essa regra entre os reis africanos, também deixam cair de seus adereços de cabeça ráfias ou fitas de papel laminado sobre o rosto e ainda utilizam pinturas e óculos escuros sendo impedidos de serem vistos e reconhecidos.



Figura 33 Caboclos de Lança com seus adereços de cabeça
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2009)



Figura 34 Orixá Logun-Edé com o rosto coberto,
com coroa em forma de peixe, com elmo de
guerreiro, com rosto coberto de contas
(Fonte: Arquivo Reginaldo Prandi, 2009)

É importante registrar que a cabeça continua nos dias de hoje um referencial de afirmação. Símbolo do poder e do orgulho negro dos anos 1970, a cabeleira crespa (*Black Power* / Figura 35) é tendência entre parte de uma geração de jovens negros deste século XXI em reação à padronização dos cabelos alisados. Uma reconfiguração do movimento por conta das ações afirmativas iniciada em 2002 que encontra eco entre os jovens, com “o orgulho de ser negro exibindo cabelos livres das amarras impostas por tranças artificiais e dos produtos químicos criados para ‘dornar’ o cabelo ‘ruim’” (JORNAL “A TARDE”, 17/01/2010, p. 1).



Figura 35 Cabeleira Afro na Serra da Barriga - PE/Brasil
(Fonte: Arquivo Ricardo Biriba, 2009)

Numa analogia a grande cabeleira de ráfias ou papel laminado nos adereços de cabeça dos Caboclos de Lança, esta tendência sustentada por uma ideologia sociopolítica revolucionária, aponta para uma mistura de estilo e poder pelos direitos cívicos e luta em que “liberdade” já não é suficiente e manter os cabelos crespos ao natural reafirma auto-estima negra.

Na difusão do conhecimento, o maracatu apresenta simbolicamente o sentido de “guerra-bonita” na língua Tupi ou senha do jogo (o jogo de guiada), como forma de reafirmar a luta pela permanência de significados – de insurgência negra, estes estão atrelados ao *Orí*, o que individualiza como expressão do arquétipo de si mesmo – de onde se conectam as ideias, o imaginário, pensamento e ação contínuos como metáforas corporificadas. Tais conexões cognitivas do *Orí* fazem relação na religião africana com os orixás, que apresentam os deuses africanos nos encontros religiosos. Nos terreiros (*Egbés*) tanto se reverenciavam os orixás, assim como os santos católicos. Como é o caso da dimensão visível e dimensão invisível que exprimem o poder político sagrado do *oba* (rei), que dirige os festivais que homenageiam as entidades do *orun* (ancestral), e uma vez por ano, realiza seu *bori* – cerimônia de adoração a sua cabeça. Com relação ao “funil” (adereço de cabeça, chapéu ou cabeleira), para o mestre Zé do Carro,

Os funil se refere a cor do santo, usa amarelo, usa vermelho, aqui mesmo tem um folgazão que num bota o vermelho de jeito nenhum, se ele botar o vermelho ele cai, fica doente. Alguma coisa deve ter né! Eu vario. Cada carnaval eu uso uma cor diferente. Eu num sou muito chegado ao vermelho. Eu num sei é muito forte pra mim. Já gosto muito do amarelo. O amarelo, sempre os anos que eu brinco, é que tem uma coisa amarela em mim. Eu brinco desafogado meu carnaval, mas se eu botar um chapéu desse vermelho na minha cabeça, eu num me sinto bem. Então alguma coisa deve acontecer.

Para Zé do Carro, algo acontece nele e nos outros folgazões ao utilizarem uma cor específica. Porém, percebi durante as apresentações em que pude participar, que eles têm uma relação pessoal na confecção do chapéu que também remete a higiene, peso, abertura para a entrada da cabeça e amarração, além da percepção de que uma energia lhe é atribuída ao corpo.

Em minha primeira experiência como brincante, ao utilizar um chapéu confeccionado para mim, na experimentação foi possível estranhar a abertura do funil de entrada da cabeça que estava muito curta. Pensei que ao amarrá-lo resolveria a possibilidade dele cair. Mera ilusão. Ficou apertado no pescoço e ficou caindo, necessitando que eu o segurasse continuamente pela corda de amarrar. Isso demonstra a condição de uso do artefato. Tive momentos que brinquei sem ele, só com o lenço (Figuras 36 e 37).



Figura 36 Zé Leão tentando equilibrar o chapéu na cabeça (Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)



Figura 37 Zé Leão brincando sem o chapéu (Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

A experiência que tive com o chapéu não foi positiva. Usei um chapéu com a mesma cor ao do Zé do Carro (vermelho com azul). Parecia que o corpo não estava autorizando aquele artefato de crescimento em minha cabeça - o que parece ser cômico, mas insisti no desafio de mantê-lo sob as circunstâncias que foram apresentadas para o contexto de elemento surpresa naquele momento, mas que também é sagrado. Buscar o equilíbrio, situações para resolver o problema do chapéu caindo durante a apresentação foi o meu sacrifício.

Acredito que o fato de ter duas cores diferentes não tenha ajudado na relação com o meu *ori* e o meu transe ficou nos momentos de incerteza, de insegurança com relação ao adereço, e que também pode estar presente em minha lenta e crescente experiência de campo na aproximação com esta religião. Isso de certa forma prejudicou minha ação dramática performativa no campo de pesquisa, principalmente no aspecto da religiosidade, mas que se amplia como aprendizado em tempo real.

Nesses grupos culturais no terreiro, o transe de possessão é uma situação de perfeita autenticidade como uma paisagem interpretante da dimensão invisível. Nessa situação o orixá-ancestral volta à Terra para se reencarnar, durante um momento no corpo de um de seus descendentes. Já no caso da experiência de Zé do Carro como Caboclo de Lança:

O Maracatu é uma coisa muito forte. A história já vem de muito atrás e agente não pode dizer que isso é uma força mágica, eu não sei como é que se diz, que parece que se incorpora na pessoa, que a pessoa fica totalmente fora de si. Eu num sei os outro. Isso acontece quando brinca, não todos, mas outros sim. E eu tiro isso por mim. Como Caboclo de Lança eu tiro comigo. Eu realmente quando me incorporo no Caboclo na veste do Caboclo de Lança, eu não sei, mas eu tenho pra mim que outro caboclo se incorpora em mim. Eu num digo verdadeira porque eu num tenho aquela certeza, mas eu como um senhor com a idade já avançada, com problema de doença, eu me sinto como se fosse uma criança, como se tivesse começando a caminhar, entendeu! Ai eu me sinto como se fosse um guerreiro, uma pessoa que tivesse nascendo hoje, quando eu to no traje do Maracatu. Agora é uma coisa que agente não pode passar pra todos e eu to contando aquilo que dá pra mim contar. Mas a história do Maracatu tem coisa que eu num posso passar pra vocês, num posso revelar pra todo mundo (Mestre Zé do Carro, Presidente do Maracatu Cambinda Brasileira, 2010)

Para o brincante ceder ou não fontes de informações que estão nos corpos desses grupos se faz necessário uma observação participante na pesquisa em situações de trabalho e de lazer, ouvindo e registrando as conversas habituais, a maneira de pensar, sentir e se comportar. Questões de aspecto aplicável aos brincantes em seus grupos de Maracatu que compõem uma instituição moderna complexa, reativizam como uma atitude epistêmica, antropológica, graças à qual o pesquisador logra escapar da ameaça do etnocentrismo e penetrar na interculturalidade do afrocentrismo entre pesquisador e pesquisado. É quando as paisagens nesses grupos surgem, essencialmente em resposta aos problemas por eles enfrentados, à medida que eles são capazes de interagir e se comunicar entre si de maneira eficaz.

Na cosmovisão africana, o mundo começa com a proposição da cabaça *igbá-odu* (*Odu* é caminho, destino), dividida em duas metades ligadas e simbolizando a esfera do invisível e o plano físico. Para o adepto do candomblé – religião africana –, o corpo, enquanto principal veículo à manifestação dos orixás é o elemento que auxilia a suprimir a distância entre esses dois planos, como instância privilegiada dessa relação. Por conta disso são realizadas as obrigações com oferendas para o sucesso na saída dos cortejos dos brincantes. A esse processo Zé do Carro atribui essa responsabilidade a sua irmã que faz parte do candomblé (Biu do Carro).

Eu tenho duas irmãs que fazem parte também da religião africana. Todas duas são mães de santo [...] existia um pai de santo, que no começo não tinha mãe de santo era pai de santo, porque a brincadeira era de homem, então freqüentava tudo num canto só [...] o dono desse maracatu antes dele partir, quando chegava a época do carnaval, dava uma obrigação e essa obrigação era um corte para poder quase na semana pré, uma semana antes da semana pré, dava o corte para o frenteiro da agremiação, era entregue a esse camarada e ele exigia que ele desse, oferecesse essa oferta pra ele para poder deixar a saída do maracatu (Mestre Zé do Carro, Presidente do Maracatu Cambinda Brasileira, 2010).

Enquanto registrava os fatos e interpretações, produzi também formas como conhecimentos que existem a partir de um trabalho de relacionamento de conexões na descrição, que consistiu em uma atividade de transformação do visível. A descrição que vai do ver ao saber e do saber ao ver em movimento de idas e vindas, de dentro e de fora do corpo, pode ser construída a partir do olhar de cima, de baixo, de frente, de trás, de um lado e do outro, em que as proteções simbólicas dos orixás se dão a partir das oferendas a eles doadas.

A preocupação desse olhar no brincante, na observação, no sensível, no concreto, representa uma atividade dialógica da autonomia da descrição, configurada numa paisagem em que as ações performativas se deram a partir da inter-relação de elementos como extensão do corpo, em que o chapéu, a lança do caboclo, o *surrão*, o cravo, o *azougue*, dialogam se interrelacionando com o sujeito ator e pesquisador corporificando informações do cotidiano, no instante em que a ação performativa acontece.

A atividade antropológica é uma atividade dialógica cujo objetivo não é levar a concordar com o ponto de vista do outro, nem tão pouco convertê-lo ao nosso, o diálogo aconteceu com certo confronto e cada ponto de vista que foi de igual importância. Essa emancipação sensível na alteridade permitiu a autonomia criativa do saber brincante configurada no corpo, que requer o desenvolvimento isolando algo como foco. Daí, na Teoria Interpretativa da Cultura de Geertz (2008), coube as ideias de processos educativos na pesquisa etnográfica, do dentro e do fora das manifestações culturais, no momento da festa e no cotidiano da vida desses brincantes.

A análise da informação de fundo foi de escolher entre as estruturas de significação os códigos estabelecidos, como um crítico literário, determinando sua base social e sua importância, como ação simbólica do comportamento humano, seja ela ridícula, desafiadora, irônica, zangada, debochada, orgulhosa. Pois, a cultura representa nossas experiências pessoais localizadas no corpo, corporificadas, localizada na mente e no coração dos seres humanos.

O fluxo do comportamento articulado – como um traçar exploratório da paisagem corpórea – apresentou-se como o espaço educativo de criação de possibilidades, no que se refere ao aprendizado significativo e ao trato com o conhecimento histórico e memórias da cultura brasileira.

No grupo assistido, o impacto passa a ser imediato, no sentido da compreensão de seus valores culturais, importantes para a melhoria de suas condições de vida e da importância de sua preservação, organização e sistematização para a superação dos problemas dos grupos excluídos historicamente. E as formas pesquisáveis é o que dá suporte a teoria cultural que possui viés interpretativo.

Para Geertz (2008), na teoria cultural as abordagens interpretativas de qualquer coisa – literatura, sonhos, sintomas, culturas – tendem a resistir ou lhes é permitida resistir à articulação conceptual, escapando de modos de avaliação sistemática, é possível realizar pequenos vãos de raciocínio que tendem a ser efetivos, sem se perder em sonhos lógicos acadêmicos. No ponto de vista global da abordagem semiótica da cultura, ganhar acesso ao mundo conceptual no qual vivem os nossos sujeitos é possibilitar poder conversar com eles no universo da ação simbólica entre a necessidade de apreender e a necessidade de analisar. Ou seja, quanto mais longe vai o desenvolvimento teórico, mais profunda se torna a tensão, sem amplidão das abstrações.

Na linguagem mítica, gestos expressivos são aspectos da fala e fornecem, na emoção ou no fervor, as configurações que circunscrevem um acontecimento como modo complementar do conhecimento. Modos como nos apoderamos da realidade cujo objeto escapa aos sentidos, mas que promove atitudes, visões, disciplina e consciência e exige o controle da racionalidade. Este é o modo racional que se desenvolve pelo método através da mediação do mito onde a fala está presente como manifestação do ser que existe por meio dela, entregue em sua confiança e fidelidade, produzindo realidades teóricas superando e incorporando autoria das vozes sufocadas, dos cânones, dos sujeitos que interage com outros entepares para dar visibilidade a necessidade de aprender e a necessidade de interpretar.

3.8 A visibilidade: percepção do sentido e elaboração das formas

Para Michel de Certeau (1994) a mediação percorre de um movimento que vai do ver ao escrever, e que a partir da escrita volta para o ver. São os laços que unem o olhar ao discurso, os seres à linguagem, a visibilidade e lateralidade até onde as coisas e as palavras se ligam em suas três modalidades: etnográfica, etnológica e antropológica, sem erradamente se

obcecar pelo sentido e pelo conteúdo do olhar descrito. Portanto, a escrita etnográfica que vou fazer não fixa a visão em apenas um saber, ela introduz uma preocupação naquilo que é visto como saber.

A preocupação no controle das impressões visíveis nos Caboclos de Lança, além de não haver uma necessidade de desvendar todas as máscaras sociais nas experiências de campo, o trabalho etnográfico com esta manifestação cultural não necessitou explicitar métodos a partir dos quais a informação relatada foi colhida. O acolhimento se deu na educação pelo olhar brincante. As impressões são tratadas como aspectos de pesquisa de campo, como experiência humana, sem querer que seja um modelo a ser copiado (o que acontece, o que fiz, com que efeitos aparentes). As impressões decorreram de um complexo de observações e inferências, sem pactos silenciosos entre “trair e distrair” (PIMENTEL, 2009), a partir do que os indivíduos-brincantes fazem, do que dizem, tanto em público (sabendo que estão sendo observados), quanto privadamente (não estando sendo observados).

A questão do método etnográfico implica aqui, em dar visibilidade ao sentido do saber como uma dinâmica cultural de pensar o saber e seu poder, configurados no corpo. Interpretar o sentido da cultura do saber e de seu poder no trabalho de educadores e cientistas sociais consiste em “descobrirmos que sob nomes, rostos e intensidades diferentes é ele quem ora se oculta, ora se desvela por detrás de tudo o que pensamos realizar e desejamos um dia transformar” (BRANDÃO, 1986, p. 86).

O saber e poder preconizados pelos grupos na endocultura é capaz de renovar experiências de vida cotidiana e de participação na vida social, considerando a cultura como a morada do saber como sistema (o sistema cultural) e como lógica (a razão simbólica). Sendo assim, a dimensão da cultura está nos sistemas ativos de codificações e significados que fazem os seres humanos fazerem o que fazem e serem o que são. Não só no material e valores no seu interior que representam na consciência seus participantes, mas na significação das ações que o tornam possível e dinâmico tal modo de vida que possuem, com suas teias e tramas de significados que se atualizam. Não apenas nas lanças, chapéus, *surrões*, mas nos e através dos processos ativos de significação que tais coisas e valores atribuem à vida social, ou seja, relações entre seres humanos através de seus materiais simbólicos e com outros grupos sociais, em que tem a perspectiva do saber como o lugar de seu compromisso e a sua transformação como seu objetivo imediato. É ter presente a reflexão coletiva de composição de forças e variação de interesses.

Interesse e sentido possuem uma mesma referência como signos. No entanto, o deslizamento entre os valores intencionais e convencionais depende da cultura constituída das

improvisações por analogia, metáforas ou coisas similares. São as relações micro-sociais que criam as posturas, as escolhas dos indivíduos, produzindo uma dimensão de conflito no corpo como fenômeno social, cultural, mas não só numa única relação. É o que na relação de construção do saber e poder, toda a diversidade passa a enlouquecer a ciência, complexificando a cultura, porque ela age como uma prática social de atos sociais de contextos simbólicos que inscrevem os seres humanos situados historicamente em interações e convenções.

Como condição da produção etnográfica, as interações e convenções necessitam serem visualizadas a partir da interioridade da experiência temporal dos indivíduos, considerando como tema central a interpretação sob o ponto de vista do “outro”, no encontro intersubjetivo entre pesquisador e sujeitos pesquisados. Numa ética da ação, a identidade narrativa do etnógrafo se configura como problematização metodológica de mediação narrativa da experiência temporal dos indivíduos. Nessa narrativa, só o fato de produzir conhecimento, pesquisa, conceituar, já se torna um ato político (intervenção).

A perspectiva de intervenção para dar visibilidade na percepção dos sentidos e elaboração das formas, que configuram uma ancestralidade afro-brasileira, consistiu nas narrativas de expressão da diversidade corporal de povos que vivem no Brasil e que tem colaborado para este tecido social complexo de pluralidade cultural. Minhas vivências pedagógicas, de educador-pesquisador, artista e gestor, buscaram inspiração em Juana Santos, Marco Aurélio Luz, Muniz Sodré e Eduardo Oliveira, traduzindo-se neste estudo na tradição cultural africana, o que me mostrou um campo de exploração e possibilidades para a compreensão do processo pelo qual o sagrado se expressa no cotidiano, o cotidiano se expressa no sagrado e configura-se na dramatização.

Como elemento integrador de dimensão comunicativa com o saber-humano que dissemina mensagens, o movimento corporal é um instrumento ativo de conhecimento mítico incorporado, visualizado (configurando) naqueles que participam das cerimônias através do seu gestual simbólico, que permite a comunicação espiritual dos ancestrais.

O movimento humano no corpo afro-brasileiro articula dimensão comunicativa (ritualidade-ancestralidade), dimensão lúdica (configuração simbólica) e dimensão educativa (ação dramática e cotidiana), porque na tradição africana do terreiro o corpo é um ambiente sagrado que emerge conteúdo mítico como uma reafirmação de emoções, por vezes inconscientes, do indivíduo e de um povo. Para Muniz Sodré (1988a, p. 65): “Se o inconsciente é uma folha em branco, um capítulo censurado, o Inconsciente Histórico brasileiro deverá ser buscado principalmente nas regiões esquecidas da cultura negra”. Para

Eduardo Oliveira (2007, p. 266): “Os ancestrais, portanto, é a referência cultural maior para orientar as ações do grupo. Com uma visão que ‘cruza dimensões’, o ancestral detém a memória do grupo e é seu principal arquiteto na construção de uma vida comunitária saudável”.

Ao apontar que o terreiro veicula e recria, através de suas atividades um patrimônio de mitos, lendas, refrões nos cantos tirados das *loas*, como um núcleo e pólo de irradiação de um complexo de sistema cultural, estes formam arquétipos nos seus integrantes, do qual suas manifestações de expressão corporal se constituem para além de suas práticas religiosas. Na verdade, todas as práticas estão imbricadas formando enredos brincantes, que no Caboclo de Lança são configurados na linguagem da dança.

Na ordem das idéias, do pensamento, o construtivismo considera que a construção narrativa seja um processo pessoal de interpretação e atribuição de significados às experiências vividas. Ao considerar o Enredo, também chamado de trama ou intriga, como o conjunto de fatos ligados entre si que fundamentam a ação de um texto narrativo, enfatizo aspectos de ordem cultural, social e lingüística ou comunicativa, centrando-se nas narrativas corporais das construções históricas, na interação social das configurações relacionais e nas perspectivas dialogantes e múltiplas que a polivocalidade encerra nesse brincante como sendo de vivência circular, como cultura de inspiração africana.

Em outras palavras, coloco a tônica na compreensão dos mecanismos envolvidos nos processos de descrição, análise e compreensão do mundo em que se insere o brincante Caboclo de Lança. Daí trazer a sua dança como pensamento implementado no corpo (KATZ, 1994), a partir de uma experiência criativa singular e plural, que também com sua configuração de circularidade, possui qualidade de não excluir, são integralizadoras e protetoras.

Ao resolver me inserir num grupo de brincantes Caboclos de Lança durante o carnaval de 2011, na cidade de Nazaré da Mata em Pernambuco-Brasil, fiz a opção do grupo do Maracatu Rural Cambinda Brasileira como campo de pesquisa de meus estudos de doutoramento. Esses brincantes protagonizavam os africanos escravizados e seus descendentes brasileiros, que também cultuavam as formas africanizadas de religião, no caso de Pernambuco a *banto*, depois generalizada pela *jêge-nagô*. Ao longo da história, os cortejos passaram a ser realizados no carnaval, assumindo ainda mais o caráter de festejo, profano para o pensamento eurocêntrico e sagrado para os brincantes folgazões - como também são conhecidos.

A minha experiência como Caboclo de Lança iniciou em um ritual que eles realizam durante o mês de janeiro nas prévias carnavalescas, dentre as quais tive meu batizado carregando o surrão nas costas com cinco grandes chocalhos presos à altura dos rins, coberto com lã de carneiro tingido em cores berrantes. Artefato que pesava entre 10 a 15 quilos e que pude carregar por seis quilômetros caminhando da sede na zona urbana para a sede do terreiro do Cumbe na zona rural, em noite iluminada apenas pelas estrelas da estrada de barro dos canaviais (Figura 38). Foi uma experiência ímpar proposta pelo presidente Zé do Carro, em que vão alguns participantes do Maracatu que saem como Caboclos de Lança. Eles se arrumaram com o surrão, a lança, e os acompanhei também caracterizado deste personagem.



Figura 38 Zé Leão em percurso de batida até a Sede do Cumbe
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

Antes de sair recebi do Zé do Carro uma camisa estampada, um tênis já bem usado, um chapéu de palha, um surrão, uma lança, e um dente de alho que ele pediu que furasse com a unha para inalar o cheiro, e depois, que eu colocasse no bolso da camisa. Segundo Zé do Carro, o alho ajuda a proteger o corpo e a dar a energia necessária para aguentar o percurso. Antes de sairmos às 19h em direção à sede rural do Cambinda no Engenho Cumbe, fizemos um aquecimento batendo os chocalhos (surrão) no ritmo da passada, pelas ruas próximas à sede urbana.

Durante o percurso os moradores se posicionavam no portão, portas e janelas de suas casas, para observarem a passagem dos dezessete homens integrantes do que eles denominaram “bater” na noite. Saindo da estrada asfaltada, entramos na estrada de barro e por todo o percurso só se ouvia o som dos badalos dos chocalhos do surrão. Todos concentrados e a única comunicação entre os integrantes era com o corpo e os artefatos presos a ele (surrão e lança).

Desde a saída, um de seus integrantes mais velhos, Seu Luis (Figura 39), me ensinava a fazer a batida do surrão e me pediu para acompanhá-lo durante toda a trajetória do percurso pela estrada. Fomos atrás do grupo mantendo o ritmo da passada firme. Tanto de um lado como do outro, estavam sempre presentes o mato e em alguns trechos as casas dos moradores das quais reverenciávamos ao passar por elas. A reverência era caracterizada por cordões que se entrecruzavam em alguns momentos e que culminavam com a caída³⁴ ajoelhada de todos os caboclos de frente para a porta das casas, mas sem as *loas*. Os cordões era uma dinâmica que acontecia sempre que surgia uma encruzilhada e uma casa de moradores (Figura 40).



Figura 39 Seu Luis e Zé Leão se preparando para a batida
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)



Figura 40 Zé do Carro com o grupo na noite de batida
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

Ao tempo em que avançávamos no percurso, alguns sinais no corpo começavam a surgir. O suor caía pela testa e ao passar pelos ouvidos me vinha a sensação do som dos chocalhos repetida criando um ritual de vozes em diálogo. De vez em quando se aproximava um ou outro caboclo para incentivar, “dar uma força” para agüentar o percurso sem que fosse preciso dizer nada. Mesmo calçado com um tênis, em alguns momentos parecia estar descalço em função do peso do corpo e do material carregado nas costas. Os sinais de dores nas costas também começaram a incomodar e tive que ficar passando a lança de um ombro para o outro, além de tentar afrouxar mais as alças (*azoes*) que sustentam o surrão nas costas.

³⁴ As “caídas” acontecem no momento da *loa* com os caboclos de lança se dirigindo ao chão, com gestos de cabeça baixa, ajoelhados ou deitados, concentrando-se no que está sendo dito pelos mestres de cabocaria. Gesto que levam indícios a uma “metáfora corporificada” que parece configurar a estética poética através da dança comunicando-se com o que Risério (Apud SERPA e PRET, 2002, p. 10) aponta como “*orikis* (de *ori* - cabeça destino - e *iki*, verbo saudar = saudação ao *ori*) fazendo com que as coisas boas da vida nos aconteçam em vida com a benção dos orixás, dos voduns, dos inquices, dos caboclos e de todos os encantados que porventura existam”. Também representam uma homenagem ao dono da casa, do terreiro, as pessoas que os convidaram.

Depois de quase 1h30 caminhando (uns seis quilômetros), chegamos à sede rural do Maracatu, local onde se encontra o terreiro da agremiação. Nesse espaço, esperávamos os três filhos do antigo dono do Maracatu, o Mestre João Padre. Antes de entrarmos no terreiro do Cumbe, fizemos os cordões em diferentes direções, praticamente todas as extremidades do terreiro foram percorridas até pararmos com a caída em frente à porta de entrada da casa. Pude observar e tentar acompanhar alguns passos criados no improviso do som dos badalos dos chocalhos do surrão dos quais denominei de: cruzada dos pés, rasteira dianteira, empunhadura da lança para baixo e para cima e também girando com o corpo, riscando o chão, dentre outros. Para os folgazões os movimentos não têm classificações ou qualquer denominação específica.

Ao chegarmos ao terreiro nos dirigimos para a palhoça ao lado e tiramos nossas arrumações para um descanso do corpo (Figura 41). Passamos uns trinta minutos, período em que comemos um churrasco e carne de cozido com água, refrigerante e uma boa cachaça (pitu), vodka e wisque. Foram improvisadas algumas *loas*, só com marchas, tiradas por alguns dos integrantes do grupo, assim como foram lembradas outras marchas realizadas em outras ocasiões de festa e também de despedida de membros do grupo que já se foram dessa vida.



**Figura 41 Palhoça do Terreiro do Cumbe na noite de batida
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)**

Depois de abastecermos e descansarmos o corpo, colocamos nossa arrumação e retomamos para a estrada com destino de retorno a sede na zona urbana. Foi quando percebi a relação que tem esse Maracatu com o mundo rural de sua origem. Ele é o único que tem sede na zona rural e que faz questão de fazer essa reverência a esta sede que também é o seu terreiro onde tudo começou ou reafirmou-se.

Antes de sairmos do terreiro, o Zé do Carro me entregou um galhinho de arruda que também tem a intenção de proteção e de dar energia para agüentar o percurso de volta à zona urbana. Durante os seis quilômetros de retorno o cheirinho do galhinho de arruda ajudou a me

manter firme na passada, até chegar à sede da zona urbana, onde todos deixaram os materiais (surrão e lança). Deixei também o chapéu, a camisa, o lenço estampado que carreguei no pescoço, o tênis e fiquei conversando um pouco com Zé do Carro sobre o percurso e também sobre o Maracatu.

Segundo Zé do Carro, quem brincava de Maracatu sempre fazia o “mal”, de forma que essa intenção com o tempo foi se desgastando. Ele tem sempre reforçado que Maracatu só tem ímpar, que existe o direito e o esquerdo, e a tendência dele é mais para o esquerdo, o lado espiritual dos ancestrais africanos.

Na experiência de saberes que pude presenciar com os brincantes, a interdisciplinaridade da dramaticidade e da musicalidade ganham uma articulação no corpo como elementos performativos de arte-movimento que configuram a estética do mistério. O mistério de quem ele é, do que é o cravo, da dinâmica dos cordões, do motivo de carregar no corpo o peso de sua arrumação por longos percursos. Uma experiência singular que posso levá-la para as salas de aula dos cursos de graduação e de pós-graduação, o que a tornará socializada também na academia como um espaço de discussão no campo da arte-educação-comunicação.

A partir desse percurso realizado foi possível perceber que o surrão é utilizado também como instrumento idiofônico de percussão sonorizando e ampliando o ritmo das passadas. Mantém o outro próximo, informa que um guerreiro vem vindo, que uma tribo existe e que um povo persiste. Para alguns, provoca apreensão e medo, temendo que eles sejam violentos, já para outros o seu badalar representa uma energia de cura.

Os sinos do badalo que bate mais grosso nas extremidades se igualam ao que bate fino no centro, combinam com o som do terno a partir das passadas também combinadas para as pancadas, e assim evocam suas tensões, depois expressadas através das *loas* tiradas no improviso quando configuram suas caídas. Antes de iniciar os percursos durante o carnaval pude pedir e sentir a permissão e a proteção, anunciando no corpo minha caída no terreiro (Figuras 42 e 43).



Figura 42 Placa de identificação do terreiro na Zona Rural. Único Maracatu com sede na zona rural (Fonte: Arquivo Antonio Leão, 2011)



Figura 43 Zé Leão na caída próximo ao terno ao chegar no Terreiro do Cumbe durante o carnaval (Fonte: Arquivo Antonio Leão, 2011)

Para Zé do Carro (2010), as caídas possuem uma representação no corpo:

As caídas é um desenvolvimento do corpo né! É mostrando como a matéria tá a se evoluir né! As juntas. Entendeu! O mestre quando vai cantar aquela *loa*, fica no pé da parede ou de baixo de um pé de árvore chamando os folgazões que começa a fazer a exibição no acento do terreiro. Sempre os caboclos, antigamente, começavam no terreiro, no acento do terreiro. Hoje em dia o caboclo vem batendo: TA! TA! TA! No pé do terno. Mas em tempos atrás o caboclo pra chegar ao pé do terno tinha que chegar no pau. Era o teste do caboclo era no cacete entendeu! Então tinha um caboclo ali treinado, um mais antigo, pra receber aquele povo todinho e só recebia no pau. Era pau de uma maneira que o cabra tinha que se defender ou o sangue descia. Era bater pra ver se o cabra tava preparado né! Então o caboclo chegava fazendo aquela estripulia né! De uma maneira que possa dizer que estava bom de saúde. Entendeu! Bom de perna, o corpo estava com bom preparo físico. E ali o mestre ia cantando. Quando largava a caída, parava o terno, ele cantava mais uma *loa* que nem hoje ainda canta. Tem muitas coisas que agente ainda faz. Entendeu! As caídas têm haver com a questão religiosa, com o respeito ao companheiro. Eles caem como se estivesse dando continência, entendeu! Pedindo permissão a fazer sua exibição, pedindo permissão a chegada. Entendeu! E tudo isso faz parte do caboclo de lança (Zé do Carro, Brincante e Presidente do Maracatu Rural Cambinda Brasileira de Nazaré da Mata, Março/2010).

A identificação da linguagem simbólica do Caboclo de Lança passa por redescobrir sua história de pessoas capazes de decifrar suas mensagens e criar novas mensagens, interagindo com o mundo, como natureza humana que é, de modo a transformá-lo a partir de suas teias e cadeias produtivas de redes de captação de conhecimento e ações. Essa manifestação cultural é uma maneira de minimizar os estragos que já foram realizados ao povo dessa região, ao ecossistema, a produção e reprodução das maneiras de pensar. E é importante compreender que os Caboclos de Lança, em sua inspiração nos povos *bantos*, de uma maneira geral, cultuam suas Divindades (*Mahamba*) de uma forma mais simples e

natural, que se difere de outros povos, pois as Divindades adoradas, louvadas e cultuadas pelos *banto* são os próprios elementos da natureza, ou seja, a própria Divina Natureza.

Os brincantes camuflam suas intenções e denunciam seus descontentamentos de forma cômica através de sons e movimentos em cenas tiradas de situações que caracterizam sua jocosidade, como se estivessem, mesmo que sérios e temerosos aos olhos dos outros, por dentro eles riem do receio do outro.

Nos elementos de inspiração africana de organização criativa das suas manifestações, saem aspectos construtivos presentes nas narrativas comunicativas a exemplo das *Loas* intercaladas ao *terno* (Figura 44). As *loas* muitas vezes tiram uma rima com uma situação cômica a partir de um dado problemático que passam os brincantes. Além de sempre cumprimentar na chegada e na saída os presentes e os que já se foram dessa vida.



Figura 44 Terno do Maracatu (mineiro, tarol, bombo, gonguê, porca)
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

A todo esse saber brincante aponto o conceito de comunicação orquestral, que tem o indivíduo como participante, numa relação interpessoal, que cria comunicação com os outros e com o contexto. É possível se perceber as relações entre os elementos em interação como: cordões, *surrão*, *loas*, orquestra do terno, caídas e demais artefatos na arrumação dos Caboclos. Os percussionistas são os guardiões da memória, educadores, agente solidários, que têm a música como elemento unificador da educação dos instintos. Com eles os recados da linguagem dos tambores ressoam na vida percussiva e dançada.

A arrumação para esse brincante, por si só, já é uma apresentação de percursos de viagem incorporando enredos de paródias cantadas, contadas, experienciadas, que ampliadas ao corpo em plena comunicação orquestral apontam para a perspectiva de se perder e se achar no mundo. Levar-se a colocar todo o arsenal de elementos no corpo, me levou a ressaltar

diferenças e semelhanças de relação temporal de formação com o outro, a partir das dimensões existenciais no mundo globalizado e os símbolos que moldam a cosmovisão de religiosidade africana nos brincantes.

Para Pineau (2003), a relação temporal interior em suas diversas modalidades como a formação permanente (cronoformação) – explosão do tempo em múltiplas temporalidades – possibilitam a abordagem de novos sincronizadores como: o cotidiano; a alternância; e o retorno narrativo sobre a vida. Uma formação que não é nem uniforme, nem telecomandada, mas depende da própria pessoa e de sua relação consigo mesma, com o outro e com o meio que a circunda (PINEAU, 2003). Visualizar este campo de reflexão aponta a questão dos diferentes tempos que atravessam a formação do ser humano, que pode ter como tema transdisciplinar: o tempo cronológico, o tempo das emoções (contratempos desejados e não desejados), o tempo cosmológico (quebrado, descontínuo, pontuado de novos sentidos e contra-sensos), como trilha a visitar e fazer seu entrecruzamento, tudo muito presente na dança do Caboclo de Lança, por vezes quebrada, lançada, pontuada, contínua, flexível etc.

Para Pineau (2003, p. 13 e 14), as temporalidades na formação dependem da própria pessoa num conjunto de vozes, em que,

O aprendizado da vida, sem dúvida, não acontece sem o aprendizado dos contratempos, condição importante para o acesso a sua realidade dialética, seu devir, sua formação permanente [...] aprendizagem temporal difícil, dolorosa, de todos os momentos [...] o tempo é a medida do movimento [...] sua afinação, seu ritmo, seu tom, sua qualidade, seu sentido [...] permanentemente transformadas de acordo com o chamado projeto de análise rítmica a ser desenvolvido em formação permanente.

A formação nas emergências do presente vivo passa por estágios no desenvolvimento da racionalidade humana, mas é inegável que sem a elaboração de sínteses compreensivas que partam de um ponto de partida a um ponto de chegada, os sentidos das coisas não estariam atualizados nas ciências humanas como ciência qualitativa. Este parece ser um rigor necessário nesse campo de pesquisa. Trata-se então de investigar a natureza do conhecimento humano sem nenhum alcance definitivo pelo fato do ser humano encontrar-se sempre perspectivado e enraizado num passado que o projeta em diferentes possibilidades ainda não dadas (GALEFFI, 2009).

Os processos de compreensão e interpretação implicaram no exercício de análise da paisagem intercultural nos brincantes do Maracatu Rural, como existência humana consciente da consciência e da inconsciência na pesquisa qualitativa, em que o pesquisador se torna

aprendiz de si mesmo na relação de pertença no mundo de relações materiais e mentais da produção de práxis qualificadora com esse estudo. Esta produção se dá pela manutenção, potencialização, valores humanos (participação, universalidade, postura de aprendente no campo) e por atualização continuadas de conhecimentos e desconhecimentos de está sendo vida humana de momento projetada e subjetivada.

Na política de conhecimento relacional a conjuntura *eu-outro-mundo* implica em trazer questões necessariamente inconclusivas no trato do conhecimento como ação formadora, porque tudo já poderia estar dado, bastando apenas adequar-se e aprender o caminho da sabedoria, como se o conhecimento humano não fosse acometido de erros inevitáveis e necessários. São nossos limites corporais, perceptuais e conceituais que agenciam nossas criações e reconstruções. Talvez seja por isso a necessidade de investigar a natureza do conhecimento disponível na dimensão visível e também na dimensão invisível (intersubjetividade), construído historicamente por humanos agrupados socialmente. Para Oliveira (2003, p. 37),

Outra realidade que gostaríamos de identificar é o caráter da integração social que a visão de mundo africana possibilita. Exemplo disso é que a urbanização não é anti-ecológica – veja que os palácios centrais se situavam no meio das florestas sagradas –; outro exemplo, é que nesse tipo de organização social-religiosa, o sujeito não é individuado - como vemos por exemplo, no ocidente, a partir do esquadrinhamento da ciência -; mas faz parte de um todo integrado, isto é, o sujeito é visto como parte do todo [...] Nestas sociedades não existe a dualidade homem/natureza. Tudo está interligado, pois isso tudo interage. O uno é o todo e o todo é uno [...] O tempo dos ancestrais é o tempo passado e o tempo do agora.

Essa observação se dá no corpo que dança, brinca, toca, canta e manifesta o anima (sagrado), o ritual no pensar, no fazer e no dizer. Pois, todo ritual, mesmo igual, é único em todos os processos de ocupação, desocupação e re-ocupação do território, considerando suas diversidades sem imposição de modelos únicos.

Em se tratando de modelo único (singular no coletivo), aponto uma criação de máscara na qual está espelhada territórios e fronteiras de minha forma de ser, sendo no mundo uma força-vital. Esta criação foi realizada por meu filho Luis Antonio Conrado Carneiro Leão (Loues), futuro profissional do designer, a quem faço minha homenagem abrindo os estudos desta tese. Coloco-a, nesse capítulo, em função da compreensão que me fez chegar até ela, para poder continuar dando outros saltos nos estudos das máscaras brincantes.

Depois de ter solicitado ao meu filho uma imagem que apresentasse o imbricamento de três cabeças - de um leão, de um pássaro e de um ser humano - no mesmo momento ele se

reporta aos seus estudos de mitologia grega e aponta o Quimera - já falado nesse capítulo durante a casca europeia. Faltava-lhe dos apontamentos da escola, inspirações da mitologia africana que, tão pouco ou quase nada fizera parte de seus conhecimentos. Tive então a incumbência de explicar algumas relações na cultura africana de que aprendi, de forma a levá-lo a optar na junção do leão e do ser humano, também a do pássaro, que cria um diálogo em rede de entre-lugares, como pode ser visto na figura a seguir (Figura 45), que passo a denominá-la de *mukanda-quimera-caboclo*³⁵, e com a qual finalizo este capítulo.

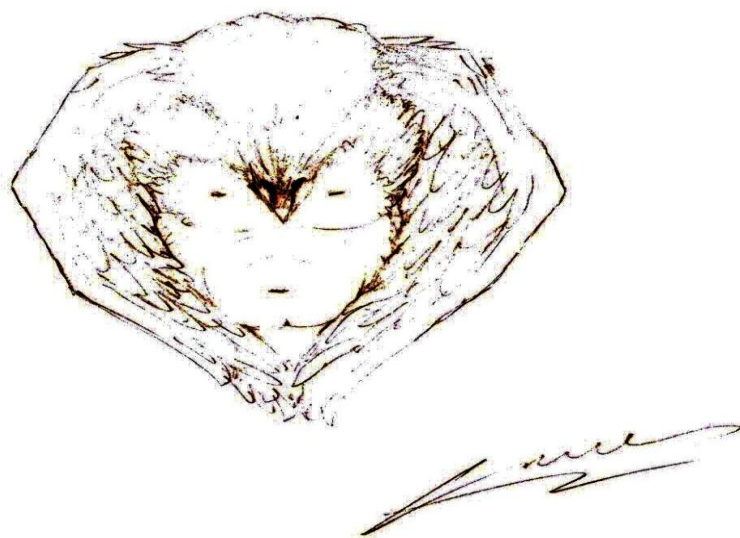


Figura 45 Akixi mukanda-quimera-caboclo
(Fonte: Arquivo de Criação Luís Leão, 2011)

A expressão “*Akixi Kanavumbuka*” (os mascarados estão ressuscitando) consiste em preparar os participantes numa cerimônia ou evento em que as máscaras se farão presentes, remete-nos para o significado e gênese do termo *mukixi*³⁶.

³⁵ *Akixi* = referente aos mascarados; *Mukanda* = referente às cerimônias rituais de iniciação masculina dos bantos africanos; *Quimera* = referente a figura da mitologia grega representado por vários animais, dentre eles um leão. Nesta imagem junto ao pássaro, na juba do leão, com a sua asa e o seu bico para lançar vôos e fazer o elo entre o *orun* e o *aiyê*. Hoje, no nosso português, a palavra quimera significa produto da imaginação, fantasia, utopia, sonhos que norteiam a vida dos poetas; *Caboclo* = referente à herança indígena brasileira.

³⁶ Outras designações são formadas pelos radicais: *kishi*, *kiche*, *kichi*, *kissi*, *kixe*, *kixi*, *nkiche*, *nkichi*, *n'kisi*, *nkissi*, *nkixi*, *nquiche*, *nquixi*, *n'quisi*, *quiche*, *quishi*, *quixi*, aos quais se acrescentaram os prefixos *mu*, *ri* ou *li*; e *a*, *mi*, *ma* ou *ba*, para a formação do singular e do plural, respectivamente. Cf. Leo Felix & Manuel Jordán, 1998, pp. 54-55. Todas as palavras cujo radical seja o acima apresentado (nas suas distintas formas gráficas e fonéticas) são conotadas com antepassados mortos, espíritos; entidades ou objetos que representam ou são mediadoras entre os antepassados mortos ou os seus espíritos. Alguns dos entrevistados, os da região do Moxico, utilizaram amiúde o termo português, palhaço. Por seu lado, Mesquitela Lima (1967) explica, de forma detalhada e fundamentada por diversos autores, a origem e significados de termo *mukixi* (pp. 81-90), concluindo que o termo, no seu lato significado, traduz sempre qualquer coisa que está escondida, oculta, mas que se sabe ter existido ou existir no tempo ou “fora do tempo”, quer dizer, algo que está “mascarado”. (MARQUES, 2010, p. 1).

CAPÍTULO IV

MÁSCARA BRINCANTE DO AFRO-CARNAVAL: DIÁLOGOS EM REDE NOS ENTRE-LUGARES

Desde o primeiro contato com o objeto desse estudo no campo de pesquisa, pude perceber que o processo de desocupação e re-ocupação da zona rural e zona urbana não se deram de forma única em toda a Zona da Mata. Em decorrência disso muitas características em comum, em cada micro-região, em cada cidade, ainda possuem possibilidades de ter suas próprias e únicas expressões culturais, “cascas” que as tornam diferentes, diversas, embora apresentem, também, alguma proximidade. A vida social nessa região como na maioria das cidades interioranas em Pernambuco-Brasil, intensifica-se no dia oficial de realização da feira local. Em Nazaré da Mata, às sextas-feiras, dia de encontro entre as populações rurais dos arredores e a população urbana.

Atualmente, a população de toda a Zona da Mata Norte (área verde na Figura 46) possui cerca de 1.300.000 habitantes, e um Índice de Desenvolvimento Urbano de 0.637, abaixo da média do Estado (0.692), com 32.50% de sua população analfabeta, enquanto que esse índice no Estado é de 24.50% e 62.79% dos chefes de família estão com renda de até um salário mínimo³⁷. Apenas esses dados mostram que a riqueza produzida nessa região, que foi a base da riqueza de Pernambuco ao longo de sua história, não tem sido apropriada por aqueles que a produzem direta e constantemente suas máscaras.

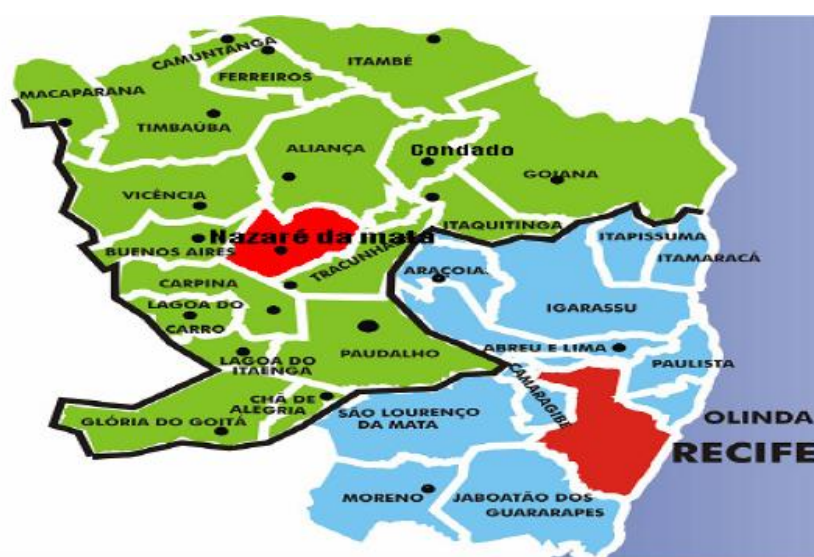


Figura 46 Mapa com o foco em verde na Zona da Mata Norte de Pernambuco/Brasil
(Fonte: Arquivo Criação Zé Leão com base em www.promata.pe.gov.br/internas/zona_mata, 2011)

³⁷ Dados utilizados pelo Programa de Apoio ao Desenvolvimento Sustentável da Zona da Mata de Pernambuco - PROMATA, tomando base o censo de 2000 (www.promata.pe.gov.br).

Como pode ser visto no mapa acima da figura 46, Nazaré da Mata é município central nessa região, se estendendo por uma área de 141,3 km², e sua população possui 30.782 habitantes, sendo 24.704 residentes na zona urbana e 5.943 na zona rural, com um índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de 0,703 (Censo 2010 / Dados do IBGE). É nesse quadro, simples, sintético e não extensivo, que vou inserir o contexto rural e urbano dessa região que vem despontando na mídia como produtora de cultura, com as máscaras das trajetórias dos canaviais, atualmente inserida no Projeto dos Pontos de Cultura do Governo brasileiro.

Como já visto no capítulo anterior, a utilização da máscara leva os indivíduos a se apropriarem de outras formas de ser, passando a encarnar uma casca local e/ou seres totêmicos na identificação com determinados grupos, em que o corpo se relaciona numa troca com o ambiente, entre o *aiyê* e o *orun*. A esse respeito, enfatizo dois aspectos interpenetrados possuindo diferentes facetas atribuídas às máscaras como rotas, pistas, que são: cenas de dominação local pelos antigos proprietários de engenhos impostas pelo saber dominante, oficial; e, cenas através da arte utilizada pelos brincantes das manifestações culturais como uma ampliação da pele (seu saber brincante). Essas cenas parecem dispersar territórios (eu e o outro) e fronteiras (eu no mundo) como elemento mediador, que por detrás das máscaras tudo pode se revelar, tanto o quanto se mostra através delas, acerca de seu papel enquanto instrumento de ligação do ser humano, tanto ao mundo real, quanto aos seus antepassados, tendo como conteúdo estético: a religiosidade e a persistência numa interpenetração de várias culturas.

Culturas contadas, dançadas em ação *griô*³⁸ – de reconhecido patrimônio cultural imaterial, pelo Ministério da Cultura brasileiro, como Políticas Públicas para as Culturas nomeadas de “Popular” – a cada geração, carregam na memória o legado de tradição da história oral, com mulheres e homens aprendendo e ensinando a sabedoria de um povo.

Os indivíduos (griôs brincantes) incorporados ao local com sua máscara revestida ao corpo foi analisada no capítulo anterior no corpo que dança, inter-relacionadas, perpassada

³⁸ *Griô* é uma palavra abrigada que vem de *griot*, da língua francesa, que traduz a palavra *Dieli* (*Jéli* ou *Djeli*), que significa o sangue que circula, na língua *bamanan* habitante do território do antigo império *Mali*, hoje dividido entre vários países do noroeste da África. Ele é um (a) caminhante, cantador (a), poeta popular, contador (a) de histórias, comunicador (a), mediador (a) político (a) da comunidade. Ele (a) é o sangue que circula os saberes e histórias, mitos, lutas e glórias de seu povo, dando vida à rede de transmissão oral de sua região e país, como todo (a) cidadão (ã) que se reconheça e/ou seja reconhecido (a) pela sua própria comunidade como: um (a) mestre das artes, da cura e dos ofícios tradicionais, um (a) líder religioso (a), um (a) brincante, tocador (a) de instrumentos tradicionais, que, através de uma pedagogia que valoriza o poder da palavra, da oralidade, da vivência e da corporeidade, se torna a biblioteca itinerante e a memória viva de seu povo. “O Griô é um guardião da memória e da história oral de um povo ou comunidade, são líderes que têm a missão ancestral de receber e transmitir os ensinamentos das e nas comunidades. A palavra é sagrada e, portanto, valorizada num processo ancestral como fio condutor entre as gerações e culturas” (SCC-MinC - Ação Griô, 2010).

por três continentes (Africano, Europeu e Americano). Os brincantes nessa região criaram suas manifestações culturais, literalmente, cobrindo seus corpos como parecendo se esconder dos seus perseguidores, com seus problemas enfrentados no ambiente em que vivem. A estratégia utilizada até a contemporaneidade se deu na dimensão lúdica, na performatividade do afro-carnaval, em que a negociação da transição de suas crises (reconstituição identitária, do equilíbrio político-econômico, da harmonia social) ainda passa pela recuperação de valores sócio-culturais que têm a ver com uma visão do mundo característica essencialmente das sociedades rurais, em especial as africanas, considerando seus ritos e mitos de manifestações de vida na terra de ancestralidade africana, como movimento cultural que se estabelece entre ser humano, o meio ambiente e a dimensão metafísica do ser.

Estabelecido em todo o Brasil, o carnaval tem sido uma marca da população foliã, uma autêntica festa do tempo, do futuro, das alternâncias e renovações que seguiu a rota dos salões, mas não perdeu a força da resistência brincante nas ruas, demonstrada na imposição de uma festa que, independente da vontade social e política, se estabelece em todo o país. O povo passa de liderado à líder, e torna o carnaval o maior espaço democrático no qual reflete a oportunidade dos disfarces das máscaras e fantasias, liberando a criatividade e a irreverência. Para Bakhtin (2008, p. 10),

[...] todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões, a segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’. É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular (BAKHTIN, 2008, p. 10).

A sociedade permite e revela a sua verdadeira face, talvez ela mesma retire nestes dias de carnaval a sua própria máscara e todos passam a ser “cômicos, jocosos, de riso ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 2008, p. 10).

Em minhas pesquisas no Arquivo Público de Pernambuco, foi possível identificar nas reportagens dos jornais locais de época (Figuras 47 e 48), que a máscara carnavalesca, predominante nos teatros e salões dos Bailes de Máscaras frequentados pela elite, foi, aos

poucos em Pernambuco tomando fôlego, ganharam forças até projetar-se e espalhar-se pelas ruas. Isso por volta de 1850 a 1852, quando as fantasias apresentavam as figuras mais cômicas e ridículas ou as mais elegantes.



Figura 47 Reportagem sobre Máscaras no Diário de Pernambuco em 08/02/1970
(Fonte: Arquivo Público/PE, 2009)

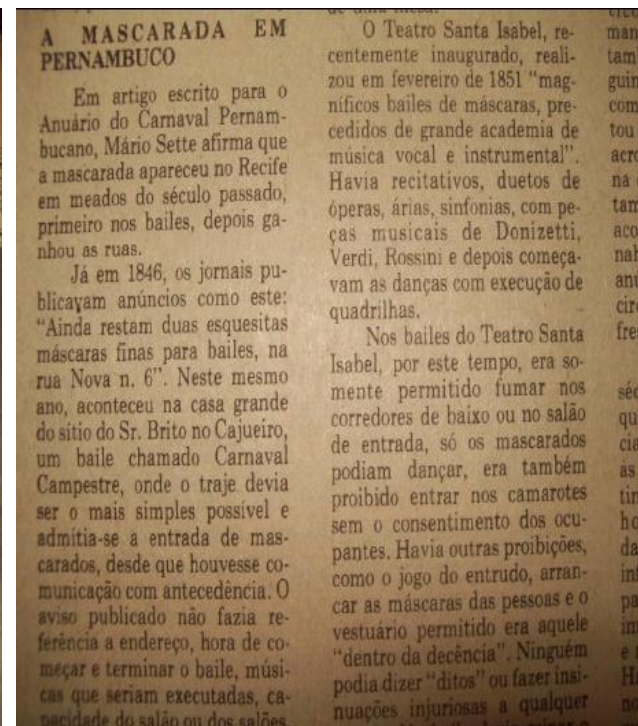


Figura 48 Reportagem sobre Máscaras no Diário de Pernambuco em 05/01/1970
(Fonte: Arquivo Público/PE, 2009)

O costume de dançar pelas ruas em cortejos e o uso de máscaras, durante os dias de carnaval, era próprio dos negros, desde os tempos do Brasil Colônia. Mas a elite interessada em fazer uso das máscaras durante essa festa necessitava apropriar-se dessa antiga prática dos negros africanos no Brasil e atribuir-lhe um novo significado, o de entre-lugar social.

Em referência aos mascarados brincantes da casca americana, os Caboclos de Lança, o que pode ser constatado, em primeiro lugar, é que eles transitam atualmente em uma região menos rural, mas onde a ruralidade, reconvertida em pós-ruralidade, mantém um peso significativo na expressão social e política das populações e das elites, de modo que as máscaras deixariam de ter conotação de costumes “selvagens” e passaram a ter elementos significativos com base na burguesia européia, esquecendo o passado colonial para transformar-se em sinal de civilidade, bom gosto e luxo, tanto para os brincantes como para as elites burguesas, reconfigurando processos de emblematização da cultura de cenário rural. Em segundo lugar, como uma região mais urbana é, sobretudo, uma região mais suburbana, instavelmente situada entre o campo e a cidade. Por um lado, o êxodo rural traduziu-se no

crescimento de uma larga e ininterrupta teia de subúrbios. Inversamente, no campo, as aldeias e as freguesias tornam-se cada vez mais arredores de redes regionais de cidades médias, às quais estão ligadas de diversas maneiras de relações culturais.

As relações culturais – desiguais e desniveladas – para Homi Bhabha (1998) requerem que vejamos os antagonismos do mundo global como “contigüidades” sociais e políticas. A globalização não é um processo de supressão das diferenças – segmentação, hierarquização –, mas sim de reprodução, reestruturação e sobredeterminação dessas mesmas diferenças que se aproximam. É um processo de simultânea revelação/anulação de diferenças, diferenciação/homogeneização e democratização/hegemonização cultural, em que as coisas giram em torno de comprometimentos ancestrais, recriados e adaptados às experiências contemporâneas que atendem a desejos individuais ou estão destinados a uma memória de grupo, de um eu social. O saber ancestral passa a ser um ponto de aglutinação e de difusão.

O que importa compreender é se um determinado contexto cultural, que se sedimentou e se desenvolveu ao longo de séculos, afastado ou mesmo isolado de influências exteriores e que geraram conteúdos formativos, enriquece ou não suas relações, e de que modo, com a sua abertura e integração num circuito mundializado. Será a segregação e exclusão, a incomunicabilidade e fechamento, características para traduzir força e autenticidade ou fraqueza e bloqueio, ou ainda, mecanismos de absorção, integração e normalização das diferenças ou a manutenção de reservas culturais mantidas afastadas do confronto de tendências à escala mundial? Silenciar ou fazer falar? E em que língua (s)? Qual o processo disso? É fato que sempre foi o desejo dos indivíduos da zona rural pernambucana por melhores condições de vida, que implicam em ter o direito ao lazer, a diversão, e ao mesmo tempo a reivindicação da sua forma de ser, da qual está implícita sua religiosidade, sua ludicidade, seus mitos, seus saberes.

A colonização e formação de Pernambuco até então beneficiou preferencialmente os detentores do poder, os possuidores das grandes propriedades, donos de engenhos e fazendas, dominadores de animais e seres humanos. A riqueza produzida tem sido em Pernambuco e no Brasil, desigualmente distribuída, e os benefícios provenientes da cultura não têm chegado a todos. Contudo os tempos das revoluções, os tempos em que os desafortunados sociais tomavam o poder com as mãos pela violência armada passaram. Os meios de comunicação são também meios de controle e orientação social. As revoluções, as mudanças devem ocorrer com participações massivas, hoje, entretanto, as massas ainda necessitam ser revisualizadas em sua perspectiva educativa nos meios, nos instrumentos que a sociedade já produziu.

Quando a burguesia passou a ser sócia do poder, desde os séculos XVIII e XIX, ela elegeu a educação como meio de alcançá-lo e de mantê-lo. Escolas, universidades, parques de convivência social, aparelhamento para cuidar da saúde, cuidado com tratamento de águas e esgotos, tudo isso foi construído para garantir que a burguesia passasse a ter domínio da produção cultural e da sua cultura. Mas, apesar da pobreza de qualidade de vida imposta na região da Zona da Mata (saneamento, saúde etc.), seus mestres, brincantes, folgazões criaram um arsenal de riqueza humana, material, religiosa, política, das quais não podemos dizer que seja uma região “rica” em pobreza, mas que gera condições para que muitas pessoas possam descobrir o seu potencial e visse esse potencial ser objeto de estudo e dígno de respeito. Muitos desconhecidos que viveram e vivem daquilo que produzem e muitas vezes não consomem, mas que passaram a ser vistos como senhores de um saber que os seus vizinhos negavam. Mas foram dessas atividades que a linguagem era ora falada, ora silenciada.

A Linha de fuga e reterritorialização em relação a um modelo são repensadas tanto em contraposição a imitação e corresponde ao devir desejado no mundo atual, como em sua dinâmica de implicações culturais do processo de globalização. Na crise do devir, o que era negado no terreiro e nas varandas das casas passou a ser admirado e desejado pela grande sociedade global. As "danças nativas", as "coisas de negros", os "costumes de caboclo", o afro-carnaval, se tornaram testemunhas do tempo, fontes da nação e não apenas motivo para poemas saudosos dos tempos de criança dos moradores das casas grandes dos engenhos, agora vazias de seus donos e que na atualidade, em função da cultura do povo, voltam a ser ocupadas como grandes hotéis fazenda, por visitantes interessados na cultura rica dos mestres brincantes.

Os brincantes do Maracatu Rural interagem com o mundo que o circunda, de modo a transformá-lo e transforma-se. Isto corresponde à melhoria do nível educativo como fator básico para a melhoria da produção cultural, ainda que os maiores bens culturais da região sejam bens imateriais e esses extremamente ligados à tradição oral, à tradição rural, à tradição dos não leitores e que não se fossilizou como algo folclórico, algo a ser só lembrado. Suas tradições renovadas funcionam como maior motivação na produção de novas *loas*, novos versos, novos cantares, novos elementos cênicos incorporados do mundo globalizado, com trânsito rural e urbano, para o estabelecimento de teias e cadeias produtivas da produção e reprodução das maneiras de pensar, sem reservas.

É comum se apresentar tradição e modernidade como uma oposição binária refletindo “a luta entre o velho e o novo”, a distinção entre o campo e a cidade. Uma perspectiva em que, o “velho” reside no mundo rural dominado por valores retrógrados e estáticos – por isso

tradicional – e a instauração de que o “novo” ocorre nas zonas urbanas, sob a influência de discursos, ideologias e práticas sociais ocidentalizadas – por isso moderna. Penso que a tradição e a modernidade são entendidas como elementos interdependentes e em permanente cumplicidade nos processos de construção de identificações e articulação de transformações sociais que venham a abordar o papel do conhecimento e das crenças socio-culturais na reconstituição do tecido social em reconciliação local.

É nesse contexto que as práticas tradicionais (costumes), não a concebendo como algo estático, mas que está em constante transformação, em especial nas zonas rurais, se venha percebê-las que nessas sociedades possuem conhecimentos e mecanismos próprios de auto-renovação e de reorganização nas crises, úteis no mundo contemporâneo. Instituições como os chefes tradicionais, mestres populares, os curandeiros, os adivinhos com os seus fenômenos de possessão pelos espíritos, suas máscaras simbólicas, não podem ser vistas apenas como parte de uma realidade passada. Essas práticas e sistemas de conhecimento vivem e redefinem-se em ações cotidianas nos processos de transição e modernidade que o continente atravessa também nos centros urbanos.

Nos centros urbanos há indivíduos sem tempo para exercer o ofício de contadores de histórias, pois muitas dessas pessoas perderam e têm preferido as histórias criadas pelos canais das parabólicas impondo outro ritmo ao cotidiano da vida humana. Já no meio rural o ritmo parece andar ora em passos lentos, ora acelerados, principalmente quando as pessoas estão acordando e tornando-se vulneráveis à contaminação social pelo fato de se encontrarem expostos a ambientes sociais desconhecidos, e as novas condições ecológicas podem ser uma fonte de “poluição” para as construções de suas histórias. É preciso compreender que a linguagem não se dá no corpo como um conjunto de regras, mas sim no fluir em coordenações consensuais de condutas que ocorre no espaço de relações, não só no cérebro, o que leva a mudar o linguajar. Para Maturana (1998, p. 26): “Se muda meu linguajar, muda o espaço do linguajeio no qual estou, e mudam as interações das quais participo com meu linguajeio”.

Seja nas histórias ou histórias contadas, no que se refere a interação com as Divindades *Banto*, estas não tiveram passagem pela Terra e nem tão pouco forma humana, elas são a própria natureza com seus elementos como a chuva, o barro, a terra, as folhas, as pedras, as raízes das plantas, as plantas, o vento, o fogo, o raio, o ar, as fontes naturais de água, as nascentes de água, as mudanças naturais de temperatura e de clima, a água, o mar, a larva vulcânica etc. Esses elementos impulsionam uma construção de aproximação com o desenvolvimento tecnológico.

Apesar de muitas pessoas nunca terem tido a oportunidade de experiências criadas pelo progresso tecnológico (viajar pela internet, andar de elevador, andar de avião etc.), pode faltar muita coisa em suas casas, mas não falta uma antena parabólica (Figura 49) para se ligar ao mundo dialogando com suas experiências de saberes rurais. Gente que se educa na tradição oral e que no descanso e na lida de sua enxada, fabrica ideias, cria valores e planeja o seu dia, abrindo seu caminho e imprimindo sentimentos a sua memória, com suas indumentárias, imagens e diferentes artefatos que compõem o seu ambiente e a busca de estar com o outro no lugar de suas ancestralidades. Isto constitui as teias de significações entre o mundo atual e a ancestralidade no cotidiano dessas pessoas nas redes dos entre-lugares.



Figura 49 Antenas parabólicas nas casas em Nazaré da Mata
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

O fato é que o cotidiano de ancestralidades, tão presente entre o mundo rural e urbano dos brincantes Caboclos de Lança, com base na cosmovisão africana, encontram o sagrado no mundo afro compartilhado com total e compreensiva humanidade, principalmente ao entender simbolicamente suas manifestações vindas do sobrenatural – *orixás*, *voduns*, *inquices*, *caboclos* – que se configura em *Orunmila* que é a sabedoria, associado aos segredos do universo, testemunha a criação que revela destino.

É o que nos apresenta Luz (2000, p. 15) sobre o *Agadá* – “o instrumento, a espada do *Orixá Ogum*, com que ele realiza sua característica de *Asiwaju*, o que vai à frente, abrindo os caminhos para que possa prosseguir e expandir-se o contínuo processo do existir”. Processo que vem referendar uma relação de contextos convividos e ainda de convívio, marcados por motivações existenciais de vida que tem um olhar também nos instrumentos e meios de comunicação de massa, principalmente durante o carnaval, que dão visibilidade ao processo

educativo das comunidades de brincantes do Afro-carnaval. Espaço e local de ponta de lança da insurgência negra, num re-aparecimento do passado profundo, fortalecido e multiplicado pelas novas tecnologias, mesmo sabendo que estes espaços semânticos do mito das origens que ocupa, ainda estão esquecidos ou adormecidos por muitos.

A autoconsciência não está no cérebro, mas sim no espaço relacional em que se dá a convivência que se constitui a linguagem, numa reflexão na distinção do que distingue, ao utilizar sua auto-observação de experiências espirituais ou psíquicas. Para Maturana (1998, p. 28), “toda história individual humana é a transformação de uma estrutura inicial hominídea fundadora, de maneira contingente com uma história particular de interações que se dá constitutivamente no espaço humano”. Este é um processo de história de vida porque o presente do organismo surge em cada instante como uma transformação do presente, ou seja, o futuro de um organismo nunca está determinado em sua origem, e é com base nessa compreensão que seja preciso considerar a educação.

Como o *Orixá Ogum*, os folgazões brincantes Caboclos de Lança do Maracatu Rural ou Lanceiros de *Ogum*, como também são conhecidos, abrem os caminhos para o cortejo dessa manifestação cultural passar. Esta passagem, na perspectiva de insurgência negra, ocupa a cena cultural pernambucana, dando continuidade transatlântica à memória de ancestralidade africana corporificada nesses brincantes que criam diálogo performativo em rede rural e urbana em seus percursos de relação com a sociedade oficial, com sua política de embranquecimento, sem perder de vista a paródia que instaura um terreno de luta ideológica que permite uma nação respirar os valores negros das comunidades-terreiro. Nessa cena intercultural em Pernambuco além dos *banto*, no candomblé (*Xangô*) os *nagôs* (*yorubás*) e os *jêjes* (*ewes*), constituem a nacionalidade brasileira e a de muitos países na América Latina e Europa.

A cena pernambucana rural e urbana, que tem sua força nas trocas orais e no uso da imaginação pela ação de ser brincante, reveste-se internamente e externamente de um corpo imbricado pela cultura. Ações de tradições nas comunidades que também pela política da lembrança de seus antepassados e o contato com a realidade do cotidiano, criam perspectivas ambientais aquém e além dos grandes projetos civilizatórios (MAFFESOLI, 1997). Uma metonímia da resistência-persistência verificada no espírito de luta desenvolvido pelos ancestrais e descendentes negros, que passa pelo Brasil e atinge os terrenos do continente americano com suas danças que vão além da descrição dos movimentos, pois ao entrar no corpo se percebe sua dramaticidade e o alcance de suas articulações com o sagrado.

No projeto da massa moderna, para Maffesoli (2010), uma característica tem sido a lei do segredo, muitas vezes apresentadas através da sátira sociológica na metáfora da socialidade. Um mecanismo de proteção em face do exterior, ou seja, em face das formas superimpostas de poder ressaltado como segredo que fortalece um determinado grupo. É uma maneira privilegiada de compreender o jogo social oferecido pela imagem que nos chega aos olhos. A sutil dialógica entre o mostrar e o esconder não nos deve levar ao esquecimento como o indício mais claro da vida secreta e densa dos microgrupos da sociedade contemporânea. Como pode ser percebido a seguir:

Em seu artigo sobre ‘A sociedade secreta’, G. Simmel insiste, aliás, no papel da máscara, da qual se sabe que tem, entre outras funções, a de integrar a *persona* em uma arquitetura de conjunto. A máscara pode ser uma cabeleira extravagante ou colorida, uma tatuagem original, a reutilização de roupas fora da moda, ou ainda o conformismo de um estilo de ‘bom-tom’. Em qualquer caso ela subordina a pessoa a essa sociedade secreta que é grupo afinitário escolhido. Aí existe a ‘desindividualização’, a participação, no sentido místico do termo, em um conjunto mais vasto [...] a máscara faz de mim um conspirador contra os poderes estabelecidos, mas desde já pode-se dizer que essa conspiração me une a outros, e isso não acontece de maneira acidental, mas estruturalmente operante (MAFFESOLI, 2010, p. 156).

A função unificadora do silêncio por detrás das ráfias dos adereços de cabeça dos mascarados brincantes Caboclos de Lança tem sido uma forma por excelência de comunicação como processo simbólico em laços entre o mistério, o místico e o mundo partilhado ou não no grupo. São as simbologias no grupo desses brincantes que quero destacar na luta pela realização de valores e aspirações que marcaram e marcam processos educativos no corpo. Sendo assim, para Maffesoli (1997, p. 145), “as tradições orais existem como elementos de uma história inconsciente que, mesmo sendo inconsistente, serve de substrato ao estar-junto e ressurgem sempre que a necessidade se faz sentir”, na intensidade do momento, do gozo do mundo como ele é. Isso faz ressaltar a dimensão lúdica que trás o mito.

Lembro que, ao perguntar aos brincantes como eles se sentiam ao vestir sua arrumação, sua máscara para mim, eles apontam a sua satisfação de guerreiros que têm a oportunidade de todos os anos se encontrarem durante o carnaval com seu grupo (brincantes, descendentes, ancestrais), retomando suas estratégias de persistência diante das crises com a vida, com vida. Afirmam os brincantes que se tornam fortes no grupo, capazes de enfrentar suas dificuldades. No mito de *Ogum*: “*Ogum faz ebó e se torna uma potência*” (PRANDI, 2001, p. 96), faço uma analogia com esse pensamento nos brincantes.

Um homem honesto e trabalhador
Era perseguido por seus rivais
Em todos os lugares por onde passava.
Um dia mandaram-lhe fazer um ebó,
Para conseguir realizar seus desejos
E vencer as dificuldades que lhe atrapalhavam a vida.
Assim fez Ogum,
Tornando-se a mais temível potência
Naquelas paragens da cidade de Irê [38].

A relação do mito com os brincantes está em parecer uma penitência quando eles se vestem e saem pelas ruas das cidades, sentindo-se fortes todos os anos. Com base na necessidade de se fazer sentir a percepção de elementos inconsciente de ancestralidade africana, aponto uma sistematização da interpretação desse conteúdo intersubjetivo na complexidade da ação dramática e da ação cotidiana de dimensão educativa. Esta percepção me leva a identificação de configurações estéticas do estar-junto em que a história local assume a cena com suas instabilidades.

As instabilidades referem-se a ressaltar a evidente dinamicidade espacial e temporal da cultura, uma vez que as formas culturais encontradas nessas fronteiras nordestinas não estão enclausuradas, mas em fluxo que as faz moldar novos e remoldar antigos grupos na região, assim como a incorporação de novos artefatos e movimentos ligados a ele. Esta parece ser uma investigação na significação dos sujeitos brincantes em processo de aprendizado transitório e permanente de forma imbricada, em que aponto numa relação com os elementos da natureza os seguintes tópicos que se ampliam através da máscara: 1) corpo e cultura: arte, estilo e tecnologia; 2) corpo brincante camuflado de interpenetração cultural; e, 3) corpo político como gerador de condutas corporais.

4.1 Corpo e Cultura: arte, estilo e tecnologia

O contextualizar um corpo que brinca, que dança, é também refletir sobre a linguagem e suas preocupações ao longo da história da arte, além das relações entre materiais e suportes recheados de cargas sócio-culturais rurais e urbanas de experiências interculturais que se somam no corpo definindo as suas performatividades mascaradas, a partir de sentimentos estéticos que combinam formas e cores de narrativas ao fazer da sua obra um objeto de contemplação. Não é preciso trabalhar apenas com uma obra de um único artista, mas com muitos artistas que no tempo e espaço lidaram com os mesmos problemas estéticos. Entre muitos possíveis,

identifico o pensamento de que se pode crescer como uma rede e lidar, puxando fios, conectando artistas, ideias, gêneros, linguagens, tempos, espaços, culturas...

A educação pode ser um eficiente caminho para estimular as pessoas da inconsciência à consciência cultural, começando pelo reconhecimento e apreciação da cultura local. Contudo, a educação institucionalizada no Terceiro Mundo Ocidental foi completamente dominada pelos códigos culturais europeus, depois pelo código cultural norte-americano branco. Enquanto que, a cultura negra e indígena só foi “tolerada” nas instituições sob a forma de folclore como curiosidade e esoterismo, sempre como uma cultura de segunda categoria. Em contraste, foi a própria Europa que, na construção do ideal modernista das artes, chamou atenção para o alto valor das outras culturas do leste e do oeste, através da apreciação das gravuras camponesas e das esculturas africanas. Surge então uma justificativa em favor do multiculturalismo, em que a partir do século XX os movimentos de descolonização e de liberação criaram a possibilidade política para que os povos que tinham sido dominados reconhecessem sua própria cultura e seus próprios valores, sua própria corporalidade. É preciso dizer que, por parte de africanos e indígenas, sua cultura corporal nunca deixou de ser reconhecida.

Em minha compreensão da arte, ela tem como função essencial ajudar a ver, a entender, a participar, a interagir, e se desdobra, se ramifica, como função social, filosófica, emocional, e numa íntima relação com o sagrado em vasos comunicantes de linha direta com a divindade, que amplia a interação espiritual para o âmbito da realidade. É interagir com os deuses não só no território do Mistério, mas também no território da vida material no corpóreo. Babatunde Lawal (2010) aponta que é preciso estar consciente da crença na dualidade - natureza como dois aspectos: espiritual e material; visível e invisível; masculino e feminino; bem e mal; céu e terra; e assim por diante – para compreender o uso da arte que manifesta o sagrado entre os *Yorubás*. No entanto, em função da reterritorialização ocorrida pela diáspora, a perspectiva que aponto inclui outras ramificações étnicas e costumes midiáticos no Brasil que levam a uma tríade que vai além dessa dualidade *Yorubá*. Portanto, nos entre-lugares desse dualismo foi formando um terceiro elemento que corporifica a ação criadora do humano, é o *axé* (gerado pela divindade suprema de diferentes nomes: *Olodumaré, Olorun, Alase*) que foi no culto de afeições simbólicas misturado socialmente, inclusive entre as etnias negras (não só *Yorubá*) que aqui chegaram.

A identificação do sentido da corporeidade canônica na cultura de massa passa pela compreensão do percurso do estatuto do corpo no Ocidente, no que se refere ao elemento de culto e investimento de afeições simbólicas, o que permite situar o conjunto de

transformações sociais e políticas, possibilitando a retirada do corpo do lugar de objeto praticamente clandestino e conduzi-lo ao *status* de elemento fundador da subjetividade e da expressão social na esfera pública (FONTES, 2007). Para esta mesma autora (2007, p. 75), a identidade cultural tem sido um problema para o mundo desenvolvido.

[...] o espaço privilegiado para a análise do corpo canônico é a cena midiática, incluindo o discurso da televisão, dos meios de comunicação de um modo geral e especialmente da publicidade [...] ancorada na valorização da beleza, da juventude, da sensualidade e da boa forma física (FONTES, 2007, p. 75).

A corporeidade canônica que se refere Fontes (2007) caracteriza-se por aquela que recorre à aceitação voluntária de um conjunto de práticas, técnicas, métodos e hábitos com o propósito de reconfigurar o corpo biológico, transformando-o em seus aspectos estéticos e em suas formas de gênero (homens musculosos e mulheres de curvas definidas).

Na exposição do corpo e sua transformação em objeto de investimento de técnicas de reformulação na ciência: “[...] observamos o início de uma substituição do Ser e de suas experiências de vida –, isto é, da antiga relação, em nós, da natureza e do espírito (espírito entendido como inteligência, potência de transformação) – por mecanismos implantados em nós” (NOVAES, 2003, p. 8).

De todos os seres da natureza, o humano é o único que se pergunta sobre a sua própria identidade, reconhecendo-se humanidade a si mesma e ao mundo, emergindo da inconsciência para a contínua elaboração da consciência. Sendo assim, a consciência do ser belo, da estética configurada numa máscara como ampliação do corpo, ainda é o motivo de satisfação, de competições para ganhar visibilidade, em que o centro do processo é a máscara do próprio humano, esse espelho onde o universo se reflete e também onde o universo seria o grande espelho onde o humano se reflete.

No diálogo entre o humano e o universo, um espelho diante do outro, os paradigmas transcendem a perspectiva cartesiana ou a ambição pela originalidade modernista, que há muito para citar, apropriar, recriar. Não como algo novo, que supera o que ficou velho, mas como uma atitude capaz de perceber como aprender e ensinar a perceber as teorias e práticas que, como *memes* (unidades de transmissão cultural – DNA, sinapses / Richard Dawkins, 1989), se incorporaram à nossa própria prática e teoria. Isto é, capaz também de ver o enriquecimento de um trabalho que precisa compreender a vida de grupo como possibilidade de crescer e valorizar também o que é diferente, sejam opostos ou complementares. Esta é a perspectiva no Sistema Caboclo.

Como educador inquieto, continuo estimulado a aprender a ensinar com coerência e buscando a competência, mas muitas vezes me perco na árdua tarefa, esquecendo que posso vir a aprender junto, e me perco em não ouvir, falando demais, propondo trabalhos em vez de desafiar, ao invés de problematizar, gerar novos projetos. Entram em crise “os grandes discursos unificadores, os metadiscursos legitimadores que mediavam à adesão dos indivíduos a causas e projetos coletivos” (SFEZ, 1996, p. 7-8), sendo o ser humano no contexto dos grandes ideais e das certezas que norteavam a humanidade, estimulado a voltar-se para o individualismo, para a própria imagem, para o culto ao próprio corpo, como último reduto de apego, fidelidade e adoração.

No individualismo contemporâneo do culto ao corpo e suas máscaras, é possível se correr o risco de nem sempre os critérios estarem claros, de verificar que as várias linguagens da arte estejam presentes, incluindo as obras indígenas, africanas, orientais e as esquecidas manifestações culturais, produzidas por homens e mulheres em tempos e lugares muito distintos, de estilo e histórias variadas.

No corpo, estilo e história têm abordagens: o estilo admite uma abordagem puramente teórica e outra histórica. Pela abordagem teórica o estilo é caracterizado como elemento acidental da arte, e que por isso se estabelece com alternativas. O estilo pode identificar-se por vezes com as propriedades da arte, enquanto estas também são afetadas por alternativas, principalmente de graus de perfeição, pois ela parece levar ao caráter não essencial do estilo resultar em poder variar, fazendo história através de elementos de inspiração – no caso deste estudo, elementos de inspirações ancestrais.

É exatamente pela história que as pessoas costumam tomar contato direto com os estilos, sendo então possível uma abordagem didática dos mesmos. Contudo, antes de cuidar da história sobre os variados estilos, percebo que é preciso penetrar na noção de estilo como acidentalidade, para em outro momento ir às suas eventuais variedades históricas.

O que efetivamente agora me preocupa não é só observar os estilos fora do tempo, também os situar ainda historicamente, por ser assim mais fácil de apreender abrangentemente seu caráter de eventualidade. Estilo é o modo eventual como a expressão artística se processa. Em tudo há sempre algo não necessário e que permite uma opção, e que cria um estilo. Essa criação tem uma dimensão lúdica que faz parte do saber brincante.

Em arte das formas, por exemplo, há estilos conhecidos como clássico, gótico, romântico, barroco, rococó e outros imbricados na arquitetura estética dos corpos e das cidades. Todos estes estilos são modos eventuais de expressão, que poderiam não ter acontecido, e podem voltar quando os artistas o quiserem e os consumidores da arte o preferir.

No saber brincante dos Caboclos de Lança, esses estilos também se fazem presente em função do contexto com o qual os folgazões estiveram envolvidos no processo civilizatório colonizador.

O significado do estilo evoluiu semanticamente, ao passar a indicar o modo da linguagem em geral, finalmente o modo de toda e qualquer expressão, isto é, de todas as espécies de arte. Do ponto de vista material, os estilos podem ocorrer em qualquer dos elementos da arte, e que fundamentalmente são o significante (o portador, corpo) e o significado (a expressão) dos quais podem dialogar em diferentes contextos nas cidades. É o que aconteceu na “perspectiva diaspórica” a partir de uma abordagem histórica (HALL, 2003).

A abordagem histórica indaga o que efetivamente aconteceu ao longo dos tempos com referência aos estilos. Não importa diretamente sua qualidade, ainda que esta influa na exterior seleção que nos interessa conhecer historicamente. Com vistas a esta seleção, a abordagem histórica vem acompanhada de alguma crítica. A história é a ciência que nos diz haver existido um passado, e isto o faz documentalmente, ao mesmo tempo em que, com apreciação com vistas à seleção do contexto escolhido. Portanto, a importância do critério histórico está em que vem esclarecer a respeito de circunstâncias que motivaram a aceitação de tais modos, ou estilos. Além disto, os nomes dos estilos estão ligados também à história. No caso dos brincantes, marca a sua presença o estilo barroco, audacioso e cômico de ser, que caracterizam as formas arredondadas (dobras, curvas) dos códigos no corpo que dança (CONRADO, 2009).

Ao dominar as formas, inclusive as formas das imagens eletrônicas, a estética das formas passou a uma época inteiramente nova – a forma virtual – em que ocorrem tendências de discussões sobre o corpo no campo das artes e suas relações com as tecnologias da comunicação. Situar o mestre que ensina e o seu corpo como partes integrantes da tecnologia do aprendizado, lança questionamentos sobre o papel e a estética do corpo mascarado, que aquele que ensina e aquele que aprende têm de si. O destaque da importância desse tipo de discussão para a constituição de novos espaços de pesquisa em educação tem sempre sido necessário se reportar a uma dialética da colonização (BOSI, 2004).

Por meio da abordagem da memória dos indivíduos emergem as condições de possibilidades das interpretações que deveriam compor a reconstrução dos fatos de um ponto de vista teórico. Segundo Bosi (2004, p. 20): “A fonte oral sugere mais que afirma, caminha em curvas e desvios, obrigando a uma interpretação sutil e rigorosa”. No caso das máscaras

brincantes, elas vêm além da colonização. Elas estão nos corpos dos viajantes, inseridas de muitas vozes.

Numa produção artística contemporânea, as discussões sobre o corpo mascarado emergiram da experiência social e histórica atravessada por múltiplos imaginários. Falar sobre o corpo e sua máscara é dizer algo sobre eles, sempre de algum lugar. Educadores, médicos, economistas, artistas, portanto, possuem sua visão originada numa linguagem que lhes é própria. O meu lugar é desde o acadêmico e o performativo, como já anunciado anteriormente.

Nos últimos trinta anos, as pesquisas sobre o corpo nas artes apresentam um grande avanço. As artes cênicas junto com a Educação Física, têm sido um dos campos mais bem explorados nessa direção. Todavia, como todo estudo ou prática criadora, tem sido paradoxal. Essa discussão é inseparável sobre a reflexão a respeito da estética que os movimentos ascendentes nos anos 1960, 1970, 1980 e 1990 propuseram. São criações de uma fecundidade rica em detalhes que tratam de explorar um “outro olhar” sobre o corpo e mundo das artes em seus eventos artísticos e científicos.

Ao compreender “*happening*” como evento, acontecimentos, esses eventos são marcados pela presença de várias mídias com o teatro, a dança, a música etc, de modo independente e interconectado por uma dialética de sentido e uma arquitetura mestiça subsidiada pela ideia de fusão. As multilinguagens são a tônica do período. A performatividade é, antes de qualquer coisa, provocadora de transformação estética e modificadora do próprio juízo estético sobre as máscaras corporais e sua significação social.

O contexto da relação entre os movimentos como a performatividade e o *happening*, torna-se intensa. Um dos principais aspectos elaborados nessas décadas acima citadas esteve mais ligado ao campo das artes cênicas. O teatro clássico experimental deveria ser produzido com uma variedade combinatória de expressões estéticas, ideológicas e culturais. A ideia central tem sido a de favorecer uma aproximação maior com a vida cotidiana e com o distanciamento cada vez mais intencional dos modelos de representação e dramaturgia tradicionais.

Durante a década de 1980 esse processo atingiu seu ápice. Há uma aproximação maior entre as tecnologias da informação e da comunicação com as artes performativas. Seja com as vídeocriaturas, seja com o realismo chocante, a performatividade tem se caracterizado como criação estética.

O que mais se fixa dessas invasões é que o corpo não tem mais a sua significação perene. As tecnologias impõem ao campo da arte uma criação constante e terminal, feito e

refeito no jogo das imagens, sempre escondidos entre aparências e artifícios em que se percebe que a diferença entre o real e o virtual é algo bem mais sutil como "vertigem estética das formas", "vertigem eclética dos prazeres", substituídos na cultura do espetáculo por simulacros, imagens e signos em rotação (BAUDRILLARD, 1997). Sendo assim, para o mesmo autor: "Por trás da orgia das imagens, alguma coisa se esconde. O mundo furtando-se por trás da profusão das imagens é o caso de outra forma de ilusão, talvez, uma forma irônica" (1997, p. 90). É a ousadia e a aventura presentes na espetacularidade brincante que quer surgir.

O corpo brincante mascarado tem sido reconhecidamente um instrumento de fruição estética de limites inexplorados da imagem, como na Sociedade do Espetáculo de Debord (1997). É inegável que a presença de uma tecnologia tenha favorecido o aparecimento de novas formas de se conceber o ser humano e a sua corporalidade. Nesse sentido, a imprecisão, a aglomeração e a desordem estabelecem outras vias de se perceber e olhar o destino da vida planetária. Por conseguinte, é por meio da compreensão radical desses aspectos que o ser humano poderá situar-se de modo menos temerário as alterações e mudanças.

Até pouco tempo, poderia se falar em corpos culturais, sociais e políticos. Hoje, essas dimensões se agrupam em torno do corpo-técnico. Couto (2000) tem ampliado as possibilidades dessa discussão sobre as mutações estéticas do corpo mascarado na contemporaneidade. Seus estudos aprofundam as análises sobre as conexões da influência da tecnologia no estabelecimento de uma nova estética do homem político na modernidade.

Naturalmente, existem possibilidades de se gerar tensões entre o campo da produção artística contemporânea e o papel do corpo em ambientes educativos como recurso de tecnologia e criação. O educador tem se esquecido de que sua principal fonte de trabalho é o corpo. Sem ele as idéias, as emoções, os vínculos, dificilmente se estabeleceriam. O corpo se insere em ambientes educativos como elemento estético, social e político-cultural.

As práticas educativas, entretanto, têm esquecido a importância do corpo e a visão predominante é a de que o corpo mascarado deve responder a um conjunto de estímulos a ele direcionado. Porém, corpo é criação e demanda cuidados estéticos, de respeito a individualidades e singularidades humanas.

Tanto o educador como o aprendiz se esquivam da percepção sobre seus corpos. Há toda uma tecnologia na utilização e exploração do corpo em ambientes de formação. Não apenas se concebe por tecnologia o conjunto de equipamentos de natureza externa ao ser humano e ao seu corpo. Pensar já é uma tecnologia (SIMONDON, 1969).

Com a evolução, esse objeto perde seu caráter artificial: a artificialidade essencial de um objeto ocorre porque o homem precisa interferir para manter o objeto existindo, protegendo-o contra o mundo natural e dando a ele uma forma separada de existência (SIMONDON, 1969, p. 46-7).

O mais importante para os brincantes se manterem existindo através de suas máscaras, tanto na zona rural como na zona urbana, penso que seja o de compreendê-las como processo educativo em que se pode vivenciar o corpo dialogando como uma possibilidade de experimentação e inventividade. Aprende-se com o corpo inteiro e não apenas com a cabeça. Portanto, os sentidos do corpo são prioritariamente aprendidos como meios aprimorados de técnicas. O corpo constrói repertórios de experiências a partir da imagem que o sujeito relaciona e negocia de si. Cunha Jr. (2010), já aponta sobre os processos construtivos tecnologias no Brasil, que vieram desde os descendentes africanos, como: o uso de óleo de baleia para as ligas da argamassa nos edifícios; as assinaturas simbólicas anônimas em pinturas nas igrejas, por artistas, artesões negros, construtores do patrimônio arquitetônico brasileiro, dentre outras contribuições tecnológicas, inclusive na agricultura.

É indispensável se discutir o papel atribuído ao corpo no processo do ensino-aprendizado. Quem ensina, o aprendiz e os seus corpos são partes integrantes da tecnologia do ensino. Ficam ainda alguns questionamentos sobre o papel e a estética do corpo em ambientes de formação que parecem ser necessários: Qual o papel do corpo como recurso indispensável na tecnologia, como aprendizado na sociedade? Como tem sido visto pelos “mestres” que ensinam nas comunidades? Que imagem faz de si mesmo e do seu corpo? Que função ainda atribui a sua dimensão estética? Como dialoga o corpo que dança sem uma compreensão do que faz? Essas inquietações não parecem ser as mesmas dos brincantes, mas estão presentes neles quando convivem com o outro, espontaneamente, na convivência recíproca.

Apesar de introdutório, essas questões desenvolvem uma série de inquietações e de buscas em torno do papel do corpo e da máscara como interdependentes em ambientes de formação ou local de aprendizado. Aqui o corpo não existe sem a máscara e a máscara não existe sem o corpo. Talvez essa discussão possa abrir espaços para a inserção de novos olhares sobre o objeto em questão, ou seja, do corpo brincante e político.

4.2 Corpo Brincante camuflado de interpenetração cultural

A perspectiva de corpo brincante associada às experiências de corpo como dançarino, professor e pesquisador em Pernambuco e junto a Cia de Dança Beija Fulô que criei com alunos da graduação, no Centro de Extensão e Pesquisa Artístico Cultural (CEPAC) da

Universidade do Estado da Bahia (UNEB), me proporcionou reflexões na educação sobre linguagem simbólica com base em dois aspectos: o estético e o lúdico. Elementos estes que transitam em todas as manifestações das culturas dos brincantes sejam elas rural e urbana.

As novas configurações dadas ao corpo difundidas nas sociedades, que se deu pelo processo da ação brincante, ora sagrada e ora profana, interagiu em teias simbólicas por todos os continentes em linguagens complexas. Linguagens com motivos de mensagens rituais ou de puro adorno estético que passaram a configurar nas Américas o afro-carnaval. Entendê-las vai além de uma compreensão em forma de cartilha, das que criam modelos formais e não formais. Para mim, tudo tem forma e o que é possível desmistificar são dois caminhos: o das comemorações cívicas, em que o povo quase que só participa como espectador, e o outro de expressão espontânea manifestada de forma lúdica, muito comum em sua ação brincante.

Para um entendimento do Corpo Brincante no nordeste brasileiro, considerando um mistério em forma de dança com todo o seu sincretismo e ritual de corpo lúdico, renasce todo o ano em Pernambuco, antes e durante o carnaval, o baque solto de Maracatu Rural também denominado de Maracatu de Orquestra. Ele reconstrói o folguedo da Zona da Mata, região canavieira pernambucana com personagens de carregados trajes, ofuscantes de brilho e cor, vestidos por trabalhadores rurais dos engenhos de cana-de-açúcar, que crescem ao redor das cidades de Nazaré da Mata, Tracunhaém, Timbaúba, Goiana e Carpina. Homens que guardam em seus corpos máscaras de marcas históricas de suas origens, que também ganharam novos territórios e fronteiras. Uma identificação com os povos indígenas e africanos que foram denominados de caboclos. A impressão de Zé do Carro sobre o Caboclo do Maracatu é que,

O caboclo foi formado no mato, nas senzalas dos engenhos com cinco trabalhadores e cinco instrumentos. Esse Maracatu não tem par, só ímpar (Zé do Carro, Presidente e folgazão do Maracatu Cambinda Brasileira de Nazaré da Mata em Pernambuco, 2009).

É de se esperar que essa narrativa do brincante aponte para as tríades que sempre surgem neste estudo ao trazer a semiótica e outros aspectos metodológicos: os três signos (ícone, índice, símbolo); as categorias de análises (cosmovisão, ancestralidade, saber brincante); as dimensões educativa, comunicativa, lúdica; o sujeito do aprendizado, o objeto do conhecimento (conteúdo) e um sujeito mediador (quem ensina). Dentre outras que levam a compreensão e criação de enredos desenvolvidos nas práticas de expressão que desempenham as funções do nativo, que preserva sua origem e mostra, com orgulho, o que é em seu Sistema Caboclo.

Ao pesquisar a manifestação desse brincante da zona rural, em que de todos os folguedos que percorrem as ruas de Recife e Olinda e todo o interior de Pernambuco durante a época carnavalesca, o Maracatu Rural tem sido o menos estudado e o menos compreendido. Daí a inquietação de conhecer e entender os mistérios em torno dele num contexto histórico, que tem presente o entrecruzamento de povos apresentados por “Nações de índios-africanos”. Tal característica pode ser identificada aos brincantes do Maracatu Rural, mais especificamente aqueles que fazem o personagem do Caboclo de Lança, com seus cortejos dramatizando suas danças, que têm no Caboclo expressivo elemento necessário ao desenvolvimento de temáticas no campo: das tradições orais e outras criações do povo. E, para se entender sobre a união deste índio-africano, dois aspectos precisam ser considerados: o significado de “caboclo” e em que circunstâncias ocorreram esta união.

O termo Caboclo – não se sabe ao certo se a origem é africana ou indígena – é comum se referir a ele como cabra, homem de trabalho arrojado, morador das roças e sertões. Para Lody (2006), na concepção mitológica dos terreiros é encarado e interpretado pelo povo como um semideus que veio ajudar e aliviar as pessoas dos seus problemas, estabelecendo intercâmbio de influências com as divindades dos terreiros. É o caçador livre, protótipo daquele que não se deixou escravizar, símbolo de altivez, liberdade, valentia e coragem de um guerreiro que sobrevive na memória popular, assume o papel de defensor da terra, norteando a vida e as ações de seus seguidores.

Os rituais endereçados aos Caboclos são desenvolvidos, atuando como continuidade dos festejos públicos, dizendo seus feitos e contando seus enredos. De maneira alegre, presente, atuantes no meio do povo, eles dançam em convivência afro-brasileira nas aldeias ou nos engenhos, a celebração de um novo rito intermediário ao africano, e nas roças, casa de cultos, santuários, apresentam oferendas, sacrifícios e bebidas.

Alguns exemplos que podem ilustrar e comprovar a presença do sincretismo entre religiões irmãs em outras manifestações, de culto dos Orixás *Nagô* ou *Yoruba* que chegaram ao último período da escravatura e foram mantidos nas zonas urbanas e depois se dirigiram para a zona rural, principalmente nos estados de Pernambuco e Bahia, é a do Orixá *Oxossi*, de força cósmica que simboliza abundância, o mato, é patrono dos caçadores, que passa a ser também nos cultos de origem *Banto*, patrono dos espíritos caboclo. Daí para Luz (1993, p. 23) a saudação a essas entidades ser “resultado de uma adaptação da saudação *Okê Oxossi* para *Okê Caboclo*”.

O caboclo é uma divindade que simboliza a diversidade que possui o candomblé. Apesar de possuir grande identificação com a herança indígena, ele se tornou um elemento

religioso complexo na multiplicidade dos seus tipos (sertanejos, boiadeiros, ligados à água, marujo, matuto etc.), que foram preservados nos cultos do candomblé. Possuem um lado irreverente, mas estão sempre prontos a realizarem a caridade, principalmente ações de cura. É o terreiro angola o pioneiro a reivindicar a herança de reconhecimento aos primeiros habitantes do continente americano, ficando corrente a expressão “candomblé de caboclo” ou, segundo Teles (2006), “giro ou sessão de caboclo”.

Para Lody (2006, p. 165), “o Samba de Caboclo e o Culto dos Caboclos são temas de difícil separação”, e seu calendário festivo é aberto às muitas interpretações subjetivas sobre lendas e acontecimentos relacionados com os Caboclos e sua vida nas matas - suas histórias de valentia, caçadas, presença dos santos católicos e situações nos acontecimentos da vida.

No candomblé de caboclo não tem *Oxossi*. Em caboclo existe sim o nome de Pena Branca que se diz que é *Oxossi*, porque ele é caçador na aldeia de caboclo, ou seja, para Luz (1993, p. 17) “é um rei caçador que veste uma penacha parecendo um índio”. Esta relação possui uma aproximação maior com o Caboclo de Pena (Arreimar / Figura 50) do Maracatu Rural que dançam como se estivessem caçando com o arco e a flexa. O Orixá *Oxossi*, filho de *Yemanjá* na África era uma divindade do clã de *Ogum* (Figura 51). Na Umbanda - variação da religião do candomblé - possui o título de “Caboclo das Matas”, porque habita as matas, é ligado a *Ogum*, que segundo os mitos é seu irmão e em outros, seu pai. Nas práticas de Caboclo o sincretismo religioso é evidente no uso de muitos preceitos africanos, com vocabulários (*Axé*, *Ogã* etc.), saudações, comidas, dentre outros aspectos.

A relação do Caboclo de Lança com o Orixá *Ogum* é grande. *Ogum* é deus guerreiro e da agricultura, da guerra, da caça, protetor dos que trabalham em artes manuais e com instrumentos de ferro que também são utilizados para abrir caminhos. O simbolismo pode ser o Romano com sua armadura, mas o espírito incorporado é o índio-africano.



Figura 50 Caboclo de Pena (Arreimar) do Maracatu Rural
(Fonte: Arquivo Zé Leão)



Figura 51 Arquétipo do Orixá Ogum
(Fonte: Arquivo Museu do Homem do Nordeste)

Apesar de “caboclo” ser o termo atribuído ao mestiço de índio e branco, o Caboclo de Lança apresenta na história o culto aos antepassados do índio e do negro que moram no mato. As circunstâncias em que esse encontro se deu me fazem reportar à chegada e invasão dos europeus no Brasil, onde as relações entre essas três ancestralidades assumiram conotações bastante distintas. Negros e índios se uniram num novo contexto histórico procurando fugir do flagelo causado pelo colonialismo europeu que procurava tirar as terras dos índios, desculturá-los e reduzi-los à escravidão, condição atribuída ao negro, determinando-os desta forma a um tipo de relação que não eram mais as suas formas livres de vida anteriores.

Os negros, apenas sob o ponto de vista jurídico e ideológico, puderam ser compreendidos como escravos. Da sua própria visão, jamais se assumiram nesta condição. Foi por se negarem à condição de escravos que eles fugiam para os matos, implantando e expandindo as Comunidades Quilombolas, a exemplo do reino negro dos Palmares no Brasil. Os índios que fugiam do litoral para o interior, escondendo-se nas matas em seu habitat natural, logo se juntavam aos negros, criavam seus ritos, crescendo de maneira livre.

A fuga do negro e do índio do julgo do branco europeu se reunindo nas matas interioranas das zonas rurais, puderam determinar manifestações culturais que tomaram maior proporção. É o caso, por exemplo, do sincretismo das expressões religiosas que estão presentes no caboclo de lança pela relação que se deu entre as ancestralidades. Passam a ser a expressão viva do sincretismo identificada na tradição das culturas indígena, africana e européia, de interpenetração cultural.

Os brincantes folgazões Caboclos de Lança, Caboclos de Guiada, Lanceiros ou Guerreiros de *Ogum* – Santo Antônio ou São Jorge no sincretismo católico – a guarda real dos reis de Congo, conforme Bonald Neto (1976), sem dúvida, é um produto típico do sincretismo afro-índio rural canavieiro de Pernambuco abrindo passagem pelas cidades da Zona da Mata (Figura 52) que, por força da concentração sócio-econômica na capital, hoje esse corpo brincante dessa manifestação cultural já se encontra também incorporado ao grande arsenal da cultura na Região Metropolitana da cidade do Recife – capital pernambucana.



**Figura 52 Caboclos de Lança do Maracatu Rural Cambinda Brasileira em Lagoa de Itaenga
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)**

Com sua extraordinária carga de sugestões mágicas, os “lanceiros de carnaval” desfilam e continuam desfilando na Zona da Mata, em Recife e pelas ladeiras da cidade de Olinda vindos de vários “pontos populares”³⁹, muitas vezes percorrendo, andando, longos quilômetros do interior à capital. Uma composição fantástica de guerreiro africano e entidade mítica indígena, que tanto por parte de quem participa do folguedo, quanto por parte dos estudiosos, carece de uma compreensão do seu significado mais profundo, sua razão, seu fim.

Na maioria das vezes, eles desfilam em vários grupos de Maracatu Rural, recebendo uma ajuda dos diretores que escolhem sempre os mais bonitos, mais vistosos para participarem da sua agremiação. Não se sabe ao certo, quantos participarão do grupo antes de iniciar a brincadeira. Chegando os caboclos convidados, juntam-se aos que já estão e, em meio a este encontro a recepção vai acontecendo e a festa se inicia. Há sempre uma concorrência entre os grupos para se conseguir maior número possível desses caboclos.

Em uma de minhas apresentações, como Caboclo de Lança no Carnaval de 2011, tive a oportunidade de conhecer um brincante de 13 anos de idade, também caracterizado de Caboclo de Lança. Foi o Carlinhos (Figura 53). Ele perguntou a minha idade e se eu iria participar nos três dias de apresentações pelas cidades com o Maracatu Cambinda Brasileira. Disse a ele que iria ver se a minha preparação física permitiria. Ele me falou que eu iria receber pelos três dias o valor de R\$ 90,00 (noventa reais), ou seja, pela minha idade o caboclo receberia R\$ 30,00 (trinta reais) por dia. Os mais velhos recebem mais. Por dentro eu estava rindo da situação, não no sentido de menosprezar qualquer que seja a relação, de poder, desprezo, mas de compreender uma informação dada pelo Carlinhos, que estava de certa

³⁹ Expressão utilizada pelo povo pernambucano para designar localizações onde as pessoas se encontram para diversos fins, inclusive para brincar, divertir-se.

forma, me chamando de “velho”. Porém, compreendo o prestígio do significado da idade mais avançada, de hierarquias de poder, do conhecimento adquirido etc.



**Figura 53 Zé Leão e Carlinhos em apresentação com o Maracatu Cambinda Brasileira
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)**

Carlinhos não sabia que eu estava ali como pesquisador e que não iria receber cachê de apresentação. Olhei nos olhos dele para ver sua reação de espanto e lhe disse que combinei com o Presidente Zé do Carro que os recursos que me fossem pagos seriam para o próprio maracatu. Fiquei curioso e perguntei ao Carlinhos quanto receberia por cada dia de apresentação e ele me falou que era R\$ 10,00 (dez reais), e que o total de seu cachê seria para ele juntar, com a intenção de comprar um tênis e uma calça para ir à escola. Fiquei sensibilizado e ao mesmo tempo confortado com essa possibilidade produtiva do Carlinhos. Penso que seria melhor ainda, se ele estivesse, de fato, gostando do que estava fazendo. Acredito que a sua compreensão sobre a manifestação não permita um envolvimento mais aprofundado no que se referem aos domínios afetivo, cognitivo, psicomotor e estético apesar dele me parecer bem desenrolado e bem esperto para a idade que tinha.

Carlinhos me perguntou se eu gostava de brincar no Maracatu e se vinha todos os anos. Falei para ele que era a minha primeira vez brincando como Caboclo de Lança, participando de todas as atividades do Maracatu Cambinda Brasileira, e que eu estava gostando. O devolvi a mesma pergunta, quando ele me respondeu que não gostava, mas que fazia aquela brincadeira porque precisava, como muitos que estavam ali também tinham a mesma opinião. Fiquei surpreso com a sua resposta chegando a parar e olhar para ele, ambos em completo silêncio. A outros que eu perguntava isso, a resposta foi a mesma e percebi sua sinceridade. Para ele a brincadeira é muito cansativa e, muitos como ele não possui uma boa saúde, mas tem que trabalhar para ajudar em casa. Carlinhos além de estudar também trabalha no comércio de Nazaré da Mata, carregando saco na cabeça para sua patroa.

É fato que alguns brincantes reúnem a brincadeira ao trabalho, mas muitos também têm a brincadeira como identificação de sua religiosidade e de função na preservação e persistência da manifestação cultural que lhes dão força nessa vida. Momento em que muitos amigos se encontram e festejam mais um ano saindo na brincadeira, com suas coreografias.

Em suas coreografias de movimentos de ataque e defesa apresentando uma luta com suas lanças ou guiadas de uns dois metros e meio de comprimento, com pedaços de fitas pendentes multicoloridas, podendo ter de 80 a 100 metros de fitas, caracterizam-se um jogo de guiadas ou manobras em que a lança – perfumada por alguns e jamais arriada enquanto o *terno* produzir música – é arremessada e aparada no ar, jogada para a direita e para a esquerda, sempre em movimento que se aprende no dia-a-dia no uso de uma foice no caule da cana e nas noites de sambada (Batida).

Tanto o *orixá Exu* com seu *ogó* (porrete de forma fálica / Prandi, 2001), como o cajado de Abraão, possuem um princípio dinâmico de comunicação e individualização de todo e qualquer sistema de poder. Sendo assim, nos brincantes a apresentação com a lança possui um poder de abrir caminhos que, segundo os mestres do Maracatu Rural, nenhuma mulher pode passar por cima da lança para não perdê-lo. A lança possui dois aspectos: ofensivo e defensivo. Para Babatunde Lawal (2011) com ela se pode ser agressivo, porque para ter sucesso na vida é preciso também ser agressivo, e a cabeça é como se fosse uma lança, mesmo que ela seja redonda. As idéias que são geradas nela são como uma faca para explorar os mistérios da vida. Pensar é ir além de nós mesmos. A lança é como metáfora e não objeto. Metáfora para determinação humana de revelar o que está escondido na natureza. É tecnologia.

Durante o afro-carnaval os Caboclos de Lança ficam a uns dois metros de distância entre um e o outro, fazendo a segurança de um para o outro, seguindo o ritmo do *terno* e do “*surrão*” preso nos ombros com quatro a cinco chocalhos ou mais, que vão até a altura da cintura sonorizando e ampliando o ritmo das passadas. É o símbolo do “grito organizado”⁴⁰ do caboclo, que informa que um guerreiro vem vindo, que uma tribo existe, que um povo persiste, e que para alguns provoca apreensão e medo, temendo que eles sejam violentos. Em tempos passados até lutas ocorriam entre tais caboclos. Hoje a luta está na beleza de sua arrumação, nos troféus que recebem durante suas apresentações nas competições carnavalescas.

⁴⁰ Característica que tenho atribuindo ao caboclo em função do som produzido pelos chocalhos, fazendo com que se perceba a presença e localização deles, mesmo que de forma dispersiva.

Sua máscara ou vestuário chamado de “arrumação” é composto de: uma manta ou gola bordada com lantejoulas e miçangas (o maior orgulho, mais belo trunfo do caboclo), que cobre o seu corpo, hoje quase se arrastando pelo chão. Ela fica por cima das roupas e do surrão; camisa de mangas compridas e cores vivas; calção bufante sobre a calça; sapato tênis e meias-coloridas – talvez no passado usassem alpercatas ou andassem descalços; na cabeça usam um lenço sobre o qual coloca um chapéu de palha com armação de um funil cobrindo-o e colorindo-o com tiras de papel de seda, arranjadas como uma cabeleira de ráfia ou papel laminado. Hoje uma tiara pode chegar a ter de 700 a 800 pedaços de fita. Toda essa arrumação é um produto de interpenetração cultural, com atualizações modernas como fruto de beleza e desejo de informar que sua tribo é a mais bela e mais rica. Uma mais nova forma de fazer guerra, que ainda mantém na ponta da lança ou guiada uma tinta vermelha que representa o sangue tirado de outro caboclo.

É quase impossível de ver o rosto em função de sua pintura (Figura 54) e do chapéu ou tiara, com sua cabeleira cada vez mais vasta, e ainda por conta dos óculos escuros, às vezes espelhados, escondendo quase sempre os olhos injetados do “*azougue*” (bebida forte, *doping*)⁴¹ da qual não tive a oportunidade de ver um de seus participantes tomarem. Junto à bebida, o cravo ou galhinho de arruda (Figuras 55) nas noites de sambada é preso aos dentes como preceito mágico, o “*calço de Yemanjá*”⁴². Nele é depositada a confiança de sua atuação, desperta mistérios até então desconhecidos. Todo o corpo do caboclo fica escondido, protegido do sol, dos ventos. Apenas as mãos ficam visíveis para empunhar a lança.



Figura 54 Destaque para a pintura no rosto (Azarcão) e os óculos escondendo os olhos injetados do azougue e o cravo na boca (Fonte: Arquivo Zé Leão, 2008)



Figura 55 Destaque para o Galhinho de Arruda na boca (Fonte: Arquivo Maracatu Cambinda Brasileira, 2009)

⁴¹ Alguns antigos também vão às ‘casas de trabalho’ (terreiros) para beber um preparado à base de aguardente, limão e pólvora. A proteção fica completa quando ‘baixa o caboclo’, expressão usada até hoje para designar alguém no estado superativo.

⁴² É o ritual de limpeza, a purificação que antecede qualquer ato mágico.

Ainda se tenta decifrar alguns mistérios através de depoimentos desses brincantes. Esse universo mágico encontrado nesses filhos direto de *Ogum* possibilita esclarecer o sentido de algumas das crendices utilizadas até hoje, como as práticas de “*azougue*”, “irradiações, preparo ou calços” presente nas entrevistas, entretanto, vêm passando quase despercebidas pelos pesquisadores da cultura e população em geral. Acredito que essas práticas do *azougue*, calços, crendices, são formas que o caboclo encontra para não se inibir com o desconhecido, e ainda de enfrentar os desafios que a vida lhes apresenta.

Em entrevista com o Mestre Zé do Carro do Maracatu Cambinda Brasileira na sede urbana deste Maracatu em março de 2010, registro as seguintes narrativas sobre essas práticas do Caboclo de Lança:

Hoje em dia o cravo é o enfeito. Antigamente era o segredo do caboclo. Como o galhinho de arruda.

A *zarcão* é uma frutinha que tem no mato dos engenhos e ele faz aquela tinta que parecia com coloral, aquela tinta bem vermelha [...] Os caboclos pegava aquela tinta, fazia aquele preparo junto com barro e outro material e passava no rosto.

O *azougue* no começo da história era feito com óleo de dendê né! E sempre os caboclos usavam o óleo de dendê que passavam nas juntas. Entendeu! E tomava aquela colherzinha de azeite. Mas agora não. Tem gente que usam as coisas tudo diferente, tudo mudada. Um toma cachaça, outro toma isso, outro toma aquilo, outro toma poiva, outro num sei o quê. Entendeu!

Os caboclos na época da festa saem irradiados por obrigação. Crêem em Deus em primeiro lugar, mas acreditam que têm sempre *Ogum* ao seu lado. No passado a maioria deles era de terreiros, onde antes de saírem no carnaval, vão à casa espiritual pedir proteção ao “pai ou mãe de santo” para que os guardem nesses dias. Três dias antes e durante o período carnavalesco, eles não podem ter relações carnais. Durante o carnaval costumam recolher-se sempre antes da meia-noite, porque acreditam que existam problemas na passagem do dia. É a hora do silêncio, e ultrapassar a meia-noite pode prejudicar a quem não sair com fé em Deus. Ao passar numa encruzilhada (no mito, a casa de *Exu*) neste horário deve-se ter certo respeito, é preciso pedir licença para evitar acidentes, uma queda, quebrar uma perna, um encontro com desafeto. Ainda sobre regras de proteção do caboclo, o mestre Zé do Carro (2010) aponta que:

Antes não se podia passar da meia noite vestido de caboclo, nem atravessar uma encruzilhada, essa era uma forma de se proteger dos perigos, dos problemas [...] tinha caboclo que dormia com o surrão nas costas porque a carga era obrigação durante os três dias de carnaval [...] se passava defumador, se tomava banho e se tinha uma pessoa para acompanhar o caboclo durante os três dias para socorrer ele se preciso fosse [...] a tradição se mantém desde que

o camarada queira [...] Nas loas antes tinha rimas, falava sobre: vir embora, chegar a hora, para o ano tô aqui (Zé do Carro, Presidente e folgazão do Maracatu Cambinda Brasileira de Nazaré da Mata em Pernambuco, 2009).

Tanto suas crenças como os artefatos utilizados no corpo configuram uma estética que é passada há gerações como aprendizado significativo de uma persistência comunitária local que também é global. Ligados ao movimento no corpo-arte configuram a narrativa da metáfora do diálogo vivo nos brincantes, numa máscara que revela ligação do ser humano ao espírito dos antepassados e que no mundo contemporâneo transita segundo a simbologia, a funcionalidade lúdica e o esvaziamento do seu conteúdo original.

Ainda em relação ao ritual, dois aspectos podem ser abordados: um deles trata-se da encenação que é identificada enquanto “reapresentação do acontecimento” (HUIZINGA, 1980, p.18) que gera um “faz de conta” exterior à vida habitual, e o outro, vem de uma ótica antropológica de Da Matta (1979) para quem a articulação ritual vem provocar um fenômeno de consciência. É o que o mesmo autor chama de “colocar-se em alerta”, percebendo as coisas como tendo um sentido, ou seja, como sendo sociais, podendo adquirir significados. Para Da Matta (1979, p. 13), “Os ritos, enquanto ações substantivamente diferentes, fazem, dizem, revelam, provocam, escondem, armazenam ou expõem coisas diversas, a depender dos contextos e dos atores sociais que os vivenciam”.

O meu amigo brincante, Carlinhos, representou para mim um pequeno *erê* (divindade em forma de criança) que estava querendo sempre ajudar, pois ele também me parecia muito adulto para a pouca idade que tinha e que foi amadurecida em função de sua condição de vida. Carlinhos guardava o lugar no ônibus, estava atento aos artefatos que eu utilizava. Em uma de nossas apresentações o óculos caiu no chão sem que eu percebesse e quando dei por falta dele, Carlinhos já havia encontrado para me entregar. Foram várias situações em que eu me senti assitado por ele. E percebi também que ele se sentiu acolhido por mim. Ao pedir o meu celular para brincar durante o percurso no ônibus, quando entreguei percebi o menino curioso que queria diversão. Num determinado momento ele me entrega de volta já quase dormindo no meu ombro. O acolhi como um filho naquele momento com a proteção de um pai. Quando ele acordou foi dizendo que estava se sentindo enjoado e o confortei falando-lhe que qualquer coisa ele estaria perto da janela para respirar o vento que entrava. Ele completou dizendo: qualquer coisa você vai estar aqui perto de mim, não é? O tranqüilizei dizendo que estaria perto dele para ajudá-lo o tempo que precisasse. Logo Carlinhos se restabelece.

O fato é que todo esse conjunto de proteção de um para com o outro cria uma inspiração comunitária que, para o Maracatu, são configuradas desde a semana pré-

carnavalesca com as obrigações reservadas a ele. Uma das obrigações é entregar um par de tênis às crianças que vão participar das apresentações. Bom para o Carlinhos que já tinha o seu para ir até a escola. Este passa a ser um universo de situações em que a ação dramática da dança termina por ser de um ambiente de linguagem também comunitária.

O universo das danças onde o corpo brincante se expressa, aqui a exemplo do personagem do caboclo de lança, está além da procura de entendê-lo ou reproduzi-lo, apesar dele pouco sofrer modificações em sua forma dramática com o passar do tempo, está significativamente, de captar elementos de sua essência e descrever por meio da linguagem abstrata corporal da dança de maneira lúdica, como o saber desse brincante pode ser visto na contemporaneidade. Saber este que configura muito da religiosidade africana.

Para Babatunde Lawal (2011), quando uma criança nasce ela passa a ser uma compensação de quem já morreu. *Atunwa* é reencarnação, remanifestação da alma num novo corpo. A criança que nasce com o saco amniótico enroscado na cabeça (*Amusan*) é contemplada como uma máscara. Logo cedo começam a aprender os segredos dos *egunguns* (alma ancestral dos mortos). Também quando a criança está no ventre a mãe é uma máscara. O corpo sendo uma máscara é utilizado como “reciclagem” de volta ao mundo.

Os elementos apresentados nesta temática do corpo brincante podem ser trabalhados também a partir dos elementos da dança: movimento, espaço, tempo e forma. O que se torna visível artisticamente de um dado fornecido pela temática da dinâmica desta manifestação cultural. Penso que a riqueza contida no personagem do Caboclo de Lança pode ser submetida a novas abordagens estéticas e educativas. Assim, enquanto o personagem comunica o que é, sem que se percam suas características essenciais dentro da concepção formal de suas origens, também se imagina poder expressar, através da linguagem, como o ver simbolicamente.

Como linguagem de ação dramática desses brincantes, dançando ele ativa o *axé* com seus cordões em fileiras e filas de Caboclos de Lança juntos, formando um paredão de proteção dos demais personagens (Figura 56). Geralmente o Maracatu é puxado por cinco caboclos de frente. Um puxa o cordão de um lado direito (que representam os *éguns/orixás*), outro puxa o outro cordão esquerdo (que representam os *inquices/Jurema*), os outros dois caboclos - boca de trincheira - puxam um arriamar de um lado e outro arriamar do outro, e o caboclo mestre que puxa todos os caboclos dão o comando para as cortadas e as manobras com as guiadas através de sinais com os puxadores de cordões. O caboclo mestre faz algum gesto discreto com a bengala para o lado, ou roda, ou aponta, é aí que se sabe o que se deve fazer para puxar o Maracatu. Tem hora que ele pára e fica, e os quatro caboclos de frente puxam o Maracatu, e domina todo o conjunto que aponta sua intenção de mistério, de

irmandade, de militante, atento às transformações do mundo para ganhar visibilidade. Pude passar pela experiência como Caboclo de Lança nos dois lados dos cordões, e também na frente e atrás, percorrendo toda a circularidade nele.



Figura 56 Cordão dos Caboclos de Lança
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

Como pernambucano, justifico minha intenção de identificação pelos caboclos, verdadeiros guerreiros, trabalhadores, que se lançam com liberdade e sem receios na busca do que querem conquistar. Esse misterioso guerreiro de *Ogum* – que no mito possui o segredo do ferro, passado a todo caçador e a todo guerreiro através de sua lança de ferro – é o contexto do qual envolve o militante atual que não esquece suas origens, sua história, seus passos, sua presença no espaço social brasileiro sem se inibir com o novo, com o misterioso, nem se prender a tradições, a limites. Nesse sentido, fico atento para o aspecto social quanto ao descaso e conquista que passou esse corpo brincante para conseguir seu espaço na sociedade. Digo descaso, porque desde o início de suas primeiras aparições, este grupo de brincantes sofreu fortes “perseguições” por parte da imprensa durante vários anos, considerando-os tudo menos uma “Nação Africana”.

Os Caboclos de Lança passaram a ganhar força nos meios de comunicação quando em 1963 – ano que eu nasci –, dois casais da sociedade pernambucana apresentaram-se com fantasias de caboclo de lança e ganharam o primeiro prêmio para o grupo no III Baile Municipal do Recife, e Menção Honrosa no Municipal do Rio de Janeiro e o Copacabana – acrescentando que suas fantasias eram muito menos luxuosas que os trajes dos verdadeiros caboclos de lança (Figura 57). Personagem este, que quando fala ou mostra alguma coisa e

não o escutam nem o vê, seu grito assume uma importante arma de guerra. Mas tem sido um grito organizado de situações dispersivas, como o apresentado no surrão, nos cordões e através de sua beleza plástica de forte personalidade.



Figura 57 Resultado do III Baile Municipal do Recife
(Fonte: Arquivo Público Jornal do Comércio, 19 e 21.02.1923)

A simbologia contida no grito organizado na dispersão, trabalhada criativamente, pode resultar em “novos” gestos e sinais que, no imaginário do espectador possa dar margem a diferentes interpretações, ou dar espaço a imaginação. Até porque, a partir dessas outras interpretações e buscas, a história pode se atualizar, expandir e avançar. Por outro lado, a possibilidade de trabalhar com códigos mais abstratos, subjetivos, além de facilitar a liberdade de ação e desenvolver a capacidade de criação, viabiliza também na estrutura aberta a leitura do espectador enquanto estruturas e processos de produção de diferentes registros de construção de imagens e distintas concepções e experiências do tempo, do ser e da memória no âmbito da ritualidade brasileira, destacando as relações entre corpo, ludicidade e memória.

Ao realizar estudos como esse, garanto no espaço acadêmico a presença do Caboclo de Lança como um brincante de nossas manifestações culturais, materializado na máscara do corpo do brasileiro. Recolocá-lo na cena significa avivar na memória já esquecida sua

existência de movimento, espaço, tempo e forma. Ainda que a proposta seja da abordagem artístico-educativa dos mistérios que o envolve, dos elementos que o compõem abstratamente trabalhados enquanto corpo que brinca como ser no mundo.

Rede de máscaras itinerantes nas configurações estético-educativas nos brincantes

O que dizer ou fazer diante de um problema, de uma necessidade? Parece-me que os povos possuem uma necessidade de isolamento, mas também de novos contatos de aproximação para compartilhar de seus processos de criação. O Ser humano compreende que a arte lhe possibilita uma relação mais estreita com a natureza e que ele próprio pode usar a sua apresentação para exercer influência sobre o mundo que o rodeia. Através da imagem os fatores essenciais à sua existência podem ser dominados e o ser humano pode revelar as experiências dos seus sentidos. Mais tarde, quando começa a refletir sobre si próprio e o mundo envolvente, na mediação do rural e urbano, ele passa progressivamente a apresentar imagens idealizadas, ao invés de simplesmente imagens observadas. A partir deste momento começa aproximando-se cada vez mais da sintetização dos elementos e da sua esquematização simbólica configurando sua estética.

Desde a arte paleolítica, de um modo geral, a hipótese mais defendida sobre o objetivo dessa arte, que segue um ritual mágico, é a que os primeiros objetos de arte não eram utilitários ou adornos, mas uma tentativa de controlar forças sobrenaturais e, segundo especulam os arqueólogos, obter a simpatia dos deuses e bons resultados na caça. Assim, o resultado estético (de grande naturalismo) não será mais que uma consequência secundária do objetivo principal. De qualquer modo não se pode eliminar totalmente a hipótese de um objetivo estético consciente. O que nos dias atuais esta amplamente pretendido na intersubjetividade da obra artística.

Talvez existisse uma ténue linha divisória entre a realidade e a representação e que, ao se pintar um animal, fosse necessário recriá-lo com o maior realismo possível, para que a caça bem sucedida na pintura se transportasse para a realidade, ou ainda, que a criação pictórica de uma manada resultasse na sua criação real, e que o ser humano pudesse assim beneficiar-se de muito alimento e prosperidade.

Importante a ressalva de que é preciso pesar as ações do ser humano no campo da apresentação em imagens, como não estritamente vinculadas a representações religiosas ou a uma busca transcendental de "um algo maior". Assim como uma criança que brinca com lápis

de cor e papel com formas e cores de forma lúdica, não podemos descartar a arte paleolítica como uma atividade lúdica, um descobrir formas sem maiores pretensões.

Em diferentes perspectivas interpretativas, as teias simbólicas foram sendo construídas como vasos comunicativos. E foi assim, entre os procedimentos mais antigos de decoração no corpo humano, seja temporária ou definitiva, e no que ele transportasse como artefato, adorno, vestimenta, dando os mais variados sentidos, dentre os quais neste estudo, foram consagrados ao gênero masculino, que com o tempo o gênero feminino passou a também incorporá-los esteticamente nas pequenas e grandes cidades. É o caso dos Caretos e dos Caboclos de Lança na zona rural, que hoje as mulheres saem para brincar se utilizando de seus elementos decorativos também na zona urbana. Talvez essa fosse uma das formas de contemporizar a relação de poder aproximada entre os gêneros, já que ambos têm sua fase de passagem para a vida adulta, ambos possuem elementos de atração, distinção, preservação na sua relação com o mundo. Este aspecto me inspirou na produção do artigo “MULHERES BRINCANTES: coração nazareno e a visibilidade da luta de gênero”, apresentado no VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), em Salvador/Bahia (Maio, 2010).

Para Babatunde Lawal (2011), na cultura africana o masculino e o feminino dão força um ao outro. Há uma relatividade no poder. O feminino é a fonte da vida e muitas vezes tende a ser predominante no mundo dos *orixás*. Os gêneros interagem para tornar a existência possível.

O corpo como arte decorativa e que na metáfora do movimento, como aquele que brinca e se desloca no tempo, apresenta a metáfora do diálogo vivo, seja na religiosidade e carnavalização, possui como decoração temporária mais antiga a pintura, extremamente difundida entre os povos dos continentes. A pintura nos indivíduos, tanto está inserida diretamente em diferentes partes do corpo, como nos artefatos criando máscaras temporárias de uma digna expressão de realce de um simbolismo que constitui uma linguagem complexa, passando a encarnar seres totêmicos entre as populações. Suas cores, branco, vermelho ou preto como mais frequentes, de pigmentos obtidos a partir de produtos naturais, vegetais, animais, minerais e também hoje industrializados, também possuem motivos com sinais claros de mensagens rituais como festas de iniciação de passagem ou de puro adorno, muitas vezes como forma de decoração corporal, como reconhecimento do luxo, poder e pertencimento de um grupo de valores, de seu saber. Um exemplo é a pintura no rosto dos Caboclos de Lança com a Zarcão.

A beleza estética da pintura no corpo criou o desejo no ser humano de a tornar permanente, introduzindo-se uma nova técnica de adorno denominada por tatuagem. São os

sinais cutâneos que consistem na alteração cromática da epiderme através da introdução, por picotagem, de substâncias coloridas desenhadas na pele formando uma grande diversidade de composições ou esculpindo o corpo pela provocação de cicatrizes em alto-relevo, designadas quelóides.

Estas composições também são ornamentadas nas máscaras de madeira, de fibras da entrecasca de árvores, também nas mantas de tecidos, utilizando-se ainda outros tipos de materiais como as lantejoulas e miçangas, ráfias e fitas de tecidos, tornando-as permantes em seus usos. Como também são assim o uso de penteados, de cabeleiras e arranjo dos cabelos com cores e materiais diversos a eles inseridos com valor simbólico, por influência da moda e de função intermediária entre o sagrado e o social, transformando-se também apenas num emblema artístico e harmonioso em algumas máscaras criadas de maneira artificial. É o caso da cabeleira dos caboclos e dos caretos que são, respectivamente, com ráfias ou fitas laminadas e com tecidos de lã. Quando também adornada simplesmente por uma ou duas penas de ave, como se encontra no chapéu da máscara *Tchokwè*. Assinalam ai a hierarquia, as atividades guerreiras ou de caça, através de seus tocados, barretes, gorros, topetes e chapéus adornados com penachos, missangas e outras aplicações. Cores que no caso dos Caboclos de Lança, representam em seu *ori*, sua correspondência com a cor do seu *orixá*.

Na homogeneização do mundo rural, com a cultura dos grandes centros atuais que se vai observando nos nossos dias, é possível prever o desaparecimento total das máscaras nos seus contextos festivos, numa consequência também do desaparecimento dos seus artesãos. Mas também começam a ganhar novas configurações nos corpos dos povos, seja de forma temporária ou permanente, através das pinturas e decorações. São processos de vasos comunicantes em teias simbólicas nos continentes através das pinturas e decorações. Pode-se ver isso a partir dos brincos, dos *piercing*, tatuagens e pinturas no rosto e cabelos coloridos, apontando seu grupo, seu *gueto*, sua tribo, e conseqüentemente, seus valores e compreensão de mundo (Figura 58).



Figura 58 Composição de novas configurações no corpo
(Fonte: Arquivo Criação Zé Leão a partir de imagens no
google.com.br, 2010)

Na cultura africana, Babatunde Lawal (2011) explica que o importante nas cores é a combinação delas, criando a beleza estética e um sentido ritual. A realidade que vemos é uma visão de graças à luz que nos permite ver as cores. Elas têm funções espirituais e estéticas que tem haver com o visível. Cor é pele (Cor da pele). Cor é aquilo que está na superfície dos espíritos, elas transformam as coisas tangíveis, visíveis. Pode ter aspectos negativos e positivos e são de uso extremamente flexível. Seu uso depende de seus objetivos: o preto esconde todas as cores, igual à cor branca, que significa pureza, frescura, morte (outra vida), espiritualidade e também perigo, proibição, leite materno. *Obatalá* é o branco dos céus, o rei que resplandece na branquidão, mas também é perigo, área isolada, de quarentena, dia, rituais de passagem; o vermelho é sangue, vida, mas também é perigo, dá o poder da vida que corre pelas veias, o fogo que queima, entretanto pode aquecer o corpo, usamos para comida que alimenta o corpo; o azul se refere à água que refresca e limpa o corpo; o verde, é a cor da floresta (*Ossain*), é cura, alimentação; o verde e azul são variações do preto; o branco e vermelho é para acalmar e vai para o amarelo, laranja; o violeta é para *Oyá (Iansã)*; o amarelo e laranja simbolizam tudo o que é maduro, o mel que é doce. Essa rede de cores faz enxergar o visível que não se vê, mas que reluz.

O conceito de “rede” tem surgido nos mais diversos domínios e com inúmeras designações associadas para significar uma grande variedade de objetos e de fenômenos de pontos ligados entre si. Dentro deste processo de vasos comunicantes de teias simbólicas, do rural e do urbano nos continentes, o ter desempenhado um papel preponderante na cena mundial a partir do século XVI, especialmente após o início do colonialismo na era dos

descobrimientos, as nações européias entre os séculos XVI e XX, controlaram em vários momentos as Américas, a maior parte da África, a Oceania e grande parte da Ásia.

No século XV, Portugal liderou a exploração geográfica, seguido pela Espanha no começo do século XVI. Eles foram os primeiros estados a fundar colônias na América e estações de troca nas costas da África e da Ásia. Isso contribuiu para uma aproximação dos costumes e valores que envolvem uma interpretação de mundo pelos povos. O que também ocorre quando pensamos em espaços rurais e urbanos. No entanto, podemos ainda prever o desaparecimento dos vestígios vivos que ainda restam do conteúdo originário dos povos, apagando-se definitivamente na linha tradicional dos brincantes que lhes têm dado alma afro-descendente até agora.

4.3 Corpo Político como gerador de condutas corporais

Como ser no mundo, refletir sobre o corpo político passa por uma espécie de simbiose entre estilo estético e os padrões de condutas corporais segundo contexto socio-cultural específico na sociedade, comunidade local e contemporaneidade, em que a cultura é o fermento que alimenta, dão forma e conteúdo à educação. A partir desse enfoque passo a discutir o papel das artes no corpo como processo educativo, identificando interferências, e a maneira de como elas se encontra no campo de pesquisa em que estão inseridos os brincantes.

Cada vez mais há uma busca de expansão entre fronteiras disciplinares dissolvendo-as e, nas artes cênicas e na educação física, verifico uma grande mudança entre os diversos gêneros. Acredito que isso acabou por permitir que os criadores passassem a diversificar as suas intervenções. Como Antropologia performativa, que enfrenta as transformações dos conteúdos da vida cotidiana, para Valéria Cano Bravi (1999, p. 17), "A pesquisa busca também reconhecer o corpo e sua fisicalidade como fenômeno de comunicação não só artística, mas como instrumento psicoterapêutico, fisioterapêutico, pedagógico, didático e de socialização".

A pesquisa com os brincantes foi envolvida não apenas como processo de criação, mas também da visualização da consciência do corpo e sua aplicação na improvisação, que pudessem ser observados exercícios de sensibilização, despertando os sentidos de percepção e propriocepção do corpo, em que se trabalha a "escuta". Seria reconhecer, através dessa "escuta", a dramaturgia da arte no corpo brincante no momento presente ao usá-la como expressão-comunicação.

A tradição das máscaras foi incorporada ao carnaval, aproveitando as procissões, os cortejos. Os africanos trouxeram para o carnaval suas tradições, seus festivais com cores..., vestido a moda de *egungun*. Na Festa dos Reis havia um dia liberado para os escravos fazerem sua festa. Isso veio a reinterpretar e reutilizar uma forma de reafirmar as culturas, e assim dar corpo a uma idéia e colocá-la em movimento. Foi o que deu maior ligação da arte com a vida. Este propósito da arte em movimento, em ação, é criar o *axé* na vida em sociedade. Para Oliveira (2003, p. 37),

Um importante elemento que encontramos na maioria das populações africanas é a não separação entre natureza e política, poder e religião, ou seja, não há uma estratificação entre estas camadas importantes da vida da sociedade. Tudo é visto de acordo com o princípio da integração, segundo o qual os vários elementos se comunicam e complementam.

Para Babatunde Lawal (2011), a comunidade africana *Gelede* que existia no Brasil no século XIX, com o objetivo de reconhecer e celebrar o poder feminino, com ênfase na primeira mãe natureza e na abundância que a terra dá a humanidade, pois sem uma mãe nada é possível na terra, apresentava a *Epa*, que é a máscara usada para ativar o *axé*. Máscara que tem função de trazer as preces no movimento que as carrega e as renova no *axé*. Busca as vitórias nas lutas. Se for de uma mulher grávida, está pedindo que ela seja fértil e com partes saudáveis. Mulher carregando filhos nas costas é para que eles cheguem à vida adulta de idade bem avançada. Outra é a máscara especial que sai às ruas (*Agan*), em que todas as luzes têm que ser desligadas e as mulheres não podem vê-la, mesmo assim, há uma mãe que participa, é aquela que detém os segredos mais secretos.

Com os *Geledes*, anualmente existia um festival para se trazer todos os ancestrais para a aldeia. Era a estilização da celebração da vida após a morte. A abertura do ensaio era na mata, igual como ocorre com os Caboclos de Lança. Durante uma semana várias máscaras saíam às ruas para interagir com os vivos. Outros dias as máscaras saíam com as diferentes famílias. Cada família tem o seu canto especial (*Oriki*). Na música, o tambor falante torna-se um grande diálogo incorporado. As máscaras são variadas de acordo com o prestígio da família e algumas não são muito elaboradas. Se a pessoa quisesse representar um ancestral com dois metros de altura tinha que ter uma máscara desse tamanho. Rostos estilizados significam a humanidade em que o corpo físico foi deixado, substituída pelo artista na criação da máscara.

Outro tipo de incorporação é através da coroação do rei, muito utilizada pelos maracatus. Na crença, quando o rei é coroado, ele está possuído pelo rei anterior. O rei muda

de nome, torna-se uma nova pessoa (Rei I, II...). O rei, ao colocar sua coroa, está colocando sua máscara em rostos semelhantes que identificam os reis anteriores. Cada família tem uma tradição de enterrar ou deixar na floresta o *Ile-Ori* com a imagem memorial (*ibori*) da pessoa que morreu. Quando as imagens (*ibori*) são deixadas na floresta não se deve olhar para trás porque elas ganham vida. Nas Américas, países da diáspora, há a crença de não olhar para trás. Saem dançando, cantando, mas não olham para trás. Hoje essas imagens são também substituídas por fotografias.

Para Babatunde Lawal (2011), a justiça é comum a todos os *orixás*, mesmo quando ações podem ser contraditórias. *Orixás* são seres especiais, cujas ações são para ensinar uma lição e não para serem imitadas. Eles não são humanos, pois têm sempre um caráter educativo. A justiça social apresenta as ações que ele teve quando errou. Punia-se para dar o exemplo. Profetas são mensageiros da imparcialidade (o olho de *Xangô*). O meio destrói com um propósito, o diálogo entre o humano e o divino, com base na união que existe entre o material e o espiritual que existe em todo o ser humano (Sem humanidade não há divindade). *Xangô* só existe se há seguidores (convenções). Nas contradições existentes na natureza não há dicotomia (certo e errado). A representação dá a vida e tira a vida. O ser humano criou os deuses na África quando foram pensados com relação ao mundo, depois foram adorados como se eles nos criaram. É o propósito de adorar a natureza de forma religiosa e lúdica.

No propósito de adoração e escolhas das orientações nas práticas humanas, com base em Peter Fry (1986, p.34), ele resume a situação de negros e brancos na bipolarização das religiões de origem africana no Brasil em que “A elite branca se encontra com os aristocráticos *nagôs* no candomblé, enquanto a plebe branca e mulata se encontra com os ‘animistas’ *banto* na macumba”. Um corpo que dança entre tradição e mistura, puro e corrompido. Nessa corda bamba o corpo do brasileiro ajusta-se a contextos formadores, em que essa bipolarização não venha a desconsiderar, desclassificar uma ou outra cultura.

Um aspecto significativo de prevenção na atualidade com relação ao corpo que dança, que faz atividade física, é a prática mal orientada que poderá danificar a estrutura corporal dos indivíduos, o que torna problemática sua correção ou recuperação. Por isso a responsabilidade dos dinamizadores e políticas públicas que acompanham essas atividades, principalmente no que diz respeito à saúde e segurança da população. Pensei nesse aspecto, quando enfrentei a caminhada da batida até o terreiro do Cumbe na zona rural. No dia seguinte o meu corpo estava completamente dolorido. Caminhar parecia ser um suplício. Os ombros estavam com hematomas do surrão. Compreendi que caminhar e carregar peso nos ombros não me era uma atividade comum, já para os brincantes corresponde às ações de seu dia-a-dia.

O dinamizar atividades físicas, quaisquer que sejam, não é reduzir o aprendizado à mera transmissão de técnicas, imitação motora; apenas, criar um corpo mais belo esteticamente, forte e esbelto, mera ordem do saber e saber fazer. Devem também, quaisquer que sejam as modalidades, inclusive a dança com seus rituais, situar-se na ordem do saber ser, na ordem da ética, do conhecimento científico e das orientações morais, afetivas, cognitivas, científicas e sociais que envolvem o grupo em suas relações.

Para a socióloga Valéria Cano (1999, p. 23) é preciso criar a estética de uma dança, questionar suas estruturas conceituais. Não é só questionar as tendências que apareceram e sim um conceito acadêmico. Esse movimento reflete toda uma postura política, numa proposta de *reinvenção do movimento*, que para esta mesma autora cabe a seguinte reflexão:

Por exemplo, na França há um questionamento muito grande sobre a escolha dos integrantes dos balés, que ainda segue uma norma rígida. É preciso ter um tipo físico ideal. Para papéis de príncipes e reis não pode ser negro. Esse movimento está atrelado a todos esses questionamentos. E para quebrar um conceito é preciso criar outro.

As companhias de balés apresentam um desempenho que proporciona uma ação lúdica. Uma festa performativa que segue convenções sociais, rituais. Para Peter Burke (2010, p. 245), “discutir festas é necessariamente discutir rituais”. Ritual é um conceito que se refere ao uso da ação para expressar significados, em oposição às ações mais utilitárias e também à expressão de significados através de palavras ou imagens.

Para entender melhor uma política de corpo, torna-se interessante buscar as práticas corporais que também tiveram fonte africana, dado o seu período de tempo civilizatório, e que foi transformada, transcodificada, atendendo ao interesse de um corpo cênico que, além de ressignificar suas atitudes, são também a expressão de seus impulsos, seus instintos mais primitivos que nascem de dentro dele. Ao repetir seus movimentos ouvindo sons que também se repetem no corpo, de fonte africana em seus transes, transbordam atitudes com gestos e gritos ou grúidos que caracterizam suas práticas corporais, e que tiveram seus momentos de aceitação e não aceitação na cena social do cotidiano, sendo convencionalizado. Na cena dramática o corpo pode assumir qualquer função, seja rei, rainha, mendigo, mendiga etc., seja para perpetuar seu pertencimento identitário ou representá-lo, apresentando-se na pele também do outro. Não importa muito quem é o outro, mas o que nele me atrai e aproxima de minha intenção ao consumir coisas que configuram a sua imagem (Figura 59).



Figura 59 Mbembe, Dom Pedro VI, rei do Congo, fotografado pelo reverendo R.H.C.Graham. Manto e cedro presenteados em 1888 pelo rei de Portugal (Fonte: Arquivo Marina Souza, 2002)

Como nesta cena do Rei de Congo na África, os meios tradicionais de construção e afirmação das identidades, como a família, a religião, a escola e a política, num panorama social e político instável, tornaram-se frágeis na América Latina, fazendo com que indivíduos e grupos passassem a recorrer à apropriação do próprio corpo, transformando-o em principal meio de expressão na cena social (GOLDENBERG, 2002).

É importante frizar que em Recife/PE, as realizações urbanísticas e artísticas ocorridas no governo de Maurício de Nassau (1637-1644), constituíu episódio ímpar na história da arte brasileira, em que os artistas holandeses, conhecidos como “pintores de Nassau” (Albert Eckout e Frans Post), foram os primeiros a abordar, em todo o território, temas não-religiosos como paisagens, retratos, figuras humanas e de animais ou natureza-morta. Os viajantes artistas realizaram na América inúmeras produções dando uma ideia geral sobre a fauna, a flora, o povo, os usos e costumes de uma época, que convém salientar, são imagens idealizadas por homens com uma visão de mundo europeia, como pode ser visto no vestuário de personagens pintados por eles. Desta forma, influenciaram também outros povos.

A segunda metade do século XIX no Brasil é marcada por artistas anônimos ou não, de ascendências indígena, portuguesa e africana, etnias que criavam e recriavam suas obras desvinculadas das escolas e movimentos artísticos estrangeiros. Este aspecto influenciou a desenvoltura com que a arte Barroca, vigente no Brasil, que se contrapondo e alterando-se, se desenvolveu com o seu fazer livre das rígidas normas africano e de seus descendentes na

produção de objetos também destinados ao culto religioso. Embora para Balogun (1977) os procedimentos seculares da arte negra que resultam de características gerais que levam ao reducionismo, à desproporção, à estilização, à frontalidade, à abstração e à repetição acentuada das formas, para Kabenguele Munanga (1992, p. 3), no Brasil,

[...] a cultura negra não se limita apenas aos elementos trazidos da África pela memória coletiva dos negros e que aqui resistiram. Ela compreende também, e, sobretudo, inovações e invenções de novas formas de vida, de objetos, estilos e linguagens ainda não decodificadas totalmente.

A partir desta perspectiva se trouxe a conscientização das diversidades culturais e o interesse pelo imbricamento brasileiro que fizeram com que os artistas do modernismo redescobrissem outro Brasil desconectado da elite hegemônica, de olhar voltado a Europa de postura investigativa nas artes e no campo acadêmico. O cidadão negro passa a ter visibilidade: “sua figura emerge na representação pictórica; as comunidades negras e suas manifestações culturais começam a ser objeto de pesquisa para historiadores, sociólogos e antropólogos” (SILVA & CALAÇA, 2006, p. 60).

Para as mesmas autoras acima, pesquisadores como Rodrigues (1935), Ramos (1935), Querinio (1938), e Bastide (1941), empenharam-se em realizar estudos sobre as culturas da África trazidas pelos negros escravizados, que foram preservadas por seus descendentes no Brasil, com o objetivo de ampliar a compreensão da temática na sociedade e no meio acadêmico. São exemplos também, artistas plásticos como: Deoscoredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi/1917) em Salvador/BA e Abdias do Nascimento (SP, 1914-2011). Além do fotógrafo etnólogo especialista da cultura afro-brasileira o *Fatumbi* Pierre Verger (FR, 1902-1996 / *Oluwo* – Mensageiro).

Para Roberto Pereira (2004), o desafio ainda é politizar o corpo no espaço. Um tratado político sobre a *proxêmica*, a área da antropologia que estuda o uso humano do espaço na comunicação interpessoal, enquanto produto cultural de aprendizado social. Nesse caso destaca o corpo-casa, para fins de comunicação na relação do espaço com o ser humano marcada pela cultura, em que o corpo e a política podem a uma só vez, ser vistos como interfaces dessa relação na fronteira do poder sobre o outro, pessoas e objetos.

O corpo político que brinca e dança tem como desafio colocar uma questão para o mundo, sendo ao mesmo tempo mídia dessa questão. Quanto mais se modula essa condição de mídia, em cena, esse corpo brincante se aproxima mais da dança ou de outras linguagens que dela se avizinham. Para a *proxêmica*, o termo distância íntima designa a proximidade da

presença do outro, fazendo com que os sentidos se agucem para dar conta de uma relação ao mesmo tempo tão física e tão invasora. Essa distância íntima, (re) inaugurada entre performer e público, tornou-se o palco de grande parte da programação das festividades e festivais, e acabou se sobrepondo, de forma ainda incipiente, ao desafio de se construir no corpo uma idéia, uma questão, e de marcar um território para que esse público tivesse espaço para lê-la. Como aponta Braunstein (2001, p. 123-124),

[...] o corpo não mais vai ser a sede de um mecanismo, mas de um processo. A vontade de conhecer transformou o mundo, o homem tornado sujeito representa-o enquanto consciência exterior [...] o lugar do corpo mudou, já não é um objecto de conhecimento subordinado a uma ordem natural. Conquistou as suas cartas de nobreza ao ser considerado como um elemento de progresso, segundo uma óptica histórica (BRAUNSTEIN, 2001, p. 123-124).

No Brasil, ao longo do século XX, de modo panorâmico, o corpo passa por três estatutos culturais básicos (dimensões culturais de *status*): o corpo representado - assistido pelo nascimento do século XX - como visto e descrito pelo olhar do outro - das religiões, do estado, do artista; o corpo representante - assistido pela redemocratização do país nos anos 1980 - como um corpo ativo, autônomo quanto às suas práticas e consciente do seu poder político e revolucionário, assim como porta-voz do discurso de uma geração, contestador, sujeito e agente propositor e defensor de reformas; e, o corpo reconstruído - assistido por políticas e técnicas corporais quanto às mudanças morfológicas exigidas nos anos 1990 - à base de cirurgias plásticas e implantes químicos que busca apagar da pele as marcas biológicas do tempo. A atividade física é trocada pelo bisturi. Este corpo passa a ser o próprio espetáculo.

Nos Caboclos de Lança, a reconstrução do corpo em máscara está nas suas “arrumações”, seus materiais cênicos, como uma extensão de sua pele, além das técnicas de movimento espetacularizado de cenários mágicos, que criam uma nova reengenharia da própria estrutura corporal, com cânones cada vez mais polissêmicos, dando-lhes cada vez mais visibilidade na cena cultural, não mais só na zona rural, mais também na zona urbana das cidades, não mais apenas no afro-carnaval, mas em todo o decorrer do ano.

Na verdade, toda essa corrente, por vezes tão maneirista, que lança mão da performatividade e investe, sobretudo, na cena (e na preferência pelo uso de espaços não tradicionais nas cidades) e nos objetos cênicos (sempre em excesso, quase denunciando a incapacidade de traduzi-los no corpo), pode ser vista nos espaços públicos e privados como uma lupa que revela o que se produz. Essa produção traz consigo marcas de seu ambiente,

identificação e memória como matéria-prima apresentada de um estágio do fenômeno de culto ao corpo, de beleza plástica, estética, não mais apenas numa análise comparativa dos símbolos sagrados, que objetivam definir uma única estética afro-brasileira baseada nos mitos e símbolos do espiritismo, da umbanda e do candomblé (*Xangô* em Pernambuco).

O embate político no corpo que dança é desafio nada fácil, e funciona quase como um bisturi afiado que nos revela onde está a questão (o problema), perseguindo-a. O novo, todos sabem, pode estar também no lugar do tradicional, corrompendo-o sutilmente e sabiamente no universo da produção material.

No que se refere a uma cultura local que implica na luta pela persistência através da arte, para Boaventura Santos (2006), a perspectiva é a reconstrução da tensão entre regulação social e emancipação no caminho para a transformação social, pensando alternativa de alternativas que se opõem ao “contrato” colonial e capital. Uma democracia de alta intensidade dos espaços rural e urbano, local e global. Isto significa pensar as relações pós-dualísticas onde a distância não conta mais, mas sim formar aproximação entre centro e periferia que possuem aspectos que fazem aproximar, como: ausência de poder central ligada às chamadas festas “populares”, em que o poder esteve sempre com o povo de maneira camuflada, subversiva e emancipatória; e, subjetividade, através da jocosidade, da transculturalidade de elementos de inspiração usados nos adereços dos brincantes, advindos do processo de colonização e que até hoje permeiam a sociedade e se manifestam por meio das práticas de carnavalização nas manifestações culturais da América latina, que buscaram estratégias de persistência.

Das práticas de carnavalização ligadas às festas populares, à dos Caboclos de Lança deixam marcas no corpo do brincante Zé do Carro (2010) como se lhe lavasse a alma:

Quando o caboclo começa o movimento dele, ele vai naquela batalha em busca de ganhar. Né! De ter alegria, de ter vitória e quando chega o final que não tem atrapalho, num tem briga, num tem isso, ele tá com aquela forma, aquela alegria de como se tivesse lavado a alma. A alma esteja limpa, esteja vitoriosa, que eles não possam ter desgosto. Estar de alma lavada porque só teve vitória. Né! Então diante daquilo que ele só tem vitória, só teve alegria, só teve sucesso, então eu acredito que ele está de alma lavada. Né! De ter alcançado aquele objetivo que foi a vitória.

A vitória tem um sentido de superar os obstáculos no caminho, na visibilidade criada ao vencer uma competição, e está na permanência da manifestação em mais um ano, em mais um evento, esse caráter guerreio-festivo manter a sua visibilidade. É importante trazer nos eventos, nas produções de grupos de pesquisa e extensão, em projetos de políticas públicas,

uma construção que não tem um fim, mas funciona como índice de rotas, como estruturas de investigação, como mapas de ideias. Assim como na ciência, métodos que ajudam a revelar podem ser mais úteis do que aquilo que foi revelado. Em contraposição a iniciativas como essa, um corpo político que diminui recursos e que pode ampliá-los com narrativas de vitórias, mesmo que as sejam hoje no campo da estética, necessita que aconteçam.

As narrativas oficiais ainda falam de um estado do nordeste brasileiro marcado pela fome, pelos êxodos rurais e pelas iniciativas de estratégias de sobrevivência. Em outras narrativas, das histórias de vida nessas comunidades nordestinas surgem também outras imagens, paisagens ainda desconhecidas, que de alguma forma são inéditas no cenário nacional, em que se trabalha pela convivência como valor humano que opera no corpo o reconhecimento e práticas, costumes, comportamentos, significados, modos de organização social como conhecimento. É o *Ifa* que tem a ver com conhecimento, segredo, sabedoria, através do candomblé (Jogo de búzios), em que existe *axé* em tudo (nas cores, nos artefatos...).

Com base na reportagem de Michelle de Assumpção no Diário de Pernambuco (07.03.2010, p. D1), ocorre uma “revolução do canavial” na Zona da Mata Norte pernambucana, vivendo um momento único em sua produção cultural que parte de ações de pontos de cultura, como Projeto de Políticas Públicas do Ministério da Cultura do Governo Federal brasileiro. Conhecimento que gera projetos e recursos, consolidando o pensamento de “cultura enquanto direito, propriedade, protagonismo e meio de vida” nos [...] “antigos espaços onde, no passado, seus atores eram escravizados, no mínimo, bastante explorados”. Atualmente o Maracatu Rural Cambinda Brasileira, em sua sede rural no Cumbe (Figura 60), também é ponto de cultura em Pernambuco. Local onde acontecem oficinas de confecção de adereços e de instrumentos musicais que ganham a linguagem percursiva.



Figura 60 Palhoça no Engenho Cumbe, onde acontecem as Oficinas do Ponto de Cultura desde 11.10.2009
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2010)

Como ponto de cultura os brincantes se sentem valorizados e ao mesmo tempo conseguem recursos do Governo Federal para desenvolverem seus aprendizados. O cuidado está nos processos civilizadores presididos e monitorados pelo Poder do Estado que muitas vezes apagam os resquícios de traços culturais do passado (seus símbolos), em que a nacionalidade passa a desempenhar um papel de legitimação na unificação política do Estado. Isto cria, segundo Bauman (2005), o aumento da rede de dependências num âmbito mundial, gerando desenvolvimento desigual da economia, da política e da cultura.

O poder, enquanto incorporado na circulação mundial do capital e da informação, torna-se extraterritorial, enquanto as instituições políticas existentes permanecem, como antes, locais, levando os governos dos Estados a abrir mão do controle dos processos econômicos e culturais, e entregá-los às “forças do mercado”. Esse debate está no campo das crises.

Essas crises a enfrentar necessitam da adoção de remédios estruturais abrangentes, a fim de alcançar uma solução sustentável. São tempestades de tipos contrastantes na ampla estrutura social global, em que é preciso focar a atenção na crise do sistema do capital em sua inteireza. Crise na escala de tempo é extensa, contínua – se preferir, permanente – em lugar de limitada e cíclica, como foram todas as crises anteriores do capital. As crises em seu modo de desdobramento, não apenas se liberam (e se impõem), mas também se solucionam dadas as circunstâncias até onde seja viável.

A perspectiva passa pela compreensão das conexões e implicações sistêmicas globais dos acontecimentos e desenvolvimentos específicos, para não perder de vista as mudanças realmente significativas e as correspondentes alavancas de potencial intervenção estratégica para afetá-las positivamente, no interesse da transformação sistêmica necessária, a utilizada dos brincantes tem sido a que denominei Sistema Caboclo. A responsabilidade social, portanto, requer uma consciência crítica determinada da interrelação cumulativa emergente, em vez de procurar garantias consoladoras, até que a casa desabe sobre as cabeças dos sujeitos no mundo de normalidade ilusória.

O endereço da crise está na caracterização da maioria da humanidade – na categoria da pobreza, incluindo os “negros e os imigrantes”, os “idosos” e, em “escala global, o terceiro mundo” – como pertencentes às “zonas marginais”. Rever isso é pensar na dimensão humana como verdadeira dimensão produtiva nos sistemas. E dois aspectos necessitam de uma compreensão para se perceber como as Políticas geram possibilidades de visualização de conteúdos para os brincantes dessa manifestação cultural: o aspecto individual e a globalização.

No plano individual, a identidade é percebida como condição de cidadania, de conquista de direitos e ciência de deveres. Se a sociedade lhe garante acesso aos conteúdos diversos e liberdade de expressão, isso pode significar a construção da própria subjetividade, por meio do reconhecimento e valorização dos fatores constitutivos da sua herança cultural, assim como a possibilidade de identificação com outras culturas e modos de vida ao seu redor.

A globalização, por outro lado, deveria potencializar o processo de construção e consolidação de identificações próprias, legitimada por escolhas e vínculos de herança, mas garantindo conteúdos de todas as culturas, como na proposta do modo educativo dos brincantes com livre informação e expressão. Nada mais lúdico, criativo e inspirador do que a cultura da convivência, inerente às atividades artísticas e culturais.

Não é possível mais admitir que o futuro seja dominado por uma educação burocrática, baseada numa estrutura funcional da ditadura militar, preparando sub-cidadãos, acomodados com o Estado-pai, incapazes de agir e participar da vida cultural e política. O conhecimento precisa ser construído não de Brasília (capital brasileira) para os quatro cantos do país, mas a partir do indivíduo e da comunidade para o mundo, celebrando a capacidade de cada bairro, distrito, município, de cuidar de sua formação de dimensão cultural, vivendo a educação com cultura e a cultura com educação.

A proposta de reflexão dos modos de agir educativo dos brincantes se baliza por um conhecimento gerado pela significação prática que aparece em ações espontâneas, intuitivas, experimentais e cotidianas no corpo que eles vivenciam através do movimento. O que, por sua vez, coaduna com a proposta de Schön (2000) na qual a ação-reflexão-ação implica em múltiplas apresentações que, neste caso os brincantes, possuem sobre as diversas situações e objetos cênicos de uso - como no desafio de interpretar seus elementos de inspiração africana - no personagem da manifestação cultural do Maracatu Rural. São elementos que não podem faltar ao cardápio educativo do país, que abordam a complexidade humana, além dos mitos fabricados em Hollywood, peças de teatro e exposições, com programação das próprias comunidades e de outras, a partir de um sistema artesanal, simples e desburocratizado (quase tribal) de trocas e circulação de cultura.

A reflexão é tentar apontar outros caminhos de entendimento do corpo na ação educativa, a partir de uma atitude que busca superar o instrumentalismo e ampliar as referências educativas, ao considerar a fenomenologia do corpo, e sua relação com o conhecimento sensível, como aquela capaz de amplificar a textura corpórea dos processos de conhecimento, seja no mundo natural ou biológico, seja no mundo cultural ou social.

Ao considerar a experiência do corpo dos brincantes aqui pesquisados, destaco os seguintes aspectos: a plasticidade do corpo, a sua produção incessante de ressignificações, a sua abertura à inovação, a sua condição mutante, a sua ruptura com a mecanização gestual, a sua não dissociação entre ser humano e mundo, pensamento e sentimento.

Esses aspectos que reúnem os saberes recursivos, integrativos e criativos do corpo, são parâmetros para o olhar dos instrumentos utilizados na educação, por tratar-se de uma nova possibilidade de leitura do real, a partir da linguagem do gesto, em que dialogam saberes e práticas inscritas na experiência corporal. O corpo de afirmação da existência do ser que se destaca como condição ontológica e epistemológica do ser humano ser e estar no mundo. Corpo, como sujeito encarnado ligado ao mundo, quer nele vivido e situado, quer conhecido (FREIRE, 1991). É como corpo que me movo no mundo e que lhe atribuo sentidos. Essa projeção do corpo no mundo de natureza sensível dá-se por uma mobilização que, de uma só vez, num só instante, se coloca em prontidão que passa de objeto de corpo submisso a corpo militante.

Sem a intenção de enfadar mais o leitor com uma exaurida exposição de terminologias, conceitos congêneres referente ao corpo e à educação, e igualmente sem a pretensão de esgotar todas as fontes referentes a este tema da educação estética, faz-se fundamental a explanação das repercussões-implicações destes nos tempos atuais, e o contorno da sociedade (de) que resultou.

Entre o transitório e o permanente na educação, ao se tratar do discurso pós-moderno, se analisa a maneira como este vem apregoando formas individuais de luta política, ao desinstalar a esperança do indivíduo. Para Freitas (2005, p. 22),

Para o cidadão comum, a luta pela sobrevivência diária retira-o do envolvimento e das preocupações com o outro, com as instituições, com os valores, com os princípios, com o coletivo. Dessa forma, enfraquece movimentos sociais, instâncias coletivas de luta, associações de interesses, partidos, enfim, fragmenta e mergulha o indivíduo em um profundo narcisismo (FREITAS, 2005, p. 22).

A instalação da incerteza no indivíduo, resultante deste movimento de descrédito em relação aos movimentos coletivos, que não ganham repercussão social ou viram um grande debate político que acaba em *pizza*, serve à manutenção do *status quo*, em que, realmente, cada indivíduo não tem forças suficientes para transformar a realidade, inserindo-se nela. Dessa maneira, permanece à margem, na ilusão de participação.

É preciso compreender que a pós-modernidade é marcada por um discurso amorfo, em que as ideias fluidamente mudam de posição, amoldando-se a interesses políticos, cujo pano de fundo são ideias bastante solidificadas. Penso que o mundo adoeceu na atualidade, perdeu sua relação direta com as coisas naturais, tem afastado o ser humano do contato intersubjetivo e com o ambiente que o rodeia, cercado que está de um aparato tecnológico sofisticado que o preserva de, por exemplo, caminhar, explorar a trilha de sua casa ao mercado, mirar os olhos dos transeuntes, ou seja, a essência sob a qual a *polis* foi fundada: "Uma cidade é o vaivém de uma multidão comum nas ruas" (HILLMAN, 1993, p. 52). Isto resulta na produção de uma humanidade frágil em sensibilidade, fragmentada, sem valores sólidos ou firmes, que para Bauman (2001, p. 12),

O "derretimento dos sólidos", traço permanente da modernidade, adquiriu, portanto, um novo sentido e, mais que tudo, foi redirecionado a um novo alvo, e um dos principais efeitos desse redirecionamento foi a dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política. (BAUMAN, 2001, p. 12)

Ordem e sistema na agenda política derretida levam a ciência a desconcentrar-se de determinados saberes como relevantes os descartando em detrimento de outros, a exemplo do racionalismo privilegiando a mente e os saberes da sensibilidade. O conhecimento local, o senso comum, o saber advindo da experiência cotidiana precisa passar a ter seu lugar legitimado também como os saberes considerados universais, com leituras de olhar o habitual e vê-lo diverso, numa transgressão do código vigente.

Esse corpo que conhece e que é condição de existência não cria hierarquias entre o pensar e o sentir, não os dicotomiza, portanto, é essa a noção de corporeidade que permeia várias das obras de Merleau-Ponty (1992; 1999), segundo a qual se configura a tese do corpo fenomenológico e se estabelece um trânsito entre sujeito e objeto, natureza e cultura, irrefletido e refletido.

Quando vou partir da proposição de que somos corpos como sistema em ação, e é essa a nossa forma de ser e de nos relacionarmos no mundo, posso também propor uma incursão por esses contornos fluidos que se desenham no espaço e tempo dos corpos na dança dos brincantes e que configuram elementos epistemológicos, éticos e estéticos para pensar sobre o conhecimento sensível que se inscreve no corpo.

O adentrar nesses contornos, que se revelam na gestualidade dessa dança dos brincantes, é considerar o saber integrativo que é próprio do corpo, o seu saber não fragmentado, que imbrica a parte no todo, a razão na emoção, a natureza na cultura. É

considerar, também, que o corpo nessa dança revela uma beleza que rompe com a mecanização gestual, isso porque há uma experiência de indivisibilidade entre a percepção e o pensamento. Tal fenômeno é compreensível por meio da ontologia do ser selvagem, proposta por Merleau-Ponty, além de ser expressa comumente por meio da obra de arte.

Ao refletir sobre a obra de arte e a filosofia, Marilena Chauí (2002) discute a questão da criação como possibilidade de desfazer as amarras da tradição. Apoiando-se nas notas de trabalho do visível e do invisível, a filósofa retoma a idéia de diálogo entre esses saberes, filosófico e artístico, pois tanto o trabalho do artista quanto o do filósofo exigem criação.

Não se trata da repetição em si, mas se esses trabalhos são criadores é justamente porque tateiam em redor de uma intenção de exprimir alguma coisa para a qual não possuem modelo que lhes garanta o acesso ao Ser, pois “é sua ação que abre a via de acesso para o contato pelo qual pode haver experiência do Ser”. (CHAUÍ, 2002, p. 152).

A experiência do corpo político é criação, origem e Ser: “O Espírito Selvagem é atividade nascida de uma força — ‘eu quero’, ‘eu posso’ e de uma carência ou lacuna que exigem preenchimento significativo” (CHAUÍ, 2002, p. 153). Nesse movimento, o trabalho do artista e o trabalho do filósofo podem ser realizados, numa não divisão entre sujeito e objeto, percepção e pensamento, como Ser Bruto.

Essa comunicação entre o Espírito Selvagem e Ser Bruto constitui a natureza, a carne do nosso corpo, não se resumindo à mecanização dos músculos, gestos, movimentos. Esse enlace entre obra de arte e filosofia selvagem pode permitir ampliar os espaços de comunicação da experiência do corpo (os entre-lugares), da experiência estética no campo da educação, ao abrir espaço para que o corpo possa ser experienciado, não se fixando em formas pré-estabelecidas ou em um padrão de temporalidade. A beleza na dança dos brincantes pode então se revelar nessa dimensão sensível do corpo, que é ao mesmo tempo ética e estética e que é capaz de religar o ser humano ao mundo da cultura e sem esteriótipos, sem estar preso, ser da indivisão e da práxis.

A dimensão sensível do corpo não se opõe à razão, mas opera por uma lógica presencial, dialógica, que une saberes, práticas, atitudes, valores, modos de ser, de fazer e de viver, articulando as *antinomias*⁴³. É uma razão que admite as incertezas e as contradições. É uma razão aberta, que abarca estratégias diversas de reflexão da realidade, como o pensamento mítico e a arte. É uma razão que rompe com a racionalização, que opera pela disjunção e especialização fechada e que ainda se insere em grande parte na cultura científica

⁴³ Contradição entre duas leis ou princípios.

e técnica, configurando-se na disciplinarização do conhecimento, traduzindo uma forma de pensar unidimensional que não considera as relações entre o todo e as partes, reduzindo-as e simplificando-as numa única perspectiva. Esse tipo de pensar está infiltrado de forma considerável no campo da educação, ensinando-nos a “separar, compartimentar, isolar, e não a unir os conhecimentos” (MORIN, 2000, p. 42).

É, pois, a racionalidade aberta que move o corpo político e se funda em itinerários mítico-imaginários, restaurando o sentimento de religação do humano e sua condição corpórea, de religação dos saberes, de religação entre o ser humano e o cosmos. Tal sentimento é importante para pensar em uma educação que, seja como campo produtor de saberes e de aprendizado da cultura, seja como campo de aprendizado das relações de convivência entre os sujeitos e de posicionamentos diante do mundo, reflète-se numa dimensão política que possa ressignificar a cultura e fazer rever os valores e as relações sociais estabelecidas. Faça também com que o elo entre o ser humano, seu corpo, o corpo do outro, o meio rural com o meio urbano e os processos de conhecimento se concretizem, permitindo as reparações necessárias às perseguições e à intolerância que foram manifestadas durante séculos pelas elites e pelas autoridades brasileiras e internacionais contra as crenças e os rituais de ancestralidade africana que possuem processo educativo.

4.4 O Processo Educativo de inspiração de entre-lugares no Sistema Caboclo

Como já percebido neste estudo, os entre-lugares podem ser: disciplinares (diferentes campos de estudo); espaciais (rural e urbano); corporais (dentro e fora); configurativos (visível e invisível); institucionais (público e privado); e, experienciais (individual e coletivo, singular e plural). Além de serem referenciais para o processo educativo.

Sem o Processo Educativo o ser humano não saberia transmitir suas aquisições, nem se organizar em sociedade, nem elaborar as diversas capacidades necessárias para sobreviver. A preocupação com ele só acontece quando há falhas, dificuldades, problemas, em momentos e lugares em que há crises.

A característica invisível ou visível do Processo Educativo, em seu contexto há uma enorme complexidade das situações ordinárias e simples. No caso dos brincantes do afro-carnaval, possuem efeitos educativos em suas brincadeiras. Os efeitos têm lugar e sentido na história e na problemática de seus participantes, concebe importância, lugar e sentido com suas manifestações no ambiente familiar, social e institucional nas situações cotidianas, comuns e, portanto, essenciais e que podem vir a causar crises.

Se há crises é justamente porque o sistema existencial pode desestabilizar-se em razão de algo ainda impensável para o próprio sujeito que brinca com essa desestabilização. Todo sistema, para conservar a previsibilidade da repetição, anula certos potenciais do indivíduo. É preciso apresentar alternativas para que o sujeito tenha opções e assumir sua responsabilidade pelas escolhas. É o que acontece com os brincantes que, “escapando” aos sistemas de repetições nas suas tradições, revelam a existência dos espaços e de potenciais de liberdade. Com suas paródias, suas extratécnicas em que muitas vezes, brincando, falam grandes verdades, denunciando o que pode vir a estar camuflado nas narrativas.

No processo de crise, o que significa educar nesse contexto apresenta trabalhar com as forças e com as dinâmicas que a regem. Como um momento crucial, uma encruzilhada, a crise designa um ponto crítico, no qual o futuro enfrenta o desconhecido, que pode modificar o conjunto e o lugar ocupado nesse conjunto. É uma passagem de um estado estável para outro estado, perturbando certos elementos de um conjunto, provocando a reorganização em cadeia transformada em auto-reorganização e auto-atualização⁴⁴ durante uma instabilidade duradoura. Com relação a este aspecto, conta o Mito que o *Orixá Exu* foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com os seres humanos. E assim conta o mito:

Histórias que falassem da aventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano [...] *Exu* deveria estar atento também aos relatos sobre as providências tomadas e as oferendas feitas aos deuses para se chegar a um final feliz em cada desafio enfrentado [...] Realizada essa pacientíssima missão, o orixá mensageiro tinha diante de si todo o conhecimento necessário para o desenvolvimento dos mistérios sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza [...] Conta-se que todo esse saber foi dado a um adivinho de nome *Orun-milá*, também chamado *Ifá*, que são chamados *babalaôs* ou pais do segredo. Para os *yorubás* antigos, nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes. Identificar no passado mítico o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular (PRANDI, 2001, p. 17).

A reabertura de múltiplas possibilidades nos brincantes se depara com a necessidade de interrogar seu próprio desejo diante de uma determinada realidade. É diante de suas escolhas que eles se complementam com algo e assumem as conseqüências do que

⁴⁴ “O conceito de auto-atualização é entendido como realização das potencialidades e dos esforços de simbolização da experiência passada”. J.P.Boutinet, *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, Coleção “Psychologie aujourd’hui”, 2.ed., 1992, p.134.

assumiram. O que se pode perceber que numa identidade dinâmica, os brincantes avaliam-se e constroem-se na descoberta ou submissão da apresentação do desconhecido em interação complexa do ambiente com o sujeito e com o outro na relação com a realidade, com os outros, com o mundo, com seus mitos. Esse processo, diz respeito a noção que designa a organização conjunta de um fenômeno que pode ser reconhecido em situações diferentes que, embora singulares, apresenta traços permanentes e efeitos cujas características são da mesma ordem. Para Charlot et Bautier (1996, p.40),

Se quisermos compreender um processo de forma intuitiva, podemos considerar que é ‘o que ocorre’ quando, em uma determinada situação, um indivíduo, uma instituição, um sistema etc., se transformam, sem que essa transformação resulte de uma determinação causal linear, cujo efeito pode ser previsto a priori.

Num sistema vivo complexo, heterogêneo, submetido às influências múltiplas e mutantes do contexto dos brincantes carnavalizados do afro-carnaval, as intencionalidades divergentes e as retroações de informação modificam o lugar desses atores Caboclos de Lança como sistema conjunto. Por esse motivo, a educação insere-se na ordem de um processo, concebida como uma práxis, colocando o sujeito no centro das elaborações que lhe dizem respeito, um iterário que possibilita o investimento no desconhecido, que se torna pensável para os integrantes desse sistema a partir de suas formas já conhecidas. As formas conhecidas a que me refiro estão no âmbito dos movimentos que criam estéticas no corpo e que possuem conteúdos de religiosidade e elementos de inspiração africana.

A construção na práxis concebida nos componentes de uma crise parece permitir a elaboração das capacidades necessárias às decisões. Sendo assim, para Ardoino (1988, p. 5),

A crise revela, pois obriga a observar de maneira diferente o que parecia natural. Desse ponto de vista, toda crise, propriamente dramática (em seu sentido etnológico, drama designa ação), é bem-vinda, uma vez que serve de base para a função crítica.

O Processo Educativo como processo de autorização permite que o brincante situe-se como autor de seus atos num exercício de sua liberdade, sendo singular, individualizado e, ao mesmo tempo, sendo social, com múltiplos vínculos de pertencimento, em relação de intercâmbio com o outro. Ele não pertence exclusivamente à ordem de uma socialização, submisso a um único conjunto de normas instituídas. Como autor de suas escolhas, o sujeito brincante assumiu competências experimentando os efeitos do investimento de seu desejo

estético no corpo ampliado como pele. Esse desejo estético compõe o processo educativo, que pode possuir diferentes conteúdos, seja nos elementos de inspiração africana na configuração da lança de ponta afiada, na pexeira (facão) e no toro ou bengala (bastão) que o caboclo sempre leva nas noites de sambada, seja também em outras configurações expressando sua religiosidade que possam levá-los a um momento de crise momentânea em que se preserve sua individualidade e a sua coletividade. Portanto, a crise se mostra quando uma norma é posta em juízo de valor e sua expectativa de resolução representa um processo educativo, que diante de outros grupos venham a requerer uma socialização, fora do que denominei de Sistema Caboclo – o que compreende o grupo dos brincantes folgazões caboclos de lança com seu espaço, tempo, forma, dinâmica, memória, que se dá por processos educativos para a compreensão do saber brincante.

A expectativa de socialização visa fazer entrar na norma, no normal como categorização (normal/anormal), o que faz criar o que está fora da norma, fora do campo do humano “normal”. É a substituição da forma adequada de um comportamento esperado por aquela considerada inadequada, o que leva a instauração de submissão do sujeito à forma desejada pelo outro. As posturas recíprocas funcionam espelhando a visão de mundo do sujeito em dificuldade e a pressão social de normalização confirma uma relação de ajuda baseada em uma relação dominante/dominado, em que muitas vezes proíbe a construção de uma identidade diferente das expectativas alheias. Muitas vezes o saber brincante, com suas manifestações de onipotência e com seus efeitos de “inconsequência e irresponsabilidade”, parecem guardar, camuflar, os modos de apreensão implícitos do educativo com relação ao social, pois eles induzirão o lugar de sujeito ou de objeto concedido à pessoa acompanhada em um determinado contexto.

O substantivo “educativo” prioriza a noção da natureza do que se fala a natureza de um processo imaterial. O verbo “educar” exige uma ação “sobre” e a uma relação de poder em um campo de múltiplas interações. No jogo da relação nos entre-lugares, o que significa educativo e para além dele, compreende três aspectos: 1) a necessidade de uma ferramenta teórica construída; 2) a emergência da noção de complexidade, instabilidade e intersubjetividade; e, 3) elementos de inspiração (referências) nas dinâmicas da interação.

A ferramenta teórica é construída a partir das passagens da singularidade de situações vivenciadas em contextos variados dos brincantes, ao que constitui sua permanência. Para esse contexto foi preciso organizar uma visão “panorâmica” a fim de poder captar o que acontece em múltiplos espaços, bem como o que se transforma com o tempo ou em escalas de tempo diferentes.

A visão “panorâmica” que pude organizar no campo de pesquisa esteve além do meu olhar. A meu pedido tive também o olhar de outros brincantes sobre eles mesmos, seja no momento da escolha das filmagens e fotografias realizadas por eles próprios, seja nas interlocuções sobre o que um ou outro falavam sobre suas ações dramáticas e cotidianas durante os nossos encontros.

No fenômeno de conjuntos heterogêneos, os grupos de pertinência como a família, as instituições, as estruturas sociais, que não possuem as mesmas expectativas, os mesmos códigos, nem as mesmas relações, são ferramentas de contexto educativo da teoria. Estas ferramentas se encontram no que podemos chamar de “ciências da educação”⁴⁵, como referências plurais, conceituais que possam abordar a possibilidade de compreensão dos processos educativos aplicados em múltiplas e em diferentes situações.

A apreensão do processo educativo em uma abordagem “holística” (centrada no todo social em seu funcionamento instituído) me levou a centrar as observações sobre as recorrências, repetições e forças que organizam a coesão e a manutenção das regras que condicionam as trocas no interior do Sistema Caboclo, numa primazia do todo sobre as partes tornando os sujeitos agentes desse sistema.

Na abordagem de interações (interacionista), ou seja, os sujeitos no interior do Sistema Caboclo, as interações diferem de um indivíduo para o outro. Apesar de cada um desempenhar um determinado papel, cada sujeito o faz dentro de um jogo conjunto, de uma forma singular que ao lado de outros jogos singulares, modifica o jogo de conjunto na tolerância possível do contexto integrando uma margem reativa e criativa dos atores sociais - os caboclos. É por isso que talvez seja possível ver as reatualizações de suas configurações estéticas nos artefatos utilizados pelos brincantes, uns absorvendo de outros. A inclusão de óculos escuros, espelhados, de lantejoulas e miçangas nas golas em substituição aos vitrilhos pesados, dentre outros objetos.

Na abordagem individualista, em que se ressalta a dinâmica criativa iniciada de forma singular pelo indivíduo, nada mais é a maneira que ele tem de se situar no jogo coletivo de um lugar e de um momento, a partir de seus desejos e de suas estratégias próprias. É preciso entender que a centralização em um único caboclo não significa que as interações com seus

⁴⁵ Antes das ciências da educação existia apenas a pedagogia com suas técnicas, procedimentos ou “truques” para o aprendizado. As ciências da educação compreendem conhecimentos e capacidades (procedimentos de experimentação) de utilização de processos educativos aplicados das situações singulares para as plurais e vice-versa, a partir de múltiplas ciências plurais, porque uma situação humana não é puramente econômica, social, cultural, afetiva, psicológica etc.

pares, e que a inserção em um determinado contexto não sejam indispensável para sua estrutura psíquica, relacional e social.

Nas interações dos brincantes folgazões a emergência da noção de complexidade, instabilidade e intersubjetividade, retomam o pensamento mágico, reino das cosmologias, dos mitos, baseado nas forças externas à natureza e o ser humano. Espera-se, portanto, numa gestão de procedimentos que podem ser “controlados” (um rigor outro) em função da expectativa gerada por processos sociais dos fenômenos humanos. Sendo assim, torna-se importante dizer que o pensamento complexo contemporâneo é diferente do que seja complicado. É complexo o que leva em conta o aleatório, a história, o sujeito e seu desejo, sua intencionalidade, as diferentes temporalidades, a heterogeneidade dos componentes da realidade observada.

Ao trazer a complexidade da transferência de conceitos de um campo disciplinar para outro de utilização diferente, essa transferência justifica-se pela explicitação da permanência dos processos educativos que agem no novo campo de utilização. Esses entre-lugares (disciplinares, espaciais, corporais, configurativos, institucionais, experienciais), embora permitam provocar a existência de fenômenos repetitivos, não conseguem nomear certo número de processos que integram simultaneamente o aleatório, o efêmero, o desejo, a história, os acontecimentos, o sujeito que age em uma dinâmica intencional. Nessa perspectiva “o processo educativo nem sempre pode ser tratado sob os mesmos aspectos da realidade estudada, nem das mesmas necessidades, nem das mesmas “insuficiências” (MARPEAU, 2002, p. 23).

Os referenciais como elementos de inspiração nas dinâmicas de interação, se referem à estimativa de instabilidade e intersubjetividade de uma relação com um ou com vários pontos comuns do ator em questão (os brincantes). Seu referencial ou elemento de inspiração permite que o sujeito brincante não só se perca, mas que possa achar seu caminho em um conjunto de elementos difíceis de reconhecer. São pontos de reencontro, o “voltar para casa”, seu “corpo-casa” singular e plural. Essa é uma percepção dinâmica e relativa da experiência no brincante que está configurada em seus artefatos de uso. Percepção dinâmica imbricados do componente humano, cultural e singular na análise do fenômeno estético. Sintetizo este fenômeno estético no Sistema Caboclo, como processo educativo de compreensão do saber brincante na figura a seguir.



Figura 61 Fenômeno Estético no Sistema Caboclo
(Fonte: Arquivo Criação Zé Leão, 2011)

O componente humano é o domínio do universal. Todos nós precisamos dormir e comer a cada dia no ciclo de nascimento e morte, daí uma necessidade de organização social, agindo como respostas cognitivas ao ambiente natural. É o que é comum a todos os organismos humanos, como a necessidade de força expressiva, creditado a esse componente. Na metáfora do *Ajigé* (comida) para os orixás, o alimento oferecido é o *axé* (energia, força) para obter proteção. Nesse componente o alimento também é o conhecimento que leva a ação.

O componente cultural é o domínio da variedade e da multiplicidade. É relativo às pessoas que vivem numa mesma sociedade, falam a mesma linguagem, vivem com as mesmas regras. Cada sociedade organiza-se por códigos específicos, através da linguagem, dos cultos religiosos, das classes sociais. Sendo assim, os estilos estéticos estão enraizados no componente cultural. Ainda é possível perceber esses códigos nas cantorias (*loas*) tiradas no improviso, como seus recados aos *orixás* (no *orun*) e as demais pessoas (no *ayê*).

O componente singular é o domínio do particular e único. Como fala sua linguagem, como adaptar-se aos códigos de sua cultura, como cria formas utilizando o repertório de um estilo culturalmente aceito, realizando de maneira única e individual.

Os três componentes estão presentes em qualquer artefato produzido pelo ser humano como objeto estético que venha a produzir forma, movimento, som e beleza. Como processo educativo, como processo de humanização de circunstâncias históricas e das histórias de vida individuais e coletivas, eles permitem níveis de compreensão referentes à questão multicultural na ruptura de processos de repetição e reprodução como espaço de tentativa e de

jogo possível de transição. Sendo assim, para Marpeau (2002), é possível investigar, identificando e interpretando, as contribuições culturais, que inclui arte de outras culturas sob quatro enfoques: aditivo, infusão, transformação e ação social.

No enfoque aditivo, que incorpora novas ideias ao conteúdo, embora não o alterando em sua essência e assim o conteúdo é reorganizado para acomodar novas informações aos já existentes; a infusão, que inclui novos materiais, novos conceitos da arte na busca de uma visão criativa; a transformação, na apreciação da diversidade e da complexidade das culturas no mundo, comportamentos, artefatos humanos, rituais de passagem que se transformam em conquistas culturais que vão para além dos guetos culturais, desamarrando dos códigos de sua própria cultura para decodificar outras também; e, na ação social, em que o artista brincante como ativista social desenvolve habilidades de realizar ações sociais com e através de seu fazer artístico, com o seu potencial criativo. Uma busca do não só nascer, viver e morrer num grupo, numa comunidade, mas de nascer bem, viver bem e também poder ir e vir para outros lugares conhecendo o mundo, numa dinâmica configurativa para além da estética da periferia.

Análise dinâmica da configuração estética no brincante

A tradição nos brincantes, que é entendida como padrões de crenças, valores, significados, formas de comportamento, conhecimento e saber passados de geração em geração pelo processo de socialização, aponta práticas transmitidas e absorvidas através do universo simbólico de natureza dinâmica e adaptável. O que me fez compreender que nenhuma tradição pode afirmar-se como uma réplica exata de uma prática anterior, porque as tradições são criadas e recriadas através de um processo histórico (HOBSBAWM & RANGER, 1983). A noção de tradição encontra-se fortemente ligada ao poder e ao conhecimento, para determinar o que constitui um passado apropriado a ser trazido na memória, enquanto história vivida.

A partir de uma situação para a qual se direcionam diferentes histórias é possível apreender aspectos singulares. Essa possibilidade ocorre quando são mantidos em jogo alguns processos em que se constituem elementos dessa situação, levando em conta a diversidade das situações para evidenciar a permanência das formas e a particularidade de cada configuração.

No brincante folgazão as configurações estão simbolicamente apresentadas na proporção ímpar. Na religiosidade, três *orixás* estão guiando os caboclos: o de cabeça, o de lado direito (masculino) e de lado esquerdo (feminino); Nos instrumentos musicais, estão no terno: o bombo, o tarol, o gonguê, a porca, o mineiro; nos instrumentos de trabalho, estão a

afoice, a enxada e o facão para o corte da cana; Nos movimentos, está na funcionalidade do ataque e da defesa, assim como o da beleza, a “boniteza”, como os folgazões costumam falar, quando realizam seus jogos de guiada e coreografias em forma de cordões, guiados pelo mestre de cabocaria, sempre que passam por uma encruzilhada, além de suas caídas no apito do mestre de maracatu que canta.

O movimento básico nos brincantes é de pequenos rodopios com oscilação lateral do corpo, ou seja, o folgazão se projeta como se fosse atacar ou cair se esquivando, tombando de lado, e interrompe a queda subitamente. Ele evolui girando o corpo. O movimento dançado combina “tombos”, oscilações e rodopios, também com artefatos presos ao corpo, que sugerem um arrebatado. É muito próximo do estilo conhecido como “samba de caboclo”, de dança entusiástica, de pessoas em transe nas “aldeias” ou terreiros”, quando os divinos *caboclos* se manifestam.

Seja nos esportes de movimento e de luta, seja nas artes do movimento, circunstâncias sempre singulares, as “figuras” variam de forma infinita, com a presença de forças, de relações de lugar de apoio e de equilíbrio. Elas têm a propriedade de permitir diferentes níveis de apresentação. Nos níveis de apresentação (ação dramática) está a noção de práxis em que o sujeito elabora sentido na dinâmica de interação pensada como espaço a permitir e a impedir o início do processo educativo pelo próprio brincante. Portanto, a compreensão das diferentes relações construídas como saber brincante nessa dinâmica de relações (com a realidade, com o outro, com o desconhecido, com o erro, com a regra), apresenta a atividade que cessa quando se alcança o objetivo, ou seja, quando se sabe a lição, se para de aprender. Por outro lado, a práxis é uma ação que tem como fim primordial o próprio exercício de um ato do brincante, e esse ato não se esgota em uma produção.

Nas figuras ou imagens, ao falar de “relações” que agem em temporalidades múltiplas e entrelaçadas, estamos falando da existência de interações entre vários pólos e de sua identificação, designando-as e qualificando-as no que as interações e as interinfluências produzem, assim como o sistema que organiza e regula o conjunto (caboclo). Nas figuras ou imagens, que resultam de um determinado momento, se permitem observar encadeamentos de movimentos, comandadas por um conjunto reconhecível, com certas características permanentes de ações interligadas. Essas ações designam movimentos, um conjunto de gestos executados associados a um jogo de equilíbrio corporal que permite a gestão da situação (direção, força, velocidade, ângulos). E a idéia de movimento tem a ver com a trama dos sentidos que o aprendiz vai dando às suas ações.

O conjunto de encadeamento de forças, de ações, é interpretado pelo autor da situação, que deve ter sentido de direção a realizar com relação ao contexto, ao lugar em que ocorre ao se deslocar, por exemplo, em trilhas, no asfalto desnivelado, no mato, numa rua estreita etc. Isto se trata de identificar relações de lugares que, embora sejam singulares, tenham um caráter de permanência que dá os referenciais para que seja possível agir de forma pertinente. Já a apresentação é uma imagem estática, fixa, de um momento. No entanto, a configuração do sistema caboclo em mudança, o seu processo educativo, pressupõe ferramentas que permitem levar em conta que não sejam estáticos, mas dinâmicos.

A pertinência significa o sujeito envolvido em sua situação, assim como o observador dessa situação, identificar a singularidade da configuração de elementos presentes na realidade das figuras e assim poder trabalhar com elas. Foi assim ao observar os caboclos no período carnavalesco sendo chamados, um a um pelo nome, até chegar ao “pé” do terno antes de suas saídas. Cada um se apresentava no terreiro da sua forma, do seu jeito peculiar, revestido de toda a arrumação no corpo, a sua máscara.

Ao reunir movimentos e encontros significativos como nas figuras da dança, esse conjunto perceptivo pode nos ensinar algo particular sobre a interação do sujeito com a realidade e com o outro. A dinâmica dessa interação são representações por meio de figuras que permitem uma visualização da simultaneidade de posturas idênticas ou aproximativas em diferentes temporalidades (passado, presente, futuro). São temporalidades múltiplas, cíclicas, recorrentes e recobertas de vivências reais e imaginárias permanentes por meio da repetição de elementos que as inspiram.

Na articulação de elementos que assinalam a existência de um mesmo processo em situações diferentes, ajudam a identificar sistemas lógicos em comportamentos observados, assim como também permite a percepção dos momentos de “escapadas” desses sistemas, o que revelam a existência de dinâmicas criativas que operam no interior dos sistemas lógicos instituídos (dialógicos) em contradição com as lógicas dominantes. O que pode ser visualizado e constatado nas pequenas, densas e reinventadas Áfricas, experimentadas em intensidade e qualidade, refletindo e trazendo sempre novos significados, novas e dinâmicas maneiras de sentir o mundo em contexto americano.

CAPÍTULO V
CORPO, UM OPERADOR DE CONHECIMENTO: HISTÓRIA DE VIDA
INCORPORADA DE ANCESTRALIDADE AFRICANA

Para o desenvolvimento desta tese busquei interpretar as ancestralidades através das narrativas que emergem das cosmovisões do Maracatu Rural, sobretudo na afirmação do personagem do Caboclo de Lança, através das máscaras que produzem a emergência dos seus saberes brincantes traduzidos pelo seu corpo-operador de conhecimento. Corpo, como sistema simbólico de experiência de vida e ambiente de possibilidade de conhecimento compartilhado na convivência. Nenhum sujeito se forma sem um conhecimento e meu olhar na pesquisa consiste como mediador da transdução de percursos, que também são de sistemas simbólicos.

As possibilidades de conhecimento no corpo possuem um referencial ontológico característico do ser-no-mundo na filosofia de Heidegger (1989), que passa por tensões causadas pelas experiências de vida, em que o sujeito necessita estar sendo-a-cada-momento, com modos de ser no tempo. O problema do sentido do ser é a mediação que passa pelo processo educativo no corpo em sua relação com o mundo e as coisas, sua preocupação, angústia, conhecimento sem cegueiras.

Para Morin (2000), é impressionante que a educação que visa a transmitir conhecimentos seja cega quanto ao que é o conhecimento humano, seus dispositivos, enfermidades, dificuldades, tendências ao erro e à ilusão, e não se preocupe em fazer conhecer o que é conhecer. Para o mesmo autor (2000), com relação aos princípios do conhecimento pertinente, existe um problema, sempre ignorado, que é o da necessidade de promover o conhecimento capaz de apreender problemas globais e fundamentais para neles inserir os conhecimentos parciais e locais. Sendo assim, a investigação da articulação entre as narrativas corporais nos brincantes corresponde à luta, a persistência e aos símbolos presentes nas suas falas verbais e não-verbais através de seus mitos e também nos referenciais de autores que compõem o campo teórico da pesquisa, constituindo uma narrativa dialógica nos entre-lugares.

Os discursos dos informantes se atravessam, se complementam aos meus fluindo ao encontro do outro, numa abertura semântica de jogo polissêmico. Fragmentos destas narrativas, cenas etnográficas performativas e registros documentais, foram extraídos dos seus locais de origem, como pontos de encontros em movimento que bordam e borram a manta do mosaico da casca da máscara brincante, no qual as contextualizações que fazem este estudo remetem a uma posição muito mais observadora do que de intervenção. São complexidades

que provocam ruídos do ponto de vista das crenças como formação-conhecimento, para serem descritas e compreendidas, mas não explicadas.

A máscara que reveste a composição do mosaico no corpo, como experiência de vida e ambiente de possibilidade de conhecimento partilhado na convivência, está à espera de ser descoberta e redescoberta a cada experiência consciente. Muitas vezes à espera de acontecimento de processos múltiplos, pulsantes, dinâmicos, que se atualiza em suas possibilidades pré-existentes em interações descontínuas, intensiva e extensiva no mundo. Formação e conhecimento é experiência dos processos aprendentes. Abandona a exclusão e trabalha com a escolha enfrentando inúmeras zonas de incertezas, enfrentando os imprevistos, o inesperado, seja quantas sejam as possibilidades: Jogo de dados; jogo de nossas vidas, que existe por resultado de interações etc. Sendo assim, para Storniolo (1989, p. 9),

O que é educar? Não é reprimir, mas, ao contrário, exprimir, liberar. Também não é imprimir, mas ao contrário, fazer brotar, fazer emergir. Menos ainda seria formar, impondo uma forma; ao contrário, seria desentranhar do mais fundo do ser a sua própria forma. Com efeito, o verbo educar vem do latim *educere*, e significa tirar fora, levar fora, extrair, desentranhar. Educar o homem significa, portanto, desentranhar a forma humana de dentro do próprio homem, extraindo e revelando a sua própria e íntima essência.

Ao desvelar, desentranhar a forma humana revelada pelo brincante, foi possível descobrir que o que está dentro também está fora e o que está fora também está dentro. E fui descobrindo que sua ação dramática e sua ação cotidiana é o paradoxo da unidade que se revela no invisível e no visível, o Ser nos seres que descobrem beleza, valores e amor, que revelam e educam a humanidade a ser humana, sem nada impor, mas propor e convidar para a liberdade de criar sendo, seja na formação no conhecimento, seja no conhecimento na formação, em construção, tradução e difusão, daquele que possui um “pé no zeite”⁴⁶ estando a serviço também de um grupo social.

O ser humano é a um só tempo físico, biológico, psíquico, cultural, social, histórico. Uma unidade complexa da natureza humana que deve ser totalmente integrada na educação por seus meios, para aprender o que significa ser humano, de modo que cada um, onde quer que se encontre, tome conhecimento e consciência, ao mesmo tempo, de sua identidade complexa e de sua identidade comum a todos os outros humanos. Morin (2000) aponta o desejo de se ensinar a identidade terrena como destino planetário do gênero humano (nossa Terra-Pátria), com sua ética de caráter ternário que é ser ao mesmo tempo indivíduo/sociedade/espécie, com o

⁴⁶ Expressão utilizada para os indivíduos que compartilham da comunidade-terreiro, e que abraçam os valores e costumes de inspiração africana.

estabelecimento da comunicação entre todos os continentes, ao mostrar como todas as partes do mundo se tornaram solidárias, sem, contudo, ocultar as opressões e a dominação que devastaram a humanidade e que ainda não desapareceram, mas que necessitam ser revistas por partilharem um destino comum confrontados pelos mesmos problemas que permeiam seus processos educativos.

O objeto empírico no qual me disponho à compreensão de processos educativos simbólicos neste capítulo é a um só tempo meio e fim da comunicação humana, na qual está na experiência do Caboclo de Lança como operador de um corpo de saber brincante. Compreensão da qual já iniciei nos capítulos anteriores a descrevê-la, a partir dos seus contrastes, com as suas paródias do entre-lugar rural e urbano, que se dão também num corpo de ancestralidade africana. Persigo então a ideia de que os entre-lugares em que o contínuo e o descontínuo histórico encontram-se, confrontam-se, dialogam um com o outro num contorno que se abre entre conhecimento e desconhecimento, ao olhar o mundo ao avesso como o lugar do novo, repleto de conflitos e paradoxos em diferentes processos históricos. Processos que podem estabelecer novas conexões reconstruindo condições de ordem e desordem, como possibilidades para que o novo venha estar sempre surgindo nos territórios e fronteiras das cascas dos *akixí*, com seus sinos, suas cabeleiras, suas franjas, suas lanças que revelam fases e poder, mas sobretudo, atração, distinção, preservação estético-educativa de encantamentos e desencantamentos.

O olhar de ordens e desordens entre a história oficial (que os tornam invisíveis) e as histórias vividas no cotidiano de um grupo social, que tornam visíveis as relações entre cultura e desenvolvimento pelo foco da educação, ao tecer uma interpretação neste capítulo final, venho refletir a partir da relação com um cenário que me é familiar, num sentimento de pertença que me perseguiu e persegue, para marcar as teias de significações de memórias e saberes de uma manifestação artística ao longo da investigação com os atores sociais desta pesquisa. Faço então a delimitação que recorta um brincante (Caboclo de Lança) do Maracatu Cambinda Brasileira. A seleção foi caracterizada pela escolha de critérios, como: tempo de existência em atividade; tradição-costume, vínculo de proximidade na religiosidade, na família, na comunidade; acessibilidade, com a abertura e autorização para uso dos dados (Anexo D); e, o brincante ser o atual Presidente desta agremiação, que desde pequeno já brincava e carrega sua história de vida singular.

A minha inserção no contexto de pesquisa estava referenciada por uma experiência anterior como professor vinculado à Secretaria de Educação de Pernambuco. Desenvolvi atividades em Nazaré da Mata com dirigentes municipais comunitários, e com estes já havia recorrido por inúmeras vezes à memória de eventos e situações locais, o que me fez

aproximar mais do informante desta pesquisa. Conhecia ainda expressões dos linguajares locais (folgazões, lanceiros etc.), o que facilitava a tradução de testemunhos através dos quais o brincante expunha suas compreensões acerca da convivência na zona rural e zona urbana.

A partir das experiências autobiográficas, ampliadas as orientações teóricas dos trânsitos etnográficos nos cenários da pesquisa e com as multireferências de autores acadêmicos, estes indícios forneceram-me condições de conversar com o informante dentro de sua linguagem contextual. O que orientou por um movimento de *entrada-e-saída* no grupo social com o qual a pesquisa se realizava, em que a troca de experiências *uns-com-os-outros*, bem como a presença do brincante escolhido (o presidente brincante) sempre foi constante.

Desde a minha retomada ao campo de pesquisa em agosto de 2009, percebi que não iria dispor de muito tempo para morar na comunidade escolhida, por razões materiais, geográficas e temporais. À época em que propus a pesquisa eu já possuía residência no Estado da Bahia. Isto implicava em percorrer longas distâncias no ir-e-vir de campo. Além disso, os recursos de que dispunha para a realização da pesquisa eram limitados, e não me permitiam a aquisição de transportes diários para os deslocamentos entre Bahia-Pernambuco, Recife-Nazaré da Mata e até a zona rural deste município, temendo também que a comunidade escolhida não dispusesse de acomodações para me manter por um longo período.

Diante de tais limitações fui impelido a delimitar o tempo de convívio com as comunidades através das negociações com os grupos sociais locais que pudessem me oferecer hospedagem. A definição do tempo em campo também foi negociada com o brincante (Presidente). Sendo assim, durante o desenvolvimento deste estudo específico de doutoramento, fui ao campo em três períodos: antes do período carnavalesco (janeiro-fevereiro); durante o carnaval (fevereiro-março); e, após o carnaval (março-abril). No período de carnaval tive uma grande convivência com os brincantes: na hospedagem em Escola Pública, no transporte para os municípios vizinhos e nos locais de apresentação, me integrei ao grupo saindo como Caboclo de Lança nos eventos. O maior período de convivência se deu mesmo com o brincante Zé do Carro (Presidente do Maracatu Rural Cambinda Brasileira).

Com o presidente brincante, o fenômeno estético das paisagens culturais e ambientais ofereceram os recursos para a análise do saber brincante no Sistema Caboclo, que se interpenetram ao corpo com componentes humano, cultural e singular presentes na comunidade investigada e na história de vida de um de seus membros. Tanto o corpo como o ambiente do sujeito, torna-se local de aprendizado sobre a convivência e o encontro simbólico que os significam. Sendo assim, o ambiente na interioridade do brincante no contexto, cultura e natureza, se constituem produto e produtor de conhecimento. Para Maturana (1998), a vida

se produz com a produção do conhecimento. Entre o indivíduo e o seu meio operam congruências que vão possibilitar situações de produção do conhecimento bem como situações de manutenção da vida.

A articulação entre as subjetividades das circunstâncias que geram a produção do conhecimento que o corpo opera, texturas, cores, sabores, formas, ritmos e expressões cênicas passam a constituir imagens e saberes na interioridade dos indivíduos. A dinâmica em que o dentro e o fora se comunicam no corpo-casa através da imaginação e da linguagem que atravessa e une sujeito e contexto no sentir-pensar-agir, levam em conta as subjetividades rurais, chegando também a levar em conta aspectos das subjetividades urbanas, que chegam a esses espaços através dos artefatos utilizados das relações de diálogo, nas eventuais idas e vindas dos brincantes à cidade e ao globo através das antenas parabólicas.

Estes aspectos no brincante parecem passar a ser meios de comunicação responsáveis pela interconexão entre subjetividades da cidade e do campo em que o local se comunica com contextos globais, tendo como ponto de partida de análise culturas, na idéia de sociedade como sistema aberto, de complexidade das relações entre instâncias locais e instâncias de interação que se estendem ao conjunto do globo terrestre. Portanto, as configurações de conexão entre diferentes contextos sociais e regiões se articulam em rede ao longo de toda a superfície da Terra, interferindo no modo como uma vida social se organiza ao longo do tempo e espaço. Lições que os brincantes aprenderam e aprendem pelo canto, pela dança, pelo ritmo, pelo olhar, pelo movimento do corpo, espelhadas nas lendas, nos contos, na tradição que vem de seus ancestrais. Esta é uma forma pedagógica de passagem de espiritualidade no convívio, na atenção, na troca de pessoa a pessoa, de mãe e pais para filhos (as) através da comunicação oral.

Nas relações complexas entre envolvimento locais (circunstâncias de co-presença) e interação à distância (conexões entre presença e ausência), numa perspectiva de sistema das artes que examina as diversas mobilidades de pessoas, objetos, imagens, informação manifestada de modo quase espontâneo, a permanência dos símbolos, dos códigos, da estética configurada, recorre ao convívio entre indivíduo, técnicas, objetos, em que suas trocas de saberes e experiências se configuram como lugar do diálogo e da construção social da vida, com uma relação dos entre-lugares circunscritos nas geografias do poder das tensões desenhadas no intermédio entre centro e periferia, entre o local e o global de diferentes implicações e potencialidades. No entanto, como pode uma coisa ser importante para o mundo inteiro se ela não for reconhecida e valorizada por aqueles que vivem no local? Não acredito

em patrimônio cultural da humanidade que antes não seja patrimônio cultural do local, reconhecido e valorizado pelo seu povo, pela sociedade local.

Ao considerar uma definição de globalização como “a intensificação de relações sociais à escala mundial, estabelecendo ligações entre localidades de maneira a fazer com que acontecimentos locais sejam moldados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância” (GIDDENS, 2002, p. 64), este processo imbricado como educativo nos dias atuais não se trata de um processo unívoco de supressão de diferenças, mas dialógico, porque os acontecimentos locais podem mover-se numa direção oposta à das longínguas relações que os moldaram, seja de qual for a sua ancestralidade no inconsciente dos indivíduos.

Apesar de o inconsciente individual resultar da experiência ancestral da espécie, ele contém material cognitivo, afetivo, psicomotor e estético como um conteúdo psíquico que não provém da experiência pessoal. Já no inconsciente coletivo, Jung o compara ao ar, que é o mesmo em todo o lugar, é respirado por todos e não pertence a ninguém. Seria como estabelecer um mapa da grande rede comunicacional global multinacional e descentrada em que nos vemos apanhados enquanto sujeitos individuais, numa dimensão de globalização cultural, da qual a mecanização das tecnologias da comunicação influencia de um modo crucial em todos os aspectos na partilha de conhecimentos, que as informações apresentam para a compreensão da dinâmica de transformação das sociedades contemporâneas. Na interpretação de situações como esta, encontro o cenário que compõe o que é chamado de símbolos e arquétipos⁴⁷ no inconsciente coletivo.

O conteúdo psíquico do inconsciente coletivo que são os arquétipos, em suas diferentes formas não tem um conteúdo definido. Eles dão origem às fantasias individuais e também às mitologias de todas as épocas, que resulta num arquétipo. Como em todas as religiões existe uma história que ilustra a união entre “as polaridades”. As principais estruturas formadoras de nossa personalidade são arquétipos que une instinto e imagem, que traz características sagradas e profanas, de comicidade e não comicidade, positivas e negativas, de forças e fraquezas, como na educação.

Uma rápida passagem para o campo da educação sem aprofundamento teórico sobre a ideia do fundador da escola da Psicologia Arquetípica, James Hillman (1993), ele aponta o conceito de arquétipo, numa perspectiva poética e artística, como o mais fundamental na obra

⁴⁷ Eles dão origem às fantasias individuais e também às mitologias de todas as épocas. São as principais estruturas formadoras de nossa personalidade que une instinto e imagem, que traz características sagradas e profanas, de comicidade e não comicidade, positivas e negativas, de forças e fraquezas. É conteúdo psíquico do inconsciente coletivo. Como o modo pelo qual percebemos e nos relacionamos com o mundo. Qualidades arquetípicas são encontradas em símbolos. Existem estudos sobre arquétipos junguianos, emocionais, culturais, africanos, dentre outros.

de Jung, referindo-se a essas mais profundas premissas do funcionamento psíquico como delineadoras do modo pelo qual é percebido e relacionado com o mundo. Assim, radicaliza a ideia de que a realidade psíquica é constituída de imagens expressadas pelos símbolos que incorporam arquétipos. Os Orixás, a Mata Virgem, o Sete Flexas, a Cachoeira, a Jurema e os Caboclos apresentam facetas arquetípicas da Divindade (BOFF, 1999).

O nosso inconsciente se expressa basicamente pelos símbolos, que podem ser individuais e coletivos ou universais. Um dos mais famosos símbolos é o Martelo de *Thor*, adotado por Hitler como Suástica, e simboliza a proteção divina contra o perigo. Mas como foi mal usado por Hitler, hoje vemos esse símbolo com desaprovação. Para conseguir desprogramar esse estado, não basta saber a verdade, mas sim repeti-la várias e várias vezes até se reprogramar no corpo essa apresentação de um contexto.

O símbolo é algo dinâmico e vivo que vai além do consciente. Eles podem ser nomes, imagens familiares entre outros, eles possuem um significado obvio, mas também trazem conotações específicas quando evoca algo mais que seu simples significado. Por exemplo, o nome de Jesus, não é apenas um nome, tornou-se símbolo, porque traz consigo muitas outras coisas, mesmo para quem não é um cristão.

Os grandes arquétipos da humanidade estavam se formando em nosso solo, assim como em outras regiões do mundo. As grandes questões da humanidade tiveram que ser resolvidas pelas diferentes culturas que aqui viveram. Mas que questões são essas? O sobreviver; procriar; organizar a vida grupal; produção de bens materiais; as ferramentas; de onde vem a existência e de onde ela vai; como encontrar graça na vida; organizar o prazer; se comunicar; a religiosidade; a arte; o lazer; os mitos; a história; tudo isso é criação de vida a partir do inconsciente.

Com imagens brasileiras e anteriores ao Brasil, o que o ser humano foi criando e descobrindo está contado nos mitos (DIAS & GAMBINI, 1999). São imagens contemporâneas antiqüíssimas as imagens africanas, anteriores à civilização egípcia, asteca, inca e maia, como mais primitivas, guardadas na memória das populações integrando o inconsciente coletivo brasileiro. Ameaças para o cristão invasor que colocavam em risco as bases da consciência européia que estava se alicerçando nos trópicos americanos.

Uma alma ancestral brasileira não cartesiana ia sendo camuflada porque ela tinha como propósito lidar com os opostos. Mas, essa perspectiva não podia ser abrandada, pois nela não havia diferença entre corpo e espírito, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, entre psique e natureza (GAMBINI, 1999). Sentimento negado dentro de corpos,

submetidos a dramas exteriores a sua natureza de ser adormecida. Acordar os sentimentos apresenta na ação dramática e cotidiana dos brincantes brasileiros, sua ida ao purgatório.

Para Gambini (1999), se o criativo é o purgatório, então é preciso compreender o purgatório como o deixar as impurezas sair para depois voltar a um estado de saúde. Sendo assim, lidar com a camuflagem foi uma maneira simbólica de resolver a condição cotidiana brasileira de forma dramática. Daí a retomada nos arquétipos e símbolos que configuram a alma brasileira. Alma no sentido de animar. O “animar” o Brasil, é procurar seus sinais míticos existentes no “gigante adormecido”, na “terra onde plantando tudo dá”, em que “Deus é brasileiro” nesse “país do futuro”, em que fomos “nascidos em berço esplêndido”, o que parece ser falar de um grupo de mitos grandiosos e positivos de nossa formação. Formação que trás também sinais contraditórios como: o de nada dar certo no Brasil; de pessoas sem caráter; em que nada que se faça será bem feito; nada vinga; terra do pecado, do defeito, de estigmas que não tem jeito porque “pau que nasce torto, morre torto”.

Uma sociedade como esta só pode viver na corda bamba, sobrevivendo de crise em crise. Nesse sentido, trago uma reflexão sobre como Arquétipos e Símbolos funcionam na história de vida de um brincante e como eles passam a ser permanente e transitório em suas teias de significados, sistematizados nos seguintes tópicos: Arquétipo e Símbolo: metáforas corporificadas do diálogo vivo como operadoras de conhecimento; e, Artefatos nos brincantes: o permanente e o transitório na educação.

5.1 Arquétipo e Símbolo: metáforas corporificadas do diálogo vivo como operadoras de conhecimento

Quando as atitudes do indivíduo são incorporadas, com seu arsenal de arquétipos, pela apropriação simbólica, nos deixa várias portas abertas a diferentes interpretações. Um médico poderia dizer que tudo é transmitido geneticamente, um sociólogo, poderia dizer que é pelo meio-ambiente e a cultura, que impõe esses conceitos desde cedo, ou ainda um espiritualista pode compreender isto como uma referência à imortalidade do espírito e à bagagem da alma em suas muitas viagens pelo planeta. É necessário fazer uma opção e vou pelo caminho que venho apontando desde o início desse estudo, das teias simbólicas do viajante no tempo, que se relaciona com diferentes povos, de diferentes culturas.

Qualidades arquétipicas são encontradas em símbolos e isso, em parte, responde por sua fascinação, utilidade e recorrência. Deuses são metáforas de comportamentos arque típicos e mitos são encenações arquétipicas. Os arquétipos não podem completamente ser

integrados nem esgotados em forma humana. A análise da vida implica uma conscientização crescente das dimensões arquetípicas da vida de uma pessoa. Existem estudos sobre arquétipos junguianos, emocionais, culturais, africanos, dentre outros. Vou buscar algumas co-relações e aproximações estéticas que também levam à ancestralidade africana.

No arquétipo junguiano, Jung, nas experiências de sua própria interioridade motivada por alguma coisa que ele não sabia explicar, foi à África não para encontrar africanos nativos ou povos tribais, mas para, mediante observação, encontrar uma contraparte de pessoa nativa, desimpedida, tribal, às vezes selvagem, dentro de si. Sua preocupação com o estudo dos “primitivos” era uma extrapolação de recuo no tempo para encontrar as origens coletivas de fenômenos que estava observando em seu estudo do inconsciente do ser humano moderno. Sua hipótese sobre o estilo de pensamento dos sujeitos era de que eles raciocinavam por meio de projeção, porque suas mentes eram orientadas coletivamente. Nas projeções é encontrado os símbolos que se expressam por analogias. O processo simbólico é uma experiência de imagens e por imagens que tem no símbolo uma invenção inconsciente em resposta a uma problemática consciente. Podem ser reconhecidos como aspectos daquelas imagens que controlam, ordenam e dão significado as nossas vidas. Portanto, sua fonte pode ser buscada nos próprios arquétipos que, por meio dos símbolos, encontram uma expressão mais plena.

Nos Caboclos de Lança as imagens projetadas do indivíduo que desempenha esse personagem cultural apresentam o “matuto” (cabra do mato) que, quando vai “bater”, percorrendo caminhos com seus chocalhos, se caracterizam com calça folgada, chapéu de palha, camisa estampada de manga cumprida, um dente de alho perfurado pela unha e uma pedra pequena de sal grosso no bolso da camisa, além do cheiro e banho de alfazema. Tudo isso para espantar os maus espíritos (proteção) e dar força (*axé*) ao corpo para suportar os grandes percursos carregando todo o arsenal de material que leva.

Nos arquétipos emocionais, é utilizada a emoção (sistema límbico) para criar e categorizar memórias interpretando o mundo por meio de modelos mentais, pois criando a realidade se vê o que espera ver e se ouvi o que espera ouvir. A linguagem como primeiro nível dos modelos mentais, afeta a organização do corpo e o modo como interpreta o que outras pessoas dizem ou fazem. A emoção no Caboclo é a energia necessária para a *estampagem* (processo de repetição) de qualquer experiência nova, ela libera neurotransmissores, como respostas culturais as necessidades biológicas, formando um conjunto de caminhos de células nervosas que se conectam a outras estruturas nervosas que criam procedimentos básicos de sobrevivência/persistência.

A emoção é necessária para aprender o que quer que seja incluindo a linguagem. Com ela o corpo trabalha junto com o propósito de preparar para defender-se ou agir num determinado tempo. Ansiedade soma-se à tensão, e memórias começam a passar pela mente. A linguagem nessa perspectiva revela no Caboclo de Lança alguns gestos como os que fazem na condução de suas lanças. Quando o caboclo risca o chão (a luta, a disputa) e ao levar sua lança jogando-a para cima (a paz e ligação com o mundo espiritual), suas caídas, seus cordões. São gestos que apontam uma linguagem corporal também configurada em seus mitos de proximidade.

Nos arquétipos da mitologia grego-romana e arquétipos africanos e indianos, *Hermes-Mercúrio*, *Exu*, *Shiva*, respectivamente, são Deuses, de três religiões, três culturas distintas no tempo e no espaço, mas muita coisa em comum (semelhanças e analogias). Eles têm o poder de ligar-se e desligar-se das coisas, do mundo. São mensageiros dos Deuses – *Diaktores*. São Deuses do comércio e das trocas, dos viajantes e dos caminhos (*Enodios*), da comunicação e da eloquência – dos sonhos. No panteão se consagrava o Deus da cidade, possuindo uma concepção estética e ética cosmológica de espaço de formação no corpo. Esta é uma boa perspectiva de metodologia brincante, em que a epistemologia brincante se aproxima da mitologia entre os povos.

Os Caboclos de Lança possuem uma aproximação com esses Deuses e arquétipos da mitologia grego-romana mencionados, mas a relação mais comum utilizada para esse personagem, como já vimos, é a das Divindades da natureza (Cultura *banto*) e do Orixá *Ogum* (Cultura *nagô*) com seu arquétipo – São Jorge ou Santo Antonio no sincretismo religioso, companheiro de *Exu*. É uma definição e exploração de um contexto, mediante referência à imagem de outro contexto metaforicamente.

A metáfora é usada como um recurso poético consciente e foi sempre empregada por contadores de histórias e escritores para sugerir as sutilezas do mistério ou como auxílio quando tentando “expressar o inexprimível”. O mito, o ritual e a religião fazem uso da metáfora. Tudo isso está baseado na suposição de que o corpo raciocina imagisticamente e de que o equivalente racional mais próximo é a analogia ou metáfora. Uma busca por uma metáfora relevante.

Na relação do Caboclo de Lança com o orixá *Ogum*, o arquétipo de *Ogum* é o das pessoas violentas, briguentas e impulsivas, incapazes de perdoarem as ofensas de que foram vítimas. Das pessoas que perseguem energeticamente seus objetivos e não se desencorajam facilmente. Daqueles que nos momentos difíceis triunfam onde qualquer outro teria abandonado o combate e perdido toda esperança. Dos que possuem humor mutável, passando

de furiosos acessos de raiva ao mais tranquilo dos comportamentos. Finalmente, é o arquétipo das pessoas impetuosas e arrogantes, daquelas que se arriscam a melindrar os outros por certa falta de discrição quando lhe prestam serviços, mas que, devido à sinceridade e franqueza de suas intenções, tornam-se difíceis de serem odiadas.

Embora os crentes não-africanos não possam reivindicar laços de sangue com os seus orixás, pode haver, no entanto, entre eles, certas afinidades de temperamento. Africanos e não-africanos têm em comum tendência inatas e um comportamento geral correspondente àquele de um *orixá*, como a virilidade devastadora e vigorosa de *Xangô*, a feminilidade elegante de *Oxum*, a sensualidade desenfreada de *Oiá Iansã*, a calma benevolente de *Nanã Buruku*, a vivacidade e a independência de *Oxóssi*, o desejo de expiação de *Omolu* etc. A minha afinidade de fundamento com relação à *Logum Edé/Gongobila* (metade rio, água, com sua mãe *Oxum/Kisimbi* – metade mato, terra, com seu pai *Oxóssi/Kabila*), é de um arquétipo que configuro a energia contida nos gritos organizados do encanto e da magia de pescador e caçador de símbolos.

Como pescador e caçador de símbolos trago a metáfora do grito organizado de maneira dispersiva, configurada no surrão como símbolo de presença, encanto e magia orquestrada pelo caboclo de lança que, em meu primeiro contato com o surrão, tive a honra de ter como pessoa que me orientasse, o meu “pareia” de batida, o Sr. Luis (Caboclo Luis ou também conhecido como Nêgo Lau). Ele possui um comportamento que corresponde ao arquétipo que tem afinidade de temperamento com o *orixá Ogum*. Foi com ele que também entrei pela primeira vez na chamada ao pé do terno no domingo de carnaval.

Como troca energética com o orixá (o *axé*), o candomblé é uma religião muito próxima da realidade humana, na qual sempre existe um jeito para tudo. Intelectuais ou analfabetos, gente pobre ou rica, heteros ou homossexuais, negros ou brancos, todo mundo pode ser beneficiado pela intervenção de um *babalorixá* ou uma *ialorixá* (o pai ou a mãe-de-santo no comando do terreiro). Outro ponto típico dessa religiosidade é que suas práticas servem para produzir harmonia e expansão pessoal aqui no presente, restaurando o equilíbrio de forças entre o *orum* (o mundo do além, o sobrenatural) e o *aiyé* (a terra, o mundo material). Nesse processo destaca-se a presença do *orixá* de cada indivíduo, ou seja, da divindade africana à qual ele está relacionado e entrega a sua cabeça (*ori*) - região fundamental ao seu intercâmbio energético com a força mística personificada pelo *orixá* ou santo-de-cabeça⁴⁸.

⁴⁸ A maneira de saber o santo-de-cabeça é por meio do jogo de búzios, realizado por um pai ou mãe-de-santo, que ainda poderá diagnosticar doenças e outros distúrbios da vida pessoal do consulente.

Pelo enfoque da psicologia, os *orixás*, *voduns*, *inquices* e *caboclos* – nomes das entidades em diferentes tradições de candomblé – são arquétipos do comportamento humano, de personalidades que definem traços específicos. O rico panteão africano contém mais de 600 *orixás*, porém os tipos mais conhecidos entre nós formam um grupo de 16 deuses. Eles também estão associados à corrente energética de alguma força da natureza. Assim, *Iansã* é a dona dos ventos, *Oxum* é a mãe da água doce, *Xangô* domina raios e trovões, e por aí vai.

O decifrar um arquétipo envolve descobrir não apenas a lógica da emoção associada ao momento da *estampagem*, mas também a rede de associações que interliga as estruturas em alerta. Esse circuito de interligação é estimulado a cada vez que tentamos nos lembrar de algo, e nossa memória não realiza uma busca linear. Ele envia sinais para muitas direções ao mesmo tempo, recolhendo informações de muitas redes de sistemas ou alianças diferentes, e a lembrança é o resultado desse procedimento complexo baseado em marcas arquétipicas e simbólicas.

A cena intercultural delimitada para este enfoque de história de vida, compreende nas redes ou alianças de diferentes lembranças com marcas arquétipicas e simbólicas, na qual fui buscar essas marcas em um brincante do Maracatu Rural mais antigo de Pernambuco - o Maracatu Rural Cambinda Brasileira com informações de muitas redes de sistemas ou alianças diferentes a partir de seu próprio nome.

O Cambinda está situado no território onde está localizado o município de Nazaré da Mata e que antes era chamado de Lagoa Dantas – povoado que deu origem à cidade, numa sesmaria doada a Manuel Bezerra Cunha, em 18 de junho de 1581. Seu povoamento teve início no século XVIII. Só em 11 de junho de 1850 foi elevada à categoria de cidade. Conta sobre o Maracatu, um dos herdeiros dos Senhores do Engenho Cumbe, Ricardo Moraes Cavalcanti (19.12.2003):

Parabéns ao Prefeito Jaime Correia, quando enfatizou a cultura popular das nossas origens afro-brasileira, com um passado áureo da cana-de-açúcar, e elevando Nazaré da Mata como a TERRA DO MARACATU, com repercussão internacional. Contudo não esqueçamos que o berço do maracatu foi a nossa propriedade ENGENHO CUMBE (antigo BREGUEDÉ), onde foi fundado em 1918 o Maracatu de Baque Solto ou Rural CAMBINDA BRASILEIRA. Cujo nome deriva de Golfo de Cabinda, entre o Rio Zaire e o Norte de Angola na ÁFRICA de onde vieram muitos homens e mulheres para trabalhar e ajudar a formar a raça e a cultura brasileira. Obrigado Angola e perdão pela forma como vieram, mas isto é passado. Vamos apenas ter orgulho do que existe hoje.

Apesar de não concordar que essas questões devam estar esquecidas no passado, vejo o interesse do herdeiro do Engenho Cumbe em dar visibilidade a essa manifestação. Quero ser ingênuo ao ponto de creditar a sua exaltação ao valorizar essa cultura, seu saber, mas estou também ciente de que esta posição ajuda a valorizar suas terras e trazer mais o turismo cultural local às casas de engenho.

Segundo Guerra Peixe (1980), CAMBINDA no singular, refere-se a alguma modalidade de Maracatu, tanto Nação quanto Rural, que reconstruíram fortes redes de sociabilidade com tradição mutante de mistura de festa, brincadeira e religião, conservando ancestralidade africana e ainda hoje incorpora novos elementos. CAMBINDAS no plural, segundo o Novo Dicionário Banto do Brasil (2007, p. 59-60), “é uma dança de cunho popular que se executa de cócoras”, o que lembra a posição de batida do surrão e o momento em que se dá a caída do Caboclo. Por nasalização de CABINDA, diz-se da tradução de cultos afro-brasileiros. O Caderno “C” do Jornal do Comércio (23.02.2001) aponta sobre a história do nome do Cambinda, o seguinte:

O nome do Cambinda Brasileira se confunde com várias visões de estudiosos da cultura popular. De acordo com vários pesquisadores, cambinda sempre foi um grupo de negros e assim eram chamados os primeiros maracatus. Mas no terreiro do Engenho Cumbe, a história é bem outra. “Colocaram o nome no dia 5 de janeiro de 1918. Era um Domingo de Páscoa e a senhora do engenho veio visitar os trabalhadores na hora do almoço. Ela perguntou: ‘O que vocês estão comendo?’ Era cambinda, aquele peixe miúdo. Ela sugeriu: ‘Por que vocês não colocam esse nome no maracatu?’ Todo mundo concordou na hora”.

Próxima a essa versão, os próprios folgazões relatam sobre a origem dessa manifestação cultural, como sendo também das águas o registro daquele que viria a se tornar o Maracatu mais antigo em atividades ininterruptas até os dias atuais. Próximo ao Engenho Cumbe na zona rural de Nazaré da Mata, os brincantes também contam que numa das pescarias no Rio *Pagi* eles conversavam sobre qual seria o nome do Maracatu, quando o primeiro peixe de água doce pescado foi a Cambinda, que alimentava o povo dos canaviais, alimento compartilhado pelos escravos na época da criação do Maracatu. Logo a dona do engenho sugeriu que o batizasse assim, e os brincantes concordaram e determinaram seu território brasileiro. Este é o único Maracatu em atividade nascido da zona rural que leva em seu estandarte o nome Rural – “Maracatu Rural Cambinda Brasileira” (Figura 62 e 63).



Figura 62 Porta Estandarte do Maracatu Rural Cambinda Brasileira
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2009)

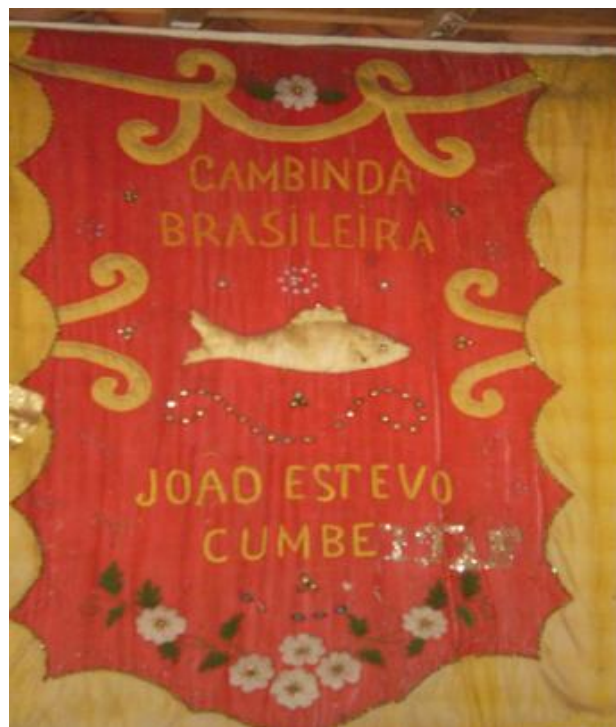


Figura 63 Símbolo do Cambinda Brasileira no Engenho Cumbe
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2010)

Como ponto civilizatório de partida deste estudo, o movimento afro deste Maracatu formado por seus Caboclos de Lança, fundado por Severino Lotero, é o único que conserva sua sede principal, desde a fundação, no engenho de cana-de-açúcar onde nasceu – o Engenho Cumbe (Figura 64) na zona rural de Nazaré da Mata. Local hoje também preservado por José Estevo, conhecido por Zé Padre, filho do respeitado e já falecido João Dionísio do Nascimento – o João Estevo ou também conhecido por João Padre – e de Dona Joaquina (falecida em 2010), que sempre cuidaram deste Maracatu naquele mesmo terreiro, cercado de muitos amigos. Atualmente, em função dos deslocamentos que fazem os brincantes, também possui uma sede na zona urbana de Nazaré da Mata, localizada no Loteamento Eugênio Bandeira, rua nº 2, no bairro de Sertãozinho (Figura 65). Local onde as arrumações são guardadas, tendo como seu atual responsável o Presidente Zé do Carro, que recebeu o Maracatu como pessoa de confiança da família de João Padre. Ele também é brincante como Caboclo de Lança desde que começou no Maracatu, que hoje sai com quase noventa caboclos.



Figura 64 Sede no Engenho Cumbe
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2010)



Figura 65 Sede no Bairro de Sertãozinho
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

Zé do Carro é o brincante responsável por este Maracatu em sua tradição-costume e renovação na atualidade, com o qual trago sua história de vida para interpretar redes de lembranças com marcas arquetípicas e simbólicas de elementos comunicativos através do ato performativo, da expressividade-técnica, da tradição-inovação, da diversão-aprendizado e da visão de mundo, configurado como estratégia de persistência do diálogo vivo em trânsito. Portanto, passo a interpretar o conteúdo subjetivo expresso em sua ação dramática e na ação do seu cotidiano, identificando configurações estéticas como processo educativo de aprendizado, que dialoga com sua ancestralidade africana e que se encontra repercutido também nos demais brincantes Caboclos de Lança, consubstanciando aspectos transitórios e permanentes na educação como fenômenos de co-relações. São configurações conectadas a estruturas familiares que reverbera, revelando repetição de comportamentos e hábitos, interconectados não localmente através da dimensão humana lúdica.

História de vida brincante

José Manuel da Silva (57 anos), conhecido por Zé do carro (Figura 66), apelido de referência da família. Quem fosse Mané, era conhecido como Mané do Carro, quem fosse João era João do Carro, quem fosse Severino era Biu do Carro. Para ele, esse nome já vem de muito tempo. Nem ele mesmo sabe contar de onde ou como surgiu esse nome “do Carro”, como também “do Padre”, dentre outros. Penso que seja mais uma forma de camuflagem dos brincantes. Nascido em Nazaré da Mata e numa relação de comunidade, de parentesco, religiosa, Zé do Carro passa por alguns Maracatus acompanhando o seu pai desde pequeno e termina por incorporar-se ao Maracatu Rural Cambinda Brasileira.



**Figura 66 Zé do Carro na sede urbana do Maracatu Rural Cambinda Brasileira - Nazaré da Mata - PE
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2010)**

Conta Zé do Carro com muito orgulho, que este Maracatu formado a noventa e dois anos de idade, na senzala de engenho, antes saía para a briga, para a disputa entre os Caboclos de Lança e seu primeiro personagem fundador, era conhecido antes como o Mateus, que carregava o seu Matulão (chocalho).

O mestre conta que terminada a tarefa da lida, cinco trabalhadores pegaram seus instrumentos de trabalho: o facão, a enxada, dentre outros objetos, e foram brincar pelas matas dos engenhos como uma tribo de índio-africano. Visualizei um cenário que revela o peso de quem teve que levar no corpo toda uma geração de indivíduos que formaram o povo brasileiro e que em seus momentos de folga puderam sintetizar seu drama na ação brincante de um personagem marcado pela transformação do espaço rural em espaços interculturais. Sua trajetória nos canaviais torna-se fonte de inspiração para qualquer filho da terra (como Zé do Carro) e pesquisador, conforme figura a seguir.



**Figura 67 Caboclos de Lança no percurso do Engenho Cumbe em Nazaré da Mata - PE
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)**

As trajetórias desse filho da terra, brincante de Maracatu nos canaviais, sugerem muitas vezes símbolos em sua grande maioria apresentados por espadas, arco e flexa, leque, crina de cavalo, chapéu de couro, palha da costa, chifres de boi, espelhos, árvore, água de rio, peixes de água doce, matas, florestas, pássaros, cajado, folhas de palmeira (*marigô*). Um conjunto de elementos que cria apresentações do sagrado no homem do campo se constituindo em ícones da cultura afro-brasileira.

Filho de uma pessoa de Maracatu, o pai de Zé do Carro também foi filho de uma pessoa de Maracatu. Para ele “todos são pessoas que faziam parte da cultura. E eu, graças a Deus, hoje eu tenho uma profissão, tenho uma arte na minha carteira. Entendeu! E tenho uma coisa que me dedico muito que é a cultura”. Segundo este brincante da cultura, “tem muito trabalho para sair como caboclo de lança”. Ele se sente protagonista dessa cultura, como também agrega a família a esse protagonismo, pois tem um irmão que tem um maracatu, duas irmãs que fazem parte do maracatu dele, uma é brincante a outra é a madrinha de religião do maracatu e faz parte também da diretoria com ele. Na sua família quase toda, quem não é evangélico, é maracatuzeiro. É por isso que ele diz que tem o maior apoio da família.

De um cenário herdado como filho de um trabalhador rural, da roça, da cana-de-açúcar, Zé do Carro conta que nasceu no Engenho Limeirinha, que como ele próprio fala é “uma propriedade bem que vai pra Taquitinga” (Cidade próxima). Pequeno, ele se muda para o Engenho Felicidade, onde o pai viveu uma temporada trabalhando para sobreviver e sustentar não só ele como os outros irmãos. O tempo que o pai passou lá não deu para poder viver com o recurso que ele arrecadava para a família. Recebendo o convite para outro engenho, todos foram morar no Engenho chamado *Gambar*, que hoje é município de

Tracunhaém. Depois foram morar num sítio, com mais cinco irmãos. Zé do Carro foi criado por uma segunda mãe que ele só chamava de madrastra, porque sua mãe separou do pai quando ele era ainda muito novo, com idade de um ano e seis meses. Criava animais, gato, cavalo, cabra, galinha, porco, botando ração, e todos trabalhavam na roça, e nisso ele e os irmãos foram crescendo e formando-se com suas experiências da zona rural. Ele passa a criar sua existência convertida em experiência que com base em Pimentel (2002, p. 18 e 20),

Instalados no solo de suas vivências os sujeitos incorporam tudo o que lhes é exterior, tornam-se fagocitadores do mundo. O instante vivido, na expansão da subjetividade pela incorporação do mundo, produz circunstâncias educativas, cria, nos próprios sujeitos, itinerários a serem percorridos pela linguagem e pela imaginação na confecção de si e do mundo. O sujeito vai situando-se nos territórios da sua existência ao ser afetado pelo estado pedagógico, através do qual, converte em experiências vividas aquilo que apreende e aprende do mundo (PIMENTEL, 2002, p. 18) [...] Um texto que se auto-referencia na vida de cada um, criando enredos nas conexões dialógicas em que a diversidade dos sujeitos encontra unidade de sentidos e direção, para percorrer caminhos e veredas do viver comum (Idem, p. 20).

Na convivência com o brincante Zé do Carro, penso que a realidade dele é algo que se descobre enquanto sujeito, mas que é construída e inventada pelo indivíduo em resposta ao seu mundo. Construções realizadas de acordo com as construções pessoais, interpretações e ações, numa tentativa de adequar a interpretação ao meio no qual ele está inserido. Suas ideias deixam um rastro que o obriga a novas posturas perante sua intervenção, ora consciente, ora inconsciente na configuração de arquétipos. Foi quando compreendi como sujeito, a não capacidade de reconhecer, descrever ou copiar sua “realidade”, podendo apenas construir mapas de leitura que se ajustam ao contexto do brincante em que está inserido. Portanto, tenho uma aproximação entre as possíveis realidades, porém, abandonando o mito da neutralidade e da separação sujeito/objeto ou observador/observado, havendo tantas quantas for possível equacionar sobre uma mesma realidade, em que nenhuma é mais válida, real ou verdadeira que a outra.

A dinâmica do jogo polissêmico, que conecta o diálogo desse sujeito presente no texto, veio inscrever percepções, paródias, perspectivas de mundo, ações performativas, recriando o contexto de um brincante na pesquisa. Os fragmentos de discursos, as esculturas performativas configuradas em seu corpo, os registros documentais, postos em movimento configurando a estética do olhar em mosaico, apontam minha posição de observador quanto ao processo educativo configurado a partir desse mestre de maracatu.

O processo educativo gerado entre os sujeitos (observador e observado) no trânsito e na troca de saberes que estabelecem entre si e com o contexto, são contrastes entre ordem e desordem, combate e convivência, sagrado e profano, em que se apresenta dimensões éticas e estéticas com as quais os sujeitos geram os processos locais de construção-produção e circulação do conhecimento.

No ato de observar, sendo este reflexivo do que foi possível captar do mundo exterior, a descoberta não se refere a um mundo independente pré-existente, mas trata-se da aparição de um mundo que descobri ao vivenciá-lo tal como é descrito, através de minha experiência como Caboclo de Lança, e interpretado com base nas experiências de ambos, observador e observado. Sendo assim, no entendimento do conhecimento e as realidades como construídas socialmente, apesar de lidarmos com realidades construídas por nós, pelos outros e na relação entre nós e os outros, trago algumas construções narrativas do brincante presidente como processo pessoal de interpretação e atribuição de significados às suas experiências vividas.

Construções narrativas do brincante

Na construção de sua narrativa, Zé do Carro conta que no momento é um homem que não tem uma boa saúde, mas gosta muito da cultura, e a brincadeira que ele se dedicou desde criança foi o Maracatu Rural. Havia aquele prazer de todo ano o pai sair de Caboclo de Lança e ele sair o acompanhando. Carregava o chapéu dele, carregava a lança que eles chamam de guiada. E como ele fala dessa manifestação cultural, sua periodicidade aponta duas compreensões: “antigamente” e “hoje em dia”, como pode ser vista em seus depoimentos.

Antigamente agente não tinha a liberdade de criança porque o Maracatu Rural era uma brincadeira muito violenta. Hoje em dia está uma brincadeira de moço, criança, e a gente vê criançinha de certa idade, dois, três anos, já brincando de caboclo. Na minha época o caboclo só tinha direito de brincar a partir de 14 anos em diante. As pessoas iam ter diálogo com as pessoas que queria brincar e iam fazer um convite na casa dele, pedir aos pais, que nem fosse um rapaz que queria namorar com uma moça. Ele num tem que ir lá fazer o pedido, pedir a moça. Né! Então o dono do Maracatu tinha aquele prazer de ir à casa dos pais fazer aquele convite e que aquele rapaz fosse se entregar aquele maracatu de modo a fazer parte. Então já que meu pai era um caboclo de lança ele tinha o prazer que a gente caminhasse a carreira dele. Foi a única coisa que meu pai me ensinou foi ser caboclo de lança e isso eu me orgulho porque é um caboclo muito falado na região. Caboclo muito bom, e ele era chamado Mané do Carro. Ele começou a brincar no Maracatu mais antigo de todo o estado de Pernambuco, chamado Cambidinha de Olho D'Água, que hoje, depois de alguns anos parado passou a se chamar Cambidinha de Araçoiaba. Meu pai teve o prazer de brincar nele vários anos e foi onde eu dei meu passo inicial, foi nesse maracatu. Eu já garoto, ficando

rapazinho vim para um carnaval e de lá eu passei para outro maracatu sempre junto com meu pai, e até a data de hoje eu me encontro com o Maracatu (Zé do Carro, Março/2010).

Para Zé do Carro o momento de festa associado a sua vida de maracatuzeiro, como os brincantes também se designam, muitas vezes se confundem entre o cotidiano e a performatividade. O seu dia-a-dia, no momento ele informa que não está trabalhando, que está “afastado do benefício”. Ele se dedica só ao maracatu, porque esse maracatu vive hoje na mão dele: “É uma coisa que foi outro dom que Deus me deu e eu não tinha esse dom de tomar conta de maracatu, só brincar. Mas o dono desse maracatu me pediu pra tomar conta dele” (Zé do Carro, Março/2010). Ou seja, ele passa a ter nas mãos a possibilidade de dar rumo, formato, tomar decisões e assumir as conseqüências de seus atos. Uma possibilidade como protagonista que não é passada a todos.

Zé do Carro costuma dizer que esse Maracatu foi entregue a ele de uma maneira que não conta para todo mundo. O Maracatu Cambinda é o mais antigo da região no momento, sem haver interrupção, sem parar, desde a sua Fundação em 05 de janeiro de 1918. Cambindinha foi em 1914, mais velho que esse, mas perdeu a tradição de ser o mais velho porque ele parou. Para Zé do Carro: “Parar é como uma pessoa que vai caminhando e cai, e depois se levanta. Então ele perdeu aquela tradição de ser o mais antigo. Hoje a gente tem a tradição de ser o mais velho. Foi dado no estado, pela Rede Globo”. Reportei-me as caídas que ficaram configuradas na ação dramática do Caboclo de Lança durante suas apresentações. Esta ação dramática confere ao brincante a sua persistência, a sua vontade de continuar.

O fato é que o antigo dono desse Maracatu (João Padre) não confiava em ninguém para tomar conta dele. Gente da infância que vivia com ele e fundou esse Maracatu, ele não confiava de entregar essa brincadeira. Conta Zé do Carro que quando ele participou de um carnaval lá no ano de 1980, como seu primeiro carnaval no Cambinda, João Padre lhe disse que a primeira vez que o viu como Caboclo de Lança veio um aviso para ele que Zé do Carro deveria fazer parte do Maracatu dele durante todo o tempo. E ele recebeu três convites para fazer parte do Cambinda.

Na época que João Padre já estava bem doente, Zé do Carro informa que ele entregou esse Maracatu de uma maneira que ele fica emocionado só em falar, porque João Padre o fez o convite três vezes para ele chegar a casa dele, e era uma conversa que eles tinham, separado da família. Tudo que era desse Maracatu ele passava na conversa, na oralidade, e conta Zé do Carro: “Ele só dizia que já tava perto de partir. Né! Ele já doente, velho, e eu sempre debatendo que eu não tinha esse interesse de ser ..., de tomar conta do Maracatu. Então essa

cruz caiu sobre mim, e eu vivo dentro do Maracatu Cambinda Brasileira, tomando conta, graças a Deus”.

Segundo Zé do Carro, João Padre percebeu num momento de sua brincadeira como caboclo, que ele estava preparado para tomar conta da agremiação. E quando ele perguntava várias vezes o porquê dele estar confiando à entrega desse Maracatu, a resposta era que ele tinha algo diferente quando brincava. Coisa que ele não entregava a esposa dele e nem entregava a família e nem aqueles brincantes mais antigos, que vieram quase a fundar com ele a brincadeira. Agora, tem coisas que ele não me pode revelar quando recebeu a brincadeira.

Eu recebi esse maracatu como se fosse quase um (im) pacto, como se tivesse fazendo um juramento. Entendeu! Que tem palavra que foi dito entre nós dois que eu não gosto de revelar porque alguém pode criticar de mim Entendeu! Mais aquelas pessoas antiga. Eu fiquei até assustado na época e na hora que ele passou o maracatu para mim. E depois que eu dei o SIM para ele, ele não acreditou que aquele sim fosse até mais adiante. Ele não acreditou e insistiu que eu fizesse um juramento e esse juramento ele ficou insistindo, e eu disse a ele: Mas eu num estou dizendo ao senhor que eu continuo a brincadeira. O Maracatu na época estava a falência, e ele achou que estava em fim de carreira e não tinha uma pessoa. E eu disse a ele que tomaria conta. E ele queria, onde ele tivesse hoje, onde ele tiver, estar vendo esse Maracatu. Todos nós que partimos daqui a carne vai, mas o espírito continua vendo tudo. Né! E ele achou que, aonde ele tivesse, se ele não tivesse vendo esse Maracatu ele não ia ter sossego. Então começou insistindo comigo que eu jurasse a ele. E eu fiz aquela jura a ele até a morte. Entendeu! Já recebi convite de evangelho pra seguir a carreira evangélica e ainda eu não consegui. Eu não sei até quando eu vou levar essa vida de Maracatu (Zé do Carro, Março/2010).

O pacto terminou sendo firmado entre João Padre e Zé do Carro, e assim como ele, suas duas irmãs também fazem parte do Maracatu. Elas seguem a religião africana. As duas são mães de santo. No começo não tinha mãe de santo, era só pai de santo, porque a brincadeira era só de homem. Para o brincante, “freqüentava tudo num canto só”. Antes havia o dono do maracatu. Hoje em dia é uma sociedade, para ele “o que é sociedade não tem dono”. João Padre era dono do Maracatu Cambinda, que hoje Zé do Carro toma conta. João Padre não era o pai de santo, mas era ele que puxava o povo para o terreiro, que levava os caboclos. Ele tinha um caboclo muito famoso dentro do maracatu, que o pessoal obedecia muito o regime dele, chamava João de Mônica.

Era um caboclo que brincava como se fosse um impacto. E aquilo ali ele brincava, só a palavra dele resolvia tudo. Se ele mandasse um caboclo ir para um canto o caboclo ia e nada acontecia. Hoje as coisas mudaram depois que o pessoal tomou a iniciativa de cada um por si. Os maracatus também mudaram muito, mudaram de uma maneira que surgiu até um maracatu de mulher, que é um povo que não tem história de maracatu. Elas brincam por brincar, mas

you não vai fazer uma pergunta sobre religião a elas que elas não têm. A religião que elas vão dizer é que acreditam em Deus e pronto (Zé do Carro, Março/2010).

As mudanças passam também por cada um frequentar um “pai de santo”, “mãe de santo”. A irmã de Zé do Carro, a que é madrinha do maracatu (Dona Biu de Carro), recebe muita gente desse maracatu que ela faz parte e de outros maracatus também. Mas também tem muitas pessoas do Cambinda Brasileira que já vai para a casa (terreiro) de outras pessoas. Os participantes não são obrigados a receber as instruções do terreiro dela, que tem *Ogum* como patrono da casa, e que também é patrono do Maracatu Cambinda Brasileira. Ela tem 20 a 30% das pessoas do maracatu. Com relação a sua religiosidade, Zé do Carro (2010) diz que,

Eu graças a Deus num preciso ir à casa de ninguém. Essas coisas eu não sou muito entendido não, eu brinco maracatu, sei que tem, admiro, mas eu num gravo bem o nome disso, daquilo. Entendeu! Porque eu sou um camarada que brinco o maracatu, mas eu não frequento esses cantos. Sei que o cambinda tem uma aproximação com os orixás porque é a história desse cambinda, agora não está acontecendo isso, mas o dono desse maracatu antes dele partir ele, quando chegava a época do carnaval, dava uma obrigação e essa obrigação era um corte para poder quase na semana pré, uma semana antes da semana pré, dava o corte para o freiteiro da agremiação, que era entregue a esse camarada e ele exigia que ele desse, oferecesse essa oferta para ele para poder deixar o maracatu sair, ficando essa responsabilidade a mãe ou madrinha do maracatu que se chama Dona Biu de Carro, Severina Maria da Silva [...] Ela faz parte de um santo, já tem outro que não gosta desse santo, faz parte de outro santo. Tem pomba gira, é fulano, é cicrano e cada um tem o seu. Né!

No que se refere às questões de religiosidade, são muitas as situações que não ficam bem esclarecidas pelo brincante. O fato dele não ser praticante e conseqüentemente não conhecer muito da religiosidade de suas irmãs, ele entrega esse contexto a elas. Zé do Carro diz que sua vida mudou depois que começou a frequentar o Maracatu, que para ele só foi alegria, porque é uma coisa que ele só fez amizade, onde ele tem a maioria de seus amigos, seus colegas. Quando chega ao período de carnaval ele se transforma como se fosse uma criança. Num Maracatu com aproximadamente 180 componentes, em torno de 90 são Caboclos de Lança. E ele informa quando esta de Caboclo de Lança o seguinte: “Quando eu visto o caboclo, que muda, muda viu! A responsabilidade é uma responsabilidade muito séria. Minha meta era só brincar, mas sou hoje presidente, sou mestre de cabocaria, pela confiança que o povo tem a mim”.

Zé do Carro tem uma vida de muitos percursos. Foi para Recife, trabalhou em construção, vendeu picolé, cavava fossa, segundo ele: “fazia tudo que era trabalho braçal”.

Depois teve no alistamento para ir para o exército, mas naquela época tinha muito rapaz que foi afastado porque a quantidade era muito grande e ele também caiu nesse meio. Da construção recebeu um convite para trabalhar numa fábrica na Av. Beberibe no bairro do Arruda em Recife, onde passou um tempo a serviço. Foi trabalhar em empresa de ônibus e depois numa firma, onde aprendeu uma profissão, que é a registrada em sua carteira de trabalho. Depois se deslocou para o Rio de Janeiro, onde passou uma temporada. Quando chegava a época de carnaval ele sempre retornava para a sua terra em Nazaré da Mata.

Eu tenho uma história em Maracatu que só parei um ano, mas não deixei o maracatu. Eu não tive condição de botar a fantasia do caboclo de lança porque eu estava operado de uma cirurgia na época. Está aqui a cirurgia! Tirei o baço e muito próximo do carnaval eu não pude brincar. Mas a minha história de Maracatu desde o começo, graças a Deus, fui um homem que tive bastante saúde até essa cirurgia. Hoje eu não tenho mais. Eu já estou um senhor com 57 anos, já perto de chegar 60 anos (Zé do Carro, Março/2010).

Esse eterno brincante conta que pensava que se dirigindo para outro estado iria ter um grande resultado lá fora, e a sua meta era atingir o objetivo de melhorar de vida. No entanto, ele próprio afirma que: “Mas no planeta, cada um de nós nasce num planeta. Né! E o meu planeta seria que se eu tivesse que melhorar algum dia seria na minha terra, no meu estado”. E do Rio ele retornou, voltando para Pernambuco foi construir família, casou. Hoje ele já não vive mais com a sua primeira esposa. Hoje vive com Dona Lucinha na cidade que nasceu - Nazaré da Mata: “Mas dou graças a Deus, tudo que eu sei, que eu aprendi, agradeço a Deus todos os dias por estar vivo. Né!”.

Com o Maracatu, ele diz que sempre faz viagem, e o lugar que ele foi mais longe brincando Maracatu foi Salvador. Ele foi para a Bahia fazer uma apresentação na ilha de Itaparica. Na época teve uma proposta para ir para a Itália e chegou a fazer a bagagem para viajar, mas o governador “não deu o aval”, ele informa que não deu subvenção. No entanto, para Recife, Granhuns, Caruaru, cidades vizinhas do Estado de Pernambuco já conhece todas, e até João Pessoa na Paraíba já foi com o Maracatu. O seu cortejo é de muitos caminhos de idas e vindas, de encontros e desencontros, de descobertas, como no Maracatu.

Na política já é outra história. Ele fala que antes não existiam essas coisas de política no maracatu. O brincante criava seu porco, criava seu bode, criava qualquer coisa sua para chegar àquela época do carnaval vender e comprar material para a sua fantasia. Depois a coisa modificou. E conta que começou a freqüentar político, porque no grupo que tem dez ou vinte, trinta ou quarenta pessoas, ele diz que o político “dá com uma mão pra receber com a outra”.

Ai o maracatu ou que seja escola de samba, depende de ajuda, como o chapéu, a gola, o alimento, e para ele fica a dúvida: “o que é que aquele homem quer?”. Ele depois diz que é um político e que está ali pedindo voto para um colega ou para ele mesmo. Se for dito que não tem aquele voto, o político logo se afasta. “Então agente dá pelo o que a gente precisa. Entendeu! Hoje agente tem o que? O patrocínio de quem ajuda a gente. A gente já tem ajuda do governo que antes não tinha [...] Maracatu antigamente andava de pés, hoje tem carro pra andar” (Zé do Carro, Março/2010). É certo que o brincante sabe que hoje em dia as instituições públicas têm a obrigação de investir nas manifestações culturais. Eles já vêm os projetos pela televisão. Hoje o maracatu é ponto de cultura. Mas antes não era assim.

Para Zé do Carro, o caboclo sempre foi um camarada desacreditado. “Foi um povo escolhido só para a ignorância”. Era do tipo da pessoa que vivia afastado: “Se você estava falando ali, ele estava aqui na dele, se ele pudesse escutar, escutava. Também se não pudesse não ia lá perguntar nada. Então era o povo do momento. Hoje não, se vive no diálogo, na palestra, na reunião”. Eles fazem reunião e se houver um que não concorde com alguma coisa, então Zé do Carro vai lá tentar resolver. Ele diz que: “A gente precisa hoje é de união, de diálogo, antes não existia isso. Não tinha diálogo não, maracatu não existia diálogo”. Penso que o principal diálogo nos tempos a que se refere o brincante esteja na permanência do campo simbólico. Este sempre existiu e existe ainda hoje, só que de forma diferente.

Para o brincante, o campo simbólico está apresentado por vários elementos que fazem a diferença no Caboclo de Lança. Elementos como diálogo vivo no corpo do personagem como narrativas configuradas em seus símbolos: a lança, o surrão (chocalho), o peixe, o cravo. A utilização desses símbolos pode funcionar de maneira cômica e agressiva ao mesmo tempo, envolve jocosidade e perturbação no ambiente que o cerca.

Como co-construtor da realidade e da mudança, o próprio mestre brincante assume o papel, mesmo que inconscientemente, de perturbador, ou seja, daquele que é capaz de, através das suas competências e da sua diferença como capacidade técnica, introduzir no sistema elementos de maior complexidade, novas possibilidades e visões múltiplas, apesar dele ser só mais um no sistema. A sua capacidade de ver um pouco mais o torna diferente, como o fator que faz a diferença com suas tradições. Tradição (fundamento) de apresentações coletivas de um povo a respeito de si mesmo, que aparecem em suas imagens míticas corporificadas.

As metáforas corporificadas como operadoras de conhecimento do diálogo vivo que mais chamaram minha atenção a partir do brincante foram: a do “peixe” levado no estandarte (o alimento biológico e cultural que interpenetra um possível espaço ancestral africano – Cabinda); a ponta da lança pintada de vermelho representando o sangue tirado de outro

brincante (competição corporal-estética) com o seu jogo de guiada (lança) dando evasão e ampliação do corpo no espaço (o corpo vem e vai a diferentes ambientes); o corpo coberto pela arrumação e pintura de guerra, escondendo o brincante (camuflagem – ele pode ser quem quiser ser); os cordões (como atitude de proteção e organização do grupo); o cravo na boca ou galhinho de arruda; o adereço de cabeça em forma de chapéu ou cabeleira com cores específicas como proteção do corpo (principais elementos de cunho religioso); seus momentos das caídas (reverência, respeito, continência de um soldado); além das *loas* (denúncia poética) retratando sua condição de vida. Todo esse arsenal de ações imbricadas entre corpo e artefatos em movimento cria a composição do corpo-brincante em diálogo vivo de dimensão simbólica, que se configura no Sistema Caboclo.

5.2 Artefatos nos brincantes: o permanente e o transitório na educação

Na ordem das ideias, a construção dialógica presente no brincante possui o construtivismo que considera a construção narrativa como um processo pessoal de interpretação e atribuição de significados às suas experiências vividas. Isso vai enfatizar aspectos de ordem cultural, social e lingüística ou comunicativa, centrando-se nos enredos – como o interdito, o incômodo, o drama ocorrido nos atores sociais – eu e os brincantes –, nas construções do pensamento, na interação social das configurações relacionais e nas perspectivas dialogantes e múltiplas que a polivocalidade encerra. Em outras palavras, coloca a tônica na compreensão dos mecanismos envolvidos nos processos de descrição, análise e compreensão do mundo vivido, de maneira a ensinar a ver o intolerável, o insuportável, a partir de personagens que conhecem isso e incorporam o RESISTIR. Isso contribui com novas formas de ser. Um tipo de relação do ser humano com o mundo, de final aberto, em que nada está resolvido ou pronto.

O plano do discurso aberto no brincante reitera uma concepção de sujeito como entidade sentida que só o entende num dado contexto social que lhe atribui um dado significado de pensamento de arte-rede que não privilegia uma história linear, mas um fluxo do comportamento com um traçar exploratório da paisagem corpórea, como espaço educativo de criação de possibilidades. A esse contexto se insere o significado presente nos artefatos que são de uso do personagem brincante, sujeito que se entrega para brincar de caboclo e se renova no devir carnavalesco.

Ao considerar que os objetos cênicos são uma extensão do corpo dos brincantes, a imagem estética e o som criado por eles apresentam os arquétipos e símbolos configurados

em suas visões de mundo. Estes objetos e sons são muitas vezes fonte de marcas inscritas em forma de paródias que tentam corrigir o contexto no qual os brincantes foram e são inseridos, e que muitas vezes não é o contexto ao qual eles consideram para ser seus, de pertencimento. Os sons e movimentos tirados de situações que caracterizam o ambiente rural e urbano no tempo, saem de aspectos construtivos presentes nas narrativas comunicativas através das *Loas* intercaladas ao *terno*.

O *terno*, no início três instrumentos e agora com cinco formando o conjunto musical (bombo, tarol, gonguê, porca, mineiro) que comanda, acompanha os folgazões e dá evasão às ações performativas comunicadas por esses brincantes, tira o ritmo empregado para fazê-lo dizer no corpo através da marcha, do samba de dez, do galope e do samba curto. Com ele os Caboclos de Lança, junto com os demais personagens do Maracatu, avançam no cortejo pelos canaviais da zona rural e pelas ruas e praças da zona urbana. No apito, criam seus jogos de guidas, anunciam seu “grito organizado” com seu *surrão* (Figura 68), em que os sinos do badalo que bate mais grosso nas extremidades se igualam ao que bate fino no centro, combinam com o som do terno a partir das passadas, também combinadas para as pancadas, e assim evocam suas tensões, depois expressadas através das *loas* tiradas no improviso quando configuram suas caídas (Figura 69).



Figura 68 urrão dos Caboclos
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2009)



Figura 69 Caídas dos Caboclos de Lança na Loa
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2009)

As caídas, incorporadas pelos apitos dos mestres de maracatu para cantarem suas loas, se aproximam com os rituais nos terreiros quando os “filhos de santo” em cerimônias de iniciação fazem a saudação ritual (Figura 70). É o mito que se corporifica na ação dramática no corpo como operador de conhecimento, pois eles são histórias da busca de identificação, de sentido e de significação através do tempo, o que se faz necessário contarmos sua própria história para sua própria compreensão. Os sinais vêm dos mitos adormecidos e diz respeito aonde se quer chegar, de onde se veio, o caminho feito e o que terá que ser percorrido, com o seu neolatim afro-ameríndio falado nesta parte do mundo.

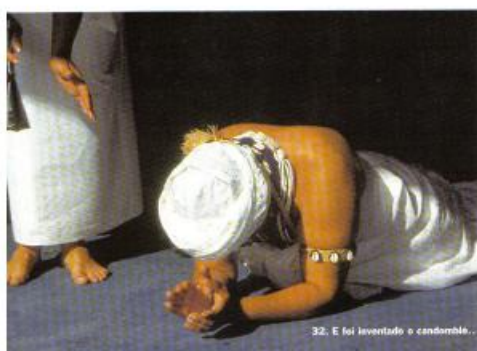


Figura 70 Saudação ritual em cerimônia de iniciação
(Fonte: Arquivo Reginaldo Prandi, 2001)

Nas figuras 68 e 69 a aproximação com a terra compreende um ritual de respeito ao terreiro, ao dono da casa ou dono da cabeça a qual foi iniciada. Nesse momento é possível perceber conceitos-chave que marcam uma concepção de comunicação, como: contexto, relação, co-evolução, causalidade circular, paradoxo, pontuação, redundância, retro-alimentação canal privilegiado no verbal (oral), e em canais para-verbal e não verbal (movimento). Outras formas que também se expressam são as narrativas musicais de impressões corporais na estrutura de Baque Solto do Maracatu Rural, como nos versos abaixo compostos pelo cantor e compositor Siba Veloso, na marcha, no samba de dez, no galope, no samba curto e curtinho.

Na marcha (Mais lenta):

Abriu-se o portão do samba
 Cada um que seja ativo
 Ninguém morre antes do tempo
 Nem corre sem ver motivo

No samba em dez (Mais acelerado):

Enquanto eu vivo no chão
 Cantando samba pesado
 Vive o Pardal pendurado
 Em fio de alta tensão
 Cantando a única canção
 Que Deus lhe deu pra cantar
 Canta o pardal pra jantar
 E eu só canto quando janto
 Pardal canta em todo canto
 e eu canto em todo lugar

No galope (Muito rápido):

Cantar qualquer coisa
 Que o povo ache legal
 Senão o seu pessoal
 Vai dizer desde o começo
 Tem mestre de todo preço
 Mas tu não vale um real

No samba curto (Preparando para a retirada):

De novo eu vou
 Subindo o mesmo batente
 Com mais futuro pra frente
 Bem mais história pra trás
 E carregando bem mais
 Samba pesado na mente

No samba curtinho (Despedida):

Destrambelhado e demente (2x)
 Dorminhoco e desleixado
 Doido, desmoralizado
 demagogo, decadente

Na travessia do saber-ser que canta e encanta, as dimensões dos brincantes configuradas em símbolos de quem chega para mostrar o que veio fazer, apontam várias conexões, dos modos de conhecimento do Maracatu com as religiões afro-brasileiras. Uma noção que nos parece central é a idéia de uma concepção ontológica carnavalesca. Tal como no candomblé, a concepção ontológica central é o caminho entre o 'Não-Ser', do homem (não-iniciado), e o 'Ser' pleno, dos *orixás* ou caboclos, podendo ser pensado e construído

como uma “continuidade que poderia ser percorrida por aqueles que, ingressando no culto, passam por todos os rituais e aceitam todas as obrigações” (GOLDMAN, 2003, p. 14).

Os rituais das obrigações fortalecem os símbolos como uma corrente forte, que é de “ferro” (simbolicamente). Com relação aos símbolos que o Caboclo de Lança carrega no corpo como sua arrumação, Zé do Carro informa que a lança ou guiada é a defesa e o ataque do caboclo. “Ele tinha que sobreviver pra poder atacar também”. Para o brincante o símbolo da Cambinda é um peixe, e é um peixe muito forte, porque é da água d’ôce. Na época que surgiu o Caboclo era do peixe que eles se alimentavam.

Agora você escolhe no supermercado o pedaço de boi pra se alimentar. Antigamente, eu digo a oitenta ou cem anos atrás, você criava um bode, um boi, um porco, mas pra vender, pra você comprar a cambinda pra você comer. Você num tinha direito de matar aquele bicho que era prejuízo. Se você comesse aquela carne ficava faltando muita coisa, tinha que vender aquele animal pra você poder comprar o que você precisava. Então você comprava a cambinda porque ela dava de comer a várias pessoas. Eu comprava um quilo, vinha muita cambinda miudinha. Né! Então ali dava pra se alimentar os filhos e dar de comer ao Maracatu. Então o nome cambinda surgiu de uma pescaria [...] E foi com o *gerere*, num sei se você conhece o *gerere*, aquele que coloca debaixo da água do rio assim que quando levanta sai tudo que é de coisa. Sai lixo, sai peixe, sai cobra, sai tudo que é de coisa. Tem a cesta, tem a rede, tem o anzol, são tudo material da pesca de água d’ôce. Né! [...] Existe um folgazão do Maracatu que usa esse *gerere* que é a *catita* [...] Então a história do nome começou da alimentação. A cambinda era a mistura que alimentava os folgazões na época de outrora. Né! É o passado. Né! E por isso ficou. Hoje tem Cambinda, tem Piaba, tudo é peixe. (Zé do Carro, Março/2010).

Para Zé do Carro, o cravo já parte do símbolo religioso, como o galhinho da arruda nas festas de sambada. Para ele era aonde o caboclo tinha o segredo. Como se fosse o funil (Chapéu do caboclo), como se fosse uma lança, como se fosse qualquer coisa. O importante é ter sua aproximação com um símbolo e isto ser captado por todos. Uma aproximação do brincante com outros arquétipos de outras mitologias pode ser vista em sua narrativa quando ele diz:

Você vê na bíblia tem uma história de Sanção, que a força de Sanção num era no cabelo, então tinha as pessoas que queriam descobrir onde estava a força dele pra acabar com o templo, e ficava perguntando onde estava a força de Sanção e ele dizia que estava em tal canto e quando chegava lá não estava. Entendeu! E quando descobriu que estava no cabelo, ai dominou ele. É como o caboclo de lança, ele carrega o cravo como se fosse o símbolo do caboclo, o segredo do caboclo. Né! Mas hoje em dia não existe mais isso porque o cravo não é mais o segredo do caboclo porque todo mundo pega. Desde que começaram a botar mulher em Maracatu, ai perdeu o segredo, porque naquela época mulher num tocava nas coisas do caboclo, então o caboclo podia carregar aquilo ali à vontade porque mulher nenhuma tocava (Zé do Carro, Março/2010).

Conforme Zé do Carro, hoje em dia o cravo é o enfeite, desmistificando-o. Muitos dele é de plástico para durar. Para ele o Maracatu era uma brincadeira só de homem.

Eu num estou tirando o mérito aqui da mulher. Entendeu! O contrário. Eu sou filho de mulher, eu gosto de mulher. Entendeu! Mas, o Maracatu hoje tem Maracatu de mulher em nossa cidade, eu dou todo apoio, mas a brincadeira, o Maracatu Rural foi fundado só de homem. A história do Maracatu, a história não tem mulher no meio. Isso ai eu digo por que se você for procurar a raiz, você não vai encontrar mulher. Porque Maracatu foi uma história que foi tirada dos índios africanos, só índio, não tinha índia. E ali surgiu o Maracatu e levou o barco para frente só com homem, só índio. Era um grupo de homem como se fosse para a guerra. É por isso que eu digo, quando um rapaz em tempos atrás, a gente tinha que pedir na casa que os pais cedessem. Que quando ele saía de casa eles saíam com duas estruturas: ou matar, ou morrer. Quando saíam, os pais ficavam rezando para que os filhos voltassem. Que eles não tinham certeza. Que saia para guerrear. E o cara para não morrer, ele tem que matar. É por isso que o Maracatu tem aquela lança. Então o caboclo saía, não podia sair dois caboclos de uma casa só, hoje em dia sai dez, vinte. Mas no domingo de carnaval, não saia. Se tivesse dois seres humanos numa casa que brincasse de caboclo, um saía da casa, outro saía da casa do vizinho, ou no asseio da cana, ou de dentro da roça, ou da casa de farinha, mas não se podia sair os dois da mesma casa. E a feição do caboclo só muda depois que ele passa a tinta no rosto. Hoje se usa batom, rouge, mas no meu tempo se chamava zarcão.

A entrada das mulheres foi uma forma de pacificar os combates entre os caboclos e a ênfase na preparação para o carnaval, na construção de um corpo invencível, com suas privações e controle durante esse período. Tem motivação na idéia de êxtase, sacrifício, e de flagelo do corpo. São as chamadas “demandas” ou “prova de fogo” encontrado na umbanda. Essa simbólica diabólica do carnaval dos antigos brincantes constituía uma ruptura com a ordem, com a vida social, num plano de destruição radical, como rituais de afirmação da masculinidade.

Masculinidade que se podia ver a partir do ritual da zarcão, que é uma frutinha que tem no mato dos engenhos e com ela o brincante fazia aquela tinta que parecia com coloral (tempero), como eles dizem, aquela tinta bem vermelha. Lá na Sede do Cumbe tem essa fruta e os caboclos pegavam a tinta, fazia o preparo junto com barro e outro material e passavam no rosto. Para Zé do Carro era ai que,

[...] tirava a diferença do caboclo. Entendeu! Era onde o caboclo ia enxergar o outro com aquele preparo que ele tinha recebido do ‘pai ou da mãe de santo’ que ele usasse aquela tinta, ai passava o olhar para o outro com o olhar diferente. Como se fosse com o olhar de intriga, de briga. Entendeu! Ai era onde mudava o gesto do caboclo, tanto o pai com o filho, como o filho com o pai (Zé do Carro, Março/2010).

Outro ritual é o do azougue, e Zé do Carro conta que nunca brincou com ele, nunca gostou da bebida. O seu pai o preparava, desde o começo fazendo a fantasia. A fantasia era toda feita por ele, e que a sua madrastra não botasse a mão. Tudo que era de seu pai era feito por ele mesmo. Ele não deixava ninguém – os filhos, as filhas, a mulher – botar a mão. Ele fazia a sua fantasia, e preparava o seu banho de ervas para sair no domingo de carnaval ainda cedo. Ele sempre saiu de casa de Caboclo de Lança depois das oito horas da manhã, que é o horário que sempre tem terminado a missa. E na quarta-feira, quando terminava o carnaval, ele sempre ia a igreja receber a benção do padre. Mas, segundo Zé do Carro, hoje em dia não existe mais isso. Hoje em dia na quarta-feira se vai comemorar o bacalhau na vara, outro vai tomar uma pinga...

Nunca fui homem de usar, tomar poiva (**pólvora**), nem azeite, nem isso não. O azougue no começo da história era feito com óleo de dendê. Né! E sempre os caboclos usavam o óleo de dendê que passavam nas juntas. Entendeu! E tomava aquela colezinha de azeite. Mas agora não, tem gente que usa as coisas tudo diferente, tudo mudada. Um toma cachaça, outro toma isso, outro toma aquilo, outro toma poiva, outro num sei o quê. Entendeu! Graças a Deus eu nunca cheguei a essa meta não (Zé do Carro, Março/2010).

Há muitas histórias recorrentes, sobre os carnavais antigos, que demonstram essa atuação violenta das pessoas que brincavam. Conta-se, por exemplo, que os caboclos roubavam baianas de outros Maracatus que estivessem desacompanhadas. Baianas que, embora fossem homens vestidos de mulher, não tinham como lutar com um lanceiro e viam-se obrigados a brincar no Maracatu rival. Diz-se que, por causa disso, os caboclos passaram a ter que buscar as baianas em casa para tentar evitar o roubo. As sambadas pé-de-parede, a disputa poética de dois mestres também é descrita como eventos que podiam acabar “manchando o terreiro de sangue”. Na disputa de dois mestres, as torcidas exaltadas se provocavam, até o ponto em que “embolava tudo” e no fim havia mestre morto, gente ferida, instrumentos destrocados.

Tive a oportunidade de presenciar essas cenas de provocação entre os Mestres de Maracatu em janeiro/2011, durante a festa de aniversário do Cambinda em seu terreiro do Cumbe. Na ocasião Zé do Carro havia convidado mais dois Maracatus para participarem da festa e durante a apresentação de um deles um Caboclo exaultou-se, ficou descontente com uma das provocações e tentou partir para cima do Mestre convidado com a peixeira na mão. Ele logo foi impedido de qualquer ação mais incisiva. As provocações continuaram até o amanhecer do dia, quando ao final, eles agradecem o convite e dizem cantando em sua

marcha que foi muito bom ter brincado, ou seja, que tudo aquilo era uma grande brincadeira de desafio. Mas, no passado, quem brincava Maracatu necessariamente estava ligado a uma religiosidade, muito próxima aos chamados cultos de “esquerda” da jurema. “Só brincava homem, e homem que soubesse respeitar a tradição” (Zé do Carro, 2010).

Identifiquei que o que os Caboclos chamam de “crer” são “os seus ritos – a ação humana concertada e expressiva; as imagens, os ídolos e os artefatos - as formas de figuração, e os mitos – as narrativas orais desprovidas de dogma ou teologia” (CAVALCANTI, 2006, p. 74), em que o diabo aparece como o criador do Maracatu, e na dimensão ritual, em que o diabo fazia parte do calço no carnaval, a preparação espiritual.

Para o brincante, nas estórias que lhe contava, no lado esquerdo do Maracatu, o mito conta que Maracatu não pertence a Deus. Maracatu pertence ao diabo. O diabo foi quem fez o Maracatu. Fez uma festa de três dias. O Maracatu começou atentando Nosso Senhor na quarta feira de cinzas até na sexta feira da paixão, botaram os judeus para pegar Nosso Senhor na virada. Quando foi domingo de páscoa fizeram Maracatu, fizeram carnaval, para ver se Nosso Senhor estava aqui na terra.

Essa narrativa atribui a criação do Maracatu a uma tentativa do diabo de enganar Nosso Senhor, trazendo-o para a terra. Temporalmente, se inicia no Domingo de Carnaval e termina no Domingo de Páscoa. Os caboclos de lança seriam os judeus perseguindo Cristo por todo o período da Quaresma. E no Domingo de Páscoa, eles fazem o “carnaval” e comemoram o sucesso da perseguição. Essa dimensão temporal apresenta uma inversão no calendário cristão e, portanto, no sentido “dominante” de Carnaval. Os três dias de carnaval do Maracatu são narrados como a representação da perseguição a Cristo (um momento de grande seriedade, respeito, abstinência sexual) e a Páscoa, mais especificamente o Domingo, é vivida como a situação de comemoração pela morte de Cristo (momento em que os caboclos efetivamente fazem “carnaval”: não têm o compromisso, é só farra e bebedeira). Conseqüentemente, inverte-se o ciclo anual nos domínios do Carnaval e da Quaresma, como uma Oposição cosmológica entre Carnaval e Quaresma. Continua contando o brincante:

Quando eles acabaram com Cristo eles não voltaram para casa. É como a cabocaria da Páscoa, os caboclos que está brincando é a volta dos judeus, quando acabaram com Cristo. É a volta dos caboclos, hoje, que representa. Não é que eles são os judeus, eles estão representando o que fizeram com Cristo. Na quarta de cinzas quando passa o carnaval, aquelas sete semanas, é respeito. Ai chega a Páscoa (Zé do Carro, 2010).

Essa narrativa de “onde o Maracatu partiu” continua a ser repassada de geração a geração, mas vai se perdendo com o tempo, de modo que muitos que começam a brincar não conhecem esse dado. Para muitos dos brincantes, hoje a perseguição é para garantir a “boniteza” e o cachê no final das apresentações.

O mito de origem do Maracatu revela o valor do conhecimento dessa explicação, como algo que poucas pessoas sabem. O conteúdo dessas narrativas que trata do Maracatu como uma invenção do diabo, teria permanecido na terra entre os escravos, nas senzalas de engenhos. Como conta Zé do Carro: “a apresentação que o Maracatu fazia representava o povo judeu começando a perseguir Cristo por sete semanas. Seja na perseguição como na crucificação, as lanças dos caboclos seriam as armas (para furar, ferir e crucificar)”.

Os carnavais antigos são narrados como um grande enfrentamento: quando dois grupos de Maracatu se encontravam no meio do caminho, eles tinham que passar pelo ritual de entrecruzamento de bandeiras, uma maneira dos Maracatus passarem um por dentro do outro, simbolizando um acordo de paz, de forma que cada grupo seguia o seu caminho. Se um dos grupos se recusasse a entrecruzar as bandeiras, a guerra estava anunciada. O entrecruzamento é descrito como um momento de grande perigo, um entrelaçamento de partes rivais, em que os dois Maracatus são colocados numa posição vulnerável, pois se coloca em risco a bandeira. Uma das principais conseqüências do ritual de entrecruzamento, segundo os Maracatuzeiros, era justamente a guerra, visto que, o maior desejo de um Maracatu era furar a bandeira do outro.

A bandeira seria o elemento síntese do conjunto do Maracatu. Se a bandeira era furada ou rasgada, o Maracatu ficava arruinado, desmantelado, ele não era mais um Maracatu. A organização espacial confere à bandeira um lugar de máxima proteção: o miolo do Maracatu, que é rodeado de caboclos de lança. Sugere-se que a bandeira “passasse às vezes por Cristo” e precisava ser protegida ferozmente. Essa posição conferida à bandeira dá a idéia de que, em cada Maracatu, Cristo “se esconde” na bandeira. A “perseguição” seria direcionada à bandeira do outro Maracatu, o inimigo. Tudo isso representa o Maracatu da Páscoa, composto apenas de terno e caboclos, que manobram algumas vezes na frente de sua sede, antes de sair e na chegada.

Hoje a dança do Caboclo de Lança não tem mais um foco no lado esquerdo de relação cristã, mas ele ainda possui a representação das brigas de outrora. As batalhas se transformaram em brincadeiras, porque para o brincante do Maracatu Cambinda Brasileira, Pedro Alexandre (2010), que estava nesse dia nos acompanhando em nossas conversas:

[...] eu acredito que não existe mais aquela confusão. Então tinha lembrança numa dança. Acabando a briga, para não se acabar de vez, ficou o maracatu nessa maneira de dançar. Você vê que o caboclo pega um pau apontando no outro e tira, imitando a briga. Então não tem mais a briga ficou a lembrança da briga nessa manifestação que é o maracatu. Eu hoje não teria esse negócio de enfrentar um caboclo para ter que participar de um maracatu. Eu hoje não aceitaria isso. Antigamente era aquela confusão, hoje é a boniteza, a gente tem aquele brilho, a gente hoje se emociona demais quando vê cambinda enfeitada. Antigamente o brilho era no desacerto, quem agüentasse, quem não agüentasse fica ali, era até eliminado pelos próprios colegas. Alguns que não agüentava o pau eram reprovados porque não passou na prova.

Outra forma de eliminação do Caboclo, segundo Zé do Carro, era a seguinte:

O caboclo podia ter a quantidade de tempo que tivesse na agremiação, se ele durante o tempo, aquela semana pré, a gente chama hoje, tiver algum movimento com mulher ele não brincaria naquele Maracatu, porque ele não tava sendo fiel a agremiação e tava sendo traidor perante os amigos que não chegariam no terreiro, na sede, na barraca, os amigos seria capaz de tirar ele a parte e eliminar (ZÉ DO CARRO, 2010).

Assim como as obrigações e conhecimento dos mitos, o Caboclo também tinha que confeccionar seus artefatos. Pude acompanhar algumas confecções, inclusive a de minha lança, chapéu, surrão e manta, aprendendo com os brincantes a arte de saber fazer. Alguns desses momentos estão registrados nas figuras abaixo:



Figura 71 Confeção do surrão
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)



Figura 72 Confeção da lança
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

Estas ações formam reveladores de inspiração comunitária carregada de ambiente de aprendizado. A cada momento que se revelava a técnica de confecção dos brincantes, principalmente pelos mais velhos, pude perceber das narrativas do brincante Zé do Carro o quanto estão imbricadas nas ações criadoras dos artefatos que estavam a ser construídos naquele momento, seja para a própria ação performática de quem os fazia, como para a de outro brincante, que no caso era a minha lança para o Carnaval de 2011.

Como já apontado por Josso (2002), à abordagem biográfica das histórias de vida e suas dimensões existenciais possuem uma escuta de narrativas e de trabalho co-interpretativo sobre os processos de formação que exigem capacidades de compreensão e de uso de referenciais de interpretação, a exemplo de recordações-referências de dimensão visível como o ambiente nas de confecção dos materiais – que apela para as nossas percepções ou para imagens sociais – e de dimensão invisível – que apela para o mito, religião, emoções, sentimentos, sentido ou princípios e valores – que são simbólicas, compreendidas como elementos constitutivos da formação educativa do aprendente, que passa a absorver a história que perpassa o que tem por trás dos materiais em construção. História e confecção é aprendida junto, no momento da criação.

Ao beber da fonte não acadêmica, mas também de apresentação social plural no Brasil, os indícios parecem trazer conjecturas de surpresa na compreensão do fenômeno do corpo que apresenta estratégias de persistência cultural. São observações carregadas que nos permite falar de sintomas dessas dimensões (pragmática, cognitiva, deôntica), sendo preciso entender que nesse intuito vejo o corpo como casa, espaço local de aprendizado, lugar de memória em reconstrução de ações performativas. É a performatividade do corpo como a propulsora de dramatizações, seja na vida cotidiana do visível (objetividade), seja na vida mítica virtual ou invisível (subjetividade).

Nesse brincante, a educação em seus complexos entrelaçamentos de saberes, possui como força sua participação no processo de produção de crenças e ideias que envolvem trocas de símbolos configurados nas metáforas corporificadas apresentadas. Enquanto que sua fraqueza se constitui muitas vezes quando ele age por si próprio, livre e em nome de todos, imaginando servir ao saber e a quem ensina, no intuito de reproduzir interesse político-econômico individuais. Essa força e fraqueza repercutem na comunidade (na manifestação cultural do Maracatu) e no conjunto da sociedade (no reconhecimento e pertencimento como Terra do Maracatu), como dimensão visível e invisível de formação aprendente, que cria o fazer agir da dimensão pragmática, o fazer pensar, ser, compreender da dimensão cognitiva ou de percepção e o fazer optar por um caminho da dimensão deôntica, na forma lúdica.

Na dimensão pragmática o reconhecimento é fato, que na dimensão cognitiva apresentam corpos localizados em um espaço de trânsito, pois os corpos que estão brincando também contaminam outros corpos que chegam e outros que se encontram em diferentes lugares. Na dimensão deôntica, a perspectiva que se apresenta é a de que esses brincantes levam marcas, pistas no corpo sobrevividas de suas histórias de vida local e conseqüentemente passam a apresentá-las com ações performativas, lapidando-as com estratégias comunicativas para melhor expressá-las.

Ao misturar a vida com a educação, o brincante que ensina e aprende estratégias de persistência, com suas necessidades *sincreticas*, que determinam sinais que passam a orientar suas ações, apontadas como memória de sinais (seus condicionamentos), o conjunto de estados emocionais e ambientais presentes na construção social de seu contexto a partir das tensões e distensões da presença dos sujeitos nesta construção – a *ambiência* – tomam direções e contornos mudando o meio, e essa mudança se deu através dos símbolos que criou para interpretar o mundo.

A construção social do contexto desse brincante corresponde ao processo educativo que ele incorpora como formas e lugares de aprendizado significativo. Vestir a manta ou gola, colocar o *surrão*, o chapéu, o cravo, o óculos, pintar o rosto, empunhar a lança ou guiada, cantar suas *loas*, e o modo como utilizar-se desses elementos, constitui direções e contornos como referenciais para interpretar o mundo através da memória da estética no corpo. Memória individual que se refere à existência de uma “intuição sensível”, de referências de lembranças e esquecimentos como sentimento que garante, de certa forma, a coesão no grupo, como unidade coletiva concebida como o espaço de conflitos e influências entre uns e outros.

O permanecer ou tornar transitórios arquétipos e símbolos de uma ancestralidade no corpo deste brincante determinou sua opção de vida, de identificação com aquele a quem predominou herdar uma visão de mundo. O **transitório** corresponde ao corpo bruto ou só culto, o corpo submetido ou manipulado, regido pelas leis, opiniões e costumes dominantes, dados por um saber oficial. O **permanente** apresenta o estado em devir, o corpo político que rejeita relações de opressão, crítico, regido pelo livre arbítrio, que aprendeu e vive aprendendo estratégias de persistência, camuflando-se quando necessário com suas paródias.

Apesar de uma sociedade contemporânea que produziu e produz marcas como signos incorporados ou estampados sobre a pele, regido por uma lógica consumista e da aparência, nesse brincante essas marcas são a própria extensão de sua pele. Seus modos de se vestir, se comportar, se alimentar etc. são "ensinados" hoje não só pela mídia, aliada a grandes corporações industriais de uma educação transitória, mas também por sua fluidez com que os

elementos estéticos são recriados e incorporados por seus integrantes do Maracatu, apegados também a valores e crenças, numa educação permanente, suficiente para camuflar opinião e estilo ao sabor das alterações da moda. O que pode vir a levá-los a ser lançada a sua própria moda Canavial, *etiquetando* corpos com marcas-símbolo de *status* e, portanto, de inclusão neste mundo veloz.

A quase invisibilidade do ser humano, no que se refere a suas particularidades, é sobreposta pela visibilidade de seus pertences, das insígnias que o identificam (e o indistinguem, na mesma medida). Bauman (2001) aproxima-se deste aspecto ao discutir, utilizando-se de termos metafóricos, a fluidez e a solidez dos discursos da contemporaneidade, propondo a idéia de que nem sempre o sólido, fixado em superfície estável, é ruim, na medida em que nem sempre o fluido – móvel, inconstante – é a melhor característica para se tratar dos movimentos humanos atribuindo-lhes juízos de valor e desconsiderando seus aspectos desestabilizadores das organizações coletivas.

O mundo externo ao corpo percorrido, a realidade diária, cotidiana, corriqueira de qualquer e toda pessoa, que atravessa a concepção de realidade entendendo-a como uma possibilidade de existência artística (como pensar a beleza no mundo), caminha em direção à arte e à maneira como sua fruição pode possibilitar visão mais sensível de coisas-acontecimentos, e desemboca no modo como uma visão pautada sob estas noções e formada sob tais concepções pode conceber uma pessoa sensível ao mundo – externo, interno, inter-relacional – e de que maneira ela pode tornar outras pessoas sensíveis ao mundo. Nesse sentido, aponto a formação educativa desse brincante considerando a necessidade de um enfoque sobre questões que ultrapassam conteúdos específicos e avançam no sentido da estética, do conhecimento por intermédio dos sentidos humanos e da reflexão sobre eles. Para tanto, ao parceiro desta escrita (o brincante) estabeleço um olhar sobre sua educação estética, que tem nos símbolos uma interlocução de seus arquétipos no corpo.

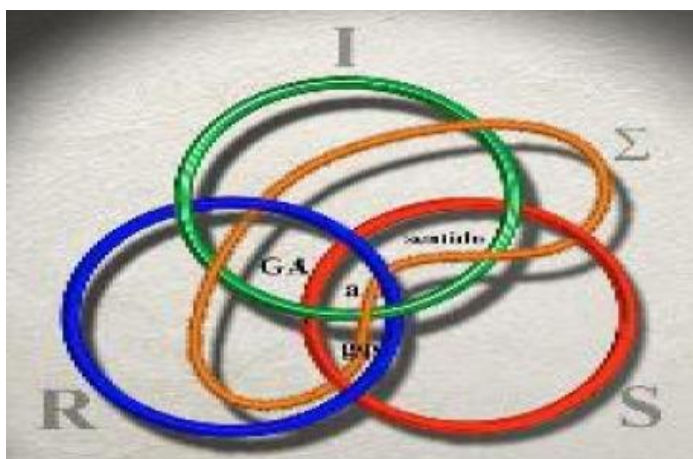
Nessa perspectiva trago a teoria de Lacan do “Nó Borromeu” e da Fita de “Möbius”, como estratégias de incorporar espaço e ambientes de formação. Esta foi, inclusive, uma Oficina que desenvolvi no VI Colóquio Franco Brasileiro de Estética: O Sensível Contemporâneo, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA) em 2009. A perspectiva foi de um estudo de dinâmicas corporais voltadas para as experiências de atores sociais no mundo do imaginário coletivo, que têm determinado elementos para uma educação do corpo sensível em ambiente de formação do real. A análise foi de experiências de formação educativa, suas implicações e impactos, na valorização do indivíduo brincante, com configurações utilizadas nos processos de criação e suas repercussões nos processos de

identificação cultural, visando uma educação do sensível envolvendo a natureza da diversidade na América Latina.

A adaptação que dei para a utilização da “Fita de Möbius” (Figura 73) busca uma relação entre interior e exterior, faz torcer os domínios cognitivo, afetivo, psicomotor e estético, e, o “Nó Borromeu” (Figura 74) a partir da topologia de Lacan, percorre o simbólico, o imaginário e o real.



Figura 73 Fita de Möbius
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2010)



R = real / S = simbólico / I = imaginário / ξ = sintoma

Figura 74 Nó Borromeu na Topologia de Lacan
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2010)

O processo contemplou dois momentos articulados: o primeiro momento constou de uma sondagem visando um Planejamento Participativo, em que se apresenta uma proposta de intervenção ou observação do grupo. A partir dessa discussão, no segundo momento com a intervenção ou forma de observação aprovada, se dão ênfase as experiências corporais individuais e coletivas, que podem vir a marcar a experiência da educação do sensível, refletindo em ação-reflexão-ação sobre uma panorâmica contemporânea do corpo configurada na estética de situações reais. A configuração da organização social do espaço e dos entregares de memória no corpo para a construção e a dinâmica de identidades individuais e sociais criadas desse processo, pode ser apresentada a partir do Mapa Corpográfico brincante apresentado na figura abaixo:



Figura 75 Percurso Corpográfico no Entre-lugares de Memória
(Fonte: Arquivo Criação Zé Leão, 2010)

Esse diagrama icônico configurado anteriormente, na posição horizontal, é a representação simbólica do infinito ∞ ⁴⁹. Na matemática, utilizada como sinal que representa uma grandeza infinita; no esoterismo, como resumo do universo inteiro; na teologia como perfeição máxima, insuperável; e, para Raul Seixas, o início, o meio e o fim. Tiveram também como inspiração as imagens: ω (Ômega, a última letra do alfabeto grego) e $\text{C} \text{D}$ (Símbolo alternativo que os romanos usavam para o número 1000). Imagens simbólicas que apontam um fechamento de ciclo, um ponto de culminância, um marco teórico.

No que se refere ao processo educativo nesse percurso corpográfico, alguns aspectos precisam ser contemplados enquanto estratégia técnica de aprendizado: as “coisas” chegam à vida pessoalmente, socialmente, pelo ambiente físico do tecido sociocultural (sócio-pessoal, eco-construtivista); técnicas do corpo surgem para responder a um problema físico dando sentido, significado (PRADIER, 1998); pensar a educação na alternância, do par experiência e sentido, é como pensar no par dentro e fora, sob três nortes que raramente convergem: nós

⁴⁹ Imagem de domínio público, usada como símbolo pela primeira vez em 1655 na Inglaterra pelo matemático John Wallis em seu tratado *De Sectionibus Conicis* (“Das Secções Cônicas”, em português). Fonte: Revista Super Interessante (Edição 276 - março / 2010, p. 41).

mesmos – os outros – e as coisas (cenário movediço); e, compreender a maneira como os indivíduos dão forma as suas experiências que oscilam entre ser sujeito e ser objeto ao ampliar o percurso corpográfico em percurso espiralizado entre o *aiyé* e o *orun*, como um mapa dinâmico do fenômeno de aprendizado humano utilizado em todos os tempos da humanidade, cuja apresentação se espalha em várias áreas do cérebro. Para Damásio (1994), tal apresentação aponta o mapa funcional do corpo na somatognosia, como uma verdadeira autobiografia dinâmica que reúne uma memória disposicional recente e uma memória do futuro possível, configuradas em imagens atualizadas sobre a noção de identificação do indivíduo por meio da interação de realidades funcionais de saberes.

Entre o “Saber Oficial” e o Saber Brincante

Saber Oficial e Saber Brincante são plurais (Saberes), porém, me refiro no singular para configurar o seu conjunto de saberes, um sobre perspectiva imposta desde a sociedade colonial brasileira e que se mantém nos espaços públicos e privados, engessando as culturas, classificatório, discriminatório no interior de um discurso de interdição em que o ser humano é objeto do poder regulador como sujeito da representação racial, cultural, nacional. O outro sobre a perspectiva de que nunca se perdeu na natureza humana, sempre esteve presente, mas camuflado de máscaras subversivas, ora atenta, ora desatenta as produções culturais que envolveram os diferentes percursos dos povos pelos continentes, de origem mista e dividida decidindo destinos de narrativas corporais proferidas nas entrelinhas, tanto contra regras quanto dentro delas, com objetivos estratégicos que refletem além do que Bhabha (1998) aponta como *metonímia da presença*. Ou seja, a identificação entre esteriótipos que, por meio da repetição, tornam-se também diferentes como um processo de “retorno do oprimido” em produções não-repressivas de crença múltipla e contraditória que cruzam as fronteiras da cultura, através de uma confusão estratégica dos eixos metafórico e metonímico da produção cultural de sentido, com foco na persistência individual e coletiva.

Na mímica, a representação da identidade e do sentido é rearticulada ao longo do eixo da metonímia. Para Lacan, a mímica é como a camuflagem em forma de semelhança que difere da presença e a defende, expondo-a em parte. Sua ameaça consiste em estratégia de produção em esteriótipos de “efeitos de identidade” conflituosos, fantásticos, fanáticos e discriminatórios em jogo de poder, como no caso as aplicadas aos negros pelo saber oficial representandoos como a mais vil espécie humana, a qual não se pretende ter semelhança.

É preciso desmumificar esse tipo de representação na ideia da mímica como fetiche, pois para Bhabha (1998, p. 137), ele “é um objeto parcial que radicalmente reavalia os saberes normativos da prioridade da raça, da escrita, da história, pois o fetiche imita as formas de autoridade ao mesmo tempo em que as desautoriza”. Nessa perspectiva se torna sério o modo brincante, e sendo brincante se torna sério um sentido do discurso camuflado no pensar o não pensado reconciliando o humano em sua essência em outra cena, agora de cenário na alteridade interdita do discurso ético e cultural do desejo que repete, mas também que rearticula a “realidade” como mímica.

Para Bhabha (1998, p. 125), você constrói um estereótipo daquilo que você deseja e quer ser. Este mesmo autor baseia-se em Fanon a partir das histórias reprimidas e o se fazer presente no estranhamento. Sendo assim, a base africana encontra na religiosidade e sociedades de fuga os aspectos da construção de uma cosmovisão em processo de percursos em trânsitos, o que está oculto no campo da visão e que estão na simbologia que não sai numa fotografia, nem estão visíveis numa imagem, elas estão na dinâmica. Na visão ética do sujeito, é ver a interioridade a partir do exterior para nomear sua identificação nas fronteiras históricas entre-binárias. Na produção de presença, experiência e ritual, os elementos que apresentam uma cosmovisão, retratação, constatação do real, do realismo, universo (mundo) do invisível no contexto com o *orun* (o além), de forma dinâmica que tem o espaço da invisibilidade presente numa dialética entre o *aiyê* (mundo material).

Processos de articulação de diferenças culturais que são entre-lugares, como estratégias de terrenos que dão início a novos signos como virada subversiva do tempo repentino. Uma perspectiva fenomenológica do “Eu o outro” dos sujeitos coloniais como mitos nacistas (Despersonalização). A poesia da libertação está na ação dramática espetacularizada de forma performativa. O que quer o ser humano? Uma identificação psíquica para além de um olhar “branco” (Máscaras brancas) de peso que oprime em que o ser humano de cor encontra dificuldades no desenvolvimento de seu esquema corporal.

O que interessa no signo é o significado, suas marcas como registro de percursos que ficaram no corpo. A imagem como ponto de identificação marca um lugar de ambivalência. A imagem torna presente algo que está ausente, de um tempo em que está em outro lugar. “O acesso a imagem da identidade só é possível na negação de qualquer idéia de originalidade” (BHABHA, 1998, p.85). A imagem é uma substituição metafórica daquilo que você não quer ser, uma ilusão de presença, um signo de sua ausência e perda. Fronteira deslizante de alteridade dentro da identidade, o que quer um ser humano negro? Ele quer o confronto objetivador com a alteridade. O lugar do outro não deve ser apresentado como um ponto

fenomenológico fixo é sempre ambivalente. O acesso metafórico é um processo de substituição e troca normalizador do sujeito, o lugar da proibição e da repressão da autoridade. É um encontro entre um eu e um si próprio na significação do sujeito na lei da convenção simbólica.

Ligação entre saber e fantasia está na visibilidade do outro – negro – no reconhecimento da diferença perturbada na cisão do discurso. Compreendida como “originalidade”, o jogo narcíseo e metonímico, agressivo, nos esteriótipos é uma força conflituosa e perturbadora. Uma ameaça no retorno do olhar no espelho que devolve sua própria imagem. Na reapresentação ou reconstrução, o esteriótipo é nesse sentido um objeto impossível. Os saberes oficiais, eugênicos estão imbricados no ponto de sua produção de sentidos na fantasia de uma origem pura, não diferenciada.

É preciso começar a conhecer os símbolos da nossa história, fazendo circular imagens adormecidas, reprimidas, trabalhando-as na sua imaginação até que vá ganhando corpo e um entendimento. “É preciso que nossos símbolos comecem a ser percebidos em sua devida tessitura psicológica” (DIAS & GAMBINI, 1999, p. 92). A psique não vive no ar, mas num corpo e ela existe também no solo. Faz-se necessário um trabalho de reconstrução coletiva do que pode ter sido perdido na cena contemporânea. São conteúdos que sempre estiveram dentro do corpo e das terras de alma ancestral brasileira de civilização tropical de muita palha, pena, e taquara⁵⁰.

O saber brincante (repetição da presença parcial) pode passar por um fingir ser sincero, estar aprendendo a preparar-se para a vida como imitadores do Novo Mundo no presente, como um canto desconhecido, com todas as suas marcas de corrupção que chega tão rapidamente a ele. Este saber está configurado num corpo político que se recusa a ser representativo de uma única narrativa representacional. O desejo nesse saber emerge como “autêntico” através da mímica, através de um processo de escrita e repetição do corpo numa ironia extrema de repetição parcial de uma máscara que também camufla outras escritas e repetições. O exemplo do ser humano “negro” que pode parecer deixar de ser uma pessoa de ação (acional) e de auto-estima, na mímica ela não esconde presença ou identidade atrás de sua máscara coisificando-se, mas atrás dela se ergue a essência da presença Africana, que revela a ambivalência de discursos narrativos, desestabilizando autoridades e o discurso do comando dominante colonial da representação esteriótipada e alienada dada ao negro nas paródias que articula perturbações da diferença cultural, racial e histórica (BHABHA, 1998).

⁵⁰ É a denominação comum a várias espécies de gramíneas (mesma família do Bambu) nativas da América do Sul, a maioria com caules ocós.

No saber brincante, intenções e desejos camuflados apontam alguns verbos de ação comportamental que parecem se configurar no corpo, nas práticas das danças e dos esportes, mas também nas músicas ou *loas* empregadas nas manifestações culturais como parâmetros de condutas. Como exemplo é possível apontar os giros, as fintas, atacar, defender, gestos que revelam o parcial da ação e reação em si e nos outros, com ameaças e facilidades no seu fazer, que terminam por seduzir ao engano, a brincadeira séria e estratégica tática de ser, para também poder se utilizar de outras parcialidades, contrariando a toda ideia de acabamento e perfeição, que constrói uma vida paralela parodiada, fronteira entre a arte e a vida.

Nas parcialidades, ora o sujeito brincante parece ser agressivo, sarcástico, rude, ora passivo, alegre, cuidadoso. Também se refere à categoria social imposta pela sociedade hegemônica com seus “saberes oficiais”, sendo o outro parcial, os saberes brincantes que liberam elementos do entrecruzamento de diferentes povos, em processos educativos podem vir a abalar a unidade hegemônica, através da qual se estende sua soberania.

A parcialidade no processo educativo é então configurada no olhar de vigilância que retorna como olhar deslocador do disciplinado, em que o observador se torna o observado e a representação “parcial” rearticula toda a noção de identidade e a aliena da essência (BHABHA, 1998). Corresponde ao poder simbólico localizado a partir da periferia, tendendo a distorcer o desenvolvimento natural do “saber oficial” em momentos de visibilidade nos espaços públicos e privados de cenário educativo.

No cenário educativo além dos domínios cognitivo, afetivo e psicomotor, também ocorre o domínio estético do aprendizado: toque, imaginação, transcendência, apreciação e incorporação (FARIAS, 2007). O aprendizado no campo estético começa pelo toque que é a sintonia com o apreciador da obra, um processo de empatia, em que o sujeito deflagra um processo de imaginação. Para Farias (2007, p. 4), “a formação de imagens acompanhadas da linguagem tem inicialmente como fonte geradora a memória, e tem, portanto, como matéria prima o que está retido no corpo em códigos mentais e sensoriais”. A ampliação dessa imaginação leva então à transcendência. Ao articular os elementos de sua história de vida e de sua visão de mundo com as imagens oferecidas e provocadas pela obra, o indivíduo vai além de seu universo interior, criando situações próprias, prazerosas ou não. Esse exercício do prazer estético resulta da apreciação. Finalmente o sujeito promove a incorporação do que foi vivenciado ao seu repertório mental, sensorial, emocional em redes de dispositivo transitório e permanente.

Rede de Células Culturais no Sistema Caboclo

Nas entrevistas presenciais e convivências que tive com o brincante, delimitando o meu campo de atuação, após o seu aceite e o seu pronto e carinhoso acolhimento, pude levantar no campo questões gerais e específicas iniciadas em setembro de 2009, sendo retomadas em março de 2010 e concluídas em janeiro, fevereiro e março de 2011 com uma convivência mais aproximada com o mestre brincante.

O que fica das respostas e mensagens oferecidas em diálogo à pesquisa é seu caráter de registro, impresso eletronicamente (filmagens, fotos, documentos), que vence o tempo e o espaço, caminha a lugares em que não estamos, atravessa o momento de agora e se perpetua a tempos futuros. Junto com tais respostas, acrescentamos nossas palavras e, então, seguimos delineando caminhos com suas redes interpretativas.

Ao se referir à mensagem com função estética, o caráter de ambigüidade que deve existir, a fim de pôr o código em desordem, possibilita um conseqüente choque de compreensão no fruidor e torna não imediata a interpretação do que está sendo visto.

Ao considerar na arte que o objetivo de uma imagem é o de criar uma visão e não o seu reconhecimento leva a necessidade de reconsiderar a mensagem, transportando-a a um novo lugar, de onde possa mirá-la para poder haver possibilidades de interpretá-la. Neste aspecto, a arte possibilita ao sujeito viver sentimentos e experienciar sensações que em seu cotidiano não o faz, em razão da organização prévia das coisas. Essas sensações levam o indivíduo à outra esfera de vivências e o ensinam a viver as dores e também alegrias (neste caso específico do drama) que, em sua vida diária, não vive. Essas dores e alegrias o ensinam sobre si. No caso do brincante, seu drama está na ação do cotidiano (suas dores) e na ação do personagem da manifestação cultural do Maracatu Rural (suas alegrias).

A realidade repetida a partir de um ponto de vista já é excedê-la e nesta direção, a leitura de mundo, provocada pela desestabilização da fruição da obra artística como linguagem, dá-se quando o sujeito, forçado pela necessidade de organizar a experiência caótica que a arte lhe proporcionou, reformula sua percepção, conferindo novos sentidos ao vivenciado, como capacidade de vincular-se artisticamente com a vida.

A função da linguagem é significar e comunicar os significados, mas nós, homens modernos, reduzimos o signo à mera significação intelectual e a comunicação à transmissão de informação. Esquecemos que os signos são coisas sensíveis e que operam sobre os sentidos. O perfume transmite uma informação que é inseparável da sensação. O mesmo sucede com o sabor, o som e as outras impressões sensoriais. O rigor da "lógica sensível" dos

primitivos nos fascina por sua precisão intelectual; não é menos extraordinária a riqueza das percepções: onde um nariz moderno não distingue senão um cheiro vago, um selvagem percebe uma gama definida de aromas. O mais assombroso é o método, a maneira de associar todos esses signos até tecer com eles séries de objetos simbólicos: o mundo convertido numa linguagem sensível. Dupla maravilha: falar com o corpo e converter a linguagem num corpo. (PAZ, 1979, p. 17-18)

Essa visão se articula com a ideia de que o desenvolvimento da dimensão estética haverá de chamar a atenção para o permanente papel transformador que as criações culturais têm no corpo. Neste aspecto, a arte possibilita ao indivíduo viver sentimentos e experienciar sensações que em seu cotidiano (Figura 76) não o faz, em razão da organização prévia das coisas. A arte desses brincantes produz conhecimento a partir da sua imagem porque produz pensamento. É o corpo como operador de conhecimento, que na perspectiva de esquemas sensório-motores de imagens não se podia ver, porque nessa perspectiva se possui respostas prontas. Ainda vivemos numa sociedade de imagens *clichê*. É preciso encontrar a saída, a reterritorialização que se dá a partir das imagens de situações óticas sonoras puras, em ser excesso de horror e beleza, radical ou justificável. Nessa situação, a personagem registra mais do que age algo de intolerável, insuportável, uma situação que vivia e vive.



Figura 76 Brincante no cotidiano
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2008)

A fruição de arte no brincante é, pois, um momento que possibilita quebra de sentidos e construção de novos sentidos, na medida em que permite a transcendência da realidade, convidando o folgazão a sempre inaugurar nova visão das coisas. Nesta direção, a leitura de mundo, provocada pela desestabilização da fruição da obra artística (ação dramática / Figura 77), dá-se quando o sujeito, forçado pela necessidade de organizar a experiência caótica que a arte lhe proporcionou, reformula sua percepção, conferindo novos sentidos ao vivenciado. É o caso da incorporação sistemática de novos elementos configurados com o tempo no corpo dos brincantes, a exemplo de: óculos espelhados, galinho de arruda ou flor confeccionada colocada na boca, aumento da gola ou manta e substituição dos vidrilhos pesados por lantejoulas no bordado, fitas metálicas no chapéu, dentre outros elementos.



Figura 77 Brincante em sua ação dramática
(Fonte: Arquivo Maracatu Cambinda, 2009)

Óculos espelhados e brilhos de fitas não fazem a cena cotidiana do brincante, mas a sua cena dramática, enquanto dimensão estética. Trata-se de uma atividade original do corpo ligado ao belo, ao agradável, à fruição, às emoções, mas ligada também a outros aspectos da vida, portanto, é a totalidade das faculdades humanas que estão ausentes e que se tornam presentes no ato de criação ou da apreciação que tem do mundo exterior, com suas leis gerais comuns a todas as outras formas de conhecimento e que constitui uma modalidade do saber, já que se realizam nela processos mentais de raciocínio, memória, generalização, imaginação, abstração, comparação, indução, dedução, esquematização.

Ao adentrar na história de vida desse brincante, fonte de informação e conhecimento no corpo que dialoga neste estudo, passeando por seus entre-lugares, urbano e rural, dentro e fora do corpo, sempre lá está ele, carregando expectativas sobre si, sobre sua fala, sobre a condução de uma discussão, sobre, inclusive, sua vida particular. Uma série de expectativas e prévias concepções sobre a atitude, a postura, a direção e o tratamento que percebe de si mesmo e dos outros brincantes. Passagem de um estado de ser a outro, de metamorfoses que sofre no decorrer de sua vida e que o marca profunda e significativamente através de metáforas do modo como o ser humano vai se transformando, recriando-se incansável e interminavelmente, pois todo acontecimento no mundo é um potencial de acontecimento no ser humano.

O Sistema Caboclo é processo vital de componentes humano, cultural e singular. Consiste no procedimento de linguagem capaz de produzir visões e audições inscritas no corpo para ver e ouvir algo que se dá por situações brincantes. Nesse processo se cria uma língua singular que diz o que se ouviu e disse, através da imagem dos artefatos no corpo brincante do Caboclo de Lança. Para Bèrgson o corpo é o sistema de imagens de percepção do universo. A imagem do corpo ocupa o centro e sobre ela regulam-se todas as outras, em que a cada um de seus movimentos no tempo tudo muda como se girássemos um caleidoscópio. Para o mesmo autor (1999),

Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe (p.14) [...] Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles (p. 15).

A procura de uma linha de fuga (devir da reterritorialização) na imagem do brincante, o coloca cada vez mais na possibilidade de criar um arsenal de elementos no corpo, que ressaltam os símbolos que moldam a cosmovisão de sua religiosidade africana. A essa moldagem são criados momentos expressivos em categoria de linguagem internacional, que compreende e preserva expressões da diáspora do ser humano africano nas Américas e no Caribe como patrimônio reafricanizado. São sinais que situam o ideal de beleza no conceito afro representante do renascimento africano, sendo repassado de geração a geração numa visão educativa com os adornos corporais, estamparias coloridas, entre muitos outros objetos.

O modo de precisar o momento em que, em se pensando na educação, um indivíduo se torna educador, aponta para algo construído, que se vai fazendo, montando e se desmontando de acordo com as vivências de cada pessoa como produto de si. A formação não é algo que se

recebe, mas que se faz num processo ativo em imagem que requer o envolvimento, a aproximação e a mediação de outros. Formar-se é constituir-se num processo, implicar-se nele, e na vida de brincante foi possível observar que envolvimento, aproximação e mediação passam por aspectos que vão de uma organização na vida cotidiana para uma construção na ação dramática dispersiva, conforme quadro e figuras a seguir:

Quadro 1 Ação dramática dispersiva

Ação cotidiana	Ação dramática
Organização dos materiais na sede-casa pendurados no teto e nas paredes	Objetos cênicos arrumados pendurados no corpo-casa e cria os cordões e as caídas
Grandes caminhadas nos engenhos e ruas das cidades como cidadãos desconhecidos	Grandes percursos na mídia (TV, Internet, Jornais etc.) e nas praças públicas
Religiosidade de pratica camuflada	Sagrado e Profano imbricado
Objetos de uso no trabalho rural	Objetos transformados em material cênico

Fonte: Elaboração do próprio autor.



Figura 78 Organização dos materiais na sede-casa
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2010)



Figura 79 Organização dos cordões e objetos cênicos no corpo-casa
(Fonte: Arquivo Maracatu Cambinda, 2009)

Esse quadro e imagens apontam uma estrutura de ação cotidiana e de ação dramática transitória e ao mesmo tempo permanente. Zé do Carro conta como se deu esse processo na história do Caboclo.

No começo, antes na história, num tinha diretoria. Né! Para organizar aquele povo, então o maracatu era um povo tudo misturado porque a quantidade de pessoas que formava o grupo era muito pequena, então eles podiam brincar tudo misturado. Hoje não, a quantidade é maior, ai ele faz aquela fila que chama o cordão. Né! Um cordão de um lado, um cordão do outro, que a gente veja o começo, veja a baiana, veja o índio, veja o caboclo de lança no centro, veja o mestre. Entendeu! As coisas de maracatu eram tudo no chão, pendurado, outro era com aquele papel desarrumado, os chocalhos soltos. Entendeu! O pessoal varria, só limpava naquela área que não estavam as coisas, e os chocalhos tudo sujo. E aquilo ali brincava o carnaval. Hoje não, a gente pinta o chocalho, limpa o tapete, lava, lava as guiadas, pinta as pontas. Quer dizer, tudo é organizado. Né! De forma que o caboclo possa se apresentar, e o pessoal olha assim, é tudo limpinho. Tudo muito bem organizado. E o que está limpo, está zelado, isso se dá o nome de organização. Né! Na sede do maracatu é tudo organizado, tudo certinho no lugar. Da uma forma de estar organizado (Zé do Carro, Março/2010).

A visibilidade do processo educativo que tenho a partir do olhar desse brincante, lida não com o intelecto, com uma educação conceitual, de idéias, racional, em que o domínio de um tempo oficial sobre os outros exercidos pela imposição de um sentido (significado e direção) o separa de um espaço vivido, mas com maneiras de fruição estética (de sentimentos e idéias), ética (de condutas e valores), lógica (de pensamento, normas), a partir de uma antropologia temporal (tempo vivido), da cultura política do tempo (problematizando os devires de cada ser ligado aos devires ambiental), e o tempo dos códigos que podem ser visualizados no momento carnavalizado e fora da época carnavalesca como nos ensaios de prévias carnavalescas (chamadas de sambadas ou batidas) ou eventos fora dessa época.

No início toda a brincadeira dos Caboclos de Lança não possuía organização no seu modo de fazer. Com o tempo, numa necessidade de aprender com a vida cotidiana, mudanças desse aprendizado passaram também para a brincadeira dos caboclos, ganhando trajes e atitudes diferenciadas na ação cotidiana e na ação dramática de todo um sistema que a forma.

É preciso resgatar o sentido da razão que, como característica diferenciadora da humanidade, só ganha sua significação na articulação com todos os demais "instrumentos" com os quais o ser humano se relaciona com o mundo e com os outros - os sentidos, os sentimentos, a memória, a imaginação (RIOS, 2003, p. 45).

No conjunto de conceitos que se tornaram fundamentais para a compreensão do sistema do saber brincante encontro: inter-relação, organização dispersiva, globalidade e totalidade, complexidade, que produzem uma interação para a vida desse Sistema Caboclo na história da relação entre os seus constituintes, de forma transitória ou contínua.

A inter-relação evolui no tempo e está em permanente transformação, mas paradoxalmente, apresenta um padrão constante que nos permite identificar o ser brincante, de como se ligam seus elementos, acontecimentos tornando-os componentes de um todo, o que nos permite também identificar a sua reorganização, garantindo a solidez e durabilidade de suas relações sistêmicas, das quais se dão por processos educativos.

Todo um conjunto inserido no Sistema Caboclo, pelo que pude acompanhar durante minha experiência como brincante no carnaval, aponta uma organização solidária neste contexto atual, como por exemplo, de utilização do transporte para o deslocamento entre as cidades. Antes era tudo a pé e hoje, com o auxílio das prefeituras, os brincantes se inserem num ambiente comunitário na ajuda mútua para levar seus artefatos que se unem um ao outro compartilhando o mesmo espaço, como pode ser visto nas figuras a seguir.



Figura 80 Arrumação no caminhão dos artefatos dos brincantes entre uma apresentação e outra (Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)



Figura 81 Arrumação dos chapéus pendurados no ônibus (Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

A sua arrumação de Sistema Caboclo, reconhece-se pela disposição das relações entre seus componentes (artefatos no corpo) ou indivíduos, que produz uma unidade complexa. Um sistema dotado de qualidades muitas vezes desconhecidas sobre seus componentes ou indivíduos em que se transforma, produz, liga, mantém, e novamente forma, frui, preserva, difunde, na diversidade de cada elemento que o vem dando regra sistêmica. Uma organização que pode também ser perspectivada como uma espécie de arranjo de relações entre

componentes ou indivíduos que produz nova unidade com qualidades inexistentes nos seus elementos, mas que mantêm um forte desejo estético até para guardar seus artefatos.

A complexidade, como característica original do saber brincante configurada em sua cosmovisão, que neste estudo é uma categoria de análise, varia em função do número de elementos e das relações entre eles. Característica que limita-nos porque nunca podemos analisar todos os seus vetores, mas enriquece-nos porque contamos com o incerto e o aleatório. Sua complexidade apresenta um caráter de novidade em relação às qualidades ou propriedades dos componentes considerados isoladamente ou dispostos de maneira diferente num outro tipo de sistema. Isto indica que estão em estados submersos dos quais emergem para torná-los naquilo que decidem ser, criando continuamente novas realidades estéticas na dimensão educativa.

Nas entrelinhas em continuar proporcionando visibilidade a processos educativos voltado aos sentidos, ao sensível, a dimensão estética do ser humano é o grande ponto de seu saber brincante. A perspectiva de uma educação estética que se consegue vislumbrar é um instrumento de guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo, às vezes oculto, visível, aparente, desconhecido. Essa guerra se alimenta de paródias de dimensão humana que tem sido relegada nas instituições escolares, em nome de uma educação do intelecto. Atitude do indivíduo perante o mundo, o estabelecimento de uma relação sensível, de beleza, de harmonia com o mundo – relação que está se ampliando para outros campos que não somente o da arte-educação (DUARTE Jr., 1988). Criar é algo interligado a viver, no mundo humano. A estética é, na verdade, uma dimensão da existência, do agir humano em diferentes campos de atuação, em que a transmissão simbólica de conhecimentos é processo formativo do humano, mesmo que o processo dessa criação passe por desafios corporais dos quais precisei de muito fôlego para segurar (Figura 82).



Figura 82 Situação do brincante após criação dramática como Caboclo de Lança
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2011)

A sensação após uma apresentação é a de que não se sabe de onde se consegue tanta energia para segurar o corpo e todo o material carregado. Mas a visibilidade é extraordinária. Por mais que as pessoas se escondam, há sempre uma ponta do *iceberg* sendo visualizada, despreocupando-se com incômodos ou quaisquer desvios, erros ou descontinuidades que limitam os ditos “homens sérios” com modelos ou lista de competências a serem seguidas no corpo. Essa visualização está por detrás dos símbolos, o que eles comunicam e podemos buscar de interpretações do humano que se encontra apresentado. Força (*axé*) que pude observar num senhor que estava com os pés descalços e inchados, aparentemente frágil, sempre nesse estado, mas que estava presente nas festas do Cambinda a dançar sem parar.

A força educativa é possibilitar conhecer as nuances das coisas cotidianas, por meio de seu próprio corpo, encarnando a experiência, incorporando os sentidos, fazendo da vida algo contextual, parte de si, que difere da fraqueza educativa de apreender o mundo, ingenuamente, por intermédio da ótica de outrem, e este é o meio contra o qual uma educação que se pretenda estética pode lutar. Não como apenas solução de todos os problemas porque eles fazem parte da vida, mas na capacidade de tecer questões em composição, perceber como realizar algo compatível com a compreensão de que estamos interferindo na teia da vida, redimensionando-a sob nosso próprio modo. É como seguir os mandamentos dos modernistas⁵¹ ou agir como antropófagos: se alimentando do que vem de fora, do outro, e que nos é importante-interessante conhecer, para digeri-lo e, então, reformulá-lo como algo próprio e não meramente ingerido.

Os brincantes inventam seu conhecimento no corpo, produz suas crenças, fabrica suas convicções, a partir de suas atitudes poéticas e jocosas na diversidade diante das informações daqueles que foram e são fruto da formação do povo brasileiro. Nesse sentido, ênfase aqui nossos ancestrais africanos, na rica contribuição para o surgimento dessa manifestação cultural que incorpora o brincante Caboclo de Lança e estabelece um elo entre si e sua própria subjetividade. Pois, à medida que ele vai se reconhecendo como um sujeito autor de sua própria história, conhecedor de sua maneira de olhar o mundo, se torna consciente de sua função e do lugar como partícipe na construção do mundo.

Por meio das experiências estéticas refletidas, e não meramente proporcionadas, sem um enfoque também reflexivo, numa discussão pertinente e próxima de suas tensões, de seus problemas locais, percebo também que para os brincantes seja possível, ciente de que nem

⁵¹ Referência à Semana de Arte Moderna, acontecida em São Paulo, em 1922, quando grandes nomes do cenário artístico brasileiro, em favor de uma arte nacional, lançaram o Manifesto Modernista, repudiando estrangeirismos.

tudo são flores, buscar a qualidade de vida que lhes faltam, mesmo diante de tão grande riqueza cultural.

Os espaços individuais e sociais, os entre-lugares no corpo (dentro e fora) e nas instituições que ganharam repercussão a partir das tensões desses brincantes Caboclos de Lança, estão hoje abrigados como patrimônio cultural em Nazaré da Mata no Centro Cultural Mauro Mota (Figura 83), no Parque dos Lanceiros (Figura 84) e no próprio Engenho Cumbe como Ponto de Cultura.



Figura 83 Centro Cultural Mauro Mota
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2008)



Figura 84 Parque dos Lanceiros
(Fonte: Arquivo Zé Leão, 2008)

Para apontar como a narrativa estética dos brincantes se configura no corpo, vejo ser necessário considerar na narrativa o aspecto do mundo como vontade e representação – sei que me utilizo da obra de Schopenhauer (1819) – ou seja, o mundo por um lado é representação (objetividade que se faz em diferentes graus: pelas forças básicas da natureza, pelo mundo orgânico, pelas formas de vida primitivas e avançadas, até chegar no grau de objetividade mais alto por nós conhecido, o ser humano) e por outro é vontade (ideias, eternas lutas pela vida), apresentação.

Nessa perspectiva, a arte que permite o conhecimento da expressão, no momento da contemplação estética, o objeto preenche completamente a consciência do sujeito configurando subjetividades e intersubjetividades que passam a categoria de ideias – vontade. Sendo assim, eu diria que um objeto quanto mais belo ou feio, que chame a atenção, mais próximo ele está de expressar a sua respectiva idéia. É a continuação da expressão da ideia a ganhar visibilidade e que se repercute nos poderes públicos.

Os cenários interpretativos dessas experiências em campo articulam na cosmovisão o encontro de continentes em diferentes enredos de sistemas, como Memória ancestral: Religiosidade, Cronoformação (tempo como objeto de formação/Pineau, 2003), História de

vida, Inter-alimentação (persistência) e Espaço bio (ceno) gráfico⁵², em (re) direcionamento de conteúdos civilizatórios presente na sociedade através de suas manifestações agregando força, energia, saber existencial em que o sagrado-divino estão dentro deles como algo que afirma a vida a partir dos mistérios transcendentais entre a vida e a morte, nos segredos das identificações com os espíritos ancestrais – os *eguns* – e com as entidades sagradas – os orixás – replantadas e recriadas na multiplicação de formas e sentidos, coexistindo e dando visibilidade à plural diversidade brasileira.

No berço da formação do povo brasileiro, na ancestralidade africana a energia passa de um para o outro, quanto mais gente e natureza, mais força percebida como o cosmo falando (teofonia): as árvores traduzem coisas, os ventos falam propagando o som da linguagem filosófica e estética em polirritmia⁵³ no corpo. Aspectos estes sintetizados na figura a seguir:



Figura 85 Cosmologia no Enredo de Sistemas Culturais
(Fonte: Arquivo Criação Zé Leão, 2010)

⁵² Este termo é utilizado com base em Pimentel (2002), em sua tese de doutorado, como noção central para a configuração das histórias de vida no cerne das reflexões sobre a convivência com o semi-árido. Aqui o contexto na história de vida de Zé do Carro, o uso se refere a sua configuração em convivência com suas experiências de vida junto à manifestação do Maracatu Rural na zona rural e urbana da Mata Norte de Pernambuco. Esta experiência de convivência cria ressonância em outros brincantes do Maracatu, principalmente quando se refere aos caminhos percorridos pelos personagens dos Caboclos de Lança.

⁵³ Diferentes ritmos para diferentes movimentos configurando a linguagem performática no corpo. Movimentos vibratórios, circulares, que simbolizam a luta, como os do Orixá *Ogum*.

Estes são anéis de informação enquanto característica funcional de conservação e da mudança num sistema. Os anéis também podem ser designados por ciclos de retroação ou de retroalimentação (*feedback*), como elemento básico da ideia de sistema aberto auto-regulado (de permanente relação de trocas com o seu ambiente) que tem modo de existência (de aspecto estrutural: organização, fronteiras, componentes e rede de comunicação que assegura as trocas) e funcionamento (a organização temporal dos fluxos de energia, sua regulagem, tempo ou velocidade de circulação dos fluxos). No caso de retroação que afasta (negativa), obtém-se estabilização e manutenção do equilíbrio, no caso de retroação que aproxima (positiva), acelera-se a transformação e crescimento do sistema. Não há mudança sem risco, inclusive o risco transitório dos sistemas auto-organizados de aceitar e querer a mudança que possa vir a encerrar uma circularidade ampliada em espiralidade, entrecruzando-a como um mal necessário de intervenção no repertório do sistema, como no “Nó Borromeu”. Visto que faz sentido concebê-lo enquanto auto-organizado e não auto-regulado.

O cotidiano dos brincantes mantém-se estável a estrutura do seu sistema simbólico de saber, porém, em sua ação dramática seu sistema simbólico de saber institui mudanças descontínuas que, ampliadas, originam a emergência de uma estrutura diferente, um novo padrão organizativo, tais como as mudanças associadas à transição das etapas do ciclo vital, que se configuram na competição de guerra no passado entre eles para sua competição estética, em suas *caídas*, seus cordões, sua forma de organizar seus objetos no corpo e em sua sede.

As formações discursivas e performativas que funcionam através da intensificação e da mestiçagem (SANTOS, 2006) aponta para a visibilidade de códigos estéticos, dos quais funcionam como inter-alimentação (sobrevivência/persistência nos brincantes) em que o corpo borra, entrecruza-se pela intermediação de seus entre-lugares do alto e baixo, do urbano e rural, do sagrado e profano, do dentro e fora nos brincantes, em espaços bio (ceno) gráficos, conforme figura a seguir:



Figura 86 Rede de Códigos Estéticos no Corpo
(Fonte: Arquivo Criação Zé Leão, 2010)

Os sistemas humanos regulam as trocas com o exterior em movimentos ora centrípetos ou de fechamento, ora centrífugos ou de abertura, que criam suas próprias determinações e finalidades, integrando ou não informações que recebe. Isso o confere autonomia, como capacidade de filtrar a informação ou os seus fluxos. Autonomia que, segundo Morin (2003), se alimenta da dependência, por sermos dependentes da educação, da cultura, da sociedade, do cérebro ou mesmo dos genes que possuímos. Sendo assim, “ser sujeito é ser autônomo, sendo ao mesmo tempo dependente” (MORIN, 2003, p. 96).

A partir dessas teias de significados as categorias de análise foram identificadas no campo de pesquisa e apontaram para os seguintes parâmetros: a linguagem (narrativa corporal dos brincantes), o corpo-ambiente (objetos de uso simbólico) e os espaços-temporais (cronoformação na memória de contexto dos brincantes). Sendo assim, as unidades de análise apresentadas (Ação dramática e ação do cotidiano, Configurações, Ritualidade) transitaram interagindo e compondo parâmetros que se inter-alimentam pelos códigos estéticos no corpo.

Para enfatizar então, o parâmetro da linguagem dos brincantes expressa na ação cotidiana e na ação dramática, penso que ela funcione como narrativa corporal. O parâmetro do corpo-ambiente configura-se agindo como objeto de uso simbólico. O parâmetro dos espaços-temporais expressos pela ancestralidade, estabelece cronoformação na memória de contexto desses folgazões.

A inter-alimentação percebida na história de vida do brincante pesquisado destinou um tempo de escuta transitória e permanente, em que o corpo como operador de conhecimento,

precisou estar situado no mundo. A cosmovisão observada no brincante teve uma tentativa polifônica que busca traduzir as vidas que orientam e produzem sentido para o desenvolvimento das experiências possíveis num campo de pesquisa, o que proporcionou ser ampliado a outros brincantes e a mim um entrelaçamento de vozes que participam das suas formas de olhar, ouvir e escrever.

Ao compor pactos de conversações ao longo do nosso convívio cotidiano, os seus testemunhos já eram possíveis de identificar idéias de convenções (simbologias). A dimensão simbólica é compreendida como intercultural porque produz a emergência da produção compartilhada de conhecimento circunstanciada nas ações que configuram o momento do encontro. O que pressupõe troca de saberes-fazer que inscrevem a presença do educador-pesquisador ao lado dos outros da pesquisa.

Em uma de nossas conversas, logo ao chegar num segundo dia à sede do Maracatu, Zé do Carro fala de outros pesquisadores que ali estiveram e nunca mais haviam voltado. Que eles vinham para tomar informações e depois se esquecem de onde vieram os dados colhidos. Levam imagens e registros do povo e se quer ajudam de alguma forma. Alguns chegam a ganhar recursos com a informação e imagem que levaram. Mas, que eu tinha voltado e levado o que tinha obtido para compartilhar com eles. Neste dia a minha intervenção foi a de entregar um CD com as fotos e filmagens que fiz deles, aproveitei para colocá-las no PC da sede do Maracatu e ainda os ensinei a utilizar o PC que haviam recebido com recursos do Ponto de Cultura.

Aprendi muito com o brincante Pedro quando o convidei para almoçar. Na caminhada e durante o almoço várias informações, do que pode e não pode fazer quando se está no grupo de caboclos, foram transmitidas espontaneamente quando lhe disse que havia solicitado a Zé do Carro para brincar no carnaval com eles como Caboclo de Lança: Peso dos objetos nos primeiros dias, os “arrepios”, os pedidos de proteção, o alojamento na Escola Pública, a alimentação, a bebida, os movimentos da dança, o grande respeito que todos têm ao Zé do Carro, foram objetos de nossa conversa.

A intervenção recíproca entre brincante e pesquisador vem ser equacionada como atores que emprestam as suas próprias características e singularidades à ação. Atores que não são neutros porque são sujeitos, sujeitos que abordam a intervenção sem paternalismos, que apostam na capacidade de tomada de decisão e ação autônoma dos sistemas e sujeitos que encontram. Sujeitos de percurso e saber diferente que introduz formas de olhar e fazer distinto sobre as histórias que as pessoas lhe trazem, perturbando-as, reconstruindo-as e favorecendo a co-construção de novos quadros, novos cenários e mudanças de situações. “Atores sociais na

função de interventor não de descobrir-sintetizar-prescrever [...] mas antes investigar-sugerir-reorganizar-sugerir de novo [...] até que uma nova história apareça” (ALARCÃO, 2000, p. 31).

Ao incorporar a interculturalidade como expressão dos encontros simbólicos entre diferenças culturais, passei a compreender que no interior de tais encontros o que viabiliza a troca de experiências entre os indivíduos são os processos de identificação que promovem a gênese de aprendizados não previstos no conteúdo programático das nossas ações, mas que, em alguma medida, nos impelem à cumplicidade afetiva e cognitiva de seguir na conversação uns com os outros. É um fazer de interacionismo simbólico que passamos a compartilhar. Sendo assim, os verbos de ação comportamental participar (motivação para fazer algo), compartilhar (usufruir juntos de um conhecimento) e conviver (relação com o outro) já me foram e ainda é uma missão e lição de vida na partilha de sentidos entre o dito e o visto em campo, no trabalho de composição da textualização da pesquisa.

A composição da textualização foi inspirada no saber brincante inter-alimentada de teia de significação da memória no corpo. A teia de ações configura-se do que denomino de inventário participativo e museu do cortejo, através da memória social, das experiências culturais, das estratégias de ação, e da troca de ideias realizadas pelos brincantes que formam redes de células sócio-culturais (tecido bio-antropo-theo-epistemológico / Figura 87), como unidade básica da vida que designa um conjunto de linhas entrelaçadas ou teia, pelo que se faz necessário um enquadramento que permita o entrançado conceptual de um conceito quando analisa a variedade de noções e linguagem utilizada como um campo multi e interdisciplinar por excelência. Uma verdadeira célula tronco de memória corporal.

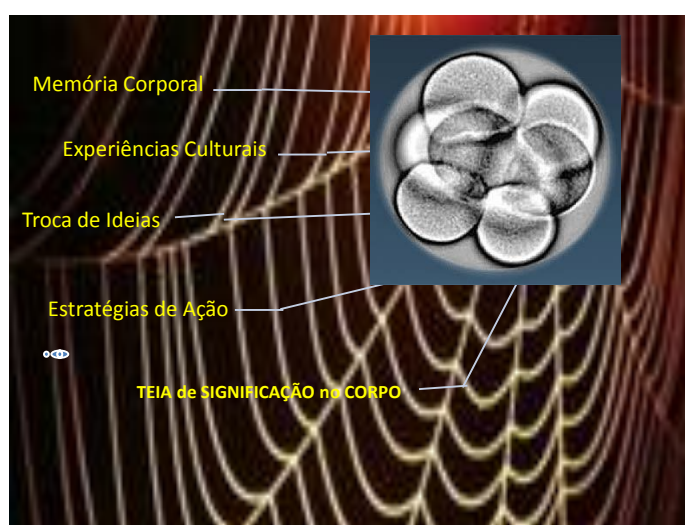


Figura 87 Rede de Células Sócio-Culturais no Corpo
(Fonte: Arquivo Criação Zé Leão, 2010)

O inventário participativo corresponde ao saber brincante armazenado no corpo, que é compartilhado e convivido com as coisas, com os outros brincantes e outras pessoas dentro e fora da comunidade. Este inventário ganha visibilidade através das ações no cotidiano e nas ações dramáticas produzidas no dia-a-dia e nas apresentações dos folgazões, configurando um verdadeiro museu do cortejo, em que estão em movimento os signos indiciais, icônicos e simbólicos interagindo com autonomia criativa que alimenta a interculturalidade na geração de saberes e fazeres no mundo contemporâneo.

Compreender que a linguagem é a reprodução do corpo como metáfora e estimular o aprendiz para lhe proporcionar auto-possibilidades, é papel da educação. Por isso propor estudos do espaço intuitivo da corpografia biográfica da memória-movimento que estão implicadas em dispositivos transitório e permanente do corpo-arte-movimento.

Referindo-me ao que está sendo introduzido através desses dispositivos e ao que ele responde, considero que os atores sociais pesquisados (brincantes) se constituem um tipo de patrimônio cultural brasileiro de elementos materiais e imateriais de ancestralidade africana, que tem como pano de fundo da discussão analisar, à luz do campo educativo, um cenário pluriétnico reconhecendo e garantindo também suas relações com as diferentes etnias como grupos participantes do processo civilizatório nacional, através da valorização e difusão de suas manifestações culturais (Constituição Brasileira, 1988, Artigo 215).

O lugar de transitoriedade é um dispositivo temporal que no processo educativo possui uma periodização não dinâmica. Nesse espaço de tempo educativo o corpo encontra-se em processo de manutenção de seus estados atuais, necessitando de novas configurações. Aqui o alimento educativo (o conhecimento) não é digerido, ele entra e sai exatamente com as mesmas premissas com que entrou, sem transformação. Chega a ser o espaço temporal da espera paciente, camuflada e jocosa em função de uma visão integracionista e assimilacionista a ser rompida. Um estado à espera de novas reconfigurações, reinterpretações.

Na arena dinâmica de diferentes saberes envolvidos, o espaço de permanência é um dispositivo temporal que no processo educativo possui uma dinamicidade do corpo sempre em movimento e criando novas configurações, sem se desprender de movimentos e configurações anteriores. Aqui o alimento educativo (o conhecimento) é digerido sempre na perspectiva de gerar novas proposições. Chega a ser o espaço temporal do impulso criativo transformador de abrangências que passa a estar produzindo conhecimento crítico.

Na perspectiva de olhar os brincantes do Maracatu Rural, seja como representantes de uma africanidade intocada (espaço transitório), seja como representante de um povo que se considera em diáspora (espaço permanente), um dos desafios que se apresenta ao diálogo,

corresponde aos limites de reproduzir uma interlocução com o que propõe a própria imagem esperada por esses atores sociais.

Mesmo se tratando de novos cenários de reconhecimento, certas demandas de caracterização desses atores sociais ainda são feitas ou traduzidas com base em estereótipos de isolacionismo ou enquadramentos que pouco ou nada correspondem as suas realidades. Nessa direção, faz sentido o reconhecimento fenômeno mítico simbólico como possibilidade problematizadora para rever o quadro das dificuldades decorrentes de ausências de processos de interpretações, com base em conteúdos cristalizados com diferentes ângulos de leitura histórica e relação com a sociedade envolvente no modo de vida dos brincantes. É dar ênfase ao aspecto presencial de sua existência, sem que seja necessário tornarem-se reféns de atributos de um olhar classificador externo, informando um passado colonial.

No cenário de situações de “emergências étnicas” desses grupos em seu processo educativo, os territórios e as fronteiras atravessadas pela “mistura” e pelo “sincretismo” mudam de consistência, produzindo profundas transformações no arranjo político interno às comunidades, na sua relação com a memória e com as “tradições” de seus costumes.

O modo como os brincantes se relacionam com suas tradições passa por uma “educação cívica” e pela constituição de lideranças que apresentam o grupo numa base política comum (um “nós coletivo”), diante de seus próprios modos de interação com certos sinais presentes no imaginário de nossa sociedade, a respeito de quem são os brincantes. O que leva em conta a capacidade de um ou outro em saber lidar com o código da escrita, papéis, muitas vezes, que necessite estabelecer relações de intermediação concentradoras de poder.

Diante das tensões aqui apresentadas considero que o lugar a ser ocupado pelos “emergentes” brincantes ainda está para ser construído e que:

Por sua vez a definição mais favorável daquilo que devam ser, não depende apenas deles, ou de seus opositores, mas também do estado de relações de forças em que aquelas comunidades e seus mediadores e concorrentes a mediadores estão inseridos e na qual o papel interpretativo do antropólogo e do historiador parece ter destaque. Reconhecer a sua construtividade, ligada à plasticidade identitária que marca boa parte destas comunidades, antes de vir a deslegitimar o lugar dos pretendentes, serve como um sinal de alerta para aqueles que operam na correlação de forças que definirá qual é este lugar e quais as formas de acesso a ele (ARRUTI, 1997, p. 30).

As tensões ora apontadas pelos brincantes, por vezes, retoma questões de conteúdos mais nativos (local) do que de ancestralidade africana, ou seja, de referência que não seria

uma “africanidade”, mas a própria natividade. O modo como os brincantes “guardam” sua memória em suas estruturas narrativas, inscritas sobre o seu lugar está intimamente relacionado com a sua capacidade de imaginar o seu presente, a partir de sua própria condição de existência no grupo (história dele, relações de lealdade e solidariedade, parentesco, religiosidade, ritualidade festiva e expectativas futuras projetadas sobre eles). São suas redes de relações que, postos em curso, garantem a própria permanência do grupo no espaço local.

Os brincantes podem estar se equilibrando com base a um intenso sistema de trocas, baseado num uso social de seus recursos em detrimento de uma lógica econômica do tornar visíveis esses atores sociais no seu aspecto presencial, na sua diversidade, em um quadro maior de continuidade sociocultural e histórica e através da análise dos efeitos e impactos derivados de um processo educativo de reconhecimento. Seus modos de vida e contextos interpretativos permitiram maior exigibilidade da aplicação de suas necessidades, fazendo ressoar os seus pleitos nos espaços em que o diálogo possa corresponder e entrar em adequação com seus modos de vida.

Cenas na Criação brincante

Na complexidade das ações (dramática e cotidiana), puderam ser interpretados percursos de aprendizado da relação que transita no campo educativo-artístico-comunicativo. O trabalho de campo apresentou um perfil sociográfico com o levantamento de informações sobre os brincantes, sua área física, população, condições históricas e variantes da manifestação na região e fora dela, como foi possível ser visualizado nos capítulos anteriores.

Como cenas na criação brincante, as variantes do saber fazer do Caboclo de Lança apresenta também peculiaridades de processo criativo na perspectiva da diversidade, desde a sua Gênese, passando pelo Impulso criativo, se confrontando com os Limites da estrutura sociocultural que culmina com a transformação da realidade. Ao registrar a triangulação de fatos e fontes (tempo individual, tempo histórico, tempo social) e na tríade do olhar, dizer e agir sobre sua realidade criativa operadora de processos educativos incorporados como subversão, o corpo brincante aprende e ensina, como um operador de conhecimento, que tem determinado referência nas cenas do ambiente que o circunda em seus diálogos com os Deuses. Sendo assim, a gênese rural e urbana, ainda possui como símbolo nordestino de luta pela sobrevivência: a terra e a água (Cenas e Símbolos do Nordeste, 1997).

A terra de barro massapé amarelo ou avermelhado escuro, pegajosa está sempre pronta a receber a semente que carrega diferentes povos, sendo o africano adaptado a sociedade da

agricultura, utiliza o poder da mãe terra para regulamentar a sociedade. Terra sustentando a sociedade, em que *Onilé* é o Senhor da terra, e *Onilê* a Senhora dona da casa. O “cabra”, como ficou conhecido no Nordeste brasileiro, revela-se cheio de celebridades excêntricas desprestigiado pelas doenças e condições de vida. Mas, se revelam ao nosso tempo cheio de possibilidades eugênicas já esboçadas em possibilidades magníficas. Como critério ecológico, tem sido apresentado como o homem latifundiário, escravocrata, preso, “enjaulado” nas próprias grades da monocultura da cana-de-açúcar, inimiga impiedosa da mata atlântica, tornando a terra com o tempo, um solo frouxo (de erosões causadas pelas queimadas e desmatamentos). É o tempo agrário que se funde a civilização moderna gritando como advertência ao futuro da terra e do ser humano nela. Adaptado a lavoura do açúcar e ao clima tropical o ser humano nordestino, do Recôncavo baiano ao Maranhão, tem sua localização central em Pernambuco.

A água numa relação com o homem nordestino apresenta sua vertente mais importante. É o motor de tudo, criando o homem uma dependência dos rios, riachos e também do sol, como regularização da vida econômica, que encontra no rito de *Yemanjá* (*Orixá* das águas) sua festa maior. Ela personifica a água que estava sobre a terra. Mãe dos peixes e de todas as coisas vivas na água. Porém, os rios tornaram-se um mictório das grandes usinas e indústrias, agonizante, fedorento, e por baixo da civilização de seda e ouro estão os agonizantes que dependem desses rios. Os brincantes de sua realidade transformada passam então a dramatizar sua relação ser humano-meio-ambiente, através de suas manifestações culturais.

As manifestações culturais passam a ganhar uma significação de impulso criativo, a técnica ou maneira pela qual os brincantes expressam sua realidade, sempre em transformação, passam a lidar com perspectivas que ganham instabilidades de configurações em lugares e entre-lugares artísticos no trânsito de seus corpos na interface rural e urbana. As fontes, fotografias, reportagens, vídeos, como registros incorporados, objetivados, institucionalizados, normatizados enquanto símbolos sociais, como fenômeno de convivência com os brincantes em espaços de relações, co-relações e aproximações, passam a ser visualizadas nos materiais cênicos de uso e no corpo como fonte documental (a enxada, o galhinho de arruda na boca etc.). Suas práticas sociais com relação à postura, objetos e rituais confrontam-se aos limites de práticas lúdicos e criativos, aproximando olhares singulares do transitório e permanente da apresentação da realidade no corpo que remete as suas ancestralidades.

A intersubjetividade da ancestralidade, numa relação de significação do corpo em brincante com o corpo dos outros e o corpo e as coisas, suas narrativas de história de vida e o modo de ser no mundo, como fenômeno da comunicação com os brincantes, não brincantes e mundo das coisas em trocas simbólicas, apontam indícios de africanidade que compreendem elementos de práticas individuais, coletivas, de gênero. A essa estética de ancestralidade africana a partir das idéias no corpo foi interpretada a partir da narrativa de opção de vida, do olhar sobre si mesmo e das coisas a partir de um corpo que construiu metáforas, aprendendo e fazendo, agregando valor de ancestralidade que os levam a mudanças, transformações de suas realidades impostas pelas civilizações antigas e modernas.

Um ambiente propício à inovação vai estar sempre potenciando criatividade, produtividade e crescimento pessoal, o que ajuda a enfrentar limitações. Correr risco é essencial no processo criativo, porque leva à inovação como processo de pesquisa e desenvolvimento. Sendo assim, um líder criativo nunca perde de vista o potencial humano e para ser criativo, há que trabalhar fora da “zona de conforto”, de tentar algo novo e correr riscos, pouco se repetir e aplicar a criatividade ao cotidiano do ser humano.

A consciência humana procura conhecer o sentido da vida e interroga o sentido do sofrimento que por vezes, não diz uma palavra e vive a dor sem a compreender, mas a vive também no gozo. Gozo do grito, gozo da subversão, gozo da adrenalina correndo no sangue, gozo da estética, o que nos permite diferenciar três campos sociais diferenciados daqueles que configuram o seu gozo em atividades brincantes: os campos são baseados em territórios (local e global), no sistema ocupacional (esporte, teatro, dança etc.) e nas relações sociais (família, clube, comunidade, escola, agremiação carnavalesca etc.).

A esses brincantes do gozo se considera que cada pessoa está em contato com certo número de outras pessoas, algumas das quais estão em contato direto entre si e outras não. Este é um campo de rede social como um conjunto de pessoas ou grupos, seus objetos, que indicam interações, ou seja, a vida social no seu conjunto como geradora de uma rede. Para Lody (2006), trata-se de uma rede de trânsito que anda juntas na alegria e no sagrado, incontidos e compartilhados na festa, na dança dos desfiles dos afoxés, nos baques dos maracatus, a partir das mundovisões dos terreiros. É importante dizer que a alegria não é falta de seriedade ou de respeito ao cumprimento dos rigores éticos e morais que controlam os cultos religiosos. “A alegria é fê expressiva e sensorial” (LODY, 2006, p. 9), nos sons, nas cores, nos formatos, nas combinações, que atendam ao ser humano que, na perspectiva do mundo afro, é expressa nas características do seu “santo” (de cabeça e de lados), de suas divindades.

Na configuração das redes, nem todos os indivíduos que a compõem mantêm relações sociais entre si. Portanto, a densidade da rede assume uma conexão de canais de comunicação ou difusão em pequenos grupos em que o parentesco, a amizade, as relações de vizinhança costumam aproximar os brincantes do gozo. Seja num jogo esportivo, seja na festa da padroeira, nas manifestações culturais que agregam as pessoas, o impulso criativo parece ser despertado pela relação interativa dos grupos próximos e dos grupos desconhecidos que se aproximam e que também se afastam. O corpo contém a semente da criatividade, com experiências físicas, carne (Naturalismo) e com experiências metafórica por trás do físico (Abstração). Semente que cria vida cria arte a partir de *Obatalá*.

O brincante treloso, gaiato, briguento, sarcástico, finteiro, que existe em nós enquanto criança e que depois permanece ou retorna quando adulto, impulsiona a energia do ser que na sua linguagem muitas vezes não mede esforços em polir suas intenções. O que resulta é a ação-reação-ação que requer reflexão dos envolvidos. Antes a nova ação refletida a partir do olhar, do gesto, do dito e não dito, era atribuída à violência, hoje em dia tem sido atribuída a competitividade, a liberdade de expressão e a necessidade, como conta Zé do Carro:

Hoje em dia as crianças nascem e com poucos anos já está tudo homem feito, mas naqueles tempos atrás, um tempo mais atrasado, as crianças se emperravam muito para crescer. Eu também tenho pouco tempo de estudo e agora está tudo fácil, [...] tem muita gente que diz que o tempo passado era muito bom, mas o tempo é hoje e nós temos tudo que é de bom, Né! Principalmente a liberdade. Antigamente a gente não tinha a liberdade de fazer nada. Para fazer qualquer coisa tinha que pedir aos pais, as mães e eles não davam autorização porque pensavam que os filhos iam dar para isso, para aquilo. Mas hoje eu dou graças a Deus pela criação que tive de meu pai. Entendeu! Na época de criança eu fui bastante castigado porque todos os meninos são trelosos e para dar para ser uma pessoa de bem naquela época tinha que trabalhar mesmo, começar cedo e ser bastante castigado. E eu não me nego de dizer que fui castigado, mas fui castigado por meu pai. E fui crescendo e ele não teve mais condição de me manter em casa. Foi aonde ele veio a me botar para trabalhar. Ele já tava com uma certa idade (Zé do Carro, Março/2010).

Na percepção da realidade, com o tempo se muda o jeito como se vê as coisas, como se percebe o mundo. Vimos no Capítulo II deste estudo, que a experiência com nossos órgãos dos sentidos (visão, olfato, tato, paladar), acontecem no cérebro e precisamos de um editor para juntar tudo o que percebemos (o pensar, o pensamento). Este editor é o corpo. Corpo-ambiente-época (realização): vida passada, realidade paralela, vida futura, realidade virtual do invisível que configura o visível (artefatos como símbolos)

Na desconstrução da visão de mundo, na filosofia quântica o mundo não é como na máquina, o que pensa afeta o mundo. Pensamento, sensações, emoções, nessa filosofia, as leis quânticas clássicas, em que tudo parece estar no lugar, possuem complexidade, são de múltiplas possibilidades.

Quando entro na quadra para estar no jogo de corpo inteiro ou quando se entra na dança para participar da brincadeira, as coisas são executadas por ideias, conceitos, informações e não só por repetição das coisas. O tempo relativo é o modo como experimentamos o mundo fisicamente. O pensamento ou a intenção faz a diferença num emaranhado de intercombinações. Os peptídeos neurais (químicos) no hipotálamo, que é solto na glândula pituitária e é captado pela célula para enviar o sinal para o cérebro agir, configura uma ação, daí a sensibilidade para ver as coisas como sendo pela primeira vez.

A visão de mundo e de ser humano encontrada nos brincantes do afro-carnaval, ao escolher participar de sua manifestação artística, ao investigar a significação de sujeitos no brincante em lugares de aprendizado que dialoga sua ancestralidade com o transitório e o permanente na educação, me levou a perceber uma realidade de difícil integração. Para identificar essa realidade tive que me basear em mais uma triangulação que permitiu que o sujeito não apenas passasse de uma captação de um estado de envolvimento para outro.

Como tudo no Maracatu é ímpar, a triangulação supõe a introdução de um terceiro pólo feito da relação binária entre sujeito e realidade. Nessa separação, ao introduzir o distanciamento, coloca-se o sujeito em um trabalho de elaboração do vínculo com sua realidade. São funções simultâneas de separação e ligação quando ora apresentam-se como irmãos de sangue ancestral na ação dramática e ao mesmo tempo de famílias de parentescos diferentes na ação cotidiana. A presença de um terceiro se faz necessária quando permite a saída de uma apresentação ilusória da realidade com sua manifestação cultural – sua ação real, visível, quando exerce o seu personagem brincante, que ao mesmo tempo reconstitui uma ação imaginária, invisível de realidade ancestral educativa. Portanto, lembra um espelho em que se reflete sujeito-realidade-ato educativo.

Para Marpeau (2002), a função crítica de olhar sobre a realidade a partir dessa relação sujeito-realidade-ato educativo, leva a organização de um “falso self”, em que a triangulação apresenta três aspectos: a relação do sujeito com a realidade feita pelo ato educativo; a relação do sujeito com o ato educativo por meio da realidade; e, a relação educativa com sua realidade efetuada pelo sujeito.

A relação do sujeito com a realidade feita por seu ato educativo consiste numa função de contenção. Nessa relação é nomeado “o estado de ser” do sujeito, sua vivência emocional e

sua história, o que permite a simbolização e a ligação da realidade externa à interna. Isso reinsere a ordem do humano, provando sua possível e necessária gestão em um espaço de desejo, deliberação e responsabilidade, como modos de obter as gratificações esperadas e organiza com ele estratégias de conquistas que podem ser pensadas e desejadas, permitindo-lhe inscrever-se em uma dinâmica de projeto – nesse estudo, o projeto institucional Sistema Caboclo.

A relação do sujeito com o ato educativo por meio da realidade consiste numa relação dual (familiar e institucional) em que no ato educativo se assume o peso da apresentação do serviço ou da instituição (grupo) que o mantém (Sistema Caboclo), que o recebe para o que é vivido no jogo de relações de fusão, de conflitos, de comunidade, de ruptura e oposição, de permanência e transitoriedade, entre o sujeito e o seu ato educativo. Essa realidade (familiar e institucional) desempenha o papel de terceiro na relação ao levar a realidade constantemente em conta, e assim o sujeito e seu ato educativo conseguem se separar, nesse caso, como educativo desempenha o papel do outro na repetição dos jogos de relações de lugares, em que está inserido em uma filiação, em uma família e no contexto social e jurídico de suas normas de grupo.

A relação educativa com sua realidade efetuada pelo sujeito consiste em não impor um ponto de vista em uma única leitura onipotente da realidade. No momento em que acolhe os aspectos que escapam à sua compreensão, o seu ato educativo relativiza sua própria apresentação e leva em conta a realidade vivida pela pessoa-sujeito. Na triangulação o sujeito é esquecido com frequência, como se não pudesse ocupar um lugar criativo no sistema de interações, fazendo o seu cotidiano parecerem ser sempre o mesmo. O sujeito no futuro tem de ser o terceiro entre a apresentação e a apreciação da realidade educativa no Sistema Caboclo, e o que ele sabe sobre essa realidade por meio de sua experiência pessoal. O “self” aqui está na aceitação da consciência do sujeito sobre a realidade, sendo mais fiel no plano do sentido construído que das estimativas educativas.

O fenômeno de captação do corpo como operador de conhecimento possui múltiplas formas que podem provir da própria pessoa, dos outros, de seu ambiente e dos diferentes contextos em que ocorre a relação humana. Elas podem resultar em modos construídos de uma relação ou situação que, no caso da ancestralidade africana, tem iniciado a partir das manifestações culturais de um povo. No Brasil, saem dos terreiros com seus cenários de arte e religiosidade como centros de produção de um saber ancestral articulando cores, movimentos e símbolos e ganham as ruas. Arte reelaborada na Diáspora Africana que tem valor de arte e valor mitológico, reconstruindo figuras simbólicas reinscrevendo o curso da história

contemporânea com seus personagens ancestrais, que foi transportada para o mundo da Diáspora no processo colonial-escravista e hoje é cultuada com valor de divindades (SIQUEIRA, 2002).

Amélia Conrado (2002), em *Temas Negros em Tese* aponta uma experiência pedagógica onde a dança apresenta-se numa concepção de educação. A experiência da Escola Mãe Hilda inaugurada em 1988 em Salvador-Bahia-Brasil, como extensão do projeto educativo do *Ilê Aiyê*, privilegia os valores e traços identitários da comunidade negra local referente à civilização africana na comunidade do *Curuzu*, no bairro da Liberdade. Outra ambiência não-escolar de herança cultural readaptada, que passa a referendar ritmos, crenças, lendas, mitos, costumes e expressão corporal vivida-concebida daqueles que nasceram e se criaram num ambiente cultural afro-baiano, através do ensino fundamental e profissionalizante (músico, percussionista, dançarino), numa convivência próxima à família de santo resguardada pelo Candomblé e outras que prepara para a vida com impulsos criativos que visam a liberdade, como na configuração do fenômeno estético do Sistema Caboclo.

Enquanto enuncia seus desejos, quando é autorizada a negociação das apresentações e das apreciações de suas próprias percepções, o sujeito configura sua estética de forma singular e plural criando uma dinâmica de libertação. A dinâmica da libertação é o que Marpeau (2002, prefácio VI, por Ruy Berger) propõe como uma “pedagogia da abertura”, numa

[...] aplicação daquilo que possibilita a relação com o desconhecido, o deslocamento das regras do jogo, dos pertencimentos já constituídos, dos papéis recíprocos já definidos. Isso é o que deve ser entendido como processo de autorização, processo de criação nesse duplo sentido de dar origem a possíveis impossíveis (àquilo que ainda não é) e transformar o sujeito em autor, ou co-autor daquilo que ele se torna.

Desses aspectos da triangulação entre a abertura e redução do campo dos possíveis, esboça-se uma dinâmica proveniente do movimento e dos artefatos utilizados no corpo do brincante, e a um primeiro olhar sobre a realidade se adota uma mudança de perspectiva que permite o acesso a outras possibilidades, até então desconhecidas, deixando as coisas que pareciam evidentes no grupo serem as de permanência nesse mesmo grupo. Ocorre no Sistema Caboclo a abertura a liberação do que parecia ser auto-imposto em uma lógica dominante instalada e que leva a reprodução, sem que seja necessário a levar o grupo à dispersão ou dependência à situação externa a ele.

Por meio da deliberação e o exercício da escolha, é possível extrair estímulos e solicitações do mundo, assim como invasões de emoção e de impulso criativo. Apesar de nem

sempre o sujeito saber dar um futuro as possibilidades conhecidas, para sua ação ter sentido, as possibilidades devem se inserir em um projeto de abertura a novas perspectivas da relação do sujeito com o “já conhecido”, o considerando sob novos aspectos. Trata-se da capacidade de reconstruir a consistência de um sistema (uma obra), ao mesmo tempo contínua, mas diferente, em seus múltiplos envolvimento possíveis que pode não depender do sujeito e ser imposta a ele, como no caso do caboclo ter suas obrigações ao sair no carnaval. Portanto, há escolha e acesso à responsabilidade.

O limite entre escolha e responsabilidade está baseado na experiência da preferência por uma realidade tangível (ação dramática do caboclo), limitada, na ilusão de um todo irrealizável (ação cotidiana do sujeito que é caboclo). Mas esse limite colocado pela realidade não é percebido como uma perda imposta por outros com má intenção, ele é descoberto progressivamente como resultado da escolha deliberada do sujeito em investir neste ou naquele aspecto da realidade, nas diversas possibilidades que a ele se apresentam.

A escolha abre uma possibilidade de gratificação limitada, mas tangível que, como processo criativo, coloca em evidência a alternativa preferida. Não há mais uma oposição radical entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, mas uma tensão dialética. Como experimentou um prazer tangível (escolha dos movimentos, o como utilizar e confeccionar os seus artefatos, fonte inspiradora e econômica para o local e a região), mas limitado na realidade (nenhum ou poucos recursos para adquiri-los), o sujeito pode renunciar ao todo, e esse todo é sua vida cotidiana colocada de lado durante o período carnavalesco.

No dia seguinte ao Festival Banguê, na Praça da Matriz em Nazaré da Mata, onde o Maracatu Cambinda havia se apresentado fazendo a abertura do evento, esperando na Rodoviária que fica ao lado da Praça, lembro do brincante caboclo a mais de quinze anos – seu Manuel do confeito – que me solicitou uma ajuda para confeccionar sua arrumação para o carnaval de 2011. Ele no momento estava desempregado e gostaria de poder continuar a sair no carnaval. Sensibilizei-me e passei a contribuir com um valor que pudesse ajudá-lo a continuar em sua vivência e experiência gratificante dos limites, alicerces de um desejo que pode ser investido em objetos reais atingíveis e realizáveis, como os que carregam em sua arrumação de caboclo de lança.

Escolher brincar de caboclo mobiliza e produz numerosas capacidades estruturais a adquirir, conseqüentemente se sentindo apto para escolher. São estruturais porque estão ligadas à estrutura psíquica e relacional do sujeito, sendo indispensáveis nas múltiplas situações, ainda desconhecidas, de sua existência. Elas possuem uma natureza de aquisições

educativas com verbos de ação comportamental, tais como: apreciar, projetar, compreender, identificar, avaliar, estimar, assumir, dentre outros.

A aquisição educativa de apreciar requer os elementos de uma situação e apresenta suas múltiplas possibilidades, discriminando as diferentes alternativas. O projetar necessita um eventual futuro para essas possibilidades. O compreender implica nos sistemas de valores circundantes, assim como nos códigos e sistemas que organizam o ambiente. O identificar incide em finalidades de seus atos e posicionar-se, hierarquizando seus desejos. No avaliar, se consolida os diferentes benefícios possíveis, para si mesmo e para os outros. O estimar pede capacidades e riscos com relação às dificuldades que levem o sujeito brincante a: comparar, preferir, renunciar, deliberar, decidir, comprometer-se. E o assumir, traz o campo das conseqüências previstas e imprevistas de suas escolhas.

O exercício da escolha não é experimentado apenas nas deliberações que compreendem mecanismos pessoais através de ações individuais, mas também em deliberações de diferentes sujeitos, em interação com os demais. Trata-se de saber como, por meio das interações educativas que pode chegar ao estatuto de sujeito, de pessoa, na capacidade de aceitar normas e valores como uma espécie de resultante do processo educativo que seria, em primeiro momento, instrução ou desenvolvimento (ou ambos). Desde sua origem, como um elemento de sua definição, a questão do sujeito e de seu acesso à liberdade deve estar presente no próprio ato educativo da escolha.

Nem todos possuem a mesma visão de mundo ao escolher participar da manifestação artística do caboclo. Poucos ainda possuem uma visão de ancestralidade africana, com suas obrigações propostas na perspectiva africana, como: sair como “obrigação”, em referência ao “santo” (*orixá* de cabeça); tomar o banho de ervas; pintar a face com a *zarcão*; e, tantas outras obrigações como o culto de *Égun-gun* de lado do invisível, materializado (visível), em que o *orixá* é natureza que não se mistura com espírito encarnado, ele é divindade, sendo o *Égun* espírito de antepassado que já viveu na terra, portanto o caboclo passa a ser *Égun* (SANTOS, 2008, p. 21), sua forma de se apresentar em homenagem aos ancestrais.

Como antes apenas homens saíam no Maracatu Rural, penso que esta prática esteve aliada também ao culto aos seus ancestrais masculinos das "Sociedades *Egungun*", que têm como finalidade elaborar ritos a homens que se destacaram em suas comunidades quando vivos, para que eles continuem presentes entre seus descendentes de forma privilegiada, mantendo na morte a sua individualidade. Esses mortos surgem de forma visível, mas camuflada, como uma verdadeira resposta religiosa da vida pós-morte, denominada *Egun* ou *Egungun*. Para os *Yorubás* a vida é longa (o espírito é longo), mas o corpo é descartável.

No impulso criativo, toda essa perspectiva de ver e viver uma ancestralidade invocada no culto dos antepassados encontrada no emprego da palavra “máscara”, divulgado em livros, catálogos de museus, provém de uma tradução que adquiriu hierarquia através de seu uso contínuo, que possui um significado funcional de certos objetos de culto por um grupo (SANTOS, 2008).

Participar da deliberação do grupo em dar continuidade a uma visão ancestral, tem se resumido aos cultos aos antepassados que brincavam ao lado, em um tempo vivido em conjunto. Isso fica muito claro todas as vezes que é cantada uma *loa* no momento da caída dos caboclos de lança. Há sempre aquele caboclo que morreu e que é lembrado pelo grupo, superando dor e criando energia (*axê*) para o vivido no cotidiano, tanto de dificuldade como de euforia, criada pelo desejo da práxis cabocla. Essa práxis é reflexo e ação do ser humano sobre o mundo para transformá-lo, e sem ela a superação da contradição opressor/oprimido se tornaria impossível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A educação compreende a experiência básica do ser humano de aprender a ser competente na sua cultura a partir da visão que tem do mundo. A cultura envolve tudo que é criado pelo ser humano: produtos materiais (artefatos, roupas etc.); produtos sociais e de comportamentos (famílias, escolas, religiosidade, formas de relacionamento sociais); e, produtos mentais com seus conceitos e sistemas de pensamento (saber) com suas estruturas de conhecimento culturais complexas e dinâmicas utilizadas para interpretar, experienciar e agir sobre o mundo.

A experiência básica com a qual a educação nos proporciona, ela serve e serviu para a relação de sobrevivência-persistência de diferentes grupos na sociedade com o intuito de descobrir e redescobrir processos que levem a resolução de problemas gerados das relações que temos no mundo, das quais diferentes indivíduos estão envolvidos, direta ou indiretamente, para a construção do projeto de ser humano. Essa práxis construtiva de projeto social se dá por sujeitos individuais identificados com sujeitos coletivos, compartilhada na convivência, ao olhar um COM o outro, elementos de aprendizados – imbricados nas diferentes organizações institucionais sociais, que podem se dá dentro e fora do ambiente acadêmico – que colaborem para escolhas e mudanças existenciais de vida.

Ao falar de Manifestações Culturais como organizações institucionais sociais, estive necessariamente a falar de tudo aquilo que não é natural, ou seja, tudo aquilo que é construído pelo homem e do qual este tira uma mais valia. Uma Manifestação Cultural é tanto um cesto de vimes, como uma canção popular, uma variedade lingüística, uma dança de carnaval, um concerto por uma filarmônica, uma peça de louça tradicional, a culinária, ou uma obra artística ou literária que podem ter tanta importância patrimonial como uma igreja, um terreiro de candomblé, um forte, um moinho de vento, uma ruína do século XVI ou um edifício vanguardista do século XXI. Sendo assim, a Cultura só se pode manter por ela própria e para isso tem que ter agentes ativos. A esses agentes me foquei em sua ação brincante – os Griôs de uma construção do saber – a qual aponte a epistemologia brincante ou saber brincante nesta tese.

O saber brincante, como um saber antigo que nasce dos saberes espontâneos (intuição, tradição, autoridade) e do saber racional (dos filósofos, das ciências), está sempre criando novos conhecimentos, novas formas de repensar a interrelação ser humano-meio ambiente no

tempo. Ele teve aqui o olhar persuasivo do encontro com as emoções que mobilizam configurações estéticas.

Para esse estudo que possui esse saber com memória no corpo através da experiência estética pude colocar ênfase na dimensão educativa, presente nas dinâmicas socioculturais do agente ativo de uma comunidade que possui como manifestação cultural, os brincantes Caboclos de Lança do Maracatu Rural no Estado de Pernambuco. Atores sociais que têm a interculturalidade como fio condutor da geração de saberes e fazeres inerentes às tradições mestiças desses conhecidos folgazões, que também possuem dimensão comunicativa e dimensão lúdica imbricada no que denominei de Sistema Caboclo.

A proposta inicial foi a de estabelecer uma discussão sobre o registro de um saber, a partir da linguagem simbólica como processo educativo. Especialmente se ela se dá numa continuidade em busca de uma perspectiva de educação transitória e permanente, repensada e refletida no corpo brincante e político, também num contexto histórico-cultural. Portanto, proporcionar uma visibilidade aos saberes-fazeres desses brincantes numa educação multicultural, em que a troca cultural assim como a troca de códigos, não requer o abandono ou ruptura de identificações iniciais de um grupo cultural ao qual pertence, até porque, reinterpretá-las, reutilizá-las é uma forma de reafirmar suas culturas.

Esse estudo também proporcionou chamar atenção para o descaso com as manifestações culturais no corpo brincante e até perseguições que decorrem de uma ausência de sensibilidade política para elementos que são fonte da formação do povo brasileiro. Trazendo enfim, aos olhos do espectador acadêmico, na cena contemporânea, a figura do Caboclo de Lança como um dos milhares de brincantes na América e em outros continentes, que aponta uma perspectiva que se apropria de sua dramaticidade, plasticidade e riqueza de movimentos num processo de re-elaboração de sua imagem através de suas linguagens corporais, como processos educativos que possuem forte presença de ancestralidade africana.

Estudos como este vem garantir no campo educativo a presença do brincante de nossas manifestações culturais materializadas no corpo do brasileiro. Recolocá-lo na cena contemporânea significa avivar na memória já esquecida sua existência. Ainda que a proposta seja da abordagem estético-educativa dos mistérios que o envolve, dos elementos que o compõem abstratamente trabalhados enquanto corpo que brinca como ser no mundo. O processo é o da cultura em conflito, em movimento, não harmoniosa e consensual. Diferenças ocorrem entre e no meio dos grupos. Elas existem e são produzidas de acordo com a produção e recepção ideológica de signos culturais que busca o outro na potência (*axé*) que requer a sobrevivência-persistência através da ludicidade.

Como venho transitando no espaço das manifestações culturais, é preciso entender que não existe uma cultura fora do campo de força das relações de poder e de dominações culturais, e que o brincar também é coisa séria na vida das pessoas. Pensar numa educação nessa perspectiva é incorporar aos saberes educativos um tipo de conhecimento mais integrativo, que dialoga com a ciência, com a arte, com a política e com o mito, acolhendo dessa maneira o belo, o criativo e o inusitado, que estão presentes nas danças dos Caboclos de Lança.

A dança desses brincantes vista nesse estudo questiona o corpo como um instrumento afirmando-o como um processo, como condição de existência de um corpo em crise, que tenta dissolver constantemente as sedimentações que nele estão acumuladas como processos educativos que ainda se encontram fora dos enredos conceituais da educação na escola, na academia. É enxergar nas dinâmicas da vida social, num sentido amplo, o enfrentamento de múltiplas possibilidades de configuração do pensamento acadêmico.

A etnografia, por suas profundas implicações com a cultura como expressão dos sistemas simbólicos emergentes da vida em sociedade, ofereceu inspirações para o desenvolvimento da pesquisa e me propuseram junto aos demais aportes teóricos, em resposta aos objetivos desse estudo, as seguintes descobertas:

- A partir de Bhabha, observei o espaço que escapa de regulações (os entre - lugar urbano e rural) das lutas dos agentes-sujeitos entre os campos educativo-artístico-comunicativo, na perspectiva da educação multicultural. As competências interculturais, o conhecimento e a capacidade de lidar com os códigos culturais dos brincantes e sua compreensão de como ocorrem certos processos culturais (saber) foi a tônica, o foco para as descobertas encontradas nesse estudo. O processo educativo com vista à pluralidade desses brincantes o define como universal social e individual. Brincantes como todos (de igualdades), como algum (de afinidades), e como nenhum (de individualidades) que vivem entre convenções e reconvenções sociais.
- Descobrir fontes documentais, além dos registros materiais (Fotos, filmagens, documentos, materiais de inspiração africana como: o cravo na boca, a lança, a gola ou manta, adereços de cabeça, dentre outros), foi acrescida a fonte do corpo como máscaras de ampliação da pele. Estas fontes possibilitaram documentos de registros através dos enredos dos brincantes que incorpora história (presente no mundo) e sujeito, a partir dos fenômenos das “falas” do corpo, visto que, qualquer

artefato produzido pelo ser humano na análise do fenômeno estético tem um componente humano, um componente cultural e um componente singular;

- No critério de seleção de fontes para a representatividade não sistemática (aleatória) foi considerado a impermanência (constante mudança), em que a forma foi o vazio e o vazio foi a forma na escolha dos conceitos observados no campo. Escolha que caminha na percepção entre o visível e o invisível criando corpografias circulares e espiralidades entre o *aiyê* e o *orun*, que formam redes de células sócio-culturais (tecido bio-antropo-theo-epistemológico);
- Dentre outros instrumentos, os registros em diário de campo apontaram a experiência estética performativa como processo educativo da viagem que se transforma na metáfora do diálogo vivo, na metáfora do tempo, na metáfora da persistência-sobrevivência, na metáfora corporificada; e,
- Interpretações utilizando a diversidade na polifonia dissonante dos saberes de brincantes carnavalizados, configuradas a partir das ações articuladas (conteúdo e forma) em três princípios: Organizativo (de dimensão educativa); construtivo (de dimensão comunicativa metodológica); e, mediativo (de dimensão lúdica na autonomia criativa), que estrutura uma perspectiva de metodologia brincante que se apropria do mito, da ritualidade ancestral nesse estudo.

O primeiro objetivo, que compreendeu a complexidade das ações (dramática e cotidiana), apontou interpretações de percursos de aprendizado de conteúdo transitório e permanente na cosmovisão do brincante, numa triangulação de fatos e fontes sobre a realidade criativa operadora de processos educativos incorporados como subversão. Um corpo aprendendo e fazendo, agregando valor de ancestralidade africana, que constrói metáforas, como um operador de conhecimento.

O segundo objetivo, que compreendeu a ritualidade investigada na relação de significação do corpo do brincante com outros corpos e o corpo e as coisas, apontaram interpretações da comunicação de encantos e desencantos, a partir do mestre e aprendizes, no fenômeno da arte de contar experiências do saber com história incorporada sob o olhar intersubjetivo de estratégias de persistência.

O terceiro objetivo, que compreendeu as configurações, identificou interpretações de lugares e entre-lugares artísticos no trânsito do corpo dos brincantes na interface rural e urbana, com indícios de elementos de práticas individuais, coletivas, de gênero, como fenômeno de convivência com os brincantes em espaços de relações, co-relações e

aproximações visualizados nos materiais cênicos de uso no corpo. Práticas configurativas a partir da instabilidade de impulso lúdico e criativo, normalizado enquanto símbolos sociais regidos por atitudes dispersivas, camufladas de intenções.

Ao interpretar de forma articulada conteúdo e forma como sistemas culturais em redes de células socioculturais – que prefiguram de invasão de criatividade tendo como senha válida a ciência, o senso comum, as artes, os mitos e a filosofia – esse amplo campo de estudo pode refletir o que está em curso nas mais diferentes formas de abordagem de perspectiva qualitativa da pesquisa em educação. Ele pode vir a contribuir para ampliar nossa *Cosmovisão* e aplicá-la na configuração de nossa vida e na reconfiguração do mundo no devir.

Ao desvelar, desentranhar a forma humana revelada pelas cascas dos brincantes foi possível descobrir que o que está dentro está fora também, e vice-versa. O sagrado e o profano está no humano, e vice-versa. E fui descobrindo com os brincantes que sua ação dramática e sua ação cotidiana é o paradoxo da unidade que se revela no invisível e no visível, o Ser nos seres que descobrem beleza, valores que revelam e educam a humanidade a ser humana, sem nada impor, mas propor e convidar para a liberdade de criar sendo em suas celebrações rituais, seja de sátira, poética, encontradas nas máscaras brincantes, seja nos entre-lugares de apelo diplomático para o bem da humanidade.

As identidades desmascaradas levam os indivíduos, os brincantes, a necessidade do abandono e substituição das noções tradicionais de cultura e identidade nacional. Hoje em dia qualquer cidadão tem um imaginário e um horizonte cultural – saberes, costumes, desejos, expectativas – cujas características e configurações dependem de informações, imagens, idéias e opiniões que circulam e se geram na circulação à escala global e não dependem das características eventualmente peculiares do território geográfico (local, regional, nacional ou continental) em que o indivíduo nasceu ou vive.

A problemática central do estudo de como a memória cultural no corpo brincante de ancestralidade africana produz cosmovisões que percorrem caminhos de histórias de vida e lugares de aprendizado, apontou a idéia dos entre-lugares em que o contínuo e o descontínuo histórico encontram-se, confrontam-se, dialogam um com o outro num contorno que se abre entre conhecimento e desconhecimento, que ora se aproximam e ora se afastam do indivíduo, ora se perdem e ora se acham. Nesse processo, ao olhar o mundo ao avesso como o lugar do novo, repleto de conflitos e paradoxos como no afro-carnaval, diferentes processos históricos podem estabelecer novas conexões reconstruindo condições de ordem e desordem, como possibilidades para que o novo venha estar sempre surgindo nos territórios e fronteiras das cascas dos *akixí*, seja com seus sinos, suas cabeleiras, suas franjas, sua lança, que revelam

fases e poder, mas sobretudo, atração, distinção, preservação estético-educativa que identifiquem os brincantes num sistema social.

As ordens e desordens entre a história oficial (que os tornam invisíveis) e as histórias vividas no cotidiano de grupos sociais, em que estas os tornam visíveis no fenômeno de correlações e descrições no saber brincante do afro-carnaval refletem processos educativos entre cultura e desenvolvimento pelo foco da educação, pelos fatos observados e as idéias que eles encarnam para que outros também possam vê-las, compreendê-las e ir além, no olhar dos acontecimentos em que se desdobra através das possibilidades aproximativas e interpretativas por dentro e por fora do corpo, em espaços de ambiente rural e urbano nos cruzamentos das encruzilhadas. É sustentar modos de conseguir organizar suas falas no corpo com implicações estéticas produzidas neste fazer, materializadas em “metáforas corporificadas”.

A viagem percorrida aproximando cenas interpretativas como processo educativo apontou configurações que se apropriam das metáforas corporais, a exemplo dos objetos, artefatos, adornos, como ampliação da pele no corpo construindo arquétipos. O que é importante dizer é que esse processo se deu muito pela ação brincante.

É interessante ainda assistir hoje diferentes setores da sociedade se utilizando dessa ação, seja para criar visibilidade, seja para criar aproximação com condutas de valores. Em reportagem do telejornalismo baiano encontrei essa ação na utilização da carta de baralho e jogo de memória, em que os rostos dos procurados pela justiça estão impressos identificando-os por seus atos; Em viagem nos vãos da TAP (Transportes Aéreos Portugueses), onde toda a orientação de serviços de segurança no voo são apresentadas de forma cômica pelos aparelhos de comunicação áudio-visual (o mesmo tem acontecido também nos cinemas antes das sessões); O Estatuto do Torcedor é distribuído nos estádios de futebol em revistas em quadrinhos; Os jogos, que na rede de computadores (Web) ensinam; A TV com suas telenovelas, a exemplo de “Que rei sou?”, que foi ao ar na TV Globo de Fevereiro a Setembro de 1989, apresentava uma sátira do Brasil da redemocratização e destacou o personagem *Corcoran* (o bobo da corte) realizado pelo ator Stênio Garcia, que de bobo ele não tinha nada.

O fato é que a maneira de ser brincante invade todos os dias o nosso cotidiano, e esta é uma herança de memória cultural do corpo brincante de ancestralidade africana, presentes nos domínios do direito, da literatura, da política, dentre outros, em que estão inscritas as narrativas de suas façanhas.

O mito como uma realidade cultural extremamente complexa, nesse estudo teve abordagem e aplicação através de perspectivas múltiplas e complementares, em que contou história sagrada como acontecimento ocorrido em tempo primordial, narrada graças às

façanhas dos Entes Sobrenaturais (Personagens dos Mitos). Nesse sentido, passa a existir uma realidade, o Cosmo de um comportamento humano, como narrativa de uma “criação”, ou seja, o relato de que modo algo foi produzido e começou a ser manifestado plenamente como sacralidade ou ‘sobrenaturalidade’ de suas obras.

Como atividade humana significativa foi possível perceber que, invariavelmente, as mesmas respostas com base nos ancestrais ainda prescrevem muito dos comportamentos que temos hoje em dia. É que o mito possui um espaço no modo de vida e do trabalho (cosmovisão, cosmogonia) que são materializados, configurados no corpo, como arquétipos e símbolos do diálogo vivo operador de conhecimento, que narram como as coisas foram feitas e revelam por quem e por que o foram, e em que circunstâncias.

Em “O Mito da Caverna”, na paródia parafraseada por Maurício de Souza em “As Sombras da Vida”, com os agradecimentos ao colega Platão, mostra uma realidade que está por vir ainda por muito tempo, passando das cavernas para as TVs. No entanto, sempre há aquele que desvenda, cria, persiste na situação ou mudança dela, mostrada pelo seu personagem Piteco. Esta é mais uma ação brincante, configurada neste caso nas revistas em quadrinhos. Portanto, na ação brincante, o mito direta ou indiretamente “eleva” o ser humano, recordando continuamente os eventos grandiosos que tiveram lugar sobre a Terra e que esse ‘passado glorioso’ é em parte recuperável, como a imitação dos gestos, transcendendo limites situando-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de realizar os atos deles.

A teoria desse estudo aponta o termo brincante como algo que não é novo, este conceito veio de diferentes autores e campos de estudo, coletâneas e debates de minhas viagens e dos brincantes no tempo, a qual pode vir a proporcionar ainda novos argumentos teórico-metodológicos para o que fazemos e somos, ao transcender os limites de nossas crises, sistematizados numa metodologia do saber brincante. Chegar a possíveis interpretações pode significar não apenas aquisições de novos conhecimentos, mas, também, favorecer possíveis intervenções que traduzem o “caminho para” nessa metodologia, propondo procedimentos que orientam e auxiliam a própria práxis que é de construção de saber antigo, mas também original ou novo, a partir de coisas que não “caem do céu”, porque são os seres humanos que o elaboram, o constroem e reconstroem com sua mente, com sua ação brincante oferecidas de múltiplas maneiras, que passam também a construir e reconstruir nossos saberes pessoais.

No contexto de uma metodologia do saber brincante, o mito nas expressões do Caboclo de Lança em sua manifestação cultural, na Tese, mostrou um Esquema Triádico que lançou mão de idéias que partiram de diferentes conceitos dispostos como elementos das categorias de análise do estudo.

Nas ideias de Esquema Triádico as novas configurações que passam os Caboclos de Lança e que atuam no corpo-arte-movimento, consiste no alimento educativo (o conhecimento) que é digerido sempre na perspectiva de gerar novas proposições estratégicas de resoluções de crises. Ele chega a ser o espaço temporal do impulso criativo transformador de abrangências que passa a estar produzindo conhecimento crítico. Conhecimento que nasce da organização dispersiva apresentada pelos caboclos em seus movimentos, e segue o enredo hoje também presente na sociedade de informação veloz que, também de forma dispersiva, chega de todos os lugares.

Saber (conhecimento construído), metodologia (caminho, fundamento) e epistemologia (condições de produção) brincante foram conceitos aqui tratados que levaram a um mesmo significado, o de contribuir para formar o pensamento e para pensar a formação. Esta forma de pensar que se flui em coordenações consensuais de condutas se dedica a causas, ao se utilizar de configurações como: fintas, esquivas, tramas jocosas persuasivas. Essas ações dialogam com o sério tirado dos esconderijos, que o rompe, que o dissolve, que o coloca no movimento da imagem, que o faz dançar no riso sério da arrumação que se veste de forma brincalhona e ágil.

A forma brincalhona da linguagem indireta, figurada, paródica, irônica, linguagem que se utiliza como uma máscara, sabendo-se que é uma máscara, é a linguagem dos que falam “como se”. Como se fosse um pregador, como se fosse um soldado... Nessa distância entre o falante e sua linguagem, ou entre o falante e sua posição, ele produz o lúdico extravagante, sem um lugar próprio, um juiz sem polícia, um nobre sem cavalo, sem se confundir com essas máscaras emprestadas. A esse “como se” revela imagens de discursos criados de caráter virtual, narrativo, conceitual, dentre outros, a partir de interpretações, inquietações que passam pelas ações desordenadas no mundo globalizado, que termina por se encontrarem nos princípios de uma educação pluricultural, crítica e estética em diferentes faixas etárias e gêneros.

A visibilidade do processo educativo que tenho a partir do olhar desse brincante, lida não com o intelecto, com uma educação conceitual, de idéias, racional, em que o domínio de um tempo oficial sobre os outros exercidos pela imposição de um sentido (significado e direção) o separa de um espaço vivido, mas com maneiras de fruição estética (de sentimentos e idéias), ética (de condutas e valores), lógica (de pensamento, normas), a partir de uma antropologia temporal (tempo vivido), da cultura política do tempo (problematizando os devires de cada ser ligado aos devires ambiental), e o tempo dos códigos que podem ser visualizados no momento carnavalizado e fora dessa época, como nos ensaios de prévias

carnavalescas dos caboclos (chamadas de sambadas ou batidas). Essa perspectiva pode vir a rever e transformar socialmente visões cristalizadas sobre o negro no Brasil, no pensar, no sentir e no agir de resistência, de um eu social de aglutinação e difusão, que se encontra em nossa alma, ou seja, em nosso animar de comunicação orquestral.

Por fim, os resultados indicados se remetem à construção de compreensões que pode ser aprofundada e continuada ao interagir com o ambiente. Nesse ínterim, deve-se refletir sobre a importância da formação do saber no Maracatu Rural e, considerando, o caso em tela dos brincantes Caboclos de Lança, articulada a diferentes espaços de aprendizado. Longe de se ter conclusões, acredito que a maior contribuição que se pode apresentar neste momento é continuar propondo o diálogo em trânsito do gozo no saber brincante.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional** – Tradução Lólio Lourenço de Oliveira – São Paulo: Ática, 1989 [1983]. (Capítulos 1-6, p. 9-123).
- ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. (Org. Oneida Alvarenga), 2ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- ARAÚJO, H. de. (Org.) **Tecnociência e cultura: ensaios sobre o tempo presente**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- ARDOINO, J. “À propos du statut du paradoxe ou de la contradiction dans les pratiques sociales et dans les sciences de l’homme et de la société que voudraient les connaître”. In: Pratiques de formation, Analyses, “Paradoxes du travail social: quelles incidences sur la formation?”, Formation permanente, Université Paris VIII, n° 16, dezembro de 1988, p.5.
- ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ARRUTI, José Maurício Andion. **A emergência dos “remanescentes”**: notas para o diálogo entre indígenas e Quilombolas. Mana, n° 3/2, Rio de Janeiro, n° 3/2, p. 7-38, out. 1997.
- ASANTE, Molefe Kete and ASANTE, Kariamuwelsh. Ed. **African Cultura: the rhythms of unity**. USA: African World Press, Inc. 1996.
- ATTALY J., **Histoires Du temps**. Paris: Fayard, 1982.
- AUGÉ, Marc. **As Formas do Esquecimento**. Lisboa: ÍMAN Edições, abril, 2001.
- AUGÉ, Marc. **Los no lugares: Espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2008.
- AUSUBEL, David P. NOVAK, Joseph D. HANESIAN, Helen. **Psicologia educacional**. Rio de Janeiro: Interamericana, 1980.
- AZZI, Riolando. **A Igreja Católica na formação da sociedade brasileira**. Aparecida: Editora Santuário, 2008.
- BARTH, Fredrik. **Los grupos étnicos y sus fronteras. La Organización Social de Las Diferencias Culturales** – Traducción de Sérgio Lugo Redón – México: Fondo de Cultura Económica. 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais** – Tradução Yara Frateschi Vieira – São Paulo: Hucitec, 2008.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. Contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações – Tradução de Maria Heloisa Capellato e Olívia Krähembühl – 2ª Ed., São Paulo: Livraria Pioneiro Editora, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Arte da Desaparição** – Tradução de Anamaria Skinner – Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1997.
- BAUMAN, Z. Ser leve e líquido. In: BAUMAN, Z. **Modernidade líquida** – Tradução Plínio Dentzien – Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zigmunt. **Identidade Líquida**. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. **Folguedos e Danças de Pernambuco**. 2. ed. Recife: PCR, 1989.

- BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Edusp, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** – Tradução Sérgio P. Rouanet. In: **Obras Escolhidas I, Vol.1**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BÈRGSON, Henri (1859-1941). **Matéria e Memória**. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura** – Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renata Gonçalves – Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BIRIBA, Ricardo Barreto. “Pedagogia da Performance: arte / educação e pensamento contemporâneo”. In: **XVI Seminário Acadêmico da Associação de Investigadores e Estudantes Brasileiros em Cataluña (APEC)**. Maio de 2011.
- BIROU, A. **Dicionário de Ciências Sociais**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- BOFF, Leonardo. **Saber Cuidar: ética do humano - compaixão pela Terra**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BONALD NETO, Olímpio. **Os Caboclos de lança** – Azouguados de Ogum. Recife: Fundarpe / Conselho Estadual de Cultura, 1987.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345: (Cultura brasileira e culturas brasileiras).
- BOSI, Eclea. **O tempo vivo da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Educação?** 26ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A festa do santo preto**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF; Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.
- BRAUNSTEIN, F.; Pépin J. F. **O lugar do corpo na cultura ocidental**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural** – Tradução Leila Souza Mendes – Rio Grande do Sul: UNISINOS, 2003 (Coleção Aldus 18).
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800** – Tradução Denise Bottmann – São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros**. 3ª ed. revisada, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes/ Edusp, 1998.
- CANDAU, Vera M. **Rumo a uma nova didática**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CARLOS, A F. **O Lugar no/do Mundo**. São Paulo. Hucitec, 1996.
- CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do Folclore**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARNEIRO, Edison. **A sabedoria popular**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARNEIRO, Edison. **Religiões Negras e Negros Bantos**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.
- CARVALHO, Edgar. **Ensaio da complexidade**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2002.

- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1954.
- CASIRER, Ernest. **Antropologia Filosófica**. Bogotá: FCE, 1976.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Tema e variante do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi**. Mana, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 69-104, 2006.
- CERTEAU, Michel de. 1925-1986. **A invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer**. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 4ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CHARLOT, B & BAUTIER, J.Y. Rochex, Rapport au savoir et rapport à l'école dans les zones d'éducation prioritaires, 1996, p.40.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000a.
- CHAUÍ, Marilena. **Nervura do Real, a Imanência e Liberdade em Espinosa**. Vol.1, São Paulo: Cia da Letras, 2000b.
- CHAUÍ, Marilena. **Experiência de pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica** – Tradução Patrícia Farias – Rio de Janeiro: UFRJ, 1998
- CONERTON, Paul. **Como as sociedades recordam** – Tradução Mª Manuela Rocha – Celta, São Paulo: Oeiras, 1993.
- COHEN, R. **A performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva: Universidade de São Paulo, 1989. (Debates 219)
- CONRADO, Margarete de Souza. **Maracatu Nação: códigos barrocos no corpo que dança**. 109 fl. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.
- COUTO, E.S. **O homem satélite: Estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica**. Ijuí (RS): Unijuí, 2000.
- COUTO, Hildo. **Introdução ao Estudo das Línguas Crioulas e Pidgins**. Brasília: Editora UNB, 1996.
- CUNHA Jr., Henrique. **Tecnologia africana na formação brasileira**. Rio de Janeiro: CEAP, 2010
- DAMÁSIO, Antonio. **O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994, 1995.
- DAMÁSIO, Antonio. **O mistério da consciência do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.
- DAWKINS, Richard. **O Gene egoísta**. 2ª ed. New York: Oxford University Press GRADIVA, 1989.
- DEBORD, Guy. **Considerações sobre a Sociedade do Espetáculo**. In: A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles (1925-1995). **A imagem-tempo**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon – Lógica da Sensação**. 1ª ed. São Paulo: Zahar, 2007.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e Educação: figuras do indivíduo-projeto** – Tradução de M^a da Conceição Passeggi, João Gomes da Silva Neto, Luis Passeggi – Natal, Rio Grande do Norte: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO (07.03.2010 p. D1)

DIAS, Lucy & GAMBINI, Roberto. **Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira**. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.

DOMENICI, Eloísa Leite. “A Pesquisa das Danças Populares Brasileiras: por uma epistemologia do corpo brincante”. **Caderno Treco**, Salvador EDUFBA, nº 1 (Prelo), 2007.

DUARTE Jr, João Francisco. **Fundamentos Estéticos da Educação**. 2^a ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 1988.

DUARTE Jr, João Francisco. **Por que arte-educação?** 15. ed. São Paulo: Papirus, 2004.

ECCLES, J. **The understanding of the brain**. New York: Mc Graw-Hill, 1978.

ECO, Umberto, 1932. **As Formas do Conteúdo** – Tradução e revisão Pérola de Carvalho – São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, U. A mensagem estética. In: ECO, U. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 51-66.

ELIADE, Mircea E. **Mito e Realidade** – Tradução Pola Civelli – São Paulo, Perspectiva, 1972.

FEATERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FERREIRA, F. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, Isabel. **Na Ancestralidade Africana, a gênese da cultura da América**. Conferência no I Colóquio Africaméricas: Literaturas e Culturas apresentada na Universidade do Estado da Bahia – PPGEL/UNEB. Salvador, 21.09.2009.

FIGUEIREDO, Cândido de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2 Vols. Rio de Janeiro: Clássica, 1913 (Estante Livros Raros).

FIORIN, José Luiz. Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem. In: **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. Org. Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 37-66.

FONSECA Jr., Eduardo. **Dicionário Yorubá (Nagô) – Português**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1988.

FONSECA, Vitor da. **Construção de um modelo neuropsicológico de reabilitação psicomotora**. Tese de Doutorado, Lisboa: FMH-UTL, 1985.

FONSECA, Vitor da. **Psicomotricidade: Perspectivas multidisciplinares**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

FONTES, Malu. “Os percursos do corpo na cultura contemporânea”. In: **Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais** (Org.) Edvaldo Souza Couto e Silvana Vilodre Goellner. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

FOUCAULT, Michel. “Os corpos dóceis”. In: FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- FREITAS, Joseania Miranda et alli. Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade: o Carnaval de Barranquilla e o Pelenque de San Basílio (Colômbia) e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (Brasil). In: **Revista Brasileira do Caribe: Revista do Centro de Estudos do Caribe no Brasil/ UFG**, V.vii JAN/JUL, Semestral, Goiânia, Ed. CECAB, 2007.
- FREITAS, L.C. **Uma pós-modernidade de libertação: reconstruindo esperanças**. Campinas: Autores Associados, 2005.
- FRY, Peter. Gallus africanus est, ou como Roger Bastide se tornou africano no Brasil. In: Seminário de Cultura Brasileira, 4, 1986, São Paulo: FFLCH/CERU. **Revisitando a Terra de Contrastes: a atualidade de obra de Roger Bastide**. Seminário de cultura brasileira. São Paulo: FFLCH/CERU, 1986, p.31-45.
- FRUNGILLO, Mário D. (2003). **Dicionário de percussão**. São Paulo: Unesp.
- GADOTTI, Moacir; FREIRE, Paulo; GUIMARÃES, Sérgio. **Pedagogia: diálogo e conflito**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 1995.
- GARCIA, Januário; TAVARES, Julio C. de. **Diásporas Africanas na América do Sul: uma ponte sobre o Atlântico**. I Ed. Brasília/DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.
- GATTI, Bernadete. A construção metodológica da pesquisa em Educação. **Conferência no Programa de Pós-Graduação em Educação da UNEB**. Salvador, 04/09/2008.
- GEERTZ, Clifford, 1926. **A Interpretação das Culturas**. 1 ed., 13ª reimpr. – Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GIDDENS, Anthony. *Runaway World – How globalisation is reshaping our lives*. 2ª edição. Londres: Profile Books, 2002.
- GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: ed.34, 2001.
- GOFFIMAN, Ervine. **A representação do eu na vida cotidiana** – Tradução Mª Cecília Santos Raposo – Petrópolis: Vozes, 1985.
- GOLDENBERG, M. (Org.). **Nu investido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GONZALEZ, José Luís. et AL. **El hombre latinoamericano y su mundo**. Bogotá: Neva América, 1981.
- GOODENOUGH, Ward. "Cultura, Lenguaje y Sociedad". In: J.S. Kahn (comp.), **El Concepto de Cultura: Textos Fundamentales**. Barcelona: Anagrama, 1975, p. 157-249.
- GREINER, Christine. Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de “corpo brasileiro”. In: NORA, Sigrid (Org) **Húmus, 2** Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GROSSIN, W. **Les temps de la vie quotidienne**. Paris: La Haye, Mouton, 1974.
- GRÜNEWALD, Rodrigo de A. **Toré e Jurema: emblemas indígenas no nordeste do Brasil**. Ciência e Cultura, vol.60, nº 4, São Paulo: Oct. 2008 (ISSN 0009-6725).
- GRUZINSKI, Serge. “Misturas, Caos, Ocidentalização”. In: **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético – Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão – Rio de Janeiro: Editora 34, 1992**.
- GUERREIRO, Goli. Terceira diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos. In: **V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: UFBA, 2009.
- HALBWACHS, Maurice (1877-1945). **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade – Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro – 11ª Ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006**.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais – Tradução Adelaine La Guardiã Resende – Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003**.
- HEIDEGGER, Martin. *“El Ser y el Tiempo”* – Tradução de J. Gaos. 7ª ed., México/Madrid/Buenos Aires, F. Cultura Economica, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. **Hölderlin y la esencia de la poesia**. 3ª reimpresión. Barcelona: Anthropos Editorial, 2000.
- HILLMAN, J. **Cidade e alma – Tradução Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg – São Paulo: Nobel, 1993**.
- HOBSBAWM, Eric & Terence RANGER. **A Invenção da Tradição**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- HORTON, Myles. FREIRE, Paulo. **O caminho se faz caminhando: conversas sobre educação e mudança social**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- IANNI, Otávio. “A metáfora da viagem”. In: IANNI, Otávio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, **CENSO**, 2000.
- JOSSO, Christine, 1945. **Experiências de Vida e formação**. Lisboa: Coleção Educa - Formação nº8, janeiro, 2002.
- JORNAL “A TARDE”, Caderno A2 deste Jornal Baiano, 17/01/2010, p. 1.
- JORNAL DO COMÉRCIO** (Alex Coluna Assuntos Sociais, 19,21 e 28.02.1963).
- KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. São Paulo: Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC, 1994.
- KOCH, Ingedore V.; ELIAS, Vanda M. **Ler e Compreender: os sentidos do texto**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

LACAN, Jacques. O Simbólico, o Imaginário e o Real. Nomes-do-Pai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia** – Tradução Marie-Agnes Chauvel – 8ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

LAKATOS, E.M; MARCONI, M.A. **Metodologia Científica**. 4 ed. São Paulo: Atilas, 2004.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana** – Tradução Mara Sofia Zanoto – Campinas: Educ, 2002.

LARROSA, Jorge et alli. *Déjame que te Cuente: Ensayos sobre narrativa y Educación*. Barcelona: Laertes, 1995.

LARROSA, Jorge. Elogio do riso: ou de como o pensamento põe, para dançar, um chapéu de guizos. In: **Pedagogia profana: danças, pimentas e mascaradas** – Tradução Alfredo Veiga Neto. 4ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, pg. 167-182.

LAWAL, Babatunde. **Curso de Iconografia, dos orixás, simbolismo das cores, mediunidade e máscaras**. Núcleo de Estudos Africanos e Afrobrasileiros em Línguas e Culturas (NGEALC) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Salvador, Julho de 2011.

LEÃO, José Antonio C. **Caboclo de Lança, um mistério em forma de dança**. Projeto de montagem coreográfica apresentado ao Departamento de Teoria e Criação Coreográfica na disciplina de Metodologia da Pesquisa Coreográfica do Curso de Especialização em Coreografia em nível de Pós-Graduação pela Escola de Dança/UFBA, 1993.

LECOQ, J. *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. En collaboration avec Gabriel. Carasso et Jean-Claude Lallias. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.

LEONTIEV, A.N. **Actividad, consciencia y personalidad**. Buenos Aires: Ciencias del Hombre, 1978.

LIMA, Cláudia. **EVOÉ: história do carnaval** – das tradições mitológicas ao trio elétrico. Recife: Editora Raízes Brasileiras, 2001.

Levantamento de Potencialidades Econômicas e Necessidades Empresariais do Município de Nazaré da Mata (SESC, Maio, 2006).

LODY, Raul. **O povo do santo: Religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos**. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

LOPES, Nei. **Bantos, Males e Identidade Negra**. São Paulo: Autêntica, 2006.

LOTMAN, Iuri. La Semiótica de la cultura ay el concept de texto. Em **La Semiosfera I**. Madri: Cátedra, 1996.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura Negra em Tempos Pós-Modernos**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2002.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2000.

LUZ, Marco Aurélio. **Do Tronco ao Opa Exim**. Salvador: UFBA, 1993.

MACEDO, Roberto Sidnei; GALEFFI, Dante; PIMENTEL, Álamo. **Um rigor outro sobre a qualidade na pesquisa qualitativa: educação e ciências humanas**. Salvador: EDUFBA, 2009.

MACEDO, Roberto S. **Compreender / mediar a formação: o fundante da educação**. Brasília: Líder Livro Editora, 2010.

- MACHADO, Roberto. **Deleuze, A Arte e A Filosofia**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do Político: A Tribalização do Mundo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível** – Tradução Albert C. M. Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Apresentação e revisão técnica Luiz Felipe Vaêta Neves; Tadução Maria de Lourdes Menezes e Débora de Castro Barros. 4ª edição. Ri de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma teoria científica da cultura** – Tradução José Auto – Rio de Janeiro: Zahar, 1962.
- MARPEAU, Jacques. **O processo educativo: a construção da pessoa como sujeito responsável por seus atos** – Tradução Cláudia Schiling – Porto Alegre: Artmed, 2002.
- MAQUET, Jacques. **The a esthetic experience: antropologist loochs at the visual arts**. Londres, Yale University Press, 1986.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MATTA, Roberto da. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- MATURANA, Humberto. **Emoções e Linguagem na Política e na Educação**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- MATURANA, HUMBERTO R., 1928 **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia** / Humberto R. Maturana, Gerda Verden-Zöllner – Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin – São Paulo: Palas Athena, 2004.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia** – Tradução Paulo Neves – São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo crítico**. São Paulo: Cortez, 1997.
- MENEZES, Lia. **As Yalorixás do Recife**. Recife: Funcultura, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MOREIRA, Daniel AUGUSTO. **O Método Fenomenológico na Pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.
- MORIN, Edgar. **O Método**. A natureza da natureza. 3ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América. Edição Original, 1977, Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- MORIN, Edgar. **Saberes Globais e Saberes Locais**. Participação de Marcos Terena. 4ª ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro** – Tradução de Catarian Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaia – 2ª ed. São Paulo: Cortez, Brasília, DF: UNESCO, 2000.
- MUNANGA, Kabenguelê. A preservação da memória da cultura negra. **Semana da consciência negra**, São Paulo, nov., 1992, p. 3.

- NETO, Olímpio Bonald. **Caboclos de Lança** – Os guerreiros de Ogum. Revista Pernambucana de Folclore. Gráfica Caxangá, Recife, 1976, p.23-30.
- NOVAES, A. (Org.) **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Novo Dicionário Banto do Brasil** (2007, p. 59-60)
- OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007a.
- OLIVEIRA, Eduardo David. **A ancestralidade na encruzilhada**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007b.
- OLIVEIRA, Eduardo David. **Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza: LCD, 2003.
- PANOFSKY, Erwin. **Estudos em Iconologia**. Temas humanísticos na Arte do Renascimento. 2ª ed. Lisboa, Estampa, 1995.
- PAULME, Denise. **As Civilizações Africanas**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.
- PAZ, O. **Conjunções e disjunções**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PEIXE, Guerra. **Maracatus do Recife**. 2ª edição. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980.
- PEIRCE, Charles S. (1839-1914). **Semiótica** – Tradução José Teixeira Coelho Neto – 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Roberto. Sincronia de criações e movimentos. In: **Revista Gesto**. Vol. nº 2. Rio de Janeiro: Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2003.
- PEREIRA, M.V. **Traços de fundamentalismo pedagógico na formação de professores**. 2003 (no prelo).
- PERRENOUD, Phillippe. **Pedagogia diferenciada das intenções a ação** – Tradução Patrícia Chittoni Ramos – Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- PIMENTEL, Álamo. **O elogio da convivência e suas pedagogias subterrâneas no semi-árido brasileiro**. Porto Alegre: UFRGS, 2002 (Tese de Doutorado em Educação).
- PINEAU, Gaston. **Temporalidades na formação: rumo a novos sincronizadores** – Tradução Lucia Pereira de Souza – São Paulo: TRIOM, 2003.
- PINHEIRO, José Amálio de B. **Aquém da identidade e da oposição** – formas da cultura mestiça. São Paulo: Editora Unimepe, 1995.
- PINHEIRO, José Amálio de B. “Por entre Mídias e Artes, a Cultura”. In: NORA, Sigrid (Org) **Húmus, 2** Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos**. RJ: Editora Revista dos Tribunais. V.2,n.3, 1989.
- PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2008.
- POPER; Eccles, J. **The self his brain**. New York: Springer International, 1975, 1977.
- PORTUGAL. Museu do Abade de Baçal – Rituais de inverno com máscaras; Miguel Vale de Almeida, Paula Godinho, João Leal, Benjamim Pereira, Paulo Raposo, Clara Saraiva – Lisboa: IPM, 2006 – 176 p. : il.; 28 cm

POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade** – Tradução Elcio Fernandes – São Paulo: UNESP, 1998.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (org.), **Etnocenologia – textos selecionados**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 1998.

PRADO, Ricardo Chaves. No Baque Solto do Maracatu Rural. **Revista Horizonte Geográfico**, Ano 5 nº 24, editora AUDICROMO setembro/outubro de 1992, p.30-36.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRESTON, N.G. Afrominimalista Brasileiro – Brazilian Afrominimalist. In: **Emanuel Araújo: esculturas, relevos, monoprints**. São Paulo: Best, 1991.

READ, Herbert. **A educação pela arte** – Tradução Valter Lellis Siqueira – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. 2. ed. Recife: FUNDAJ, Massangana, 1990.

Revista Super Interessante (Edição 276 – março / 2010, p. 41).

RIBEIRO, W. C. **Do Lugar ao Mundo ou o Mundo no Lugar?** Terra Livre, AGB, 11-12: 237-242, 1993.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2003.

RISÉRIO, Antonio. Apresentação. In: SERPA, Luiz Felipe Perret; PRETTO, Nelson de Luca (Orgs.). **Expressões de Sabedoria: educação, vida e saberes: Mãe Stella de Oxóssi, Juvany Viana**. Salvador: EDUFBA, 2002, p. 10.

RIOS, T.A. **Compreender e ensinar: por uma docência da melhor qualidade**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

RODRIGUES, Mª das Graças de S. **Ori na Tradição dos Orixás**. Conferência apresentada na Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia – PPGE/FACED/UFBA. Salvador, 17.09.2009.

RODRIGUES, Neidson. **Por uma nova escola: o Transitório e o Permanente na educação**. 7ª ed. São Paulo: Cortez, 1992.

ROTHSCHILD, F.S. *Posture and psyche*. In: HALPERN, L. (ed.) **Problems of dynamic neurology**. Jerusalem: Hadassah Medical School, 1963.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Gramática do Tempo** – Para uma Nova Cultura Política. Vol. 4, São Paulo: Cortez, 2006 (Coleção Para um Novo Senso Comum).

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nãgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia** – Traduzido pela Universidade Federal da Bahia – 13.ed., Petrópolis: Vozes, 2008.

SANTOS, Juana Elbein dos (Org.). **Criatividade Âmago das Diversidades Culturais a Estética do Sagrado**. Salvador: Sociedade de Estudo das Culturas e da Cultura Negra no Brasil, 2010.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHWARCZ, L.K.M. **Navio negroiro: cotidiano, castigo e rebelião escrava**. São Paulo, nov., 1995, p. 31.

SCHÖN, Donald A. **Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e aprendizagem**. Porto Alegre. Artes Médicas Sul, 2000.

Secretaria de Desenvolvimento Econômico do Estado de Pernambuco Potencialidades Econômicas e Necessidades Empresariais do Município de Nazaré da Mata. (Maio, 2006)

SFEZ, L. **A saúde perfeita**. São Paulo: Loyola, 1996.

SIMONDON, G. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier-Montaigne, 1969.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. Temas Negros em Estudo. In: CONRADO, Amélia V. e outros. **Temas Negros em Tese**. Rio de Janeiro: OR Editor Independente, 2002.

SILVA, Dilma de Melo & CALAÇA, M^a Cecília F. **Arte Africana & Afro-brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. Petrópolis: Vozes, 1988a.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988b.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STORNILO, Ivo & BALACIN, Euclides Martins. **Educador da Humanidade**. São Paulo: Paulus, 1989 (Coleção Educadores da Humanidade).

TELES, Jocélio. "Aliança preservou o culto aos caboclos". In: **Jornal A Tarde**. 20/11/2006, p. 8.

TIBÚRCIO, Terezinha Petrucia da Nóbrega e Larissa Kelly de O. M. A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.30, n.3, p. 461-468, set./dez. 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **As Festas no Brasil Colonial**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América, a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

VALLE, Christina. Folgedos – A Cultura e o Lúdico. In: **Revista da Bahia**, V.32, n°38 "Folgedos – Artes, bens, dramas, brincadeiras, representações, tradições vivas". maio de 2004, p. 13.

VARGAS, Ângelo L. S. Movimento e Gestualidade: a fala simbólica do corpo social. **Revista do CONFEF**, Ano 1, n° 01, p.29 – 32, dez 2001.

VASCONCELLOS, M^a J.E. de. **Pensamento Sistemico, o novo paradigma da ciência** (5^a edição; edição original, 2002). São Paulo: Papirus, 2006.

VAZ, A.F. "Memória e progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin". In: SOARES, C.L. (Org) **Corpo e história**, 2 ed. Campinas: Autores Associados, 2004.

VERGER, Pierre. **A tradição dos Orixás e as relações históricas da África com o Novo Mundo**. Comunicação apresentada durante a II Conferência Mundial da Tradição dos Orixás e Cultura. Salvador: Mimeo, 1983.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns**. São Paulo: Edusp, 1999.

VYGOTSKY, L. *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica, 1979, 1987.

ZAOUAL, Hassan. **Globalização e Diversidade Cultural**. Textos Seleccionados e Traduzidos por Michel Thiollent. São Paulo: Cortez, 2003 (Coleção Questões da nossa época: v.106).

WEBGRAFIA

BRAVI, Valéria Cano. **A reinvenção do movimento**. 1999. Disponível em: <<http://www.usp.br> - **Box especial**. Acessado em: 03/jul/05 (Dissertação de Mestrado em Antropologia).

LIMA, Cláudia. Artigo: **O entrudo e o carnaval brasileiro**. Site: www.claudialima.com.br Acessado em 10/10/2010.

Dados do Programa de Apoio ao Desenvolvimento Sustentável da Zona da Mata de Pernambuco – PROMATA

Disponível em: <http://www.promata.pe.gov.br/internas/programa/index.asp>

Acessado em 18.03.2010

Ação Griô no âmbito do Ministério da Cultura através da Secretaria de Cidadania Cultural (SCC-MinC – Ação Griô, 2010)

Disponível em:

<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/category/cultura-e-cidadania/acao-gri/>

Acessado em: 20/10/2010

MULTIMÍDIA

Brincantes Nordestinos – Ciclo Carnavalesco. Acervo INDOC/FUNDAJ – Projeto Manifestações Culturais da Massangana Multimídia Produções, 1996 (As festas populares do Nordeste nos seus aspectos lúdicos, religiosos e profanos).

Cenas e Símbolos do Nordeste – Temas Sociais e Ambientais. Acervo INDOC/FUNDAJ – Série da Massangana Multimídia Produções, 1997 (Da obra homônima de Gilberto Freyre, uma visão da sociedade e da cultura canavieiras a partir da relação homem/meio ambiente).

Portais da Criação – Gênese, Impulso, Limites, Transformação. Acervo INDOC/FUNDAJ – Programa da Massangana Multimídia Produções, 2007 (Série de quatro programas que discute o ato da criação. O diretor e roteirista Luiz Felipe Botelho investiga o processo criativo na perspectiva da diversidade).

A Dimensão Quântica da Realidade (DVD). Ciência, Espiritualidade e Cura: Um novo Paradigma. Wallace Lima.

ANEXO I – Arquivo do Jornal do Comércio

JORNAL DO COMMERCIO — Quinta-feira, 28 de fevereiro de 1963

10

JORNAL DO COMMERCIO — Quinta-

Eutália Figueiredo Classificada Em Primeiro Lugar, No "Copacabana"

RIO, 27 (Gazeta) — Terço antes ceitar os melhores
típicos nacionais da decoração denominada "Festa Brasileira",
cerca de 1.000 pessoas entregaram-se a uma agitação
fresca e bulhenta até às quatro horas da madrugada
de domingo, no baile do Copacabana Palace, que tradicional-
mente abre a série de grandes festas fechadas do carnaval
carioca. Desta vez os foliões ganharam uma hora mais cedo
do que nos anos anteriores. Em 23 horas de estada quando
se lamboreia e os pratos das cozinhas quebraram a inquiete
expectativa e os sons os estridentes característicos em honra-
nagem ao Rei Momo. O desejo de pulso e dançar era tanta
que talvez mais da metade dos foliões não tomou coadjuvan-
te das fantasias que participaram do concurso. Foi um baile
sem briga, pois a vigilância policial não permite que os in-
evitáveis arrufos se transformassem em cotas sérias.

**O CONCURSO DE FAN-
TASIAS**

O concurso de fantasias
constitui um dos pontos altos
do baile do Copacabana. Mas
como a apresentação dos ven-
cedores se faz numa passarela
armada no saguão que liga os
salões, muita gente não inter-
rompeu a "pilação" para a-
preciar o desfile. Com o que
perdeu um espetáculo luxu-
oso. Este ano a direção do ho-
tel restabeleceu o concurso de
fantasias masculinas, que aca-
bou sendo o mais importante
e de decisão mais difícil pelo
júri.

Inscreveram-se 30 candida-
tos: 15 homens, 12 mulheres e
três grupos. Todos os homens
inscritos apresentaram-se ao
júri, mas seis mulheres desis-
tiram (inclusive Núcia Miran-
da, como "Mata Hari". Os três
grupos foram premiados.

tudo tendo sido feito a mão.
Os dois classificados em pri-
meiro lugar ganharam, como
prêmio, um automóvel "Dau-
phine".

OUTRAS CLASSIFICAÇÕES

No segundo posto feminino
o júri classificou Wilma Carla,
com uma fantasia intitulada
"Aquarda do Brasil". Se bem
que não fosse vistosa, as o-
diás era afreante, trabalhosa
e que certamente despertou o
espírito "nacionalista" dos ju-
rados. Em terceiro lugar fira-
ram empaladas as surs. Mar-
guerite Marie Ventre, com
"Papillon du Paradis" e Ia-
dora Queiroz com "Balambó,
Princesa de Cartago". Dois
trajes vistosos. O primeiro
com predominância de azul e
negro e o outro vermelho. Tan-
to o segundo como os terci-
ros lugares obtiveram como
prêmio viagem a Lisboa-Pa-



An
Ca
Int

MENÇÕES HONROSAS

O júri concedeu, ainda, men-
ção honrosa para Judite Bue-
no com "Cataratas do Igua-
çu", e Paulo Varelli, com
"Voo-Doo, Feitiço do Caribe".
Judite Bueno fôra a vencedo-
ra do ano passado com "As
Neves de Kilimanjaro".

No concurso de grupos sa-
grou-se vencedor aquele cha-
mado "Caboclo de Lança", in-
tegrado por quatro figuras
(dois homens e duas mulhe-
res) todas argentinas. O 2.º lu-
gar ficou com "Centros Afri-
canos", de 17 figuras (9 mu-
lheres e 8 homens), e o 3.º lu-
gar foi dado ao grupo de seis
pessoas (4 homens, e duas
mulheres) chamado "Y Am-
baó". O Grupo "Os Mongóis",
de (8 pessoas 4x4 classificou-
se "hors concours". Os prê-
mios dos grupos não foram
revelados.

ANEXO II – Cartaz de Conferência na Universidade de Coimbra



eventos
do
CIAS

ciclo de conferências

Máscaras brincantes: percursos de configurações estético-educativas

Prof. José António Carneiro Leão

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

25 de Outubro, 2010 – 11.45h

**Departamento de Ciências da Vida,
Antropologia – Anfiteatro 1**

Entrada livre

Entrega de certificado de participação

**CIAS - Centro de
Investigação em
Antropologia e Saúde**

Universidade de Coimbra
www.uc.pt/cia

ANEXO III – Cartaz de Conferência Arquivo Histórico Ultramarino em Lisboa



Conferência: Cenários Interpretativos no Corpo-Arte-Movimento

9 de Novembro: às 17h30

Conferencista: José António Carneiro Leão (Universidade do Estado da Baía)

Comentadora: Clara Saraiva (IICT)



José António Carneiro Leão como brincante Caboelo de Langa do Maranhão Rural de Pernambuco (Arquivo António Leão, 2008)

Resumo: Este estudo procura analisar a visibilidade de símbolos iconográficos educativos em manifestações culturais de brincantes, com os seus itinerários marcados por diferentes ancestralidades, em especial a africana. Os objectos-artefactos utilizados como ampliação da pele do ser humano têm adquirido, nas trajetórias dos povos, grande apuro estético, e nelas se destacam as noções de equilíbrio, proporção e simetria que apontam para um conjunto de ideias e valores associados a insígnias de poder, *status* e prestígio. Como cosmovisão de ancestralidade africana no corpo, as imagens estéticas dos artefactos contribuem para o equilíbrio no mundo, propiciam religiosidade/carnavalização (BAKHTIN, 2008), e servem de apoio à sobrevivência e afirmação da identidade ao serviço da comunidade. Como se dão as passagens simbólicas dos artefactos em brincantes do afro-carnaval? Aponta-se um caminho metodológico de cenários interpretativos com base etnográfica, que utiliza os próprios conceitos tirados do campo de pesquisa, configurados na perspectiva de teias simbólicas (GEERTZ, 2008). Privilegia-se o exercício de narrativas e representações culturais, contribuindo de maneira significativa, pela perspectiva da arte-movimento, para criar visibilidade através de artefactos, afirmando-as nas sociedades, e fazendo educação com suas forças e fraquezas (BRANDÃO, 1991).

José António Carneiro Leão, mestre em Gestão de Políticas Públicas e Doutorando em Educação / UFBA. Bolsista da CAPES. Coreógrafo e Performe na Temática Corpo, Memória e Ancestralidade Africana. Professor visitante do Curso de Especialização em Arte Educação – Cultura Brasileira e Linguagens Artísticas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Tem experiência na área de Educação atuando nos seguintes temas: Arte-Educação, Interdisciplinaridade, gestão, planeamento, currículo, diversidade cultural e políticas públicas

Sala do Brasil (AHU), Calç. da Boa-Hora, nº 30, Lisboa

Informações: ahu@iict.pt tel: 213616330

ANEXO IV – Termo de Consentimento de Pesquisa



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, JOSÉ MANUEL DA SILVA, CPF nº 142.395.134-15, Identidade nº 3021354
Presidente e representante oficial do Maracatu Rural Cambinda Brasileira, venho por meio
deste, autorizar a publicação de imagens e depoimentos realizados nesta comunidade pelo
Prof. Ms. José Antonio Carneiro Leão, CPF nº 335.588.254-20, Identidade nº 2145847, em
função da pesquisa de campo de doutoramento desenvolvida sobre os Caboclos de Lança do
Maracatu Rural, intitulada **SABER BRINCANTE: cosmovisão de ancestralidade como
processo educativo**. Estudo vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da
Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação do Profº
Dr. Álamo Pimentel.

Nazaré da Mata (PE), 11 de fevereiro 2011.



José Manuel da Silva

Presidente do Maracatu Rural Cambinda Brasileira

APÊNDICE A – ROTEIRO DO DIÁRIO DE CAMPO COM OS BRINCANTES

Brincante: Caboclo de Lança <input type="checkbox"/> Dirigente <input type="checkbox"/> Ex-brincante <input type="checkbox"/>		
Local dos dados:		
Data:	Início:	Termino:
Nº dos dados:		

1 IDENTIFICAÇÃO

1.1	Nome:	
1.2	Apelido:	Nascimento/Idade:
1.3	Endereço Residencial:	
1.4	Telefone:	E-mail:
1.5	Naturalidade:	Nacionalidade:
1.6	Filiação: Pai:	Mãe:
1.7	Profissão:	Local Trabalho:
1.8	Tempo de atuação como Brincante:	

2 QUESTÕES NORTEADORAS NO DIÁRIO DE CAMPO

a) SELEÇÃO DE FONTES (Objetivos da pesquisa)

2.1 - Autorização para aplicação do instrumento de pesquisa e publicar fotos e imagens;

2.2 - Aspectos que levaram o brincante a participar da manifestação cultural:

Fonte estética Fonte Sobrevivência Fonte Comunitária Fonte Aprendizagem

2.3 - Instrumentos utilizados no diário de campo:

Observação Entrevista Roteiros Abertos Fatos que surgem

2.4 - Escolha das respostas aos conteúdos surgidos na aplicação dos instrumentos de pesquisa:

Responde as questões Sem respostas Receptivo ao Conteúdo Não receptivo

b) ESPAÇO ENTRE OS CAMPOS EDUCATIVO-COMUNICATIVO-ARTÍSTICO

2.5 - Entre-lugares incorporados como modo-de-ser no mundo (Quadro 2)

Campos / Entre-lugares	Dimensão Educativa	Dimensão Comunicativa	Dimensão Lúdica (Linguagem Artística)
Conjunto de Técnicas-Processos	Processo Educativo é uma ação “sobre” e uma relação de poder em um campo de múltiplas interações. Não é submisso a um único conjunto de normas instituídas. A preocupação com ele só acontece quando há dificuldades, problemas, em momentos e lugares em que há crises.	Pensamento mágico, reino das cosmologias, dos mitos, baseado nas forças externas à natureza e o ser humano.	Abordagem interacionista, abordagem individualista, o fenômeno de conjuntos heterogêneos (os grupos de pertinência como a família, as instituições, as estruturas sociais, que não possuem as mesmas expectativas, os mesmos códigos, nem as mesmas relações)

Campos / Entre-lugares	Dimensão Educativa	Dimensão Comunicativa	Dimensão Lúdica (Linguagem Artística)
Sentido do Jogo (Estratégias)	1) a necessidade de uma ferramenta teórica construída (passagens da singularidade); 2) a emergência da noção de complexidade, instabilidade e intersubjetividade; e, 3) elementos de inspiração (referências) nas dinâmicas da interação.	Apesar de cada um desempenhar um determinado papel, cada sujeito o faz dentro de um jogo conjunto, de uma forma singular que ao lado de outros jogos singulares, modifica o jogo de conjunto na tolerância possível do contexto integrando uma margem reativa e criativa dos atores.	Reatualizações de suas configurações estéticas nos artefatos utilizados pelos brincantes, uns absorvendo de outros. A inclusão de óculos escuros, espelhados, de lantejoulas e miçangas nas golas em substituição aos vitrilhos pesados, dentre outros objetos.
Vida do campo (Valores)	Recorrências, repetições e forças que organizam a coesão e a manutenção das regras que condicionam as trocas no interior do sistema caboclo	Enfoques: aditivo (incorpora novas idéias ao conteúdo); infusão (inclui novos materiais, novos conceitos); transformação (apreciação da diversidade e da complexidade das culturas no mundo); e, ação social (desenvolve habilidades de realizar ações sociais com e através de seu fazer artístico, com o seu potencial criativo)	Numa encruzilhada a crise designa um ponto crítico que enfrenta o desconhecido, podendo modificar o conjunto e o lugar ocupado nesse conjunto. É uma passagem de um estado estável para outro estado, perturbando certos elementos de um conjunto, provocando a reorganização em cadeia
Experiência do saber (Cosmovisão/Ações)	Entre-lugares: disciplinares (diferentes campos de estudo); espaciais (rural e urbano); corporais (dentro e fora); configurativos (visível e invisível); institucionais (público e privado); e, experienciais (individual e coletivo, singular e plural). Além de serem referenciais para o processo educativo.	Se há crises é justamente porque o sistema existencial pode desestabilizar-se em razão de algo ainda impensável para o próprio sujeito que brinca com essa desestabilização.	Como autor de suas escolhas na crise, o sujeito brincante assumiu competências experimentando os efeitos do investimento de seu desejo estético no corpo ampliado como pele. Brincando, falam grandes verdades, denunciando o que pode vir a estar camuflado nas narrativas.
História Incorporada (Configurações do Saber brincante)	É complexo o que leva em conta o aleatório, a história, o sujeito e seu desejo, sua intencionalidade, as diferentes temporalidades, a heterogeneidade dos componentes da realidade observada.	O Mito de Exú (Prandi, 2001, p. 17), “Histórias que falassem da aventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano”.	Fenômeno estético no sistema caboclo: imbricados do componente humano (o alimento é o conhecimento), cultural (recados e estilos estéticos enraizados) e singular (como cria formas utilizando um repertório único)
Ancestralidade (Ritualidade)	Ao trazer a complexidade da transferência de conceitos de um campo disciplinar para outro de utilização diferente, essa transferência justifica-se pela explicitação da permanência dos processos educativos que agem no novo campo de utilização.	A ideia de movimento tem a ver com a trama dos sentidos que o aprendiz vai dando às suas ações, por meio de figuras que permitem uma visualização da simultaneidade de posturas idênticas ou aproximativas em diferentes temporalidades (passado, presente, futuro).	Movimentos que criam estéticas no corpo e que possuem conteúdos de religiosidade e elementos de inspiração africana, visualizado e constatado nas pequenas, densas e reinventadas Áfricas.

Quadro 2 Lugares incorporados como modo-de-se no mundo

Fonte: Elaboração do próprio autor

2.6 - Fontes Documentais (Quadro 3 e 4)

Quadro B2.6 - 1º Objetivo / Categoria: COSMOVISÃO Unidade de Análise: Complexidade das Ações (Dramática e Cotidiana)			
Aspectos	Contexto Inicial	Contexto Atual	“Falas” no corpo (Narrativas)
Percursos de aprendizado	Da memória no corpo de diferentes passagens continentais integrada ao ambiente da zona rural	Para a midiática e da zona urbana do interior do estado em outras cidades circunvizinhas.	Grandes percursos entre zona rural e urbana, sempre em passagem por matas, ruas e praças.
Área física (Localização)	Dos engenhos da Zona rural canavieira	Para a zona rural e zona urbana da Mata Norte e da capital.	Partidas e sambadas a partir do Engenho do Terreiro do Cumbe
População (Estimativa)	Dos escravos dos engenhos de cana de açúcar	Para os trabalhadores rurais e urbanos	Gestos com os artefatos de trabalho, em especial os que lidam com a terra
Condições e variantes da dança	De guerra, luta entre si com grandes desorganizações e improvisações, trazendo o sangue do adversário na ponta da lança	Para a perda da função de luta corporal e incorporação dos cordões organizados com seus jogos de guiadas. Na lança só a pintura	Gestos entre as loas e as batidas do terno que tira o ritmo empregado para fazê-lo dizer no corpo através da marcha, do samba de dez, do galope e do samba curto.
Representação social	Do índio-africano ao brincante Mateus que depois passa a ser representado pelo Caboclo de Lança	Para um integrante dentre vários outros de uma agremiação carnavalesca de Maracatu Rural ou Baque Solto	Mestres e folgazões de saberes culturais de uma região
Movimentos Executados	De ataque e defesa	Para Filas, fileiras e caídas	Com a Lança para cima (ataque) e para baixo (paz); Caídas, Giros, Cortejos, Acompanhamento nos Cordões em filas e fileiras
Encantos e desencantos	Do Caboclo que caísse, perdesse a luta ou não entrasse na luta ficava de fora da brincadeira	Para quanto mais caboclos vistosos com seus trajes bem arrumados, melhor para a agremiação	Poder participar das sambadas e sair no carnaval
Mestres e aprendizes	Dos Caboclos que eram convidados pelos mestres em sua residência para sair na brincadeira	Para caboclos que recebem ajuda para fazer suas fantasias, aprendendo a confeccioná-las e aprendem a sair nos cordões	Identificados por suas posições na organização dentro da manifestação (Caboclos: mestre, de frente, de centro, de trás, de trincheira.
Estratégias de sobrevivência	Da possibilidade de agir, atuar, brincar, praticar sua religiosidade	Para Visibilidade cultural	Marcas no corpo em imagens passadas pelos artefatos utilizados
Corpo como um operador de conhecimento	De aprender a defender-se e a perpetuar sua espécie	Para o diálogo da estética no corpo	Saber fazer brincante

Quadro 3 Fontes documentais
Fonte: Elaboração do próprio autor

Quadro B2.6 - 2º Objetivo/Categoria: ANCESTRALIDADE Unidade de Análise: Intersubjetividade da Ritualidade			
Aspectos	Utilização	Características	“Falas” no corpo (Narrativas)
Relação entre brincantes e as coisas	Dialógica no corpo-arte-rede	Movimentos de idas e vindas em percursos achados e perdidos	Espaço e local de ponta de lança da insurgência negra, num re-aparecimento do passado profundo, fortalecido e multiplicado pelas novas tecnologias, mesmo sabendo que estes espaços semânticos do mito das origens que ocupa, ainda estão esquecidos ou adormecidos por muitos.
Representação ancestral	Insurgência negra	Caminhos para o cortejo dessa manifestação cultural passar.	Continuidade transatlântica à memória de ancestralidade africana corporificada nesses brincantes que criam diálogo performativo em rede rural e urbana em seus percursos de relação com a sociedade oficial, com sua política de embranquecimento, sem perder de vista a paródia que instaura um terreno de luta ideológica que permite uma nação respirar os valores negros das comunidades-terreiro.
Trocas simbólicas	Artefatos no corpo	Força nas trocas orais e no uso da imaginação pela ação de ser brincante	O costume de dançar pelas ruas em cortejos e o uso de máscaras, durante os dias de carnaval, era próprio dos negros, desde os tempos do Brasil Colônia. Mas a elite interessada em fazer uso das máscaras durante essa festa necessitava apropriar-se dessa antiga prática dos negros africanos no Brasil, e atribuir-lhe um novo significado.
Elementos de práticas individuais	Penitência	Função unificadora do silêncio por detrás das máscaras	No mito de <i>Ogum</i> : “ <i>Ogum faz ebó</i> e se torna uma potência” (PRANDI, 2001, p. 96)
Elementos de práticas coletivas	A máscara numa arquitetura de conjunto	Arrumação dos folgazões	Na intensidade do momento, do gozo do mundo como ele é.
Elementos de práticas de gênero	Égun-gun	Apenas homens participam como Caboclos de Lança	Processo simbólico em laços entre o mistério, o místico e o mundo partilhado ou não no grupo.
Elementos de práticas tradicionais e modernas	Persistência	Sutil dialógica entre o mostrar e o esconder	Penso que a tradição e a modernidade são entendidas como elementos interdependentes e em permanente cumplicidade nos processos de construção de identidades e articulação de transformações sociais que venham a abordar o papel do conhecimento e das crenças socio-culturais na reconstituição do tecido social em reconciliação local.
Opção de vida agregando valor	Entre o transitório e o Permanente	Valores e aspirações que marcaram e marcam processos educativos no corpo.	Saberes e histórias, mitos, lutas e glórias de seu povo, dando vida à rede de transmissão oral de sua região e país, como todo (a) cidadão (ã) que se reconheça e/ou seja reconhecido (a) pela sua própria comunidade.

Quadro 4 Ancestralidades
Fonte: Elaboração do próprio autor

Quadro B2.6 - 3º Objetivo / Categoria: SABER BRINCANTE Unidade de Análise: Configurações			
Aspectos	Antes	Hoje	“Falas” no corpo (Narrativas)
Lugares e entre-lugares	Espaço Rural (Saída das casas, da roça, do terreiro, do mato e nunca dois caboclos saindo do mesmo lugar, mesmo que fosse da mesma família)	Espaço Rural e Urbano (Saem de onde quiserem)	Os espaços estão entre os corpos e o meio ambiente que o circunda e que outros corpos já circularam.
Símbolos sociais (Convenções)	Matulão Bênção no chão do terreiro	Surrão Caídas	Metáfora do grito organizado em dispersão como diálogo vivo; Metáfora das caídas e dos cordões.
Materiais de uso no corpo	Pintura no rosto com Azacão	Nem todos saem mais com a pintura	Eles parecem não se preocuparem em ser identificados na multidão.
Posturas e rituais (Metáforas)	Religiosidade acentuada (O cravo, as cabeleiras ou chapéus, as caídas, os banhos de folhas etc.)	Perda da religiosidade pela maioria dos integrantes (Cravos de plástico, chapéu com várias cores etc.)	Metáforas corporificadas nos artefatos, nos encontros de todos os anos nas sambadas e no carnaval.
Impulso lúdico e criativo	Artefatos e adereços confeccionados de material do ambiente de convívio	Artefatos e adereços incorporados da industrialização (óculos, lantejoulas etc.)	Aproximação com situações da vida contemporânea que criam visibilidade.
Singularidades transitórias e permanentes	Suas saídas era para a luta, para guerrear com outro caboclo até sair sangue na ponta da lança	Suas saídas são para mostrar sua beleza estética e conseguir sua vitória com o troféu de agremiação vencedora do carnaval.	Deslocamentos entre zona rural e urbana com permanência no referencial do terreiro (Cumbe)

Quadro 5 Saber brincante
Fonte: Elaboração do próprio autor

POLIFONIA DISSONANTE DO BRINCANTE CARNAVALIZADO (Quadro C2.6)

Quadro C2.6 - Esteriótipos-Arquétipos onde o estético se materializa em saber corporificado			
Símbolos	Utilização	Características	“Falas” no corpo (Narrativas)
Adereço de Cabeça	Representação do Ory através das cores. Fonte de sabedoria e união.	Sob um lenço, o chapéu de palha com armação de um funil cobrindo-o e colorindo-o com tiras de papel de seda, arranjadas como uma cabeleira de ráfia ou papel laminado cada vez mais vasta. Hoje uma tiara pode chegar a ter de 700 a 800 pedaços de fita.	Cria visibilidade em sua proporção avantajada com uma dinâmica em que as ráfias de papel laminado se deslocam no vento e aos olhos dos expectadores com seus brilhos, personificando seus santos-de-cabeça ou orixá, divindade africana à qual ele está relacionado e entrega a sua cabeça (Ory) - região fundamental ao seu intercâmbio energético com a sua força mística.
Cravo	Representação do sagrado, do mistério, do segredo, origem	Preso aos dentes como preceito mágico, o “calço de Yemanjá”. Hoje em dia alguns são feitos de plástico para serem guardados.	Segurado no galho entre os dentes, o cravo fica à vista na boca do caboclo nos dias de festa. Nos dias de sambada nos terreiros da sede, o caboclo coloca um galhinho de arruda o representando (ritual de limpeza, a purificação que antecede qualquer ato mágico), deposita a confiança de sua atuação, desperta mistérios até então desconhecidos.
Óculos	Máscara temporária p/ esconder os olhos injetasos do azougue	Como um dos componentes da máscara, é de preferência escuro ou espelhado	Além da beleza estética servem para afastar os males e não permitir o encontro dos olhares que possam denunciar o caboclo ou a sua ação dramática.
Surrão	Tem nos chocalhos a energia da cura e mantém um outro próximo c/ um grito	Adereço preso nas costas do caboclo com três a cinco grandes chocalhos de chapas 12 e 14, presos à altura dos rins, coberto com lã de carneiro tingido em cores berrantes ou um tecido atalhado.	Instrumento idiofônico de percussão sonorizando e ampliando o ritmo das passadas. É o grito organizado, informa que um guerreiro vem, uma tribo existe, um povo persiste. Provoca apreensão e medo, temendo serem violentos. Também conhecidos como “bunda de guiso” ou “bunda alegre”. No passado conhecidos como matulão do brincante Mateus. Batendo o chocalho acelerado da um tom, se consoante dar outro tom.
Gola ou Manta	Estética do luxo da realeza. Possui o controle	Bordada com lantejoulas e miçangas que cobre o corpo do caboclo e que é o seu maior orgulho, mais belo trunfo. Um mosaico de brilho e de cores.	Hoje quase se arrastando pelo chão, ela fica por cima das roupas e do surrão como uma armadura de guerreiro, cujos desenhos quem escolhe é o próprio caboclo-de-lança. Vai de flores grandes, pequenas e símbolos de times de futebol, bandeiras até homenagens.
Lança	Cetro do poder com jogo de guias	De madeira biriba e possui uns dois metros e meio de comprimento, adornada com pedaços de fitas pendentes multicoloridas, podendo ter de 80 a 100 metros de fitas - perfumada por alguns.	Seus movimentos caracterizam um jogo de guias ou manobras em que a lança é arremessada e aparada no ar, jogada para a direita e para a esquerda sempre em movimento que se aprende no dia-a-dia no uso de uma foice no caule da cana e nas noites de sambada (Batida). Nenhuma mulher pode passar por cima da lança para ela não perder seu poder. Eles ficam a uns dois metros de distância entre um e o outro, fazendo a segurança de um para o outro, seguindo o ritmo do terno e do “surrão” e jamais arriada enquanto o terno produzir música.
Azacão	Máscara temporária feita da pintura no rosto	Feita com tinta da fruta do azacão tirada do mato com preparo junto ao barro colocada na face.	Serve para esconder o que o lenço estampado deixa à mostra.
Azougue	Homenagem a Zé Pelintra é utilizada antes de saírem para a folia	Bebida formada no início por óleo de dendê de depois com o tempo por uma mistura de limão, pólvora, aguardente e azeite doce	A proteção fica completa quando ‘baixa o caboclo’, expressão usada até hoje para designar alguém no estado superativo, em transe.
Calça, Meões e Tênis	Estética do luxo da realeza	Camisa de mangas compridas e cores vivas; calção bufante sobre a calça; sapato tênis e meias-coloridas	Criam uma estética em que o brincante torna-se uma outra pessoa que ironiza o outro. Talvez no passado usassem alpercatas ou andassem descalços
Loas	Cantos que retratam o momento dos brincantes	Cantos tirados muitas vezes no improviso durante a brincadeira e quem o faz é o mestre de cabocaria do Maracatu Rural de Pernambuco/Brasil.	Acontece logo após o som do apito estridente determinando a parada do terno e de todos os integrantes do Maracatu. Momento em que o Caboclo de lança se ajoelha ou se joga ao chão em cumprimento ou continência ao dono do terreiro ou superior. Este gesto caracteriza as “caídas”.

Quadro C2.6 - Esteriótipos-Arquétipos onde o estético se materializa em saber corporificado			
Símbolos	Utilização	Características	“Falas” no corpo (Narrativas)
Terno	Banda ou grupo musical com instrumentos do baque virado	Composto por cinco instrumentos de percussão como ganzá (conhecido como mineiro), bambo, tarol (metais, caixa), porca e gonguê. O ritmo é a marcha, executada em quatro, seis e dez linhas rítmicas e com uma melodia bem característica. Os ritmos são: marcha, samba de dez, galope e samba curto.	Durante o toque da orquestra os caboclos formam juntos os cordões como um paredão de proteção dos demais personagens. O Maracatu é puxado por cinco caboclos de frente. Um puxa o cordão de um lado, outro puxa do outro lado, os outros dois caboclos - boca de trincheira - puxam um reiamado de um lado e outro do outro lado. O caboclo mestre puxa todos os caboclos no comando c/ sinais de bengala para as cortadas e as manobras com as guaiadas e domina todo o conjunto que aponta sua intenção de mistério, de irmandade, de militante, atento as transformações do mundo para ganhar visibilidade.

Quadro 6 Polifonia dissoante do brincante carnavalizado
Fonte: Elaboração do próprio autor

3 PERCURSO METODOLÓGICO COM BASE EM TRÊS PRINCÍPIOS DE DIMENSÃO HUMANA NA PESQUISA (Quadro 3.1)

PRINCÍPIOS / ASPECTOS	ORGANIZATIVO (Dimensão Educativa nas inter-relações de fenômenos - “saber dos interstícios”) OLHAR	CONSTRUTIVO (Dimensão Comunicativa metodológica - articular às idéias de rede) DIZER	MEDIATIVO (Dimensão Lúdica na autonomia criativa - singularidades a verificar) AGIR	NARRATIVAS (Enredos)
1.1 - Problema de Pesquisa e Pressuposto	Processos educativos, em que o sentido tem o lugar do mistério, do segredo, da estratégia de dissimulação	Fala estética no corpo de jogo dispersivo	Formas de conteúdo como estratégias de persistência nos entre-lugares	Aproximações através dos artefatos como uma ampliação da pele do corpo
1.2 - Objeto de Estudo	Praxis corporal do brincante do afro-carnaval	Sistema Caboclo	Seu saber brincante criativo	Do brincante Caboclo de Lança
1.3 - Objetivos da Pesquisa	Aprendizado educativo na diversidade da ação dramática e da ação do cotidiano imbricadas	Camuflagem em dispersão no corpo	Como um operador de conhecimento	Pensamento Sistêmico (Interconexões de Rede Multisistêmica ou Polissêmica)
1.4 - Tratamento dos Dados	A partir da cosmovisão de memória no corpo	Configurações no corpo a partir da diáspora negra	Por metáforas corporificadas	Categorias de Análise: Cosmovisão, Ancestralidade, Saber brincante
1.5 - Operacionalização da Pesquisa	A partir da narrativa da história de vida de ancestralidades	Linguagem do modo indicial em direção ao modo simbólico	Pelo “limiar semiótico” em percursos de sentido-significado	Unidades de Análise: Ações (dramática e cotidiano), Ritualidade, Configurações

Quadro 7 Percurso metodológico
Fonte: Elaboração do próprio autor

3.2 – Questões norteadoras:

- a - Existe escolha ou convite para ser brincante? Quais os critérios para a escolha?
- b - Sobre o percurso dos cortejos pelas ruas, para você quais os pontos significativos que os brincantes fazem questão de passar e os percursos que não gostam de passar?
- c - Qual a importância de ser brincante na sua vida? A sua participação modificou alguma coisa?
- d - Você mantém vínculo com alguma religião?
- e - Existe algum tipo de preparação para saída dos brincantes nas ruas durante o carnaval?
- f - O que você sente no corpo quando utiliza o figurino e adereços como brincante? E quando escutando a “loa” antes, durante e após o carnaval?
- g - O que você considera sagrado e profano nos brincantes?
- h - O que você pensa quando está brincando durante o cortejo? Como você se sente quando brinca?
- i - Você lembra se alguém da sua família participava dessa brincadeira?
- j - Como você aprendeu a brincadeira e hoje como se ensina a brincadeira?

APÊNDICE B – Cronograma das atividades relativas à pesquisa e fases subsequentes até a defesa da tese

ATIVIDADE	PERÍODO									
	2008		2009		2010		2011		2012	
Créditos das Disciplinas no Doutorado	x	x	x							
Elaboração do Quadro Operacional de Pesquisa		x	x							
Qualificação da Tese				x						
Estudo descritivo e analítico (Doutorado Sanduíche)					x	x				
Aplicação de Instrumentos da Pesquisa				x		x	x			
Levantamento e Análise dos Dados							x	x		
Tratamento dos Dados e Discussão dos Resultados							x	x		
Revisão da Pesquisa / Digitação Revisão Digitação								x		
Defesa da Tese								x		
Entrega dos exemplares da tese e arquivo em CD									x	

Quadro 8 Cronograma
Fonte: Elaboração do próprio autor

APÊNDICE C – Aporte teórico

EDUCATIVA (Produção de saberes e interação)	ANTROPOLÓGICA (Cultura e Etnicidade)	FILOSOFIA DA LINGUAGEM (Corporeidade – memória, oralidade e pensamento simbólico)
BRANDÃO (1991) - Força e fraqueza na educação	LAPLANTINE (1994) e GEERTZ (2008) - Antropologia Interpretativa nos estudos etnográficos	MIKHAIL BAKHTIN (2008) e HOMI BHABHA (1998) - Carnavalização e Mediação de entre-lugar
FREIRE (1997) e MCLAREN (1997) - educação multicultural-intercultural	STUART HALL (2003) - discutindo diáspora, identidade e mediações culturais na pós-modernidade	GREINER (2005) e KATHZ (1994) - Corpo como operador de conhecimento
DUARTE Jr. (1988) - aspectos simbólicos na experiência humana como estética na educação e mecanismos básicos para o aprendizado	REAL (1927-2006), CARNEIRO (1912-1972) De CERTEAU (1925-1986) - Cultura no Plural	POLLAK & HALBWACHS (1989) e LAKOFF & JOHNSON (2002) - Memória Subterrânea, individual, coletiva e Metáforas corporificadas
Dimensão Educativa	Dimensão Comunicativa	Dimensão Lúdica
COSMOVISÃO Ações/Complexidade OLIVEIRA (2003) e LAWAL (2011)	ANCESTRALIDADE Ritualidade/Intersubjetividade OLIVEIRA (2003) e LAWAL (2011)	SABER BRINCANTE Configurações/Instabilidade

Quadro 9 Aporte teórico
Fonte: Elaboração do próprio autor

ONTOLÓGICA (cosmovisão – produção de saberes), **ANTROPOLÓGICA** (cultura – ancestralidade) e **FILOSÓFICA** (corporeidade e linguagem)

O fio condutor entre estas três dimensões interpretativas é o **CORPO do CABOCLO DE LANÇA**, como sistema simbólico de experiência de vida e ambiente de possibilidade de conhecimento compartilhado na convivência como SER no mundo de Força-Vital (HEIDEGGER / sendo-a-cada-momento)