

MOREIRA, Carina Maria Guimarães Moreira. **João das Neves e a cultura afro-mineira**. Campinas: UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena; Pós-Doutorado; CAPES/PNPD. Departamento de Artes da Cena/UFSJ; Professora adjunta.

RESUMO: A presente comunicação é parte dos resultados do pós-doutorado "Zumbi e Madame Satã: a cultura popular e as formas de produção na cena política brasileira", desenvolvido de maio de 2017 a abril de 2018 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP, sob supervisão da Professora Doutora Larissa de Oliveira Neves Catalão. A pesquisa realizou a análise de duas encenações dirigidas pelo diretor João das Neves – "Zumbi", encenada em 2012, e "Madame Satã", que estreou em 2014 – e procurou apreender das mesmas um possível pensamento sobre a cultura negra entendida como cultura popular, na relação entre a construção da encenação e da dramaturgia em diálogo com a cultura popular negra em sua dimensão política. Para tal, a análise empreendida, levou em conta a investigação da formação histórica da cultura afro-brasileira na cena teatral e o conceito de cultura popular negra, proposto por Stuart Hall.

PALAVRAS CHAVE: João das Neves: Teatro Político: Cultura Popular Negra.

ABSTRACT: This communication is part of the results of the post-doctorate "Zumbi and Madame Satan: The popular culture and the forms of production in the Brazilian political scene", developed from May 2017 to April 2018 in the postgraduate program in arts of the scene of UNICAMP, under Supervision of Professor Larissa de Oliveira Neves Catalão. The research conducted the analysis of two scenarios directed by director João Das Neves – "Zumbi", staged in 2012, and "Madame Satan", which debuted in 2014 – and sought to apprehend of the same a possible thought about the black culture understood as popular culture, in Relationship between the construction of the staging and the dramaturgy in dialogue with the black folk culture in its political dimension. To this end, the analysis undertaken took into account the investigation of the historical formation of the Afro culture in the theatrical scene and the concept of black folk culture, proposed by Stuart Hall.

KEYWORDS: João das Neves: Political theatre: Black folk culture.

A presente comunicação tece uma análise do espetáculo *Zumbi*, dirigido em 2012 por João das Neves¹. *Zumbi* é inspirado no musical *Arena*

¹ João das Neves é daquelas personalidades que se pode chamar de *um artista completo* – diretor, escritor, ator, iluminador, cenógrafo e produtor cultural. Possui trajetória ímpar, além de permanência de 16 anos no Grupo Teatral Opinião; ganhou notoriedade por sua produção dramaturgica, com destaque para o texto *O último carro*. Como poucos artistas da área, durante determinado período saiu do eixo de produção cultural do Sudeste, trabalhando e residindo no estado do Acre, onde fundou o Grupo Poranga. Atualmente vive no estado de Minas Gerais, na cidade de Lagoa Santa, onde dirige trabalhos que se destacam nos cenários de produção mineiro e nacional, sobretudo a Trilogia Afro-Brasileira, da qual fazem parte as peças *Besouro Cordão de Ouro* e *Galanga, Chico Rei*, ambas escritas por Paulo César Pinheiro, e *Zumbi*, espetáculo baseado no musical *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

*Conta Zumbi*² (1965), de Boal e Guarnieri, considerado uma das primeiras respostas no campo cultural ao golpe de 1964. João das Neves propôs em sua montagem a formação de um elenco com atores negros, deslocando o foco da resposta política ao golpe militar de 1964 para um debate, não menos político, sobre a cultura afro-brasileira, redirecionando o olhar para uma discussão acerca do racismo e das desigualdades sociais, presentes em nossa sociedade desde sempre.

Na montagem de *Arena Conta Zumbi*, a fábula é tecida para se falar do presente e por isso são várias as referências ao contexto de 1964, servindo o episódio de Palmares como metáfora aos acontecimentos de então. A proposta era de análise e possível resposta ao golpe, o que, portanto, justifica elementos como a força dos interesses econômicos e da coroa, que representavam, aliás, os interesses do capital externo; a conquista da opinião pública, missão outorgada especialmente às mulheres, em alusão às marchas pela família que antecederam o golpe; a destituição do governo legítimo e a substituição por um governo impopular – para ficar apenas com alguns exemplos, que pensávamos, mesmo em 2012, na época da montagem de João das Neves, se tratar de eventos guardados no passado histórico.

A fábula se materializa na chave de luta contra o racismo e a desigualdade social na montagem de João das Neves; e, da mesma forma, questões como a força do capital, o trabalho ideológico repetido pelo exemplo da família tradicional brasileira, e governos que se colocam de forma violenta contra os populares igualmente ganham força como argumento de luta. No caso de *Zumbi*, a presença da cultura popular negra é ferramenta rica e astuta. Ao analisar com mais vagar os elementos da cultura popular negra, inscritos nessa montagem, percebemos alguns pontos que trazem questões caras à relação palco/história/cultura popular negra. Tais questões se revelam em uma primeira instância no texto original de *Arena Conta Zumbi* e se estendem à montagem de *Zumbi*.

² No decorrer do texto, quando mencionarmos *Arena Conta Zumbi* estaremos nos referindo à obra de Boal e Guarnieri, encenada em 1965, e *Zumbi*, à encenação de João das Neves de 2012.

Segundo Stuart Hall (2003), para se trabalhar com a cultura popular, é preciso desconstruir a visão ingênua que a circunda. Nesse sentido, a cultura popular pode ser compreendida como as tradições e práticas transmitidas informalmente, mas, também, no movimento de tensão que essas práticas estabelecem com a cultura dominante. Assim, ao contrário da noção reducionista que tende a reconhecer a cultura popular como uma prática folclórica ou aquela que se liga à rede de mercado, sendo a mais consumida ou vendida, ou ainda aquela que se estabeleceria por um conteúdo específico ou um “programa político popular”, a cultura popular se estabelece em um terreno da “luta pelo poder” decorrente de um movimento de consentimento e resistência populares, portanto, trazendo para seu seio elementos da cultura tradicional, da cultura de massa, bem como dos meios de produção e fruição contemporâneos (Hall, 2003, p. 231-247). Nesse contexto, trabalhar a partir do conceito de cultura popular negra, como aquele inscrito por Hall, traz a possibilidade de uma leitura complexa, que inclui as contradições da cultura popular se justapondo a um intrincado movimento de tradições dispersas no momento da diáspora.

Desse modo, Stuart Hall entende que, para a cultura popular negra, não existem formas puras, ao contrário, ela é resultado de negociações, de experiências e tradições de populações negras, sendo tais experiências profundamente marcadas por similaridades e continuidades em articulação com diferenciações e rupturas. Essas articulações se devem à experiência da diáspora, na qual o tráfico atlântico trouxe para a lavoura homens e mulheres provenientes de diferentes culturas, comunidades que falavam línguas próprias, cultuavam divindades específicas, traziam hábitos distintos, e em contato com as culturas ocidentais criaram novos repertórios que, por sua vez, “[...] conduziram a inovações linguísticas na estilização repertórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade” (Hall, 2003, p. 324-325).

No caso específico do Brasil, os estudos sobre a diáspora e o tráfico atlântico apontam a chegada de povos provindos de uma grande extensão da África, configurando esses conjuntos numa variedade de culturas, etnias, línguas e nações. Podem ser classificados, genericamente, em dois grandes grupos linguísticos: os bantos e os sudaneses. Os bantos são os povos da região centro-sul-africana, compreendendo uma área que vai do Oceano Atlântico ao Índico, hoje a região de Angola, Zaire e Moçambique. Os sudaneses pertencem a uma região mais ao norte, representada hoje por Nigéria, Daomei e Costa do Ouro. Essa classificação dos grupos bantos e sudaneses, como já apontado, é geral, portanto, cada grupo representa dezenas de etnias e nações³. As referências às origens dessas etnias e nações são de muito difícil estabelecimento, uma vez que o cativo desembarcado no Brasil, muitas vezes, trazia como referência as áreas de captação ou embarque na África em vez de seu local de origem. Dessa maneira, chegando ao porto, os indivíduos eram designados por nações, ou seja, denominações usadas pelos mercadores e administração colonial no Brasil, que traziam características como, além do local de embarque, atributos físicos e qualidades relacionadas à capacidade de trabalho. Essas nações transatlânticas traziam, por parte do homem escravizado, laços de afinidades com a língua, a visão de mundo e religiosidades, numa identidade criada de forma relacional e histórica. As nações mais conhecidas, e de forma genérica atribuídas aos dois grandes grupos linguísticos, são os congo-angola para os bantos, e os nagô-ioruba para os sudaneses, embora haja outras nações ligadas a esses grupos, como os benguelas e moçambiques (bantos) e jejes e minas (sudaneses).

Essa riqueza de referências culturais se encontra na encenação de *Zumbi*, espalhada ao longo do texto em expressões e palavras africanas, sonoridades e musicalidades, atestando visibilidade à cultura popular negra e sua diversidade. Na peça, porém, a começar pelo tratamento dado aos líderes, os *gangas*, encontramos esta palavra, cuja origem pode estar no quimbundo

³ Sobre o assunto, ver Prandi (2000) e Slenes (1992).

nganga, que significa feiticeiro, sendo o quimbundo uma língua do grupo banto (Lopes, 1995).

Há, nos estudos sobre a cultura afro-brasileira, uma tendência, que já vem se redesenhando no plano acadêmico, mas ainda se encontra forte no senso comum, de que os traços culturais sudaneses, que podemos chamar de nagô-iorubas, trazem mais autenticidade cultural. Essa tendência se apresenta fortemente nos estudos relacionados às religiões afro-brasileiras de valorização do Candomblé desde Nina Rodrigues (1935), Edison Carneiro (1981) e Artur Ramos (1942), passando por Verger (1981; 1999) e Bastide (1974; 1978; 1989). Yeda de Castro (2001) chama a atenção ainda para a valorização dos estudos das línguas negro-africanas, que erroneamente classificaram os povos que se valem de uma tradição oral como portadores de cultura inferior, valorizando a cultura sudanesa em relação à banto.

Ainda como testemunho do que afirmamos e tendo em mente que o iorubá é a única língua africana prestigiada por livros editados no Brasil desde 1958 (Ver *Introdução ao estudo gramatical da língua yorubá* de Edson Nunes da Silva, publicação da Universidade da Bahia), basta conferir as inúmeras e fantasiosas tentativas para se descobrir um étimo em língua iorubá para o termo brasileiro *candomblé* (do banto **kandombile*, ação de rezar), e o fato de se colocar os palmarinos falando iorubá numa época em que não há registro da presença de iorubafones no Brasil. Esse episódio aconteceu no filme produzido, nos anos 80, por Cacá Diegues, com vistas a narrar a saga da República de Palmares, e que teve grande divulgação também no exterior (Castro, 2001, p. 86).

Da mesma forma, percebemos em *Zumbi* a presença de palavras e expressões iorubanas não apenas no trecho aqui citado, como também em outras partes do texto. Nesse sentido, atentamos para essa tendência de valorização da cultura sudanesa como uma forma de legitimação do elemento africano.

Ao analisar, por exemplo, a visão histórica que *Arena Conta Zumbi* e *Zumbi* trazem, percebemos o quanto, apesar de se tratar de uma obra exemplar, do ponto de vista da valorização da história da escravidão e da presença desses homens e mulheres pela perspectiva da resistência – visão esta que nos mostra homens e mulheres que não eram entendidos apenas como escravizados, mas como reis e rainhas, guerreiros e trabalhadores habilidosos, capazes de construir uma sociedade que desafiava os interesses

da coroa – constatamos no tratamento dado à constituição da família uma visão pouco positiva, como aponta Claudia de Arruda Campos (1988, p. 78):

Também particularidades não-intencionais prendem *Zumbi* a seu tempo. A plateia de hoje certamente não agradaria, por exemplo, o tratamento que, na peça, se dá à sexualidade ostensiva, ligada um pouco ao companheirismo e muito à reprodução e fortalecimento do quilombo, num contexto merecedor do epíteto 'machista'. Uma das primeiras providências dos quilombolas é tratar de raptar as negras: '– 20 negras! – 40! – Prá cada um!' E as vítimas do rapto chegam a cantar a sujeição: 'Pois é, de sinhô em sinhô eu prefiro meu nego que é da minha cor'.

Mais do que “o contexto merecedor do epíteto ‘machista’”, aqui nos chama a atenção a visão corrente na historiografia da época em que a peça foi escrita. Robert Slenes (2011), na obra *Na senzala uma flor*, apresenta um longo trabalho de pesquisa, com fontes documentais do século XIX, propondo a verificação de tal visão. Mostra que, até a década de 1970, a historiografia brasileira atribuía pouca ou nenhuma relevância às relações familiares dos escravos no Brasil, ao contrário, retratava o entendimento de um cotidiano marcado pela promiscuidade, desregramento e violência, características estas que se associavam à anulação do cativo como sujeito histórico. Percebemos, portanto, o quanto as formas de exclusão social e racial estão enraizadas em nossa cultura, necessitando de vigília cotidiana dos atos e palavras. E, assim, ao pôr em cena tais questões, descortina e potencializa-se, simbolicamente, a existência e necessidade da luta de forma ampliada, seja em seus acertos, seja em seus equívocos.

Dessa forma, na obra *Arena Conta Zumbi*, percebemos o quanto não só o assunto do golpe político e das formas de cerceamento da democracia, como aquelas ocorridas em 1964, mas também do racismo e da exclusão social se fazem pertinentes para o debate. Em 2012, ano da remontagem de João das Neves, momento em que ainda não era possível vislumbrar a concretude dos acontecimentos que viveríamos em nosso país no ano de 2016, que só começariam a se desenhar em 2013, foi possível a ampliação de sua dimensão política, emergindo, na nova proposta de montagem, as potencialidades da peça ligadas ao racismo e à exclusão social. Mesmo assim, defendemos a pertinência de *Zumbi* como uma obra de resistência potencial,

também, ao golpe de 2016 ⁴, nas suas novas configurações, que permanece ainda hoje, uma vez que ainda estamos procurando entender as consequências desse golpe de 2016, longe ainda de esgotar as reflexões do que passamos de 1964 a 1985.

Somos levados a crer que a luta e a resistência, além de demandar vigília cotidiana, em nossa sociedade está longe de se encerrar. A peça, ainda hoje, pareada aos acontecimentos históricos que estamos vivendo desde o ano seguinte ao de sua estreia, nos faz lembrar o quanto a luta e as formas de opressão se repetem de tempos em tempos, e avanços e recuos históricos são dados concretos que devem ser enfrentados no próprio movimento histórico. O olhar em perspectiva para as montagens de *Arena Conta Zumbi* e *Zumbi*, pondo em contraste 1965 e 2012, nos revela que, para essa luta, é preciso unir esforços; vivemos tempos sombrios, em que precisamos entender e buscar mais aquilo que nos une na luta do que aquilo que nos distancia.

Referências bibliográficas:

BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia (rito nagô)**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

⁴ Michael Löwy defende que o que ocorreu em 2016 com a destituição da presidenta Dilma Rousseff foi um golpe de Estado, articulado por meio de uma estratégia parlamentar, midiática e política. O autor coloca que, desde o início do século XXI, a esquerda ganhou terreno em alguns países da América Latina. Esta possuía características diferentes, sendo algumas mais tendentes a “coalisões social-liberais” (Brasil, Uruguai e Chile), outras com “governos antioligárquicos, antineoliberais e anti-imperialistas” (Venezuela, Bolívia e Equador) e havia ainda aquelas que se encontram em um meio do caminho em relação a essas duas tendências (Paraguai, Nicarágua, El Salvador, ou Argentina). Desde o início do poder dessa nova esquerda na América Latina houve tentativas de retomada de poder por parte de oligarquias e muitos desses golpes foram barrados por ampla mobilidade popular. No Brasil, com o claro intuito de interromper o processo democrático, em uma articulação parlamentar de aliança do bloco de partidos de direita “[...] conhecido como ‘a bancada BBB’: da ‘Bala’ (deputados ligados à Polícia Militar, aos esquadrões da morte e às milícias privadas), do ‘Boi’ (grandes proprietários de terra, criadores de gado) e da ‘Bíblia’ (neopentecostais integristas, homofóbicos e misóginos)” (Löwy, 2016), o golpe de Estado destituiu a presidenta eleita por 54 milhões de votos. O autor ainda chama a atenção quanto à conjuntura internacional, de fim da guerra fria, o que diferenciaria os atuais golpes das “ditaduras sangrentas” vividas de 1964 a 1990, porém, mesmo assim, não excluindo por completo a possibilidade de instauração de processos violentos. Para saber mais sobre o assunto: Singer et al., (2016) e Mattos, Bessone e Mamigonian (2016).

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco; LÔBO, Edu. **Arena Conta Zumbi**. Brasil; RCA, 1965. 1 LP.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes e Outras Histórias Contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

CARNEIRO, Edison. **Religiões Negras e Negros Bantos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Línguas africanas e realidade brasileira. **Revista da FAEEBA**, Salvador, v. 10, n. 15, p. 83-91, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine L. Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LOPES, Nei. **Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Centro Cultural José Bonifácio, 1995.

LÖWY, Michael. Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil. In: SINGER, André et al. **Por que Gritamos Golpe?**: para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

MATTOS, Hebe; BESSONE, Tânia; MAMIGONIAN, Beatriz G. **Historiadores pela Democracia**: o golpe de 2016 e a força do passado. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2016.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **Revista USP**, São Paulo, n. 46, p. 52-65, 2000.

RAMOS, Artur. Pesquisa estrangeiras sobre o negro no Brasil. In: RAMOS, Artur. **A Aculturação Negra no Brasil**. Rio de Janeiro. Biblioteca pedagógica Brasileira, 1942.

RODRIGUES, Nina. **Os Africanos no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

VERGER, Pierre. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 1981.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999.

SINGER, André et al. **Por que Gritamos Golpe?**: para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

SLENES, Robert W. '*Malungu, ngoma vem!*': África coberta e descoberta do Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 12, p. 48-67, 1992.

SLENES, Robert. **Na Senzala uma Flor**: esperanças e recordações da família escrava. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.