

MASCULINIDADE ENTRE CRIANÇAS NEGRAS: UMA REFLEXÃO SOBRE RAÇA E GÊNERO NO NÊGO FUGIDO EM ACUPE/BA¹

Maria José Villares Barral Villas Boas

PPGSA/ UFRJ

Rio de Janeiro/ Brasil

Palavras-chave: performance, gênero, Nêgo Fugido.

O ensaio é fruto da primeira tentativa de olhar a performance das crianças numa manifestação artística amefricana (GONZALEZ, 1988) através do véu da perspectiva das teorias de gênero.² Proponho aqui uma reflexão, sob a égide das teorias feministas e da interseccionalidade de Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, Angela Davis e Daniel Welzer-Lang, entre outros autores, sobre como as crianças vivenciam a socialização de gênero, principalmente masculino; assim com as tensões, concepções e performatividade de gêneros masculino e feminino de crianças que participam da performance “Nêgo Fugido”. Parto da noção de amefricanidade cunhada pela antropóloga brasileira Lélia Gonzalez por compartilhar com seu legado. Para a autora, toda linguagem é epistêmica, “e deve contribuir para o entendimento de nossa realidade” (1988, p.78). O Nêgo Fugido é expressão da cultura da diáspora, de demarcação de presença negra na América, uma demonstração muito específica de uma dinâmica cultural e histórica de sobrevivência à escravidão no Brasil. A performance é uma forma artística política-ideológica de luta no Novo Mundo, numa constante “adaptação, resistência, reinterpretação, criação de novas formas“ de (re)viver a história no presente (GONZALEZ, 1988, p. 76). Apesar de descentralizar a experiência americana do continente africano, o termo lida com sua inegável influência, além de propor o distanciamento de noções imperialistas de amefricanidade oriundas no norte do continente para explicar o complexo e diverso mundo panamericano (GONZALEZ, 1988).

Ao longo de idas e vindas a campo entre os anos 2012 – 2018, trabalhei com uma combinação de estratégias de pesquisa qualitativa, como observação participante,

¹ Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

² Meus sinceros agradecimentos às considerações afetuosas dos colegas do coletivo Fogueira, Júlia Sá e Ryanddre Sampaio, assim como às importantes contribuições das professoras Fabiene Gama, Daniela Manica e Aparecida de Moraes, que foram leitoras cuidadosas e introdutoras de uma bibliografia emancipadora.

elaboração de diário de campo escrito e entrevistas semi-estruturadas. Argumento que a performance pode ter um caráter formativo que interfere na construção dos corpos e identidade de gênero das crianças, assim como reconstróem um padrão e ideal de identidade de mulheres e homens negros da região. Acionar algumas expressividades e gestos característicos da performance, no alargamento da experiência, pode ter um sentido e impacto social que estão relacionados ao tipo de identidade racial e de gênero que estão sendo formadas nos/pelos sujeitos daquela localidade. É importante fazer uma ressalva, entretanto. Adapto as palavras de A.M. Daune-Richard e A.M. Devreux no texto de Daniel Welzer-Lang (2001, p. 472) às análises e às descrições por ora propostas:

Elas são fotografias dos comportamentos, descrições estruturais que não revelam seu significado sociológico e particularmente seu sentido, ou seja, a representação que os atores se fazem dos lugares ocupados por eles e pelos outros na relação.

Dito isso, percebo o “Nêgo Fugido”³ como uma performance pulsante. A efervescência artística de cunho tradicional se mistura com a catarse transgressora de limites do corpo para teatralizar a luta pela liberdade escrava no Brasil pelas ruas de uma comunidade chamada Acupe, situada no Recôncavo Baiano.⁴ Em poucas palavras, o evento encena alguns elementos integrantes da vida do negro e da negra escravizados no Recôncavo Baiano que detinha um comportamento muito específico: fugia de seu senhor para divertir-se.⁵ De rostos pintados de óleo e carvão, boca ensanguentada de anilina vermelho sangue, espingardas, charutos e vários outros elementos de cena, os escravos fugidos, conhecidos como “nêgas” (encenada hoje majoritariamente por

³ Doravante não usarei mais as aspas no termo.

⁴ Dados de IBGE (2010) afirmam que Acupe tem cerca de 7.451 habitantes. Já os moradores contestam a pesquisa, dizendo que eles são mais de 12.000, contando com outras regiões rurais como Bangala e Murundu. A população é majoritariamente negra. Apesar de não ter registro, o povoado é rodeado por áreas quilombolas. Ana Maria Ramos (1996), historiadora e pesquisadora do Nêgo Fugido, conta que Acupe nasceu na memória coletiva, da fusão, ou desmembramento de dois engenhos, Acupe e São Gonçalo do Poço. A comunidade se desenvolveu por pessoas que mantêm a atividade pesqueira, voltada à exploração dos manguezais, centrada na organização familiar. Hoje, porém, muitos habitantes fazem da agricultura e do extrativismo vegetal também o seu sustento. Sem acesso a terra, “o mar era a única possibilidade de viabilizar o sustento” (RAMOS, 1996, p.39). Mesmo com a proximidade da capital, Acupe preserva um ritmo próprio de vida local, em que temporalidade atende às necessidades e contingências (RAMOS, 1996).

⁵ Ana Maria Ramos explica que, no contexto histórico registrado sobre a resistência negra no Brasil escravista, no primeiro momento, a conquista pela liberdade é dada pela fuga sem rompimento com o sistema, não radical e transitória. O escravo fugia para batucar, namorar, beber, em suma, divertir-se. Ao ser capturado, ele passa a angariar fundos para a compra de sua alforria, sugerindo que o escravo tomou consciência do seu estado de objetificação, e da perspectiva de mudança. A partir daí surge, no enredo do Nêgo Fugido, a negociação, a busca por transformação da sua condição de propriedade. Outro tipo de fuga, a de rompimento total, acontece concomitantemente ao processo de negociação do conflito (RAMOS, 1996).

crianças), os caçadores, o capitão do mato, os policiais, a madrinha e o rei são personagens que compartilham o palco, a rua.

O batuque, a dança em roda, a fuga, a caça, a captura, o sofrimento do escravo punido, a negociação da liberdade, a luta, a mendicância e a compra da alforria são cenas que se repetem sucessivas vezes em todos os domingos de Julho há mais de século. O Cozinhado, comemoração que se concretiza como um grande almoço que encerra os festejos, também faz parte do ciclo de acontecimentos do Nêgo Fugido.

O início da apresentação acontece na frente à casa da madrinha Santa, mantenedora da indumentária e instrumentos musicais do grupo. Alguns participantes tocam atabaques e agogô, e puxam as cantigas responsoriais. Os caçadores se afastam propositalmente da roda de nêgas, deixando a dança e a música tomar força. Enquanto isso, os caçadores dançam em uma espécie de transe, sacudindo o corpo de forma acelerada, improvisando cenas de luta. Seus olhos ficam arregalados, charuto à boca, babando e mostrando os dentes e a língua com um sorriso exagerado que beira o cômico e o horrendo. Os caçadores estão sempre à espreita, preparando armadilha para aprisionar seus alvos, os escravos fujões. A audiência também é alvo dos caçadores, a quem eles devem aterrorizar, perseguir e pedir dinheiro. A disputa pela liberdade perpassa toda a encenação. As nêgas não se entregam facilmente. Caçadores, capitão do mato e nêgas dançam e lutam entre si, num misto de defesa e ataque com golpes de capoeira e maculelê, entre chicotadas, empurrões, pisadas e gritos. De repente, ouvem-se os estalos das espingardas queimando espoletas, e os corpos das nêgas, outrora dançantes e vívidos, agora são tomados por paroxismos. Elas se jogam no chão sacudindo seus corpos, como se estivessem em convulsão e em agonia, atingidas pelo projétil fatal de seus opressores. Após isso, os atabaques ressoam progressivamente o final daquelas cenas. Numa síncope, os toques e os movimentos se aceleram. Subitamente, a música cessa. O silêncio irrompe, e ouvem-se os gritos encharcados de dor, revolta e desespero propagados na paisagem sonora. As crianças e jovens adultos encenam suas mortes, gemem a dor dos corpos feridos, clamam pela “sinhá”, para que a sua senhora venha ajudar. As nêgas tentam ressuscitar umas às outras, resgatam aquelas que estão feridas, choram a perda de seus companheiros escravos, buscam por ajuda entre si e entre a audiência, imploram por liberdade e por dinheiro aos passantes. Tensão e angústia se instalam na atmosfera. Dilaceradas, com a anilina vermelho sangue derramada da boca manchando o resto do corpo, o figurino e as ruas, as nêgas sobreviventes são feitas prisioneiras pelos caçadores, amarradas e arrastadas pelos

punhos e pescoço para que arrecadem dinheiro. Então todos saem caminhando juntos pelas ruas, seja performando o sofrimento, a mendicância e a venda de escravos, seja levando os atabaques para outro lugar da comunidade, para assim retomar o mesmo percurso cênico acima descrito.

Na memória local, o Nêgo Fugido era um grupo composto exclusivamente por homens. Tanto a participação das mulheres quanto das crianças são novidades que datam aproximadamente 25 anos. Hoje há um grande número de crianças envolvidas na manifestação, mas não podemos dizer o mesmo da participação das mulheres. Estas são minoria significativa. Por exemplo, em uma apresentação com cerca de 50 participantes, é possível contar 5 a 7 mulheres e meninas encenando as personagens da nêga e da caçadora. Muitas vezes esse contingente é menor, e atinge somente 2 ou 3, assim como há apresentações em que não há a presença delas. A participação masculina é sempre predominante.

Ana Maria Ramos (1996), em sua dissertação que traça a história social do Nêgo Fugido, conta que antigamente as mulheres participavam somente do Cozinhado. Além do acesso livre para a dança e o canto dos samba-de-roda durante o almoço de confraternização, elas participavam da feitura do alimento. Por outro lado, há relatos de mulheres engajadas em outras funções, como a mãe do cantador e tocador Dó. Ele relembra que, ainda menino, sua mãe o introduziu às músicas e aos toques do atabaque. Dona Santa é outra participante de longa data. Madrinha do grupo há mais de 25 anos, seu cargo é dotado de poder e prestígio. Joseane, secretária do grupo desde 2011, atualmente tem exercido algumas funções centrais na performance, antes realizadas exclusivamente por Dona Santa. Mas estas participações femininas seriam exceções.

Daniel Welzer-Lang (2001) é um estudioso da teoria queer que tenta superar nas definições naturalistas e essencialistas dos homens em seu trabalho sobre masculinidade a partir da literatura feminista francesa. O autor afirma que, para entender como é construída socialmente a dominação masculina, é preciso olhar para as relações homens/homens, não somente restringir às análises sociais às relações *entre* sexos (grifo do autor). Welzer-Lang estabelece o conceito *casas-dos-homens*, explicando que

a cada idade da vida, a cada etapa de construção do masculino, em suma está relacionada uma peça, um quarto, um café ou um estádio. Ou seja, um lugar onde a homosociabilidade pode ser vivida e experimentada em grupos de pares. Nesses grupos, os mais velhos, aqueles que já foram iniciados por outros, mostram, corrigem e modelizam os que buscam o acesso à virilidade.

Uma vez que se abandona a primeira peça, cada homem se torna ao mesmo tempo iniciado e iniciador (2001, p. 462).

Tais espaços ou momentos de aprendizado do *ethos* masculino e compartilhamento de regras entre homens é encarado pelo autor como um rito de passagem em que meninos e homens se deparam com a diferenciação do universo das mulheres e das crianças. Para ser como os outros homens mais velhos, as crianças e jovens adultos passam na casa-dos-homens por situações que requerem a experiência do sofrimento (WELZER-LANG, 2001). Deixar-se impregnar corporalmente pelos sinais *não-ditos* (termo no autor) pode ser um momento de sofrimento em que são incorporados gestos, reações, enrijecimento de partes do corpo, e outras qualidades físicas. A aprendizagem é concretizada através do mimetismo da violência. Inicialmente como uma espécie de brincadeira sadomasoquista em que ocorrem lutas e disputas físicas entre si, entre seus próprios corpos, e posteriormente como uma série guerras com os outros.

Para Welzer-Lang, outra qualidade de experiência não-dita está na dimensão do prazer. Tal sentimento diz respeito ao estar entre pares, homens em mesma condição, ou em estado superior ou inferior no processo formativo. O prazer também pode residir no fazer as coisas do mesmo jeito que outro homem, e até mesmo na iniciação sexual. Dentro deste complexo esquema de sentimentos e fases de um ritual de passagem de um dominador masculino, o resultado, para além do fortalecimento da coesão e solidariedade masculina, é principalmente tornar-se homem no sentido dos termos compartilhados pelo grupo. O ser masculino que expressa submissão a um paradigma instituído (mas não rígido), e ao tempo em que é privilegiado pelo mesmo modelo (WELZER-LANG, 2001).

Faço um adendo com as discussões que o antropólogo José Jorge de Carvalho (1990) faz em uma etnografia sobre o jogo de bolinha de gude em Minas Gerais, para entender o simbolismo social e cultural do jogo. Ele afirma que, dentre outras características, o jogo de bolinhas de gude é um espaço de expressão de masculinidades de crianças e adolescentes. Os aspectos do modelo de homem valorizados e reafirmados no espaço e tempo da atividade correspondem ao masculino autônomo, dono de sua própria vida e de seus dependentes, detentor de controle, dominante das relações, que não é facilmente enganado, que tem capacidade de defesa de si e de seus companheiros e, acima de tudo, que não é passivo frente às contingências (CARVALHO, 1990). No Nêgo Fugido, e em Acupe como um todo, existe um perfil de autonomia entre crianças

bem próximo compartilhado na pesquisa de Carvalho (1990). O desafio analítico é dado quando invadem o espaço de dominação dos homens, e meninas também expressam isso, como se houvesse um tipo de masculinidade (re)produzida nas meninas e mulheres.

Observando os recursos cênicos, movimentos do corpo na performance na rua, podemos listar algumas expressividades artísticas muito específicas, como o recurso de evocar os seres invisíveis, os espíritos de ancestrais através do figurino, das pinturas e performances corporais, das danças, em certos casos, das músicas. Além disso, tradicionalmente, há a intenção de despertar medo na plateia participante, principalmente nas crianças. Algumas crianças menores que encenam as nêgas apresentam um misto de medo e coragem dos caçadores, mesmo estando dentro da encenação.⁶ Além da dimensão da diversão regada pela dança e música, instigar medo e aterrorizar, seja sob ameaça da agressão e concretização de emprego de força física entre si e contra o público, seja remetendo aos espíritos de mortos que retornam de um plano desconhecido. O Nêgo Fugido aciona a performance da violência, da agressividade, do medo, do uso de força e do preparo físico, além de criar tensões através do confronto. A luta e o conflito, em seus vários âmbitos, são recursos da performance, seja na brincadeira, seja no tom das relações internas do grupo.

Pensando a performance como uma espécie de processo formativo da identidade local das crianças, tento perceber a construção da masculinidade entre meninos. O desafio surge quando meninas e mulheres, mesmo em minoria, começam a participar de tal evento, expressando também muitos comportamentos compartilhados pelos meninos e homens, e envolvem-se nessa relação de aprendizagem. Ao mesmo tempo em que também meninos e homens acionam elementos de uma identidade masculina no Nêgo Fugido, meninas e mulheres também o fazem, tanto artisticamente quanto no cotidiano. Adaptando isso a contexto de Acupe, pergunto-me se o Nêgo Fugido não seria uma espécie de casa-dos-homens atualmente invadida pelas mulheres, gerando uma performance compartilhada entre homens e mulheres da masculinidade dominadora, em que homens (caçadores, capitão-do-mato e rei) dominam outros homens (nêgas e caçadores) e conseqüentemente outras mulheres. Dentre tais personagens, somente o caçador pode ser encenado por uma mulher. As nêgas são encenadas por meninas e

⁶ A maioria das crianças que participa do Nêgo Fugido tem uma faixa etária entre 8 e 12 anos. Entretanto, muitos pais que participam como caçador ou nêga inserem seus filhos menores, acompanhando de perto a criança brincar de nêga por um curto período da apresentação.

adolescentes. Não há mulheres mais velhas encenando nêga. A personagem da madrinha compõe uma única cena de suposto apaziguamento da guerra, no final da apresentação.

Alargando a experiência de viver o Nêgo Fugido para o cotidiano desses meninos e meninas, reflito que a encenação das nêgas pode levar a crer que há uma reafirmação de alguns elementos da masculinidade hegemônica, além da ultrapassagem dos limites da força física e do excesso de agressividade na performance pública. Importante levar em consideração que muitos caçadores, militares e o capitão do mato já foram nêgas nesse processo de aprender a ser Nêgo Fugido, logo a manifestação aproxima-se ainda mais desse lugar de casa-dos-homens, de espaço de homosociabilidade entre gerações no processo de aprendizagem das características do masculino dominante.

Welzer-Lang (2001) questiona a categoria “homem” (apud Nicole Claude-Mathieu) e a valorização da força física e da virilidade como qualidades do ser masculino universal. Ele afirma que tais características não são representativas em homens de classe social abastadas. No Nêgo Fugido, os participantes não só fazem parte de uma parcela da população que mais sofre com uma sociedade racialmente hierarquizada, os negros, como são pescadoras/es, marisqueiras/es, artesãos/os, garis, mestres e auxiliares de obras, e realizam outros tipos de serviços braçais que não possibilitam grande poder aquisitivo ou ascensão social dentro do contexto brasileiro. O autor recorre a Georg Simmel para explicar:

Tudo se passa como se a renegociação das relações entre os sexos tivesse recaído sobre as costas das camadas populares. O valor físico dos operários – sua única riqueza – assim como os valores domésticos das donas de casa populares são objeto de rejeição tanto para homens quanto para mulheres dos meios das camadas progressistas (SIMMEL apud WELZER-LANG, 2001, p. 471).

Há ainda o desacordo entre os participantes sobre o engajamento de meninas e mulheres na encenação. Não há consenso com relação à participação das mulheres na performance, tanto como nêga quanto como caçadora. Homens mais velhos afirmam que não havia mulher na performance antigamente, e justamente para manter a tradição, não há motivo para incluí-las. Alguns participantes alegam também que as meninas e mulheres não aguentam a violência da performance, que exige condicionamento físico e resistência para os momentos de agressividade e catarse. Tal tensão sobre a participação das mulheres parece estar em diálogo também com a tensão entre a dimensão da

tradição e da contemporaneidade na performance.⁷ Alguns participantes mais jovens não vêem empecilho em compartilhar a cena com elas. Entretanto, vez ou outra as mulheres mencionam que há pequenos boicotes à participação, por parte de integrantes homens que integram a organização, principalmente quando encenam a personagem da caçadora. Tais situações podem se configurar através de ruídos de comunicação, falta de aviso acerca de detalhes das apresentações fora da comunidade, etc. Em alguma medida, é como se as mulheres estivessem fora do lugar, ocupando um espaço e tendo um comportamento que foi, durante muitos anos, atribuído aos homens. Tal dissenso sobre a participação feminina não seria uma tentativa de afastar qualquer elemento feminino do Nêgo Fugido, ou melhor, da personagem do guerreiro caçador? O caçador é aquele que, mesmo sendo vítima submetida aos comandos do poderoso e violento capitão-domato e do dono dos escravos, o rei; é também algoz violento matador de escravos. As crianças que não tenham participado do Nêgo Fugido inicialmente como nêga também são proibidas de “sair de caçadora”⁸. Logo, há interditos ou condicionantes explícitos e tácitos à participação das mulheres e das crianças no que tange a encenação como caçadora, remetendo a reflexão que Welzer-Lang (2001, p. 468) traz ao separar o homem normal, com características como virilidade e dominação, do “outros” traduzidos como o “grupo dos dominados/as que compreende mulheres, crianças e qualquer pessoa que não seja um homem normal”. Uma vez que as mulheres e as crianças são os “outros”, não caberiam encenar uma personagem que concentra em si características de um homem dito “normal”, dominante.

É frequente, em Acupe, ver meninas expressarem comportamentos que, de um modo geral, são atribuídos às performance que demarcam o gênero masculino, como o excesso de agressividade nas negociações e brincadeiras, a realização de atividades que demandam capital físico, o exercício de liderança e poder, etc. Esses são comportamentos esperados das mulheres e meninas da localidade, formando meninas e mulheres negras fortalecidas emocional e fisicamente, capazes de expressar grande firmeza frente a adversidades, assim como lidar com trabalhos braçais que demandam mais força. Se, por um lado, tal comportamento pode ser uma insígnia de poder feminino na comunidade, o perigo de tal afirmação reside em sua apropriação essencialista. Tais características atribuídas a elas podem estigmatizá-las, atendendo a

⁷ Sobre isso, ver discussões de Karin Barber (2000) em *The Generation of Plays: Youruba Life in Theater*.

⁸ Termo êmico que designa vestir-se e encenar a personagem.

um imaginário racista que deposita sobre a mulher negra uma expectativa de que sejam mais resistentes que outras, dando brecha para uma violência simbólica e física contra elas. As meninas, então, estariam incorporando tantos os significados impostos por instâncias hegemônicas do qual não fazem parte, como os auto-atribuídos na construção da performatividade feminina negra.

Luiza Bairros (1995), socióloga feminista, discorre sobre os feminismos e a inseparabilidade das dimensões da raça e do gênero na compreensão sobre ser mulher no Brasil. No ponto de vista da autora, não existe uma identidade única para a mulher negra no Brasil, posto que essa é uma experiência determinada social e historicamente. É resultado de um contexto em que se é negra ao mesmo tempo em que se é mulher, e se é mulher ao mesmo tempo em que se é negra. Ou seja, existe uma vivência racial através de gênero e vice versa. Esse é justamente o contexto das meninas e mulheres de Acupe.

Lélia Gonzalez em seu trabalho sobre racismo e sexismo no Brasil (1980) trata das noções de mulata, mãe preta e doméstica para pensar em quais lugares o racismo por denegação (GONZALEZ, 1980), ou disfarçado, e ideologia da democracia racial colocou a mulher negra no país. Por racismo por denegação, Gonzalez (1980) entende a expressão da discriminação em suas nuances mais ocultas, através de sinais tácitos na cultura de massa, muito particular do contexto brasileiro. A autora explica que, no processo de domesticação da mulher negra, existe uma relação dialética entre duas importantes dimensões da cultura brasileira que precisam ser compreendidas. A primeira é o lugar do saber, do estabelecimento de verdades do discurso dominante, que ela chama de consciência. A segunda diz respeito à memória, que para ela seria uma espécie de constituição de uma história que temos presente em nosso dia-a-dia, mas que é subsumida pela primeira. As marcas de africanidade que nos constitui são ocultadas, e nesse meandro está a rejeição e a integração do papel da mulher negra na formação identitária nacional. A imagem ilusória de uma democracia racial, por exemplo, em que há endeusamento da mulher negra como figura sexualizada, estrela da passarela, etc., incide sobre ela uma violência simbólica que diz respeito ao extremo oposto dessa figura no cotidiano: uma mulher que tem suas demandas invisibilizadas, identificada como objeto parcial, não passivo de amor (GONZALEZ, 1988), mantida em um lugar de submissão, transformada em um objeto de trabalho doméstico precarizado, alvo vulnerável da agressividade do racismo por denegação (GONZALEZ, 1980) dentro da casa de famílias brancas ou mestiças.

Indo por esse caminho, assimilando também que no Brasil “a força do cultural apresenta-se como maior forma de resistência” (GONZALEZ, 1988, p. 74) observo que há, na manifestação do Nêgo Fugido, uma expressividade antônima a tal relação entre memória e consciência. A performance exerce um movimento de destruição, ou no mínimo, de exposição da falácia da democracia racial. A memória de luta contra a escravidão e das tensões raciais da sociedade brasileira é mola propulsora da performance; tensão e memória são também aspectos da formação identitária dos participantes. Confronto é a palavra de ordem. É brincando de confrontar, de lutar, desafiando o status quo e o sistema racista que centraliza como verdade o pensamento branco de descendência européia, que as meninas e os meninos internalizam valores que estão sendo rememorados no e através do corpo, sem necessariamente acionar um discurso consciente ou rompendo a história dominante.

Aproximando a discussão para um contexto global, aciono o trabalho de Angela Davis sobre mulher, raça e classe (2013). Em seu panorama histórico da luta abolicionista junto à luta feminista e à luta de classe nos Estados Unidos leva a perceber que as questões de gênero, raça, classe estão imbricadas, e apartá-las pode gerar pontos cegos que dificultam pensar essas relações de uma forma mais complexa.

A autora explica como cada uma dessas lutas disputaram poder entre si, e adquiriram relevância diferenciada em distintos momentos da disputa política naquela sociedade. Ao mesmo tempo, aos poucos, vamos sendo apresentadas ao choque de interesses das lutas políticas; e como o racismo imperou quando havia uma disputa por pautas políticas de gênero consideradas mais apropriadas a serem atendidas em dado momento histórico. Acompanhamos os significados dados pela sociedade racista às mulheres e corpos negros, desde suas múltiplas funções dentro da família, até a naturalização de seu papel na sociedade. Tais estratégias eram formas de contornar a luta pelos direitos iguais e pela justiça social, no intuito de manutenção da supremacia masculina branca (com a atribuição de estigmas às mulheres e homens negros, a naturalização da maternidade, as condições de trabalho doméstico e rural, etc.). Angela Davis (2013, p.3) afirma ainda que as descendentes de mulheres negras que foram escravizadas têm um “legado de trabalho pesado, perseverança e auto-resiliência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual - resumindo um legado que fala das bases de uma nova natureza feminina”.

Certa feita, anos atrás, após um dia de trabalho de campo, eu estava num impasse: dormiria em algum lugar em Acupe ou voltava para Salvador? Estava

anoitecendo e eu ainda não tinha decidido o que fazer. Conversando sobre isso com um acupense, eu disse que sentia um pouco de desconforto em situações nas quais, realizando pesquisa com uma maioria de interlocutores homens, tive que lidar com olhares indiscretos, ouvir cantadas e até mesmo controlar investidas mais ousadas. E que evitava deslocamentos noturnos em estradas e lugares mais ermos. O interlocutor interpelou minha fala dizendo que eu não precisava ter medo de sofrer assédio, e que deveria agir como as meninas e mulheres de Acupe. Ele contou que qualquer homem teria receio de assediar ou ameaçar de agressão uma mulher ou menina da localidade. Sem titubear, ele explicou que, no mínimo, o agressor seria humilhado publicamente pelo confronto, que poderia ser verbal ou físico.

Afinal, por que só homens seriam masculinos e mulheres seriam femininas? Arrisco dizer que, em certos casos, há uma construção de mulheres que expressam comportamentos ditos masculinos. Ancoradas na relação processual das relações sociais (de raça, classe e geração) e das identidades, as masculinidades e as feminilidades podem se descolar de homens e mulheres (VALE DE ALMEIDA, PISCITELLI, CÔRREA, 1998). Logo, há masculinidades em mulheres, e vice versa.

Não identifiquei, na vivência cotidiana, a existência de qualquer comportamento do grupo que indicasse que Thâmara, Luiza, Alana, Thália e Kailane, meninas com cerca de 10 e 12 anos que encenavam a personagem nêga em 2015, eram menos femininas que outras que não participavam do Nêgo Fugido.⁹ No momento de preparação para a apresentação, em que ocorria a distribuição de vestimentas, inclusive, somente elas recebiam um colete branco de algodão para esconder os seios nascentes. Os meninos recebiam um short branco ou azul, sem colete, e tinham a liberdade de ficar de cueca no quintal da casa de Dona Santa. Em 2012, a elas também era concedida a mesma permissão. Por debaixo dos coletes não havia qualquer vestimenta que escondesse os peitos infantis. Em 2015, elas se vestiam separadamente dos meninos, iam ao banheiro, ou se despiam quando estavam com um sutiã ou bustiê por debaixo da roupa com a qual vieram de casa. Acrescento ainda que elas tinham o hábito de saírem juntas na performance, mantendo-se como um grupo não fixo de meninas, acompanhadas de perto pela caçadora Verinha, avó de Thâmara. Logo, o Nêgo Fugido também pode ser uma via de identificação de meninas e de mulheres com um modelo de feminilidade valorizado e exercido na comunidade.

⁹ Em 2018, todas elas não participam mais do Nêgo Fugido. Novas meninas adentraram o grupo.

A expressão *nêga* é usada para todas e todos: meninas, meninos, mulheres e homens que encenam a personagem do negro que foge. De todo modo, o termo é sempre dito no gênero feminino. A princípio não há explicação fácil sobre o porquê da personagem ser chamada de *nêga*. Apesar da questão não ter sido muito explorada em campo, foi possível perceber que isso não é objeto de conversação entre os meninos e homens. Todos parecem muito familiarizados e confortáveis com o termo no gênero feminino. A expressão não parece contestar as masculinidades dos meninos e homens. Trabalhos anteriores sobre a performance não adentram nesse debate (RAMOS, 1996; PINTO, 2014). Arrisco incluir o termo no léxico “pretoguês”, termo cunhado por Lélia Gonzalez (1988) para designar o idioma originado da africanização do português nas terras brasileiras, muito influenciado pela língua quimbundo falada pela etnia banto de Angola. Pode-se tratar de uma categoria êmica que expressa a noção de amefricanidade (GONZALEZ, 1988), tendo em vista também que a Bahia concentra o percentual de 78,8% de negros, configurando-se o estado com maior população negra descendente de africanos no país (IPEA, SEPIR, 2005). Só uma hipótese, uma vez que *nêga* parece não ser um termo de uso restrito de um único gênero.

Faço ainda algumas ponderações sobre a personagem. Enquanto a pintura do rosto hiper-racializa e homogeneiza racialmente os participantes, “anulando” a diferença entre os gêneros, a distinção das roupas das meninas e meninos demarca tal diversidade. A performance do *Nêgo Fugido*, através da pintura corporal das crianças que encenam as *nêgas*, pode ser um símbolo liminar. Há brecha para pensá-la como um modo liminar em que todas as crianças assumem uma mesma identidade. Ou seja, uma tentativa de homogeneizar as identidades de gênero, configurando-as como uniformes, sem diferenças na performance. O fato de todas as crianças que encenam as *nêgas* serem pintadas de carvão indiscriminadamente pode significar a diminuição dos marcadores de gênero, enquanto os marcadores de raça são ressaltados. Ou seja, para acentuar a negritude através do carvão e óleo, como um demarcador da raça, demarcadores de gênero são “anulados” momentaneamente.

Levando o debate por outro caminho, Angela Davis (2013) explica tal processo de anulação de identidade de gênero na escravidão e no pós-guerra civil estadunidense. A autora conta que, sob o ponto de vista escravocrata branco masculino, as mulheres eram mão-de-obra mais barata e eficiente nos campos de algodão, assim mais “fáceis” de manter nas lavouras. Por isso a exigência racista e machista de as manterem mais “masculinas” no desempenho do seu trabalho. A suposta anulação do gênero para

homogeneização, ou até masculinização das mulheres, dentro de dado contexto de exploração escravista, buscava atender demandas de mercado e de dominação. A autora conta que isso afetou profundamente essas mulheres. Elas adquiriram qualidades consideradas tabus pela ideologia do século XIX sobre a natureza feminina, principalmente em comparação com a performatividade de feminilidade branca burguesa. Nesse processo, Angela Davis propõe ainda que talvez essas mulheres tenham conseguido

extrair das circunstâncias opressivas das suas vidas a força que precisavam para resistir diariamente á desumanização da escravatura. A sua consciência da sua capacidade sem fim para o trabalho duro pode-lhes ter comunicado a confiança na sua capacidade para lutar por si mesmas, pelas suas famílias e pelo seu povo (2013, p. 15).

Pondo isso na esteira dessa reflexão, questiono-me se a suposta anulação cênica do gênero na performance do *Nêgo Fugido* não estaria, de algum modo, estabelecendo uma conversa metafórica entre temporalidades distintas sobre a genealogia da identidade de gênero da mulher negra (antes escravizada, hoje enquanto descendente dessa história). Não arrisco estabelecer aqui uma analogia direta e deliberada, mas uma relação hiperbólica entre performance artística e organização histórica dos acontecimentos. Seria uma aproximação precipitada? Mais uma vez o *Nêgo Fugido*, enquanto expressão amefricana, estaria encenando trechos da história negra no continente americano. Na atualidade, a suposta anulação da diferença de gênero a fim de ressaltar uma identidade racial na performance pode ser permitida pelas meninas e mulheres para que elas também possam estar em espaços histórica e majoritariamente ocupados por meninos e homens, e ocupar os espaços e contar as histórias que também são delas.¹⁰

Para finalizar, gostaria de chamar atenção para alguns pontos. É bem verdade que, após tudo isso posto, indago-me ainda se a formação de identidades de gênero e seus dilemas seriam relevantes somente para mim ou se são um construto relevante para os interlocutores. Considero importante ainda pontuar que a dimensão da agressividade e da performance da violência como aspectos de construção de um ideal masculino negro no *Nêgo Fugido*, até mesmo entre as mulheres, pode ter a ver com a correção de uma história falaciosa e da ideologia racista perpetrada na sociedade brasileira, do que exclusivamente performatividade de gênero. A performance expressa a não aceitação

¹⁰ Lélia Gonzalez (1980) traz exemplos de mulheres negras guerreiras envolvida nas lutas abolicionistas e nas formações de sociedades alternativas, os quilombos, como Luiza Mahin na Revolta dos Malês em (1807 – 1835), na Bahia.

passiva e tranquila da escravidão pelos negros e negras, assim como atualiza no imaginário local a agência desses sujeitos na história da libertação escrava, da insurgências de seus ancestrais.

Contemporaneamente, vivenciar o Nêgo Fugido como uma casa-dos-homens em que meninos e homens estariam em um momento e lugar onde a relação entre pares pode funcionar como um processo formativo de suas masculinidades dominantes. Estar apto para o confronto, brincar com violência, força e agressividade, saber prever e enfrentar as investidas do caçador, assumir “que a melhor defesa é o ataque”, ou até mesmo “renascer” após encenarem suas angustiantes mortes ao serem atingidas pelas espoletas matadoras, são aspectos metafóricos de acionamento e fortalecimento de uma identidade que garanta a sua sobrevivência negra numa sociedade predominantemente racista. Deixar de ser nêga, personagem submissa a todas as outras, e galgar a performance do caçador; ou deixar de ser caçador e nêga, e ser liberto ao final da performance, possibilita aos meninos, adolescentes e homens um momento de revanche em que eles têm a oportunidade de fazer tudo que fizeram com eles, e ainda explorar seu potencial de insurgência.

Nesse sentido, as meninas e as mulheres negras têm ainda que incorporar ou assumir um ideal de força e liderança, expressando um ideal feminino de resistência às adversidades e grande capacidade de confronto (físico e emocional). Como afirmou Gonzalez (1979), uma continuação de seu papel de sustentáculo econômico, afetivo e moral de si e de todo o seu povo. Uma coisa não exclui a outra, mas convergem numa perspectiva interseccional de análise.

Do ponto de vista interseccional, a questão principal pareceu ser cruzamento ou articulação dos marcadores, de gênero e de raça, fornecendo uma compreensão sobre relações hierárquicas, interditos, assimetrias etc., relacionadas à participação dos meninos e meninas neste contexto de performance em que a "memória da escravidão", e a sua não aceitação, é o principal *frame* analítico e canal de mobilização dos atores sociais.

Referências:

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Estudos Feministas**, v. 3, n.2, 1995. P. 458 – 463.

- CARVALHO, José Jorge de. O Jogo das Bolinhas. Uma Simbólica da Masculinidade. **Anuário Antropológico/ 87**, Brasília, 1990, Editora Universidade de Brasília; Tempo Brasileiro.
- DAVIS, Angela. **Mulher, raça e classe**. Plataforma Gueto, 2013. (Tradução Livre).
- IPEA. SEPPIR. **Situação Social da população negra por estado**. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Brasília: IPEA, 2014.
- GONZALEZ, Lélia. O lugar da mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel T. (org.) **O Lugar da Mulher**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. Coleções Tendências, v.1. P. 89 - 106.
- _____. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. **IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, 29 a 31 de Out de 1980. Mimeo.
- _____. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92-93, 1988. P. 69-82.
- PINTO, Monilson dos Santos. **Nego fugido: o teatro das aparições**. 2014. Dissertação (mestrado) em Artes Cênicas - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. 164f.
- RAMOS, Ana Maria de Aragão. **Nego Fugido – Representação da Liberdade Escrava no Recôncavo Baiano**. 1996. Dissertação (mestrado) em História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- TURNER, Victor W. Liminalidade e *communitas*. In:_____. **O Processo Ritual**. Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis (RJ): Vozes. Coleção Antropologia, 2013 [1974].
- VALE DE ALMEIDA, Miguel; PISCITELLI, Adriana; CÔRREA, Mariza. “Flores do Colonialismo”. Masculinidades numa perspectiva antropológica. **Cadernos Pagu**, n. 11, 1998. P. 201-229.
- WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Estudos Feministas**, n. 9, 2/2001.