

Sumário

<i>Prefácio</i>	7
Vagner Gonçalves da Silva	
1. Os fios dos desafios: o retrato de Carolina Maria de Jesus no tempo presente	15
José Carlos Sebe Bom Meihy	
2. Dona Santa e Luiz de França: gente dos maracatus	55
Roberto Benjamin	
3. Didi: a trajetória da folha-seca no futebol de marca brasileira	79
Luiz Henrique de Toledo	
4. Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulistas	123
Vagner Gonçalves da Silva, Rachel Rua Baptista, Clara Azevedo, Arthur Bueno	
5. Mestre Bimba e mestre Pastinha: a capoeira em dois estilos	189
Letícia Vidor de Sousa Reis	

6. Arthur Bispo do Rosario: um artista a dois metros do chão	225
Luciana Hidalgo	

Prefácio

Segundo volume da Coleção Memória Afro-Brasileira, este *Artes do corpo* envereda-se, agora, pelo legado estético-artístico dos brasileiros de origem africana.

Em *Caminhos da alma*¹, sondamos o papel fundamental que a religião vem desempenhando na conformação dos laços de solidariedade e identidade presentes nas comunidades afro-brasileiras. Se a experiência de exclusão e discriminação social tem o seu rebatimento no plano mítico, na manifestação do sagrado no corpo dos homens, trata-se agora de trilhar o caminho inverso. Na percepção dessas comunidades, o corpo – e tudo aquilo que se pode fazer com ele ou por meio dele – não se deslinda dos múltiplos planos em que transita; antes, expressa-se na confluência desses planos, em que sagrado e profano, arte e cotidiano, mito e rito, são termos polissêmicos que não possuem valor em si, senão na relação que estabelecem entre si.

Muito já se disse sobre o modo pelo qual as formas sensíveis da percepção adquirem significados particulares nas experiências dos corpos escravizados, estigmatizados, contidos, doutrinados, domesticados, enfim, alvos fáceis da profilaxia da ordem social instituída. Muito já se disse também do caráter libertário ou mesmo herético que a arte

¹ São Paulo: Selo Negro, Coleção Memória Afro-Brasileira, v. 1, 2002.

proveniente dos hierarquicamente subjugados pode conter. Aqui, pode-se dizer que a mediação estabelecida pela arte dos pobres, discriminados, doentes e párias, mais do que impor a necessidade de revisão dos critérios de julgamento de valor ou classificação das obras artísticas (popular e erudito, vanguarda e acadêmico, local/étnico e universal), impele-nos a sondar a própria natureza das mediações estabelecidas por essa arte, a fim de propor não uma ruptura entre tais dimensões, mas a sua reintegração, uma fusão singular do sensível e do inteligível. Orar com o corpo, dançar com a alma ou, ainda, “ancorar navios no espaço” – citando Ana Cristina César –, eis algumas coisas que o ofício dessa arte parece querer nos dizer na sua premência.

Os ensaios que compõem *Artes do corpo*, cada um a seu modo e sob abordagens muitas vezes distintas, porém complementares, buscam retratar a trajetória de artistas negros que, atuando em diferentes áreas (literatura, festa popular, futebol, carnaval, samba, capoeira e artes plásticas), tornaram-se singulares pelo impacto e papel que sua obra e *performances* tiveram, seja nos espaços locais de atuação e repercussão, seja nos circuitos mais amplos, nacionais ou internacionais.

O primeiro retrato, escrito por José Carlos Sebe Bom Meihy, coloca-nos o desafio de compreender a trajetória controversa e polêmica de Carolina Maria de Jesus (c. 1914-1977). Como diz o autor, “escritora negra, semi-analfabeta, migrante, mãe solteira, cabeça de família, exemplo de figura emergida nos ‘anos dourados’, detratada nos ‘anos de chumbo’ e progressivamente reabilitada na ‘abertura política’”, Carolina de Jesus tornou-se conhecida com a publicação de *Quarto de despejo*. Esse livro, em que narra o cotidiano de privação e sofrimento dos moradores da favela em que vivia, foi um sucesso editorial. Descoberta pelo jornalista Audálio Dantas, que se encarregou de apresentá-la ao grande público, a escritora logo foi enaltecida pelo caráter denunciatório de sua escrita e por sua condição de sexo, raça e classe social. Suas três obras seguintes, *Casa de alvenaria* (em que relata sua saída da favela), *Provérbios* e *Pedaços da fome*, anunciaram progressivamente o declínio de sua carreira. Somente depois de morta, seus escritos inéditos foram reunidos e publicados, inicialmente no exterior, com grande sucesso, depois no Brasil, já com pouco alarde, mas reacendendo a polêmica sobre o valor literário de sua obra. Aqui vemos quanto a moldura diz do retrato.

No artigo de Roberto Benjamin, visitamos o Recife dos maracatus – cortejo originário da coroação dos reis negros na Festa de Nossa Senhora do Rosário – acompanhando a vida de Maria Júlia do Nascimento (c. 1877-1962), conhecida como Dona Santa, e de Luiz de França dos Santos (1900-1997), dirigentes de dois dos mais famosos maracatus de Pernambuco: Elefante e Leão Coroado, respectivamente. Dona Santa encarnou como poucas a figura de rainha de maracatu, função que ocupou até o fim da vida. Após sua morte, conforme recomendação deixada, o maracatu que dirigia foi extinto, sendo seu acervo recolhido pela Prefeitura do Recife. Atualmente, encontra-se exposto no Museu do Homem do Nordeste, no Recife. Posteriormente, o maracatu Elefante foi refundado, dando continuidade à divulgação de sua lendária rainha. Seu Luiz de França foi o mais importante presidente do maracatu Leão Coroado, fundado no século XIX, e um dos mais ardorosos defensores desse folguedo perante os órgãos públicos de incentivo à cultura. Tanto ele como Dona Santa eram membros de prestigiadas irmandades católicas, além de sacerdotes no culto aos orixás, o que evidencia as relações de proximidade existentes entre a religiosidade e o cortejo do maracatu. Na verdade, a realeza que desfila sob o pátio real, tendo à frente as calungas (bonecas consagradas aos orixás), juntamente com outros elementos que formam o cortejo, marca no espaço das ruas, sobretudo no período do carnaval, a extensão e o poder, no plano terreno, dos valores sagrados ali representados.

Com Luiz Henrique Toledo, abrem-se as cortinas para mais um lance na tentativa de compreender o movimento contraditório entre a aceitação e a rejeição da presença do negro em um esporte-espetáculo transformado em “paixão nacional”: o futebol. O ponto de partida é a trajetória do ídolo Valdir Pereira (1928-2001), o Didi, um dos principais jogadores da seleção brasileira que ganharam pela primeira vez uma copa mundial, em 1958, na Suécia. Carioca, apelidado de “príncipe etíope” (ou ainda “artesão”, “Napoleão negro”, “bruxo”, “feiticeiro”, “rei africano”, “*el negro* Didi”, “pérola negra”, “malabarista”), Didi transita do sucesso e do reconhecimento obtidos nos gramados ao preconceito de que é vítima fora dele. Mas não sem se rebelar por meio de gestos simples e altamente significativos, como o de entrar e sair pela porta principal da sede do Fluminense, onde

jogou, evitando as portas laterais, geralmente utilizadas pelos jogadores negros. Nesse jogo, irrompem do campo esportivo as inúmeras representações que marcam a trajetória dos corpos negros diante da bola, com seus jogos de cintura, drible de pernas, artimanhas e gingas. O próprio Didi ficaria conhecido por um tipo especial de chute, batizado de “folha-seca”, devido à trajetória inusitada que imprimia à bola, que flanava como folha seca ao vento até atingir o alvo. Por um lado, há nesse “futebol-arte” a positivação e essencialização de atributos, supostamente próprios à “raça negra”, construídos como dons inatos, os quais não se domesticam e aos quais não se impõem regras. Por outro lado, há as constantes pressões provenientes de uma visão racional e profissionalizante que vê nessa “espontaneidade” uma insurreição silenciosa contra técnicas necessárias de treinamento sistemático do corpo dos atletas. Dilemas que refletem no campo esportivo os impasses presentes nas relações raciais e sociais do “país do futebol”.

No capítulo escrito por Rachel Rua Baptista, Clara Azevedo, Arthur Bueno e por mim, abordamos a contribuição das comunidades afro-brasileiras na constituição de uma das festas mais populares do Brasil, o carnaval, e do ritmo que a acompanha, o samba. Como se sabe, o carnaval, o samba e o futebol formam o enaltecido tripé de ícones da “identidade brasileira”, tanto no Brasil como no exterior. Escolhemos, entretanto, a cidade de São Paulo como campo de observação empírica dessas manifestações, justamente para enaltecer suas dinâmicas particulares em contraste com o carnaval carioca, que se tornou modelo dessa festividade para o resto do país. As trajetórias escolhidas foram as de Madrinha Eunice (1909-1995) e Geraldo Filme (1927-1995). A primeira fundou a mais antiga agremiação carnavalesca ainda em atividade na cidade paulistana, a escola de samba Lavapés. Foi uma das grandes incentivadoras dessa modalidade de associação num período em que predominavam os cordões como modelo hegemônico de grupo carnavalesco. Geraldo Filme, sambista da Barra Funda – reduto paulistano de bambas que não resistiu ao tempo, em comparação com o Bexiga imortalizado nas músicas de Adoniran Barbosa –, foi um dos mais significativos compositores de samba de influência rural e samba-enredo. Criado ao som dos ritmos tocados principalmente pelas comunidades negras do interior do es-

tado, mas trazidos à capital nas primeiras décadas do século xx, produziu uma obra de inegável valor artístico, embora pouco conhecida e pouco divulgada pela indústria fonográfica comercial. Madrinha Eunice e Geraldo Filme tiveram papel importante também na organização das entidades representativas das agremiações carnavalescas em São Paulo e no reconhecimento da importância delas pelos órgãos públicos.

No ensaio de Letícia Vidor de Sousa Reis, as artes do corpo nos levam ao mundo da capoeira, no qual a linguagem gestual ocupa papel central na transmissão de valores simbólicos fundamentais na experiência social afro-brasileira. Considerada a princípio luta de negros e malandros, a capoeira foi duramente perseguida antes de se tornar, paradoxalmente, um dos emblemas de nossa “brasilidade”. Entre os inúmeros praticantes dessa arte, ao longo do tempo e em diversos pontos do Brasil, destacam-se as figuras de dois líderes: os baianos Manuel dos Reis Machado (1899-1974), apelidado de mestre Bimba, e Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981), conhecido como mestre Pastinha. Os dois, ainda que de modo diferente, foram protagonistas do processo de legitimação e divulgação da capoeira. Mestre Bimba procurou abri-la ao diálogo com outras técnicas de lutas marciais, inclusive as orientais. Chegou a sistematizar uma pedagogia formalizada dessa prática, batizada de capoeira regional, indicando a sua dimensão esportiva. Chegou a demonstrá-la ao presidente Getúlio Vargas, num período crucial para a sua adoção como “ginástica nacional”. Mestre Pastinha, menos afeito ao projeto de abertura da capoeira às influências distantes de sua suposta origem africana ou afro-brasileira, procurou imprimir em sua prática um controle mais rigoroso dos procedimentos gestuais, amparado por um discurso preservacionista, de manutenção das tradições herdadas dos mais antigos. Nessa modalidade de capoeira, denominada angola, a relação ensino–aprendizagem derivava das formas costumeiras de transmissão de conhecimentos. Rejeitava, assim, certo caráter burocratizador e formal dessa relação que julgava haver na modalidade de capoeira regional. De qualquer modo, ambos, por suas ações em diferentes planos, tornaram-se espécies de “heróis culturais” e exemplos de virtuosismo para as várias gerações de praticantes que lhes seguiram os passos.

O último retrato, feito por Luciana Hidalgo, aborda a vida de Arthur Bispo do Rosario (1909-1989), ex-marinheiro sergipano, negro, pobre e “esquizofrênico-paranóico” que viveu grande parte da vida como interno na Colônia Juliano Moreira – manicômio do Rio de Janeiro fundado na fase áurea da psiquiatria sanitaria. Nas primeiras décadas do século xx, higiene mental e manutenção da ordem social e política misturavam-se no tratamento dispensado pela medicina psiquiátrica aos excluídos da sociedade, leia-se “não-brancos”, na maioria. Bispo acreditava-se incumbido por Deus e seus séqüitos de anjos (“Eu trago um deus comigo. Deus está peneirando aqui em cima, está querendo falar comigo”) de reconstruir o mundo por meio de sua arte. Com as linhas obtidas dos uniformes desfiados, o artista, no retiro de sua cela, bordava pedaços de cobertores e lençóis da Colônia, transformando os materiais em magníficos estandartes e outras obras. O *Manto da Apresentação*, sua obra-prima, é um dos exemplos mais contundentes dessa “estética do êxtase”. Vestindo o manto, Bispo, depois de sua “transformação”, queria se apresentar diante de Deus. De restos e sucatas construiu, ainda, os mais diversos objetos-ícones, que, ao serem revelados ao mundo, tornaram-se exemplos de uma arte de vanguarda, exposta em importantes galerias do Brasil e da Europa.

Imbuído também de uma missão parecida com a desse manto, a da apresentação, finda aqui este prefácio, na forma de convite à leitura dos capítulos que se seguem. Por meio dos nomes cerzidos em cada um deles, procurou-se deslindar os principais fios que compõem vida e obra dos retratados, amarrando-os sempre que possível aos seus contextos sociais. Como o leitor verá, em *Artes do corpo*, vidas e obras se comunicam reciprocamente, seja revelando a importância das estratégias de permanência dos valores difundidos no âmbito das comunidades afro-brasileiras, seja mostrando que pela via das formas sensíveis de expressão foi possível construir, sobretudo na experiência cotidiana, canais importantes de mediação e aproximação entre grupos sociais e étnicos, situados em posições desiguais no interior de uma sociedade de pouca mobilidade e justiça sociais.

Vagner Gonçalves da Silva