REVISTA DA FUNDARTE
ANO 19
NÚMERO 39
JULHO A DEZEMBRO DE 2019
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO

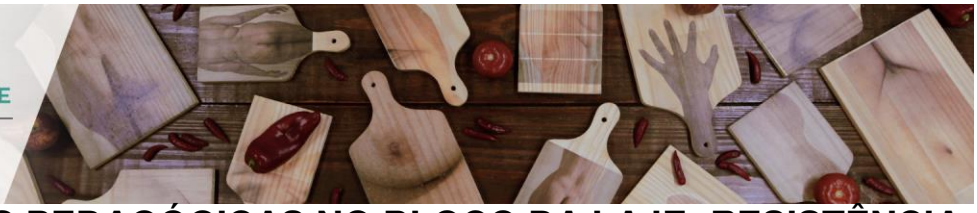


FORJAS PEDAGÓGICAS NO BLOCO DA LAJE: RESISTÊNCIA, PERFORMANCE E BRINCADEIRA

Thiago Pirajira Conceição
Gilberto Icle
Celina Nunes de Alcântara

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira; ICLE, Gilberto; ALCÂNTARA, Celina Nunes de. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.188-207, ano 19, nº 39, julho/dezembro de 2019.
Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index> 20 de dezembro de 2019.

REVISTA DA FUNDARTE
ANO 19
NÚMERO 39
JULHO A DEZEMBRO DE 2019
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



FORJAS PEDAGÓGICAS NO BLOCO DA LAJE: RESISTÊNCIA, PERFORMANCE E BRINCADEIRA

Thiago Pirajira Conceição[1]
Gilberto Icle[2]
Celina Nunes de Alcântara[3]

Resumo: Este texto apresenta uma pesquisa com integrantes de um bloco de carnaval na cidade de Porto Alegre, Brasil. A pesquisa foi realizada no intuito de verificar elementos identitários de participantes negros como brincantes do Bloco de Carnaval. Descreve-se os elementos performáticos e teatrais do bloco, a partir dos Estudos da Performance. Problematiza-se a capacidade de resistência que a brincadeira do carnaval possui em relação aos saberes hegemônicos. Enfim, procura-se mostrar como os integrantes performam a si mesmos na operação de criar ou forjar modos de existência como contraposição ao racismo sistêmico.
Palavras-chave: performance; carnaval; relações étnico-raciais.

PEDAGOGICAL FORGES IN BLOCO DA LAJE: RESISTANCE, PERFORMANCE AND PLAY

Abstract: This text presents a research made with members of a carnival block in the city of Porto Alegre, Brazil. It was carried out to verify identity elements of black participants as performers in the carnival group. The text describes the performance and theatrical elements of the block from the viewpoint of Performance Studies. The resilience capacity of carnival play in relation to hegemonic knowledge is problematised. Finally, the text seeks to show how the members perform themselves in the operation of creating or forging modes of existence that oppose systemic racism.
Keywords: performance; carnival; ethnic-racial relations.

Este artigo é parte de uma pesquisa sobre Performance e Carnaval, realizada com quatro participantes do Bloco da Laje, um bloco de carnaval de rua de Porto Alegre, sul do Brasil. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os sujeitos participantes, inspiradas nos modelos propostos por Valdete Boni e Sílvia Jurema Quaresma (2005) e, também, por Jean-Claude Kaufmann (2013). As entrevistas foram realizadas em encontros individuais, presenciais e foram gravadas, transcritas e serviram como material de análise.

---

[1] Graduado em Teatro, mestre em Educação e doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
[2] Graduado em Teatro, mestre e doutor em Educaçâo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Professor permanete do Programa de Pós-graduação em Educação da UFRGS e do Programa de Pós-graduiação em Artes Cênicas da Universidade de Brasilia - UnB. Editor chefe da Revista Brasileira de Estudos da Presença.
[3] Graduada em teatro, mestre e doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Editora associada da Revista Brasileira e Estudos da Presença.

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira; ICLE, Gilberto; ALCÂNTARA, Celina Nunes de. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.188-207, ano 19, nº 39, julho/dezembro de 2019.
Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index> 20 de dezembro de 2019.



Ao mesmo tempo que articulado com um modelo mais tradicional de abordagem metodológica, a pesquisa foi ao encontro e ao risco de elaborar uma forma particular de se relacionar e diluir as fronteiras que instituíam os lugares de pesquisadores e pesquisados.

Com efeito, Conceição Evaristo de Brito (2011) foi uma referência marcante nesse percurso, que buscou criar tramas entre as falas, e as reflexões posteriores, que procuram entrelaçar experiências pessoais e as narrativas sobre o carnaval. Na experiência da autora em criar outros tempos, nos quais se cruzam as experiências, habita uma forma de escrita poeticamente transgressora. Segundo a autora (BRITO, 2011), na poesia habita o poder de criar mundos e elaborar outros modos de contar experiências que não cabem nas formas instituídas. Nesse sentido, é no campo da literatura, mais propriamente nos agenciamentos da poesia negra como terreno de reinvenção de sentidos linguísticos, que a metodologia se articulou. A possibilidade de narrar conjuntamente com o outro, além de fidelizar as experiências, que também são coletivas, propõe uma desobediência à forma hegemônica de pensar/compor a própria metodologia de pesquisa. Outra inspiração metodológica vem da mitologia yorubá. Nela, a compreensão de forja assume outro caráter, de desestabilização e reinvenção. É possível perceber isso por meio do mito *A criação da forja*, que conta a seguinte narrativa

> Ogum e seus amigos Alaká e Ajero foram consultar Ifá[4]. Queriam saber uma forma de se tornarem reis de suas aldeias. Após a consulta foram instruídos a fazer ebó[5], e a Ogum foi pedido um cachorro como oferenda. Tempos depois, os amigos de Ogum tornaram-se reis de suas aldeias, mas a situação de Ogum permanecia a mesma. Preocupado, Ogum foi novamente consultar Ifá e o adivinho recomendou que refizesse o ebó. Ele deveria sacrificar um cão sobre sua cabeça e espalhar o sangue sobre seu corpo. A carne deveria ser cozida e consumida por todo seu egbé[6]. Depois, deveria esperar a próxima chuva e procurar um local onde houvesse ocorrido uma erosão. Ali deveria apanhar a areia negra e fina e colocá-la no fogo para queimar. Ansioso pelo sucesso, Ogum fez o ebó e, para sua surpresa, ao queimar aquela areia, ela se transformou na quente massa que se

[4] Outro nome para Orunmilá (orixá do oráculo); também os apetrechos do babalaô e o próprio oráculo (PRANDI, 2001, p. 566).
[5] Sacrifício, oferenda, despacho (PRANDI, 2001, p. 565).
[6] Fazenda, associação, comunidade; no candomblé, comunidade do terreiro; também emoções profundas, coração (PRANDI, 2001, p. 565).



> solidificou em ferro. O ferro era a mais dura substância que ele conhecia, mas era maleável enquanto estava quente. Ogum passou a modelar a massa quente. Ogum forjou primeiro uma tenaz, um alicate para retirar o ferro quente do fogo. E assim era mais fácil manejar a pasta incandescente. Ogum forjou uma faca e um facão. Satisfeito, Ogum passou a produzir toda espécie de objetos de ferro, assim como passou a ensinar seu manuseio. Veio a fartura e a abundância para todos. Dali em diante, Ogum Alagbedé, o ferreiro, mudou. Muito prosperou e passou a ser saudado como 'Aquele que transformou a terra em dinheiro'. (PRANDI, 2001, p. 95).

A forja do orixá Ogum, senhor das batalhas, das tecnologias e da ciência, traz em seu sentido a ruptura com o sentido da palavra na língua portuguesa. O substantivo carrega em si o que seria o sentido figurado do verbo em português. Os sentidos figurado e literal da palavra, na língua portuguesa, se fundem no sentido do termo africano. Nessa composição, é possível perceber uma não dicotomia entre o sentido literal e o figurado, as duas conotações são simultâneas. Isso abre um campo para pensar que a metáfora, o sentido figurado, ou, a poesia, não se separam do literal. Ainda se poderia dizer que o próprio sentido é reinventado, forjado. Há aqui a força criadora da metodologia da pesquisa: de que a criação dos corpos negros em arte, nesse caso na criação do ator/performer/brincante, é acompanhada por uma noção de forja. Noção que pode vir a dar conta das subjetividades dos corpos em questão e de sua criação. Noção que se atualiza no presente a partir do mito yorubá.

A forja carrega em si movimento de criação. Um termo que rompe a definição substantiva. Problematiza a noção de tempo por intermédio de sua mobilidade. Um termo que pressupõe uma ação e que acarreta a possibilidade de acontecimentos. Há, também, no jogo com sentido do termo *forja*, outro movimento, que diz respeito à linguagem: a indagação da linguagem, ao passo que se toma esse termo e se o problematiza desde outra referência, da cultura yorubá. Como estamos em uma luta por narrativas, eis aqui também um embate na(da) linguagem.

Assim, nesta pesquisa, as forjas pedagógicas tentam abarcar as dimensões subjetivas de criação artística do corpo negro na diáspora, que tem como singularidade a experiência da simultaneidade: da dor, por ser vítima constante de



um projeto de perseguição, negação, violência e morte e por intermédio das resistências, as quais recriam, gerando vida, prazeres, possibilidades de existir.

Assenta-se aqui o corpo na premissa de uma simultaneidade (GOMES, 2017; FANON, 2008; NASCIMENTO, 2017), que difere da ideia da dicotomia. Não cabe ao corpo negro as duas experiências do existir de formas separadas e em tempos distantes. Ao contrário, as experiências são múltiplas e concomitantes. As forjas pedagógicas pressupõem a validação do sujeito em suas particularidades. Atentas nas minúcias de cada ser, abrem-se ao indizível de cada um. Podem ser pensadas na coletividade, mas compreendem o entendimento da individualidade. Tornam-se também um instrumento de escuta atenta aos corpos silenciados.

Nesse caminho, este artigo abstrai dessas entrevistas elementos por intermédio dos quais procura responder à questão central deste texto, qual seja, *como os sujeitos negros do Bloco da Laje forjam seus processos artísticos diante do epistemicídio?* Portanto, este artigo não relata a pesquisa completa que lhe deu origem, senão reflete a partir dela, mais pontualmente sobre essas forjas pedagógicas, esses modos de resistir que se encontram na experiência dos brincantes do Bloco.

Assim, a discussão se erige na interseção, no encontro dos campos, das relações étnico-raciais e da performance. Especificamente, nos debruçamos sobre o trabalho desse bloco de Carnaval de Porto Alegre, sul do Brasil – chamado Bloco da Laje – para com ele mostrar as condutas restauradas dos seus brincantes. Esse esforço implica problematizar o lugar do corpo negro e de suas possibilidades de resistência na brincadeira teatral e carnavalesca do bloco.

Nesse aspecto, o trabalho se debruça a partir de bases teóricas que discutem as problemáticas do corpo negro no contexto estrutural racializante no Brasil, o que traz para a discussão a necessidade de abordar questões tão centrais quanto o racismo – sistema de opressão e exclusão –, que alija uma grande parte da população dos direitos mais básicos e estrutura nossas relações sociais desde a escravização de negros e negras sequestrados em África; o genocídio dos corpos negros bem como as várias formas de violência às quais esses corpos foram e são



submetidos desde a escravização. Essas questões foram pautadas por autores, como Abdias do Nascimento (2016), que já se debruçava sobre elas desde a metade do século passado. Antes de construir sua análise, Nascimento cita, em epígrafe, a definição de genocídio extraída de dicionários para que o/a leitor/a compreenda, com base na etimologia da palavra, do que se tratam as questões às quais ele vai referir em seu texto,

> GENOCIDIO - geno-cídio o uso de medidas deliberadas e sistemáticas (como morte, injuria corporal e mental), calculadas para um extermínio de um grupo racial, político ou cultural ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo (Webster's Third New International Dictionary of English Language, 1967 apud NASCIMENTO, 2017). GENOCIDIO – geno-cídio s.m. (neol.). Recusa do direito de existência a grupos humanos inteiros, pela exterminação de seus indivíduos, desintegração de suas instituições políticas, sociais, culturais, linguísticas e de seus sentimentos nacionais e religiosas. Ex: perseguição hitlerista aos judeus, segregação racial. (BUENO, 1963 apud NASCIMENTO, 2017, p. 15).

Para que possamos delimitar e pensar essa problemática é fundamental termos em mente as várias formas de violência e morte às quais o negro brasileiro foi submetido. Nesse sentido, duas noções são fundamentais para compreender o tratamento reservado aos corpos negros em nosso contexto social racializado: genocídio e epistemicídio. O genocídio, mencionado por Nascimento, aduz a essas várias mortes que vão desde a física (perda da vida) até a intelectual – epistemicídio –, apagamento das referências e legados afro-brasileiros, sobretudo, nos espaços de saber. Nas palavras desse autor "[...] aqui temos, reunidos à agressão, o desrespeito humano e histórico, como um evento normal já que se prática tudo isto com frequência e extensamente. Dir-se-ia que a força da repetição mutilou a capacidade de percepção e compreensão [...]" (NASCIMENTO, 2017, p. 50). Nascimento aborda em seu texto várias temáticas que estão engendradas no modo de praticar o racismo, bem como articular o genocídio do povo negro no Brasil, a saber: a própria escravidão, a exploração sexual da mulher (estupros), o branqueamento da raça como estratégia do genocídio, a proibição da discussão sobre raça, a realidade da discriminação racial, o embranquecimento cultural como



outra estratégia de genocídio, o sincretismo, a folclorização, apenas para citar alguns.

Outra importante referência do pensamento negro brasileiro a pautar as duas noções antes apontadas é a filósofa Sueli Carneiro. Em sua tese de doutoramento, *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser* (2005), a autora reflete, com base no pensamento do filósofo Boaventura de Sousa Santos (1997), sobre o genocídio e o epistemicídio como elementos relacionados, que, por sua vez, são reflexos da violência inerente ao processo colonial. A propósito disso ela cita Sousa Santos:

> [...] o genocídio que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos estranhos porque tinham formas de conhecimento estranho e eliminaram-se formas de conhecimento estranho porque eram sustentadas por práticas sociais e povos estranhos. (SANTOS apud CARNEIRO, 2005, p. 96).

Para Carneiro, essa percepção a que aduz Sousa Santos revela o estatuto do *Outro* na tradição filosófica ocidental e a maneira pela qual "[...] essa tradição integra e exclui a diversidade" (CARNEIRO, 2005, p. 97). Ao mesmo tempo, o percurso de pensamento da autora a leva a ponderar que,

> [...] o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento 'legítimo' ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Essas noções conceituais (genocídio e epistemicídio) são fundamentais para a compreensão e apercebimento das práticas racistas às quais os corpos negros foram e são submetidos no Brasil. Heranças da colonização, elas foram se



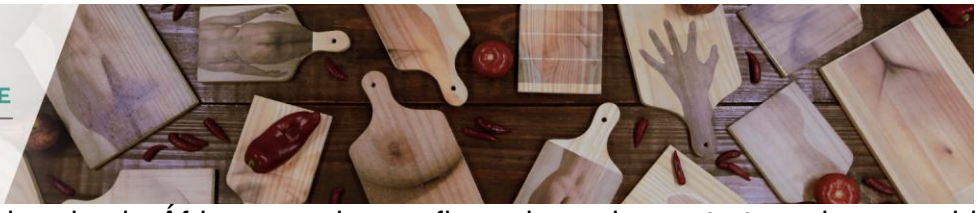
atualizando e permaneceram sempre a incidir sobre corpos de mulheres e homens negras e negros de forma a controlá-los, formatá-los, subjugá-los por meio de violências, silenciamentos, apagamentos, aniquilamentos. De outro modo, esses mesmos corpos não permaneceram somente reféns desses atos, ao contrário, souberam também reagir, resistir, criar estratégias para permanecer vivos. A arte, por exemplo, o carnaval, tem sido um importante modo de re(existir), não se deixar morrer, sucumbir às várias violências. Vem daí um dos sentidos importantes de pensar sobre o carnaval, em especial, como um modo de criar potências de existir, modos de forjar existências como a discussão que estamos propondo neste texto.

Um bloco teatral carnavalesco

Refletir sobre o carnaval confere um extenso trabalho que presumiria conhecer suas mais diversas manifestações nos diferentes lugares do mundo. Entretanto, neste texto, vamos nos esforçar apenas para relacionar nosso objeto de estudo – o Bloco da Laje – no âmbito de elementos que identificam o carnaval brasileiro, especialmente naqueles que dizem respeito às relações étnico-raciais.

A festa do Carnaval assume formas e contextos que se relacionam com as dinâmicas e práticas sociais de cada território e, de maneiras mais ou menos intensas, dialogam com as formações culturais de cada local.

Pesquisar o carnaval no Brasil amplia ainda mais esse esforço, dado os conflitos étnicos que estruturam a formação do País desde a sua colonização. Mesmo diante da mistura de signos culturais diversos, é possível notar a intensa presença de elementos da cultura negra, de origem africana. É possível encontrar referências que se conectam diretamente ao passado e que mantêm os signos da resistência negra. Mais do que um jogo de inversões ou de troca de papéis, como propõe a perspectiva europeia de Bakhtin (1987), opta-se por discutir o carnaval brasileiro como território de afirmação e potência das identidades negras: uma premissa descolonizada. Território este que reúne as mais diversas expressões e que mantém de forma positiva a experiência de ser negro na diáspora. Trata-se de



tradições vindas desde África e aqui reconfiguradas sob a estrutura da escravidão. De acordo com Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2017, p. 252):

> No Brasil colonial, assim como em outras regiões das Américas, o momento inicial utilizado pelos negros para saírem às ruas com seus cânticos e danças foi o das celebrações católicas, inclusive as procissões. Nesses momentos eles reivindicavam sua inserção na sociedade pelo ato simbólico da participação nas festas populares. Daí ver-se, outrora, em toda a América católica, o ciclo do Natal e especialmente o Dia de Reis, 6 de janeiro, como o tempo principal das festas públicas do povo negro, as quais, entretanto, aos poucos foram sendo deslocadas, certamente por influência direta da própria Igreja Católica, para o período do carnaval. Aproveitando-se do gosto africano pelas celebrações espetaculares, as autoridades coloniais incentivaram a carnavalização das festas negras para, aos poucos, as desvincularem daquela do calendário católico.

Podemos dirigir um olhar crítico sobre essa afirmação e notar os deslocamentos negros como um tenso jogo de sobrevivência, efeito da estrutura racista que limitava (e ainda limita) os espaços para suas expressões; podemos entendê-la também como resistência. Com efeito, pode-se perceber que o carnaval, desde o período da escravidão, funcionou como um território possível para que negras e negros pudessem expressar suas subjetividades diante da segregação, tocando seus tambores, dançando suas danças e celebrando suas tradições. A ideia de território pode ser direcionada ao carnaval na medida em que esse se configura como um espaço de pertencimento. Suas tecnologias, ativadas pelo corpo, seja na dança, na música ou na visualidade, evocam e restauram os comportamentos e as condutas desse passado (SCHECHNER, 2000) como um pretérito contínuo (MARTINS, 2003). Dessa forma, pode-se crer que esse fluxo ancestral atualiza o movimento do carnaval tornando-o, diante das negações sociais, um espaço de aprendizado e continuidade.

Conforme aponta Schechner (2003), todas as atividades humanas podem ser vistas como performance pelas condutas que são restauradas a cada realização. *Ser, Fazer e Mostrar-se Fazendo* são princípios que, em uma complexa relação, produzem a performatividade. Em rituais ou situações cotidianas da vida humana, são esses elementos que compõem a temporalidade e a ação na qual se fundamenta a conduta restaurada. Ela, com efeito, também pode ser tomada como



movimento de atualização, contendo em si porções recombinadas de comportamentos previamente vivenciados e rearranjados juntamente com a criação do presente. Nesse sentido, é conduta “duas vezes atuada” (SCHECHNER, 2000, p. 108) e, por consequência, “simbólica e reflexiva” (SCHECHNER, 2000, p. 108).

Martins toma a ideia de performance a partir de suas pesquisas sobre os Congados brasileiros e nelas a memória e a ancestralidade negra assumem um lugar central para discorrer sobre performatividade. As performances rituais, segundo Martins (2003, p. 79), reinventam, revisam e restituem um espaço fenomenológico no qual habitam simultaneamente um pretérito contínuo e um tempo presente que convoca e dispersa em si passado e futuro. Esse movimento circular no ritual performático desfaz, conforme a autora, o tempo na sua concepção consecutiva e linear e, dessa maneira, “[...] a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui” (MARTINS, 2003, p. 79).

Na contramão de um diálogo que toma acepções distintas sobre performance, partimos da aproximação com a realidade na qual se insere o bloco, tendo este em sua gênese e inspiração a ideia previamente levantada aqui do carnaval brasileiro como balizado pela cultura negra. Na aproximação entre Schechner e Martins se tece um caminho possível para articular a reflexão aqui apresentada, na qual são assentadas as possibilidades de apreensão do fazer performático do Bloco da Laje sem perder de vista a ancestralidade negra que o circunscreve.

Nesse contexto carnavalesco e mergulhados nas questões étnico-raciais que nos são presentes em nosso tempo, em 2011 foi criado um Bloco de Carnaval em Porto Alegre, sul do Brasil, chamado Bloco da Laje.

Assim, a ancestralidade pode ser tomada aqui como matriz ou, ainda, “como um princípio, uma lógica, uma epistemologia” (OLIVEIRA, 2009, p. 4). Ao partir dessa reflexão, podemos avançar no que diz respeito às tensões que esse território carrega e sua relação com seus agentes.



O termo Laje tem uma dupla significância; a primeira diz respeito ao modelo de arquitetura popular original de casas nas comunidades periféricas do Rio de Janeiro e que se difundiu por todo o País: uma varanda ao ar livre semelhante a um terraço; a segunda diz respeito a uma gíria gaúcha que confere à laje um jeito despojado, engraçado, desavergonhado, despudorado de ser/fazer. Bloco da Laje é um bloco popular, engraçado, despudorado, despojado.

Tratava-se de um grupo de amigos e atuantes em diferentes grupos e coletivos teatrais em Porto Alegre que se reuniram para pensar a realização de um bloco carnavalesco e dar concretude a desejos pessoais ligados a uma ideia comum: a possibilidade da criação de um evento artístico como premissa para o encontro.

Nos primeiros momentos, nos quais apenas o planejamento inicial dos poucos participantes emergia, já havia ideias do que poderia vir a ser o Bloco da Laje, que até então não possuía nome. As motivações eram diversas e acenavam para a criação de um bloco que ocupasse as ruas da região central da cidade como resgate da cultura de carnavais de rua que movimentavam de forma lúdica, brincante e espontânea as suas diferentes regiões e bairros. Sobre a memória do carnaval de rua na capital, em *Carnavais de Porto Alegre*, Flávio Krawczyk, Íris Germano e Zita Possamai (1992, p. 42) afirmam que

> No processo de profissionalização do carnaval resta pouco espaço para o Carnaval de rua, ao Carnaval mais espontâneo que conta com a participação de improvisados foliões de última hora. Em Porto Alegre, a partir do final da década de sessenta, o Carnaval nos bairros vai perdendo espaço para a festa oficial realizada no centro da cidade. Segundo Dona Maria Bravo, organizadora do Carnaval da Rua Santana, até 1970, 21 locais em Porto Alegre tinham carnaval. Bairros como o IAPI, Santana, Coronel Feijó, Vila São José, Batista Xavier, Restinga e Cavalhada são os últimos a organizar o Carnaval para seus moradores. O próprio poder público municipal, a partir do final da década de 70, retira o apoio dado às festas nos bairros, investindo na centralização do Carnaval.

Na fala dos autores, se atribuem dados importantes sobre a presença dos blocos de carnaval em diversos bairros da cidade, compondo uma dimensão descentralizada da festividade. Há, também, um marcador que diz respeito ao



investimento do poder público no carnaval de escolas de samba. Dessa memória, se percebem indícios do que pode ter influenciado na diminuição do movimento dos blocos de rua, dado a diminuição do patrocínio e da estrutura para sua organização.

Entrementes, o início do Bloco da Laje é marcado pelo desejo de afirmar uma *junção de pessoas* que já acontecia no bairro Bonfim, nos dias de carnaval, na casa de um dos artistas, que cedia sua *laje.* Havia, também, o desejo de realizar uma celebração nos moldes dos festejos particulares na casa de alguns dos artistas no bairro Medianeira, que nessa época do ano realizavam encontros para celebrar a festa, rompendo o espaço da casa e do pátio, invadindo a rua e contagiando os vizinhos.

Além dos desejos de ordem afetiva e festiva, o Bloco da Laje surge das indignações com a realidade do seu tempo. Indignação de jovens artistas que não se sentiam totalmente inseridos no meio artístico local, no qual não encontravam espaço para propor suas ações sociais. Indignação por fazerem parte de um segmento profissional marginalizado e com pouco investimento público. Além disso, havia certa indignação frente aos problemas estruturais da cidade, do estado e do País. Em um olhar geral, a sensação de desterritorialização por parte desses artistas alimenta o desejo por novos arranjos sociais e humanos. É importante lembrar que, nesse período, acontecia no mundo uma grande onda de protestos e manifestações contrárias ao sistema capitalista, que se refletiu no movimento das ocupações (SANTOS, 2013) e nas manifestações de 2012 e 2013 no Brasil[7]. O Bloco da Laje

[7] No ano de 2011 se iniciou uma grande série de protestos que se espalhou por diversos países do mundo e que foram disseminados no Brasil entre os anos de 2012 e 2013, com ocupações dos espaços públicos, trazendo certo incômodo à ideia de manutenção da ordem pública em todos os lugares nos quais ocorreram. No Brasil, organizações indígenas e ambientalistas manifestaram-se em várias cidades contra a construção da hidrelétrica de Belo Monte (Pará) e ocorreram manifestações, com maioria de jovens, por questões específicas (contra a corrupção nas universidades, por melhores condições da Educação), questões gerais (contra o aumento dos preços das passagens de transportes coletivos) e manifestações com conteúdos atualizados (Marchas da Maconha e Marchas da Liberdade). Em vários países, se realizou o Dia Mundial de Manifestações, contra a precariedade e o poder das finanças. Tais manifestações foram convocadas, sobretudo, por redes como Facebook e, no Brasil, se reuniram milhares de pessoas, em várias cidades, contra: corrupção, governos e mercado e a favor de mudanças feitas legitimamente por interesses do povo. Em Porto Alegre, os protestos se intensificaram diante das privatizações dos espaços públicos e dos eventos que



surge em meio a essa efervescência e nela reforça seus anseios comuns: de ordem social, que inquere e assegura o direito de brincar na rua; de ordem política, que torna o ato de brincar uma fonte de enunciação das mais diversas falas; de ordem ancestral, que confere ao presente a conexão com o imaginário das raízes da festa carnavalesca no contexto brasileiro.

O Bloco realizou seu primeiro desfile – ou cortejo – nas ruas do bairro Cidade Baixa no dia 12 de fevereiro de 2012, em formato acústico, apenas com instrumentos de percussão, de sopro e vozes. Contou, também, com a presença dos brincantes, que portavam estandarte, bandeira, brasão e fantasias nas cores primárias – azul, vermelho e amarelo –, que se tornaram as cores do coletivo. Nos anos seguintes, o bloco ganhou microfonação para as vozes, violão elétrico, guitarra e baixo por intermédio de um carro de som de porte médio. Os instrumentos de sopro, que já integravam o grupo, se multiplicaram, bem como a bateria, que ganhou um mestre[8], que orientou sua formação e desenvolvimento.

O bloco tem como característica a presença de elementos teatrais em suas performances aliados à estrutura carnavalesca. Tanto nos ensaios públicos que acontecem na rua quanto nos desfiles no período de carnaval, o evento é permeado por entremeses cênicos. Algumas músicas que compõem a performance do Bloco são encenadas pelos brincantes em uma espécie de coreografia coletiva, não tão delineada ou desenhada, mas borrada, muito mais brincada do que fielmente executadas. Em outros momentos há cenas de fato, mais marcadas, em que os atores e atrizes que fazem parte do coletivo dramatizam a cena que é conduzida pelo tempo e pela narrativa da canção que é executada.

Essas dinâmicas são compostas sem grande rigor, ao qual compete um espetáculo teatral, por exemplo, para que o espírito carnavalesco (inclusivo e improvisado) não se perca. Elas servem como uma forma de convite aos espectadores a participar, ao mesmo tempo que também configuram uma dimensão

---

anunciavam e divulgavam a copa do mundo de 2014. Sobre as manifestações e performances de protestos, veja Zarvos (2019), Melo (2019) e Provasi (2016).

[8] De acordo com Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2017, p. 185), o título de mestre, no carnaval, é usado como referência aos dirigentes de bateria em escolas de samba.

espetacular do evento. Aí assenta-se ao termo teatral carnavalesco, um teatro carnavalizado, um carnaval teatralizado. Na irreverência que flexibiliza o rigor, caminham conjuntamente as duas linguagens.

Uma performance: entre o teatral e o carnavalesco

Sobre performance, podemos tomar como consenso, a partir de textos de diferentes autores, sua dimensão como um campo aberto, largo, articulado por posições distintas, com diversas acepções e/ou aplicabilidades. Sendo assim, performance é "um conceito essencialmente contestado" (CARLSON, 2010, p. 11). Diferentes abordagens são levantadas a esse conceito de funcionalidade transitória, mas parece adequado pensá-lo aqui como conduta restaurada, pois, diante dos processos que envolvem o fazer artístico e social do bloco da laje, sua acepção pode auxiliar a pensar sua construção simultânea, que diz respeito a uma ancestralidade (do carnaval, da memória negra); a um movimento de resistência, ligado a uma posição político-social na cidade, e a um processo artístico que constrói um conhecimento específico. Essas condutas restauradas dão lugar a uma análise que pode tomar o processo como ponto principal de apreciação e exame, das quais podem, talvez, surgir elementos que uma abordagem clássica não seria capaz de perceber.

Conforme Schechner (2000, p. 108), "a performance significa 'nunca pela primeira vez'. Significa pela 'segunda vez e *ad infinitum*'". Nesse sentido, pode-se vislumbrar uma relação com um passado que retorna de forma atualizada. Pode-se dizer que tem a ver com a ancestralidade no caso do carnaval brasileiro, pois a cada manifestação se retoma como um roteiro a luta por espaço do povo negro no período da escravidão. O toque do tambor, na dança, no canto, se torna corpo que "[...] na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade" (MARTINS, 2003, p. 70).

O brincante no bloco da laje assume a dimensão da brincadeira, da ludicidade, do jogo, do convívio, seja nos ensaios ou nos desfiles, acumulando e



atualizando a cada novo encontro o repertório de ações. Ação e gesto realizado que remontam uma dimensão política na medida em que performam anseios democráticos e retomam, de certa forma, o ímpeto de reivindicação. Teríamos aqui um gesto que, em seu próprio fazer, se faz episteme. Um gesto que "[...] não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo" (MARTINS, 2003, p. 70).

Na sua composição artística, variadas linguagens se fundem, como o teatro, a música e a dança. Porém, os elementos teatrais assumem um lugar de destaque e a figura do brincante se torna o agente desses elementos. Tal figura é atribuída ao indivíduo que brinca de forma intencional no bloco, mediante a vivência no bloco. Não se trata necessariamente de um ator, ou dançarino, agentes desses saberes, mas de alguém que se envolve com a música, com a dança, com os afetos e as indignações – citados anteriormente, e que os expressam a partir do corpo. Corpo que, expressivo, se torna espetacular ao mesmo tempo que político. A medida expressiva e artística proposta pelo corpo brincante é também atravessada por uma dimensão política, inscrita nos princípios coletivos do bloco. Para Laure Garrabé (2012a, p. 74),

> O estudo das práticas corporais, notadamente as espetaculares, não pode elidir suas dimensões políticas. Estas últimas não se revelam em particular sobre a cena, e menos ainda sistematicamente no discurso (gestual ou verbal) encenado, mas na maneira de dar luz, distribuir e receber esse discurso.

Essa noção política pode ser atrelada à dimensão brincante no Bloco da Laje. Segundo a autora, a brincadeira no carnaval (em sua pesquisa sobre o Maracatu de Baque Solto em Recife, Pernambuco) pode ser vista como gênero performativo, sendo mais ou menos organizada, codificada, tradicionalizada e espetacularizada ou patrimonializada (GARRABÉ, 2012b). Ao ter em sua gênese subalterna a imprecisão no trânsito ora espetacular ora carnavalesco, a brincadeira assume em si uma postura desobediente que lhe assegura então a condição performática e política. O brincante então é aquele que agencia esses processos, tendo seu corpo como lócus da prática de uma desobediência corporal, sistemática, logo, uma prática política.

Nesse sentido, o ato de brincar, que pressupõe relação e troca entre os indivíduos, confere uma consciência comprometida consigo e com a coletividade. E nessa relação surge o cruzamento, ou "[...] experiência sensível em ato através das negociações da expressão e da percepção (recepção incluída nesta última), exercidas ou experimentadas pelos indivíduos" (GARRABÉ, 2012a, p. 64), que vão configurando a *cara* do bloco. Assim, por essa *cara* pode ser entendida uma noção de estética "[...] centrada numa epistemologia da relação, entendida como fenômeno, agindo, formando, desformando e reformando os laços" (GARRABÉ, 2012a, p. 64). Seria então uma estética que se manifesta pelos cruzamentos dos corpos brincantes, tornando-se, portanto, o ato de brincar "uma conduta estética complexa" (GARRABÉ, 2012b, p. 10).

Sob o toque dos tambores, nos arranjos da harmonia musical e na letra das músicas é que os brincantes realizam seus fazeres. É também com um olhar crítico que esses fazeres se dão. Brincar, dançar, envolver espectadores faz parte do ser brincante. Mas não só isso: o ser brincante no Bloco da Laje assume ter uma atenção com a brincadeira, ou uma *consciência* (CARLSON, 2009) que atrela as ações do brincante a "uma qualidade de performance" (CARLSON, 2009, p. 15). Tal consciência diz respeito ao trabalho prévio (ensaios) realizado para a consecução dos jogos, coreografias e danças, mas diz também de uma atenção e uma ética do *em nome do que se brinca*.

Além desse cruzamento, apresenta-se na complexidade do se fazer brincante a retomada de diversas camadas que fazem em sua própria construção um espaço de aprendizagem no que diz respeito ao que se prospecta a função. O ato de brincar no Bloco carrega o desejo de se fazer livre. Carrega o respeito às diferenças; pronuncia-se em favor da luta pela manutenção da democracia, ao direito de estar na rua ocupando os mais diversos espaços. A brincadeira assume status de diversão, mas, também, de diversos sentidos que correspondem aos embates políticos na cidade.

REVISTA DA FUNDARTE
ANO 19
NÚMERO 39
JULHO A DEZEMBRO DE 2019
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



Brincar o carnaval, resistir aos poderes instituídos, performar a existência

O corpo no carnaval pode ser refletido sob diversas dimensões que caracterizam sua complexidade. Neste estudo assumimos uma delas: a dimensão brincante, que em uma compreensão primeira define aquele que brinca.

Nessa encruzilhada, o brincante também se apresenta como o agente da brincadeira, da confusão, da estripulia, das diferentes possibilidades. Ele executa danças, dramatiza com o corpo as letras das canções, atua pequenas cenas destituídas do rigor técnico teatral, estimula aos espectadores a dançarem e, também, se imbuírem desse espírito de diversão. Brincar no Bloco da Laje assume um compromisso com a fuga de padrões normativos. Com o estado lúdico, ou com a possibilidade de lidar com o inusitado, o confrontamento com a norma, com o padrão. Nesse sentido, a brincadeira pode ser vista como ruptura, desnormatização e experimentação. Logo, prevê um processo.

Memória marcada em um corpo que dança história. A conduta restaurada pode nos ajudar a pensar esse borramento, essas diversas experiências e camadas que formam e que constroem determinadas identidades e que trabalham a favor da execução dessas performances. Pensar a performance a partir da conduta restaurada, que pressupõe algo que é feito de novo, mas que nunca é uma repetição ou "conduta duas vezes atuada" (SCHECHNER, 2000, p. 108). Com efeito, podemos pensar a performance do brincante como um cruzar de experiências, não separadas, mas simultâneas. Ela pode então, em alguma medida, nos revelar experiências complexas que envolvem temporalidade e pode nos auxiliar a pensar de uma forma não dicotômica, mas simultânea às diversas experiências. Sob ela, poderíamos dizer que o brincante performa o carnaval brasileiro, carrega vestígios da resistência das situações passadas e as reconfigura diante das demandas do agora, de forma "simbólica y reflexiva" (SCHECHNER, 2000, p. 108). Outra forma que parece interessante de assimilar essa simultaneidade é a partir da noção de encruzilhada "[...] como ponto de encontro de diferentes caminhos que não se fundem numa unidade, mas seguem como pluralidades" (ANJOS, 2006, p. 21).



O brincante reúne experiências em uma encruzilhada: de, através do corpo, expressar a dança e a brincadeira e suas indignações sociais diante daquelas ideias naquele espaço tempo no qual as ideologias do bloco emergem, um corpo atento, consciente, que sabe qual é o jogo, qual é a brincadeira. A brincadeira é um jogo concatenado, diretamente pela reivindicação ao direito de ser e estar nas mais amplas e diversas acepções (filosófica, cultural, social, subjetiva), em uma experiência de liberdade. Olhar para o bloco da laje a partir de suas condutas restauradas nos auxilia a entender um pouco sobre os vestígios que são evocados na performance, esse caminho temporal abarcado por um passado de afirmação, luta e prazer simultaneamente cruzados na experiência de brincar. É pensando a partir das condutas do brincar, nessa encruzilhada fluida, que se pode desenrolar processos de formação, educação e transmissão de saberes como modos de reinvenção, de criação como potências de forja por meio daquilo que essa noção pode abarcar desde as dimensões subjetivas da criação artística. Ao fim e ao cabo, ela nos auxilia a decifrar ou ao menos identificar esses vestígios a partir de uma perspectiva não hegemônica, que mais do que definir ou fazer um recorte específico, ao contrário, nos apresenta um campo aberto com correntes fluidas, simultâneas e plurais.

Referências:

ANJOS, José Carlos Gomes. *No território da linha cruzada*: a cosmopolítica afro-brasileira. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Fundação Cultural Palmares, 2006.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Em Tese*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 68-80, jan./jul. 2005. Disponível em: <http://www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2018.

BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. *Poemas Malungos - Cânticos Irmãos*. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.



CARLSON, Marvin. *Performance*: uma introdução crítica. Tradução: Thaïs Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como não-ser como fundamento do Ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://bdpi.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 15 jan. 2018.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. [1952].

GARRABÉ, Laure. O estudo das práticas performativas na perspectiva de uma antropologia da estética. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, 2012a. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/26492/0>. Acesso em: 13 jun. 2019.

GARRABÉ, Laure. O carnaval do Recife entre seus pólos: uma leitura de seus processos de uniformização e singularização. *Revista Repertório: teatro e dança*, Salvador, ano 15, n. 19, p. 91-102, 2012b. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/6868/4723>. Acesso em: 13 jun. 2019.

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador*: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.

KAUFMANN, Jean-Claude. *A Entrevista Compreensiva*: um guia para pesquisa de campo. Petrópolis: Editora Vozes; Edufal, 2013.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

MELO, Thálita Motta. Pistas para uma Cartografia Performativa da 'Nova Direita' (2015-2019). *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v.

9, n. 4, e91005, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266091005>. Acesso em: 06 nov. 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do Negro Brasileiro*: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2017. [1978].

OLIVEIRA, Eduardo David. Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, Brasília, UNB, n. 18, maio/out. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/resafe.v0i18.4456>. Acesso em: 05 maio 2019.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROVASI, Beatriz. Atos como Performance na Ocupação do Espaço Urbano: contra um modelo de cidade para os megaeventos. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v. 6, n. 3, p. 429-459, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266061977>. Acesso em: 06 nov. 2019.

SANTOS, Cleide Magali dos. Ciclo de Protestos em 2011, da Ordem e das Desordens: do econômico ao multicultural, o ativismo e o confronto em alta. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 16., 2013, Salvador. *Anais...* Salvador, 2013. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/cleidemagalisantos/2013-ciclo-de-protestos-em-2011-da-ordem-e-das-desordens>. Acesso em: 20 dez. 2017.

SCHECHNER, Richard. *Performance*: teoria y practicas interculturales. Buenos Aires: Libro de Rojas, 2000.

ZARVOS, Clarisse Fraga. Praças em Cena: algumas ações estético-políticas do início da década de 2010. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v. 9, n. 4, e90857, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266090857>. Acesso em: 06 nov. 2019.