

*Lucas e a Orquestra dos Prazeres: canto de vivência,
performance e resistência*

Rafael Alexandre Gomes dos Prazeres

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA (UFSB)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)

Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA (UFSB)

ABSTRACT

The focus of this text is the collective and ancestral information of the Orquestra dos Prazeres, guided by the Brazilian multi-artist Lucas dos Prazeres. Its objective is to present how song of experience, performance and resistance are intertwined in the DVD *Repercutir* (2017), specifically through the tracks “Saudação a Xangô” and “Aluandê”. We performed a critical analysis through their description and a literature review based on authors such as Evaristo (2016), Rego (1968), Finnegan (2008), Taylor (2013). As a result, this journey reveals the importance of the collective impulse of the black communities represented in the artistic show considered.

Keywords: Resistance, Performance, *Escrevivência*, Singing, Orchestra.

As informações ancestrais e coletivas da Orquestra dos Prazeres, regida pelo multiartista brasileiro Lucas dos Prazeres, é o tema deste texto. Nele, apresentamos como o canto de vivência, a performance e a resistência se entrelaçam no DVD *Repercutir* (2017), através das faixas “Aluandê” e “Saudação a Xangô”. Fizemos a análise crítica, por via da descrição e revisão de literatura, baseada em Evaristo (2016), Rego (1968), Finnegan (2008), Taylor (2013), dentre outros. O resultado deste percurso revela a importância do pulso coletivo das comunidades negras representadas no espetáculo observado.

Palavras-chave: Resistência, Performance, *Escrevivência*, Canção, Orquestra.

É pelo corpo que nós somos tempo e lugar – Paul Zumthor
Todas as vezes que eu vou criar para a percussão, eu começo dançando – Lucas dos Prazeres
O primeiro instrumento é a voz, o melhor instrumento é o corpo – Naná Vasconcelos

Rufar

Iêêê! Irmanado ao contexto de dicionário, rufar quer dizer “Percutir (tambor) com toques rápidos e alternados” (Dicionário Houaiss, 2011, p. 833), no entanto, na atmosfera do instrumento de percussão, rufar está mais voltado para a evocação do conhecimento da terra e dos ancestrais a partir da vibração do tambor. É com esse verbo-convite que introduzimos esse texto e é com ele também que Lucas dos Prazeres, junto à Orquestra, começa a saudação ao seu orixá de cabeça, Xangô, na segunda faixa do DVD *Repercutir*¹. Antes dela, o espetáculo nos apresenta uma chamada mais íntima para uma grande celebração coletiva sobre a “mata rasteira da resistência” (Capoeira Angola) através da faixa “Aluandê”. Com base nessas duas canções/performances, esse texto se constrói.

Desse modo, é a partir do espetáculo gravado em 2014 na cidade do Recife-PE – mas somente lançado em formato de DVD três anos depois – que a discussão aqui proposta se estabelece. Em tom de descrição, comparação e crítica, a perspectiva do corpo negro coletivo em estado de performance de voz e pele(s) integra a primeira seção, apresentando a escrevivência como escrita de si e de nós; a segunda seção, por sua vez, traz a confluência de linguagens em cena; e a terceira aborda o corpo em resistência. Ao fim, nos dedicamos ao esmaecimento como quem agradece aos que foram e aos que virão. As etapas apresentadas configuram o caminho escolhido para materialização desta escrita crítica. Sendo assim, que rufem os tambores!

Vivência – uma escrita de si e de nós

No início da tarde do dia do samba de 2017 – 2 de dezembro, num sábado –, quase toda região do nordeste brasileiro recebia em sua programação de televisão o espetáculo *Repercutir* do percussionista, cantor, dançarino e ator pernambucano, Lucas dos Prazeres, acompanhando da Orquestra dos Prazeres. Tal apresentação na TV representou um pouco menos da metade dos 85 minutos divididos em 13 faixas do DVD que acabava de ser lançado naquele ano. O

¹ Antes da leitura das linhas que seguem, sugerimos a visita ao recorte da obra, disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=EWHWrkJTC8&t=835s> (último acesso em maio de 2020).

trabalho foi um *Ebo Agbálú*² em se tratando de expressões da arte e da cultura negro-descendente do Recife e, *a posteriori*, transformou-se em uma ode ao trabalho comunitário, familiar e resistente, tal como preconizam muitas culturas de origem africana.

A propósito disso, a perspectiva da criação coletiva talvez seja a única explicação plausível para que um espetáculo majoritariamente formado por corpos negros e que seja repleto de informações artísticas da cultura afro-descendente seja reproduzido num horário nobre da televisão brasileira. A essa hora da tarde de um sábado, a obra está menos para “ninar os da casa grande e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (Evaristo, 2007, p. 21).

Idealizado por Lucas e por sua mãe – Conceição dos Prazeres – e realizado por mais de uma centena de mãos, *Repercutir* é a materialização da congruência entre as linguagens artísticas e as expressões culturais que atravessam o multiartista e sua “aldeia” – como costuma chamar a sua família, em conversas pessoais. Ele escreve no tempo os traços de sua vivência através da música, da dança e do canto. É ali, no palco, que Lucas propaga a história de sua existência que, segundo o próprio, começa aos sete meses de idade quando ainda estava na barriga de Dona Ceça – a então dançarina do Balé popular do Recife – e já participava de espetáculos desde seu ventre.

Assim como reportam as experiências do povo preto no Brasil – quiçá no mundo inteiro – a resultante do espetáculo é matéria de resistência desde os primeiros timbres. A concepção da obra foi inicialmente pensada para um solo que compreendia apenas peles (também dos instrumentos) e o corpo do artista. A escrita de si, através do contato íntimo com seu material de trabalho e criação, foi o que motivou a repercussão dessa “paisagem sonora” (Schafer, 2001). Ainda nesse primeiro momento (do ponto de vista de produção), a unidade em cena se fincou como algo possível e, prioritariamente, provável porque envolvia um processo de organização menor e exigia menos recursos para ser realizada. Por outro lado (do ponto de vista criativo), essa escrita através do seu corpo e da(s) pele(s) retratou as memórias musicais do artista que, em contexto embrionário e sob seu próprio relato, já tinha “uma relação doce com a dança, impulso natural de cada instrumento percussivo” (Prazeres, 2018, s/p). Com isso, ele acredita que essa amálgama entre as linguagens corporais e a música representa uma construção mnemônica do saber ancestral a partir da experiência dos sons da vida. São, portanto, “fotografias sonoras, lembranças, marcas que ficam no corpo sutil e que se revelam no toque dos instrumentos. É o movimento da vivência, experiência, que dá o tom mágico desse espetáculo” (*ibidem*).

² “Oferenda para uma cidade inteira” (Beniste, 2011, p. 225).

O desenho solo deu lugar à concepção coletiva do espetáculo a partir de 2014 quando *Repercutir* foi um dos 33 projetos laureados pelo prêmio Funarte de Arte Negra em todo o país. Nesse ano, Lucas convidou a Orquestra dos Prazeres para integrar o projeto. Assim, junto a 30 músicos em cena, o artista reverberou as histórias que flutuam em seu imaginário. Conta a história de um filho de Xangô que tem nos mestres e mestras da música negra brasileira uma trilha sonora que narra sua própria vida. Por meio da concepção do espetáculo, é possível ver as fases da vida do artista que se coloca apenas como um galho de uma árvore muito grande. Muitos dos músicos em cena, por exemplo, fazem parte do bloco consanguíneo, laboral ou amistoso de sua família. “Arte, pra mim, é junto com a família. Antes de qualquer ideia musical, se deu ali uma carga emocional muito grande, uma explosão de carinho, respeito e amor” (Prazeres *In*: Nova, 2014, s/p). Tal concepção artística se dá quer através dos seus alunos, da sua família, dos seus parentes ou dos amigos que povoam o Morro da Conceição, seu local de nascimento e de manutenção de alguns projetos sociais por meio da arte negra; quer através dos seus amigos de trabalho que circulam Brasil a fora com outros projetos paralelos. Como disse Lucas, em vez de ser apenas um espetáculo, *Repercutir* “é um retorno para casa” no qual toda a comemoração é realizada “ao lado da minha filha, Klara Lua, minha mãe, irmão, esposa e cunhado, primos e sobrinhos, amigos e amores que foram sendo colhidos em minha trajetória” (Prazeres *In*: Repercutir, 2017, s/p).

Em uma visão geral, as 13 faixas estão divididas em 4 estações (como estações do ano). Começa com a introspecção do inverno (Primeiro Ato – Tempo de recolhimento: acendendo o fogo interno), segue para a primavera (Segundo Ato – Tempo de despertar; um novo florescer), verão (Terceiro Ato: Tempo de ação; aquecer para fazer brilhar a dança) e termina no outono (Quarto Ato: Tempo de entrega; águas de renovação). Lucas é o responsável por guiar o fluxo de afetos sonoros em cena e toma como uma de suas referências técnicas o *griot*, músico, cantor e compositor senegalês Doudou N’diaye Coumba Rose para formar a sua própria orquestra percussiva. A força harmônica está amparada, sobretudo, nas cordas de Pepe de Cavaleira – com sua viola e com o violão de 7 cordas – e nas cordas de Lucas Crasto – com seus baixos elétrico, *fretless* e acústico –. As artes visuais projetadas na tela ao fundo são de autoria do seu primo e padrinho, o artista plástico Feliciano dos Prazeres. Toda apresentação teve a tradução simultânea em Libras das informações sonoras, das letras em português e em *yorubá* feita por Poliana Alves. Como observou Leonardo Nova (2014):

Lucas também revolve em sua órbita sensível todas as referências artísticas que traz arraigadas em sua alma. A escolha dos convidados dá conta desse diálogo que Lucas estabelece com as mais diversas linguagens, que estarão em palco, junto a

ele. A música se fará presente com a percussão de Gilú Amaral, assim como com as toadas rabecadas e também os bailados de cavalo-marinho, através do grupo Sagaranna. O corpo em movimento também será marcado pelas participações do Afoxé Alafin Oyó e dos bailarinos Dielson Pessoa, Ana Paula Santos, Jamila Marques e do coreógrafo moçambicano Manuel Castomo. A poesia de Antônio Marinho vai reverberar no Luiz Mendonça, em cadência com o som de Lucas. Textos da tia Lúcia dos Prazeres também irão cerzir trechos do espetáculo. [...] E um momento especial: após mais de 20 anos, Lucas divide o palco com Conceição dos Prazeres, em um número de dança que alude ao encontro entre Xangô e Iemanjá (Nova, 2014, s/p).

Como pode ser percebido, Lucas escreve suas vivências na arte que produz. E não o faz na individualidade. Esse aspecto negro de criar a partir de/com o coletivo e, ao mesmo tempo, de registrar os pulsos de vida do ser, pode ser inscrito naquilo que Conceição Evaristo (2007) intitulou de “escrevivência”. Se para a autora, a escrevivência é um ato que se constrói na junção entre a escrita e a experiência de vida vinculada, sobretudo, à mulher negra, aqui, no *Repercutir*, pode-se ver tal conceito transbordar da mulher para a comunidade negra como um todo. Os corpos negros presentes no palco fazem parte de uma comunidade que conta a sua própria história através do canto, do soar dos instrumentos, da performance em cena, da dança. Eles se identificam entre si e são vistos como um grupo de mulheres, homens, crianças, senhoras e senhores de uma comunidade que canta seus recortes de vida, certificando a narrativa de um de seus membros: Lucas.

Cristiane Cortês (2016), utilizando o termo cunhado por Evaristo (2007), chegou a uma síntese que dialoga bastante com a situação apontada aqui: “o que a autora [Conceição Evaristo] chama de escrevivência, seria uma maneira de preservar o narrador que lê a própria língua de uma forma particular e ao mesmo tempo coletiva. Suas experiências pessoais são convertidas numa perspectiva comunitária” (Cortês, 2016, p. 56, destaque nosso). A reflexão exposta por Cortês (2016) é também realizada pela própria Evaristo (2010) quando reflete sobre o escritor de origem afro-brasileira. Para a autora, a literatura produzida por mãos negras tem o potencial de trazer para o cenário literário a história da coletividade afrodescendente brasileira. Assim, sendo o sujeito negro o protagonista, tanto na criação quanto na história contada, se torna ele o agente dos discursos. Com isso, é a partir da ruptura do silêncio imposto, ao contar uma vivência – ao falar de si, que esse sujeito fala de muitos outros.

Desse modo, ao empreender um trabalho apoiado nos seus próprios caminhos artísticos, Lucas faz uso do que é coletivo a todo tempo, reverberando o traço da escrevivência exposta por Evaristo (2010). Vale salientar que nesse fazer artístico comunitário, o multiartista oblitera qualquer possibilidade da primazia

do indivíduo porque a) a construção da obra é naturalmente comunitária, visto que ela utiliza elementos que não cabem num só corpo e b) há nele uma inscrição ululante da memória ancestral que é identificada e compartilhada pelos seus pares.

É certo que ao dilatar o conceito de escrevivência de Evaristo – para além da mulher negra – alguns aspectos importantes devem ser considerados. É, principalmente, dentro das especificidades porque passam as mulheres negras no país (quicá no mundo inteiro) que essa atenção deve ser direcionada no momento de abrangência do conceito. Uma vez que a trajetória de vida da mulher negra esteja relegada à subanálise pela sociedade, pelos meios de comunicação e pelas práticas sexistas e racistas do país, estender esse conceito à comunidade negra como um todo pode soar positivo para a multiplicidade de gênero, para as possibilidades geracionais e até para as distinções da classe social. Contudo, quando propusemos a extensão do conceito cunhado por Evaristo (2010), estávamos cientes do risco que correria a mulher negra, enquanto base da comunidade negra, por ter as suas demandas específicas obnubiladas pelo coletivo, ainda que esse coletivo pertença a seu seio familiar – filhos, netos, irmãos, dentre outros.

Por outro lado, no objeto de estudo em questão, Lucas escreveu e concebeu um espetáculo cujo roteiro foi formado pelas suas vivências “através do olhar consciente dos ciclos da vida, experimentados pela busca e acolhimento da minha própria história pessoal” (Prazeres *In: Repercutir*, 2017). Uma verdadeira escrita de si. E não o faz só! Quase toda concepção, roteiro, produção e desenho da obra é feita em parceria com sua mãe. Disse Evaristo (2007): “creio que a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo o que ouvi desde a infância” (Evaristo, 2007, p. 19), apontando para a prevalência da oralidade das vozes de mulheres que a circundavam. Para Lucas não é diferente! Além da participação de sua mãe na medula da obra em análise, há a presença amontoadas das importantes mulheres que fazem parte de sua vida.

Primeiro, uma quantidade considerável dos músicos e dos familiares que estão em cena parte do Morro da Conceição, mesmo local e nome de sua mãe (Conceição, já citada acima) e de onde a sua avó (Maria da Conceição) manteve por muitos anos um espaço-escola que acolhia os jovens em situação de vulnerabilidade.

Conceição conta que sabiam o que deveriam fazer após um sonho que Lúcia teve onde a casa, deixada pela matriarca da família, estava cheia de crianças. Tinham pra si que este era o desejo da mãe, sempre solícita a toda comunidade. “Ela fazia parto, benzia, rezava, cuidava das crianças doentes. Foi ama de leite de muitas delas e, por ironia do destino, morreu de câncer de mama” (Prazeres, Conceição *In: Barbosa*, 2018, s/p).

Segundo, após a morte de sua avó Dona Maria da Conceição, como ponto de continuidade, coube a sua tia, Lúcia dos Prazeres, a responsabilidade de cuidar do espaço-escola e expandi-lo para uma Organização Não-Governamental chamada Centro de Formação do Educador Popular Maria da Conceição. É para ela que os filhos e netos, as filhas e netas daquelas crianças, outrora cuidadas por Dona Maria da Conceição, reportam na atual educação formal e musical de seus filhos e filhas, o que configura a persistência de sobreviver em grupo. A propósito, no contexto do espetáculo, Lúcia dos Prazeres assina a autoria de alguns textos ali apresentados.

Terceiro, nesse enlace familiar é possível ver a filha e a esposa de Lucas dos Prazeres tocando com ele no palco. Essa relação vai além da composição de cena, pois paira no campo da afetividade e do compartilhamento de experiências com as mulheres que o rodeiam. Por fim, *Repercutir* é todo dedicado a Joana dos Prazeres, sua irmã mais nova, falecida anos antes, conforme indicado no encarte e nos créditos finais da obra: “Este DVD é dedicado à memória da nossa eterna Bambina, juba leão, moleca, a menina maluquinha. Curiosa e divertida na brincadeira de dança e tambor, na arte única da sua bateria predileta. Do aconchego do nosso ninho, saudades! Minha irmã, Joana dos Prazeres” (Prazeres *In: Repercutir*, 2017, s/p).

Buscamos nesse tópico fazer a descrição do DVD, das faixas que serão analisadas posteriormente e apresentar as relações coletivas, afetivas e subjetivas que perpassam o sujeito Lucas dos Prazeres e a composição da Orquestra dos Prazeres, afinal são elas que dão o tom do canto de vivência que nos propusemos destacar. A seguir, nos dedicaremos à performance e à observação crítica da obra em estudo.

Confluência de Linguagens – “A saudação à Xangô”: Performance

Na impossibilidade de dar conta dos silêncios, mas sobretudo, da avalanche de sentidos dos tambores da obra completa neste pequeno texto, selecionamos as duas primeiras faixas para traçar um ponto de observação de alguns elementos de cunho ético/estético. A primeira delas é “Aluandê”, que trataremos na próxima seção. A segunda delas é “Saudação à Xangô”, sobre a qual discorreremos nesta.

Antes, uma breve apresentação de uma rama teórica selecionada em torno da canção enquanto performance precisa ser considerada, uma vez que as canções presentes no espetáculo ou são resultantes de composições ora de mestres e mestras distribuídas no ambiente próximo a Lucas (Joab Jó Malungo de Jundiá, Maria Helena Sampaio, Fábio Gomes, Rivaldo Pessoa, Antônio Marinho, Tatiana Heide, Rafael Costa, Lucas Crasto) ou dos quatro mestres negros da música popular brasileira a quem ele faz reverência no espetáculo (Gilberto Gil, Jorge Ben

Jor, Djavan e Martinho da Vila que, em parceria com Rosinha de Valença, compôs a única música do terceiro Ato – verão). Para além deles, as canções em Domínio Público que ressoam na memória do artista e no foco discursivo da comunidade da qual ele faz parte.

No que diz respeito à canção, Ruth Finnegan (2008) chama a atenção para o fato dela não ser reduzida a apenas dois elementos – música e poesia –, e, em contrapartida, destaca a existência e a necessidade de abordagem das três dimensões que a envolve: texto, música e performance. A esse respeito a autora afirma:

Em certo sentido, então, ela parece a mais simples e mais fundamental de todas as artes. Contudo, também entre as práticas humanas mais sutis e mais elaboradas. Há algo especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance. E mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente (Finnegan, 2008, p. 15).

Embora as dimensões da canção sejam constituídas por regras e construções próprias, na canção ocorre a fusão entre texto-música-performance, conformando assim uma estética peculiar e provocando o estabelecimento de novas relações de sentido. Tais sentidos, embora compostos por sintaxes distintas, fazem parte de uma mesma atmosfera de significação. Nesse contexto, vale salientar que, ao ser criada, a canção já traz consigo uma carga melódica, cujo objetivo é provocar os sentidos e sensações vigentes nos meios culturais onde ela está inserida, conforme observam Claudeir de Souza e Adalberto de Oliveira Souza (2007).

Finnegan (2008) entende a canção por meio de “sua determinação cultural e não ‘natural’, enraizada em nossas propensões humanas fundamentais, porém, certamente, assim como a linguagem, variável em suas especificidades culturais” (Finnegan, 2008, p. 16). Ao considerarmos a obra em análise, é certo que Lucas não compôs qualquer texto interpretado no DVD. Sua produção esteve centrada na música, com as criações, adaptações, regência e na performance dela. Os textos vieram por meio da comunidade e ele os propagou como se fosse um *griot* jovem do nordeste brasileiro, uma pessoa responsável pela transmissão do conhecimento ético/estético de sua comunidade. Ele (re)conta a história da herança das e dos guardiões e guardiãs negras e negros do povo afro-brasileiro por via das linguagens artísticas em estado simbiótico. A canção, performatizada por Lucas, apreende em si não só o texto (em português e Yorubá), a informação sonora e a performance no palco, mas também a energia transmitida pelos ancestrais a partir das retransmissões das histórias e da memória da comunidade negra. Como diria Florentina Souza (2007, p. 31): “A música, a voz, os gestos, os contos e cantos

sempre constituíram fundamentos das produções culturais de origem africana” e, por mais que muitas de suas expressões sejam depreciadas ou preteridas em atenção a uma hegemonia geográfica pautada no gênero, na raça, na classe, etc., essas mesmas músicas, voz(es), gestos, contos e cantos são alicerces de resistência atemporais porque estão dispostos de forma coletiva: como texto, música e performance.

As referências ancestrais, subjetivas e coletivas afloradas por Lucas dos Prazeres em *Repercutir* nos provocam e nos fazem pensar de modo mais aprofundado a categoria performance. É bem verdade que essa categoria abarca múltiplos significados, muitos deles em disputa, tanto nos contextos artísticos quanto nos socioculturais. Isso implica, segundo Diana Taylor (2012), no fato de ser complicado estabelecermos uma definição fácil para o termo. Numa primeira acepção, poderíamos dizer que a “<<Performance>> se refere a uma ampla gama de comportamentos e práticas corporais” (Taylor, 2012, p. 07, Tradução nossa). Essa ideia já evidencia que em torno dela estão o elemento material, concreto, que é corpo; e uma série de elementos subjetivos e simbólicos que lidam em primeira instância com a nossa construção cultural e vão até a forma como expressamos os padrões de exercício dessa cultura.

Pensar a performance na perspectiva do corpo, em sua materialidade, é retirar dele a ideia de neutralidade. É nesse ou através desse corpo que as interações sociais se dão. É nele que atos políticos e sociais se direcionam no sentido biopolítico foucaultiano, por exemplo, em que traços de gênero, sexualidade, raça, pertencimento étnico, classe social indicam silenciamentos, apagamentos e ao mesmo tempo lutas e resistências. O corpo, portanto, é marcado também enquanto espaço de memória – ancestral e coletiva –, nos diz Aleida Assmann (2011), alvo das estruturas de poder. Nesse sentido, “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’” (Taylor, 2013, p. 27).

Ainda com base em Taylor (2012), vamos alargando a nossa percepção da categoria performance: “<<Performance>> conota simultaneamente um processo, uma prática, um ato, uma episteme, um evento, um modo de transmissão, um desempenho, uma realização e um meio de intervenção no mundo” (Taylor, 2012, p. 14, Tradução nossa). Ao trazer a performance para o lugar de produção e disseminação de conhecimento e de memória, a autora destaca duas outras categorias de análise importantes para a temática: o arquivo e o repertório. Enquanto o arquivo ou a memória de arquivo tem sua existência fixada nos documentos, livros, vídeos, dentre outros meios imutáveis em relação ao tempo; o repertório se vincula à:

[...] memória corporal que circula através da performance: gestos, narração oral, movimento, dança e canto, entre outros; em suma, através daqueles atos que se consideram como um saber efêmero e não reproduzível. O repertório requer presença: a gente participa na produção e reprodução do saber ao estar ali e ser parte dessa transmissão (*ivi*, p. 17, Tradução nossa).

No repertório notamos um traço dinâmico quando pensamos na estabilidade do arquivo. No entanto, é importante salientar que estas duas categorias sempre agem em conjunto, uma sempre avançando em relação às limitações da outra, e ambas dando-nos as pistas das tradições e influências que envolvem os sujeitos e suas práticas sociais.

Quando nos voltamos para esses estudos, arquivo (DVD *Repercutir*) e repertório (*performance* de Lucas e da Orquestra dos Prazeres) também se complementam no sentido de fazer reverberar as vivências e resistências do povo afrodescendente pernambucano/brasileiro. De volta à faixa “Saudação à Xangô”, é com o “Rufo” que Lucas saúda Xangô, seu orixá de cabeça na segunda canção do DVD. Nessa performance incorporada, há uma transmissão ancestral da história e da cultura das comunidades negras. Por meio do corpo, o rei de Oyó – Xangô³ parece estar presentificado na saudação realizada pela orquestra. Em parceria com o xerê⁴, o canto forjado a fogo e pele(s) emana um conhecimento retransmitido ao longo dos tempos. Experiência do sujeito Lucas, enquanto filho do santo, que se resvala através da performance no palco numa comemoração coletiva. Para pensar a cena enquanto performance/repertório, tomamos emprestadas as palavras de Leda Maria Martins (1995) ao refletir sobre o Teatro Negro brasileiro:

As canções, o ritmo dos instrumentos de percussão, a dança, os gestos, todos os movimentos do corpo, os mitemas culturais conjugados em cena capturam o próprio pulsar rítmico de experiência negra ancestral, engendrando uma percepção harmoniosa do corpo e do espírito. Essa orquestração de palavras, sons, imagens, luzes e sombras, máscaras e totens, cores, ritmos e cheiros cria uma linguagem teatral sinestésica, envolvendo o palco e a plateia numa atmosfera de receptividade e engajamento coletivos (Martins, 1995, p. 101).

³ Xangô “*Sàngó* – Divindade dos raios e trovões. *Sàngó jé òrìsà edún àrà* – Xangô é a divindade dos raios. Politicamente, é visto como o 3º ou 4º soberano da cidade de Oyó” (Beniste, 2011, p. 716, destaque do autor). Conforme Prandi (2001), Xangô é o “orixá da justiça” (Prandi, 2001, p. 245), “rei de Cossô” e sua saudação é *Kawó-Kabiyèsilé*, que, segundo o autor, significa “Viva Sua Majestade!” (*ivi*, p. 246). Para Verger (2002), a saudação em yorubá significa “Venha ver o Rei descer sobre a Terra!” (Verger, 2002, p. 140).

⁴ Xerê “*sèrè* ou *sèkèrè* – cabaça de pescoço longo usado como instrumento musical ao ser agitada nos cultos a *Sàngó*” (Beniste, 2011, p. 726, destaque do autor).

No espetáculo, o grupo recorre à divindade Xangô e a presença da religiosidade é traço comum aos espetáculos ligados ao Teatro Negro, segundo Martins (1995). Para ela, principalmente, o candomblé aparece como parte do discurso cênico-dramático. Assim, os artistas fazem dialogar com o espaço da performance teatral os elementos culturais que compõem a memória coletiva do povo negro: a dança, o canto, as divindades e seus rituais. Embora haja tal entrelace, a autora salienta:

Não se pretende, nessas peças, reproduzir literalmente os ritos religiosos ou utilizá-los como recurso exótico ou periférico. Os rituais religiosos funcionam como expressão de um princípio estrutural dialético, um intertexto que traduz, conceitual e formalmente, uma visão de mundo diferencial, um cruzamento semiótico discursivo, que explora padrões de referência culturais distintivos [...] (*ibidem*).

Ao fazer soar os toques de Xangô durante o espetáculo, Lucas dialoga com os seus mais íntimos interlocutores. Muitos deles são espectadores presentes no próprio teatro no período da gravação (2014), outros tantos desde as telas da televisão, no ano de lançamento (2017), ou através de suportes diversos (plataformas de *streaming*, gravação no DVD, mídias, etc.), bem como em diferentes temporalidades. Por outro lado, *Repercutir* levou o aspecto cultural religioso de matriz africana também para as casas nordestinas, naquele sábado, que não comungam com essa mesma história/memória, ora se fazendo conhecer ora sendo uma das diversas ações que auxiliam na desmistificação e na desconstrução dos vários estereótipos destinados aos símbolos da manifestação religiosa em questão. Além de Xangô, outros Orixás, a exemplo das iabás, participam do espetáculo.

Por meio da partilha – performance corpo-musical –, Lucas reacende as histórias acerca de Xangô para aqueles que já conhecem suas narrativas ou, por outro lado, provoca a curiosidade daqueles que se sintam impulsionados a descobrir os poderes do orixá. Uma dessas histórias se baseia no provérbio: “Se Baayani não é capaz de brigar, ele tem um valente irmão caçula” (Verger, 1997, p. 31). Segundo o babalaô, franco-baiano, Xangô, ao contrário do seu irmão mais velho, Baayani, era aguerrido. Filho de Oranian – fundador do reino de Oyó –, Xangô adorava dar ordens, era comandante, gostava de aventuras e não parava quieto. Andava sempre com o seu oxê – machado de duas lâminas – e sua pedra de raio. Poderoso e dedicado em tudo o que fazia.

Toda entoada em Yorubá, a “Saudação a Xangô” oferece ao público um equilíbrio incomum entre a música e as representações populares, entre o que há de intrínseco e o que há de impulso nas pessoas. Isto é, na linguagem musical, o diálogo encaixado entre as peles dos tambores e as cordas do violão e do baixo põe

no mesmo balaio o ritmo daqueles e a harmonia desses. Atos não tão comuns em grupos afros, que, em sua maioria, trabalham com a primazia do ritmo em detrimento da harmonia. São pouco mais de 8 minutos de vigor e trovoadas sonoras.

A experiência começa com suspiros e pulsos que simulam os batimentos cardíacos em ascensão de velocidade e ‘força’ como quem inicia a sua própria trajetória vital. Fogo ao fundo do palco, os instrumentos emulam trovões e saúdam o público, som dos xerês, silvos e aplausos da plateia. Faz-se silêncio...

A partir de então, a canção pode ser dividida em partes que representam uma série de gradações e que podem ser observadas como um exemplo atualizado do *Àlujá*⁵. A primeira delas é representada na harmonia expressa pelas cordas da viola, pelos chocalhos, pelas vibrações bastante íntimas de todos os instrumentos de pele e pelo protagonismo do conduíte – emitindo um sopro gélido e agudo. A segunda parte se ancora na manutenção da “conversa” entre a viola e os timbres do ilú (na performance singular de Álvaro Henrique). Nessa parte, todos os demais instrumentos silenciam sua reverência, momento em que a voz de Lucas inicia a saudação em yorubá ao orixá do fogo, da força e da “beleza” que dá título à canção. O trinômio abre caminho para o desdobramento alcançado a partir da presença dos outros instrumentos percussivos (das oito tumbadoras, dos dois timbais, das três vozes e percussão enfileirados no lado direito do palco; dos três djembês, dos três ilús do lado esquerdo do palco; das sete alfaias em forma de meia-lua no fundo do palco), todos eles marcados pela reza e em cortejo sonoro com o perene xerê, com o agbê e com o agogô. “São ritmos vivos e guerreiros, chamados *tonibobé* e *alujá*, e são acompanhados pelo ruído dos ‘xerês’, agitados em uníssono” (Verger, 2002, p.140).

A parte que segue tem no baixo elétrico a simbiose marcante entre o ritmo das peles e a harmonia da viola. Eis um dos momentos que mais pode apresentar a singularidade das características que decantam em grupos de expressão musical afro no Brasil: a amálgama do ritmo via pele dos tambores em estado de diálogo equiparado com a harmonia de cordas. A melodia que emana dos instrumentos soma-se ao tema vocalizado, de modo que não só esse conjunto sonoro é evidenciado, mas também a imagem no fundo enfrenta a condição de significar a saudação através do silêncio.

O ápice da apresentação é assente nos dois últimos minutos quando Lucas, Ana Paula Santos e Castomo, ao som dos tambores rufantes e dos instrumentos à plena capacidade de vibração, celebram com seus corpos a chegada de Xangô

⁵ *Àlujá* “Tipo de ritmo associado ao culto a Xangô” (Beniste, 2011, p.106).

numa coreografia baseada, sobretudo, na história, no *Osé*⁶ e no *èdùn àrà*⁷ do orixá. A performance é acompanhada pelo ritmo frenético dos instrumentos e endossada pelas palmas da plateia de modo a delinear a percepção de um só corpo (Lucas, a Orquestra, os dançarinos e a plateia) naquele espaço da apresentação. Esta imagem da celebração em coletivo se assemelha ao que descreve Pierre Verger em se tratando das cerimônias de Xangô na África:

Todos os movimentos são executados pelos *elégùn* ao mesmo tempo, formando um conjunto perfeito. De vez em quando, executam passos mais acrobáticos, acocoram-se e levantam-se novamente, rodopiando e marcando um compasso de parada nos momentos precisos, indicados pelo ritmo dos atabaques *bàtá*. O ritmo produzido por eles é muito peculiar: nervoso e num tom agudo, seco e breve, que contribui para dar às danças dos *elégùn* um caráter vivo e arrebatador, que estimula os espectadores a marcarem a cadência com palmas (Verger, 2002, p. 138, destaques do autor).

O corpo que resiste – “Aluandê”: a continuidade

A resistência do povo negro se dá de diversas formas. Dentre as mais ativas, a participação do corpo enquanto vetor de contra-argumento, de resposta, de insatisfação é a que mais se evidencia nas comunidades negras mundo afora. O riso, o abraço, o canto, a dança, a brincadeira, o jogo de capoeira são alguns dos exemplos desse modo de como o corpo pode reagir de modo resistente ao ambiente árido e, muitas vezes, agressivo para com povo negro.

Conforme o jornalista Laurindo Abner (2016), a capoeira surgiu “do pensamento estratégico de luta e do vigor físico dos negros escravizados em busca de liberdade” (Laurindo, 2016, p. 12) e se caracteriza como uma arte marcial brasileira que nasceu no período da escravidão. Segundo inúmeros relatos e documentos, ela é “a primeira resistência de combate coordenada pelos negros contra o sistema escravista da colônia portuguesa em terras brasileiras” (*ibidem*). Já Waldeloir Rego (1968) afirmou que “Capoeira é uma só” (Rego, 1968, p. 47) e que embora haja as variações sutis que não descaracterizam seus elementos basilares, há a ginga, cantos, toques e um número de golpes que são facilmente reconhecidos por todos os capoeiristas.

Como uma forma de registro dos acontecimentos e da manutenção dos resquícios históricos, é comum o uso da oralidade em muitas comunidades negras

⁶ *Osé* “Símbolo sagrado para os devotos de Sàngó [Xangô], em formato de um machado de dois gumes, geralmente feito de madeira da árvore àyán [afroscia laxiflora (leguminosae)] (BENISTE, 2011, P. 596, Destaque nosso).

⁷ *Èdùn àrà* “Pedra de Raio, meteorito” (BENISTE, 2011, P. 227).

com o intuito de ora manter uma biblioteca viva naquele espaço geográfico e, muitas vezes, popular; ora entoar a memória dos antepassados a fim de proporcionar aos entes atuais o acesso a informações resguardadas nas experiências da comunidade e, também, como meio de resistir (da perspectiva de existir paralelamente) inteligente e pacificamente com o outro, mesmo que o outro insista na tentativa de aniquilação.

No âmbito da assunção da coletividade como maneira de perpetrar um caminho resistente e menos árido para a sobrevivência de povos negros minorizados (sobretudo no período colonial e imperial do tráfico África-Brasil), o professor e capoeirista Pedro Abib (2017) – refrescando a perspectiva tayloriana a respeito de “arquivo e repertório”, citada nas seções acima – nos informa que:

A capoeira surge nesse contexto, enquanto mais um elemento agregador entre as diversas etnias africanas em interação, bem como, enquanto possibilidade concreta de utilização desse ‘repertório cultural’, como um instrumento de luta contra a situação de extrema violência a qual estavam os negros escravos submetidos, e no qual o saber corporal inscrito em cada perna, braço, tronco, cabeça e pé, podia ser transformado numa arma eficaz a serviço da sua libertação. Coube ao corpo, único lugar seguro, a herança do que ficou perdido. O corpo ganha assim, conforme Júlio Tavares (1997), a função de ‘arquivo-arma’ e, junto da tradição oral, constitui-se em manancial da população afro-brasileira. (Abib, 2017, p. 135, destaque no autor).

Dois exemplos pontuais de como a comunidade afro-brasileira resiste inteligentemente aos desejos de aniquilação de sua cultura e, sobretudo, de seus integrantes podem ser percebidos, num primeiro momento, nas periferias de todo o país. A maior parte da população dos morros-favelas e das periferias no Brasil é formada por indivíduos negros que são tratados como um mal a ser combatido. De acordo com o Sistema de Informações sobre Mortalidade MS/SVS/DASIS, pesquisado por Marielle Franco (2014), 49.932 pessoas foram vítimas de homicídio no Brasil em 2010. Dentre esse montante, que se compara a um Estado em guerra, 70,6% eram de pessoas negras (pretas ou pardas). A maioria dessas mortes, ainda com a pesquisadora – que quatro anos depois haveria de engrossar essa estatística –, é formada por jovens entre 15 e 29 anos.

Já na realidade recente de Pernambuco, segundo Leandro Barbosa (2018), a Secretaria de Desenvolvimento Social catalogou 5.457 homicídios em todo o estado. Nenhum susto relatado ao verificar nos resultados que de cada 100 vítimas desses homicídios, 95 eram negras (pretas ou pardas), com 18 anos ou mais, moradores da periferia e, em sua maioria, do sexo masculino. A resistência, nesse

caso, é muito semelhante à mandinga⁸ com a qual o capoeirista aprende a se esquivar dos golpes, das estatísticas e, principalmente, da urgência vital do dia-a-dia.

Viver significa resistir. E resistir em meio a uma realidade bélica é uma arte de adaptação enxadrista que consiste em se defender atacando e prever as possibilidades com antecedência mínima de três lances. Tal ataque, como dito acima, muitas vezes está amparado na inteligência e na pacificidade – assim como num jogo de xadrez. Marielle Franco (2014) apontou em seu trabalho algumas possibilidades de resistência que a comunidade periférica (portanto, negra em sua maioria) pode ter para subverter o quadro de ser sempre a caça social. São elas: “fortalecimento da ação coletiva de base, de organização de bairro e/ou assembleias populares, [...] autonomia para o embasamento e discussões sobre ação e participação” (Franco, 2014, p. 112). A autonomia é exemplificada por ela com uma ação popular dos moradores da favela do Santa Marta ao elaborarem uma cartilha educativa “com orientações sobre os direitos e os deveres do cidadão em situação de abordagem policial” (*ibidem*). Outra proposta apresentada por Franco (2014) está amparada no uso inteligente e pacífico do bloco de carnaval “Se benze que dá” como uma forma de atacar a ameaça hegemônica que pressiona as comunidades negras do país. Essa ação coletiva, para a autora, “além de ser um bloco carnavalesco de embalo, é um instrumento de luta política, cultural e educacional” (*ivi*, p. 114).

As atividades coletivas citadas por Franco (2014), no Rio de Janeiro, ganham eco na cidade do Recife com diversas ações que envolvem o povo de “pele-alvo”, como diria o *rapper* Emicida, na canção “Ismália” do álbum *Amarelo* (2019) ao se referir a pessoas negras no Brasil. Um dos inúmeros exemplos dessas junções sociais, em prol de atividades coletivas, é o Projeto Cultural Terça Negra. Criado por integrantes do Movimento Negro Unificado de Pernambuco (MNU), a Terça Negra é considerada, por Lúcia dos Prazeres (2020), como “o maior evento criado pelo Movimento Negro Unificado nos 22 estados nos quais ele atua. Ela tem a missão de combater o racismo através da dança e da música” (Prazeres, 2020, s/p).

⁸ Mandinga “O aspecto mágico e misterioso, conhecido no universo da capoeiragem como ‘mandinga’, por exemplo, é um dos elementos importantes para uma compreensão mais aprofundada sobre essas questões. O substantivo ‘mandinga’ se refere possivelmente à região Mandinga, na África ocidental, banhada pelos rios Níger, Senegal e Gâmbia. Entre os africanos trazidos para o Brasil havia a crença de que nessa região habitavam muitos feiticeiros. Daí podemos compreender melhor o sentido que esse termo acabou ganhando. [...] o termo ‘mandinga’ pode designar a malícia do capoeirista durante o jogo, fazendo fintas, fingindo golpes e iludindo o adversário. Mas pode referir-se também a uma certa dimensão sagrada, um vínculo que muitos praticantes de capoeira possuem com os preceitos de algumas religiões afro-brasileiras” (Abib, 2015, p. 33 - 34).

É na Terça Negra, por exemplo, que blocos afros do Recife⁹ apresentam-se no carnaval da cidade.

Em sua obra recente *Terça Negra no Recife: Narrativas sobre dança, música, espiritualidade e sagrado*, Lúcia dos Prazeres (2019) afirmou que o projeto da Terça Negra foi criado há 20 anos com o objetivo de promover “encontros artísticos/culturais/religiosos, com apresentações de grupos do Recife e Região Metropolitana, que realizavam trabalhos baseados na raiz cultural afro-pernambucana, onde histórias de resistência, preservação e valorização da cultura eram temas privilegiados” (Prazeres, 2019, p. 31). Numa escala maior, o Projeto Cultural Terça Negra é muito semelhante ao que propôs Marielle Franco (2014) para os tempos atuais no que diz respeito a organização coletiva como forma de fortalecer as ações culturais, pacíficas e inteligentes em prol da manutenção da vida e das tradições de povos negros.

A conclusão de Franco (2014) se aproximou bastante do debate da professora Florentina Souza (2007) em seu texto “Memória e performance nas culturas afro-brasileiras”, no qual as construções acerca do corpo negro em performance ganham destaque na medida em que põem em estado de diálogo e amplificação lúcida os esforços de Rubens Alves da Silva e Schechner. Essa inteligência corporal, ao mesmo tempo que é ancestral do povo negro, é também um artifício requintado de como usar os elementos dados pela comunidade para burlar a intransigência. O bloco de carnaval, enquanto performance coletiva, homogeneiza a ética e a estética da criação artística em prol da necessidade daquele dado grupo, num dado recorte temporal. A Orquestra dos Prazeres reúne nos corpos os tons e as peles de quem comunica planos distintos, mas que também se propõe a disseminar a nota oral daquela comunidade. A urgência soma-se à herança, as criações para sanar problemas atuais se conectam com questões que o DNA negro passa de geração em geração. Tudo isso ocorre de modo muito inteligente e, majoritariamente, pacífico.

Numa camada de referências, Florentina Souza (2007), citando Rubem Alves da Silva, que por sua vez, tem em Schechner a gênese do seu pensamento acerca da perspectiva política dos blocos afros ancorados em Salvador, observou:

Ainda com base em Schechner, Silva destaca que, embora de modo não excludente, as performances podem ter um caráter de entretenimento e lazer ou caráter de eficácia. Considero este último caráter mais importante para as reflexões aqui desenvolvidas, uma vez que as tradições africanas reconstruídas pelos blocos afros jogam com o lúdico, porém se interessam em propor projetos de constituição de

⁹ A citar o *Bloco Afro Raízes de Quilombo* – criado pela família dos Prazeres no Morro da Conceição, periferia do Recife, e de onde saiu a maioria dos integrantes da Orquestra dos Prazeres – e o *Afoxe Alafin Oyó*, grupo que participou do DVD.

identidades e de modificações nas práticas cotidianas, reversão de papéis e de sentidos. Eles, constroem performances que não se esgotam nos rítmicos movimentos que exploram, têm projeto de fazer cantar e dançar (entreter) e principalmente refletir sobre as representações e atuações do negro na vida social e política brasileira, como atestam o Projeto e os Cadernos Pedagógicos, além das escolas e várias ações empreendidas e mantidas pelos grupos afros de Salvador (Souza *In*: Alexandre, 2007, p. 35 e 36).

É bem certo que a percepção fraturada entre “entretenimento e lazer” de um lado e “eficácia” de outro, nos remete a um maniqueísmo já bastante surrado e, por vezes, ultrapassado entre a suposta diferença de arte estética e arte histórica (ou arte pela arte e arte engajada). Por mais que esteja, essa visão, declaradamente voltada para as Ciências Sociais – como pontuou Souza –, não se pode desconsiderar os esforços no campo das Letras, da Filosofia e, principalmente, das Artes para desenvolver tal ponto de vista. Afinal, os grupos são híbridos por natureza (negra). Observá-los de um só ângulo foge de sua característica comunitária. É como a autora mesmo apresenta em linhas anteriores, acerca de Schechner e de sua perspectiva em torno da performance e da atuação estética/criativa: “as performances podem ser definidas como atividades culturais reproduzidas ao longo de um tempo em processos que podem envolver pluralidade de significados e interesses diversificados” (Souza, 2007, p. 35).

Afora essa mirada, o ponto nevrálgico consiste em perceber o quanto o “lúdico” é o mesmo que “a constituição de identidades”, que as “modificações nas práticas cotidianas”, que a “reversão de papéis e de sentidos”. Não há diferença efetiva entre ambas as visões, uma vez que, assim como o bloco ou a cartilha em diferentes morros no Rio de Janeiro, o coletivo musical do morro no Recife faz parte de uma percepção que é lúdica e que, portanto, envolve a brincadeira, a performance, o canto e o jogo como resistências para lidar com as exigências da vida. É o que Nova (2014) observa em Lucas: “Desde sempre, mesmo que de forma mais lúdica, através das brincadeiras populares e da sua relação tão íntima e simbiótica com a percussão, ele trouxe nas veias, no espírito e nos movimentos a sua herança negra” (Nova, 2014, s/p). E o que Lucas (2014) certifica: “os ensaios e espetáculos da Orquestra sempre tiveram ensinamentos referentes à consciência negra. Trazem esse negrume de maneira mais consistente, com fundamentos religiosos, com a filosofia do candomblé, nesse diálogo mais energético com a magia da natureza” (Prazeres *In*: Nova, 2014, s/p). A resistência também se dá através de expressões culturais que ocupam os espaços vagos como a água: soberana e rítmica nas populações negras.

No DVD, a canção “Aluandê¹⁰”, escrita por Joab Jó – mestre de capoeira Angola –, é um chamado de “continuidade” das evocações dos cantos e informações de comunidades negras que atravessam o tempo e a geografia desde Angola até o Brasil, no sentido *lato*; desde Nazaré da Mata (cidade de nascimento de Joab Jó) até o Morro da Conceição (bairro do Recife, de onde parte Lucas e a Orquestra dos Prazeres), num sentido *strictu*. A performance começa com as palmas e em sincronia pendular de todos os músicos da orquestra. Assim, eles permanecem ao longo do primeiro minuto da obra até o chamamento inicial: um estrondoso e tradicional “Iê”. Esse dispositivo fático é representado por sílabas sonoro-vocálicas mínimas “I-ê”, que, no prolongamento do início do canto, solicita atenção da plateia e consiste, também, em um pedido de licença ancestral de quem as evoca.

Na apresentação da obra *Cangapé Capoeira: Pernambuco contado e cantado por jovens e mestres*, da autoria de Lúcia dos Prazeres (2012), Joab Jó afirma que é com o grito de “Iê” que:

Se inicia uma roda de capoeira. Grito de saudação, de pedido de licença que nos chama a atenção para o aprendizado. Grito que nos faz lembrar, que antes de tudo existe outro tudo e que depois de tudo existe outro tudo. Grito que a capoeira propaga, que os ouvidos escutam e que o corpo todo sente antes de qualquer grito, antes de qualquer canto ou palavra. É assim também que encerramos a roda de capoeira e iniciamos a roda da vida, roda cheia de continuidades, retornos, entornos e movimentos, tal qual a capoeira (Joab Jó *In*: Prazeres, 2012, p. 09).

Após o grito, Lucas começa o ritual com a ladainha “Aluandê”. O teatro Luiz Miranda, no Recife-PE, vira uma grande roda de capoeira Angola. Os músicos da orquestra e a plateia fecham uma grande roda em atenção à entoação de Lucas. Luz baixa com tons de azul. A cor branca veste todos os músicos. Na imensa tela ao fundo do palco, uma projeção com três angoleiros simulando um jogo de capoeira com os espectadores é acompanhada de dois hologramas em 3D com capoeiristas no proscênio e na direita baixa do palco que performatizam o jogo de Angola. São aproximadamente dois minutos de um canto que narra a história de pretos escravizados que vieram de Angola para o Brasil.

Ao fim da ladainha, a plateia é invocada a formar o coro do louvor que a segue. Com palmas e voz coletiva, o palco torna-se a arena perfeita para o jogo.

¹⁰ Aluandê. Segundo o historiador e etnólogo baiano, Waldeloir Rego, na obra *Capoeira Angola: Ensaio sócio-etnográfico* (1968), Aluandê “trata-se do vocábulo *Luanda*, acompanhado de um *a* protetico [...] e um *e* exclamativo. Daí a composição *a+Luanda+e*”. Em muitos casos, há “a troca do *l* pelo *r* na referida palavra” (REGO, 1968, p. 145, destaque do autor). Aluandê faz referência direta à capital de Angola, Luanda, e ao chamamento personificado em duas letras – Iê. Pode vir como Aruandê, Aruanda, Aluanda.

Por isso, após saudar a Deus, ao mestre, a capoeira no louvor; Lucas inicia um corrido bastante conhecido na capoeira angola: “Ai, ai, aidê”¹¹ e, a partir de então, passa o bastão do canto para o coro (a plateia e a orquestra). Todas as projeções anteriores dão lugar a apenas uma. Lucas inicia uma performance mandingueira e deveras arrojada com uma incomum e criativa mimetização virtual do mestre Joab Jó Malungo Jundiá, projetada no fundo do palco. Os dois (um “arquivo” digital, outro um “repertório” em carne e osso) começam o jogo de corpos após a chamada de cócoras e, ao som das palmas e canto do coro, desferem alguns golpes da Capoeira Angola (rabo-de-arraia, aú, negativa, meia-lua de costas, meia-lua de frente, chapa de frente) durante um minuto e meio. Toda a performance tem a duração aproximada de cinco minutos entre os cânticos (a ladainha, o louvor, o corrido) e o jogo.

Nessas três formas básicas de cântico na Capoeira Angola: a ladainha, o louvor e o corrido, presentes no canto de abertura do *Repercutir*, é possível perceber, na primeira delas – a ladainha –, a reverência aos mais velhos (*o velho então logo cantando, ôi perguntando: quem vem lá?*), à comunidade (*Ceguei do outro lado/ e aqui fui bem recebido [...] mas de lá não cheguei só, trinta malungos comigo*), aos instrumentos personificados (*Berimbaus: Gunga, médio e viola [...] Dentro da cabaça, nas águas bem protegido [...] no cais o Gunga badalou, o médio então respondeu: viola comigo, chorou*), à ancestralidade (*Papai, mamãe, eu sou filho [...] Naveguei dentro da barca, pequenininho encolhido [...] aruanda*), aos aspectos culturais, históricos, dentre outros. Numa roda de Capoeira Angola, até o momento da ladainha, só os três berimbaus (Gunga, Médio e Viola), o pandeiro e a própria voz de quem está entoando podem soar. É nesse momento que a história particular de uma comunidade ou de um capoeirista é cantada. Nesse caso, a história do mestre Joab Jó e dos seus antepassados.

Augusto Normanha Lima (2000), ao escrever a obra *João Pequeno de Pastinha: uma vida de capoeira*, nos apresenta a visão do Mestre João Pequeno de Pastinha, figura importante para a história da Capoeira Angola, sobre a ladainha. O mestre ensina que ela deve ser cantada sozinha e que suas letras, como arquivo, registraram muito da tradição dessa capoeira, pois existem “ladainhas antigas tradicionais que são feitas com acontecimentos da Capoeira ou acontecimentos reais, fatos que ocorreram, mas também a ladainha pode-se criar no momento, depende da pessoa ser bom trovador” (Lima, 2000, p. 25). Outro autor que se debruçou sobre essa linhagem da capoeira foi o historiador e etnólogo Waldeloir Rego (1968). Em *Capoeira de Angola: um ensaio sócio-etnográfico*, Rego (1968) versou sobre a ladainha enquanto uma espécie de hino da capoeira, que consiste na “[...] louvação dos feitos ou qualidade de capoeiristas famosos ou um herói qualquer”

¹¹ Ai, ai, aidê/ “Ai, ai, aidê/ joga bonito que eu quero aprender/ coro: ai, ai, aidê” (In: Santos e Barbosa, 2005, p. 18).

(Rego, 1968, p. 48). Como exemplo, optamos por apresentar integralmente a ladainha “Aluandê”, do mestre Joab Jó Malungo Jundiá:

Cheguei do outro lado
cheguei do outro lado
e aqui fui bem recebido
Gunga, Médio e Viola
papai, mamãe, eu sou filho
mas de lá não cheguei só
trinta malungos comigo
cheguei dentro da cabaça
nas águas bem protegidos
naveguei dentro da barca
pequeninho encolhido
e no cais o Gunga badalou
berimbau médio respondeu:
viola comigo chorou
e um grito de um velho
farol que os caminhos iluminou
cabeça girou no mundo
no mundo cabeça girou
cucuruto para o chão
ôi mucubuco para o ar
na roda de capoeira
atravessei Kalunga
e o velho logo cantando
ôi perguntando: quem vem lá?
Ligeirinho fui respondendo:
Aluandê, senhor tá vendo
ôi vindo lá, de aruanda
camarada.
(Repercutir, 2017, s/p).

De volta ao mestre João Pequeno e a seus ensinamentos registrados por Lima (2000), os mestres de capoeira são responsáveis por passar as ladainhas para os seus discípulos, mantendo a tradição. Através desse processo, o autor registrou que muitas características na entoação de seus mestres são repetidas naturalmente pelos aprendizes. Para exemplificar tal fato, João Pequeno teria revelado para o estudioso que “até o sotaque do meu canto é sempre o sotaque do canto dele” (Lima, 2000, p. 25). Dessa forma, no contexto da retransmissão oral das expressões performáticas negras, não é motivo de espanto o fato do canto de Lucas se assemelhar ao tom do seu mestre e, da mesma forma, tenha feito o seu mestre com o seu superior. Na mesma seara, é possível perceber o “sotaque” de sua mãe na

performance que faz e a da sua avó, nos seus atos. Dentre outras formas, é desse modo que as performances negras vão, sabiamente, percorrendo os ciclos da vida dos indivíduos do coletivo. Diria Laurindo (2016): “Tem um significado individual, com forte aspecto coletivo” (Laurindo, 2016, p. 10).

Entoada a ladainha, o louvor se configura num cântico a deus e/ou aos deuses, mas não somente para eles, pois são lembrados também os mestres, os instrumentos e os companheiros com quem o capoeirista joga. Nesse momento que precede o jogo de Capoeira Angola em si, as vozes estão representadas pelo “cantador” que entoa e pelo “coro” que reitera a fala do cantador ou repete uma sentença até a mudança do cântico. É importante dizer que, após a repetição do louvor, o coro faz uso do apócope “camará”, em referência a “Camarada”, ou como diria Rego (1968), camará é uma “corruptela de Camarada” (Rego, 1968, p.154). Na obra, o curto louvor evocado é direcionado a Deus – como tradicionalmente se inicia um louvor na Capoeira Angola – e é seguido por uma reverência ao seu mestre e à capoeira. No louvor de “Aluandê”, é perceptível, pela audição, a repetição do coro a cada exortação proferida por Lucas: “*Iê, maior é Deus! Iê viva meu mestre! Iê, a capoeira!*”. Já inserido nas vozes do coro, o “Iê” auxilia na construção da ritualização do cântico e organização do sentido, mesmo que não haja um sentido explícito nessas sílabas.

Iê maior é Deus
 coro: Iê, maior é Deus, camará
 Iê viva meu mestre
 coro: Iê, vima meu mestre, camará
 Iê quem me ensinou
 coro: Iê, quem me ensinou, camará
 Iê a capoeira
 coro: Iê, a capoeira, camará
 Iê Joab Jó
 coro: Iê, Joab Jó, camará
 Iê mestre Malungo
 coro: Iê, mestre Malungo, camará
 Iê o Jundiá
 coro: Iê, o Jundiá, camará
 (Repercutir, 2017, s/p).

Como de costume nos louvores da Capoeira Angola, há uma referência ao mestre do mestre – neste caso, mestre Malungo Jundiá. A energia desse momento é quase sempre explicitada por algumas performances de saudação ao céu, à roda, aos capoeiristas, ou através de orações antes do jogo. Neste caso, o louvor provocou arrepios no “cantador” à medida que ele ouvia a resposta do coro a seu chamado. É no louvor que os outros instrumentos da bateria (Reco-Reco,

Atabaque, agogô) se juntam aos berimbaus e pandeiro. No entanto, os capoeiristas ainda não podem jogar porque devem, primeiro, louvar aos anteriores, aos mais velhos, à capoeira e, sobretudo, à divindade.

Após o louvor, percebe-se o corrido bastante articulado com o jogo de capoeira que o segue. Este é o canto que precede o início do jogo, além disso, o corrido é responsável pela manutenção de uma cadência sonora e temática no contexto da capoeira. Como afirmou Lima (2000), trata-se do “[...] canto que tem a resposta do coro” (Lima, 2000, p. 26), ou seja, faz a roda interagir entre si e entre os que jogam. É importante registrarmos o fato que, de modo geral, a base que compõe a letra do corrido vem de um domínio público, já popularizado entre os capoeiristas. No entanto, esses não se fixam em tal base, haja vista que, a partir dela, vários improvisos são realizados.

Ai, ai, aidê
 joga bonito que eu quero aprender
 coro: ai, ai, aidê
 joga bonito que eu quero aprender
 (Repercutir, 2017, s/p).

No DVD, em vez de observarmos um improviso em torno da letra, como é comum em rodas de Capoeira Angola, o “improviso” na obra se dá no próprio jogo entre os dois capoeiristas. Lucas se reserva a repetir a mesma sentença do corrido com o suposto propósito de estimular, na plateia, seu canto – entoado sob palmas –, de modo que, na falta de outro “cantador”, o papel de manter o ritmo e a sustentação sonora tenha sido transferido para o coletivo. É no corrido que a resistência da capoeira revela explicitamente sua irmandade com a resistência do Candomblé. Muitas vezes, o mote para o improviso no canto é dado por canções ou por atmosferas linguísticas desse universo religioso. Num ato pacífico e de inteligência dessas resistências, muitos corridos da capoeira contêm elementos da religião hegemônica – catolicismo – que, na verdade, remetem implicitamente a algum orixá saudado. Ou, numa analogia tangente dessa astúcia do corpo negro, na impossibilidade legal de praticar a capoeira por meio de seus elementos tradicionais, o mestre Bimba fez uso de golpes de artes marciais hegemônicas “luta greco-romana, jiu-jitsu, judô, savata” (Rego, 1968, p. 48) para se tornar o que Getúlio Vargas consideraria como mestre do esporte genuinamente brasileiro.

Nesse contexto de diálogo religioso, recorremos mais uma vez a Martins (1995). A autora destaca que em rituais religiosos de matriz africana e em outras manifestações tradicionais do povo negro, caso aqui expresso na capoeira, há a presença de elementos performáticos do povo negro. Performance essa que resguarda um jogo de ambiguidades e de *entrelugar*. Nas palavras da pesquisadora:

Na *performance* dos ritos, impera o mesmo código de ambiguidade, o mesmo padrão duplo de significância que deriva não apenas de um jogo de significados, mas, fundamentalmente, do jogo deslizante dos significantes. Como expressão do sincretismo religioso, ou como justaposição de dois mitos religiosos distintos, o cristão e o iorubá, nos rituais afro-brasileiros, processa-se o fenômeno de um código histriônico, de uma dupla fala sintagmática: por trás do apelido cristão e da máscara católica, os signos africanos preservam seu valor conceitual primitivo e os orixás exibem, teatralmente, seus nomes e funções originais, presidindo os cultos a eles consagrados. Essa estratégia de duplicidade cênica e semântica movimenta o jogo ritualístico das aparências, permitindo à cultura religiosa africana resistir à violência da assimilação compulsória dos mitemas religiosos ocidentais, constituindo um *entrelugar* que marca a diferença negra e preserva sua alteridade (Martins, 1995, p. 58).

De volta ao espetáculo, a cena que se desenha no palco de *Repercutir* com “Aluandê” e que se espalha no espaço não visível do teatro Luiz Miranda, no Parque Dona Lindu, sugere, como dito, uma grande roda de Capoeira Angola, acompanhada por palmas e pelas vozes como as únicas expressões sonoras no momento de evocação realizada antes de cada jogo de Angola. As projeções de capoeiristas iluminados no telão ao fundo e na beira do palco remetem ao próprio mestre Joab Jó, que não pôde estar presente no dia da gravação do DVD, além disso, alude aos encantados mestres capoeiristas que o antecederam e que hoje já fazem parte de Aruanda. O centro da roda é destinado a Lucas, enquanto um dos jogadores da rodada, e também enquanto um mestre com um Gunga¹² no corpo.

Em “Aluandê”, como expresso acima, vimos mais uma força pulsante de resistência e coletividade. Voz, canto, coro, corpo, ginga envolvem a todos no teatro – teatro negro. Em práticas artísticas, como a presente em *Repercutir*, é possível identificar a afirmação de Martins (1995) de que a *performance* presente no Teatro Negro está intimamente ligada ao cotidiano, à comunidade e até, tomando emprestado o termo de Evaristo (2007), à “escrevivência”.

Silenciamento

No cessar das vibrações da pele dos ilús, dos djembês, das alfaias, das vozes, dentre outros, o que é possível decantar da performance incorporada de Lucas e

¹² O Gunga é o berimbau com a cabaça maior. É o mais grave e é responsável por emitir o toque “Angola” - aquele que acompanha o canto inicial, a ladainha. Quem tem a permissão ancestral para tocar o Gunga é o mestre – o *griot* dos cantos da capoeira. Todos os outros instrumentos da bateria na roda devem se basear no Gunga. Quando o Gunga começa a soar, todos em volta devem estar em silêncio.

da Orquestra dos Prazeres através das duas primeiras expressões criativas híbridas do DVD *Repercutir* está amparada em dois contextos: o geral e as unidades. Mais afeito à massa, o contexto geral dessa visita breve à obra nos revela que a transmissão dos conhecimentos das comunidades negras se entranha no tempo por via do canto – sob a perspectiva tríplice e homogênea descrita por Finnegan (texto-música-performance) e que tem o corpo negro como condutor da história dos povos antigos e encantados, da língua dos tambores e da inteligência estratégica.

No contexto específico das unidades, o que se propaga nas duas faixas selecionadas (“Aluandê” e “Saudação a Xangô”) está amparado na resistência particularizada na Capoeira Angola em uma e na religiosidade do candomblé em outra. Além de ser e estar em cada uma dessas expressões em proporções variadas, o elo dessa resistência é a coletividade dos atos ilustrados pelo trabalho de uma comunidade negra da periferia do Recife-PE.

O que fica dessa discussão é a performance negra incorporada, sendo construída e difundida a partir da família dos Prazeres. Seja ela constituída por parentes consanguíneos, por amigos ou por corpos negros que dividem o mesmo espaço comunitário de luta e resistência. *Iê!*

Bibliografia

- ABIB, Pedro. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Salvador, EDUFBA, 2017.
- ABIB, Pedro. *Conversas de Capoeira*. Salvador, EDUFBA, 2015.
- ALEXANDRE, Marcos (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte, Mazza edições, 2007.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2011.
- BARBOSA, Leandro. “Cultura afro é garantia de vida no Morro da Conceição”. *Diário de Pernambuco*. Recife, 25 de Fev. 2018. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/02/cultura-afro-e-garantia-de-vida-no-morro-da-conceicao.html>> Acesso em: 25 de Nov. 2019.
- BENISTE, José. *Dicionário Yorubá-Português*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2011.
- CORTÊS, Cristiane. “Diálogo sobre escriturabilidade e silêncio” in CORTÊS, Cristiane - Constância, DUARTE - Maria, PEREIRA (org.). *Escriturabilidades: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte, Idea, 2016. (pp. 51-59).

- DICIONÁRIO HOUAISS CONCISO. Instituto Antônio Houaiss (org.). Editor responsável Mauro de Salles Villar. São Paulo, Moderna, 2011.
- EVARISTO, Conceição. "Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita" in ALEXANDRE, Marcos (org.) *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte, Mazza edições, 2007. (pp. 16-21).
- EVARISTO, Conceição. "Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira". in PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.) *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2010. (pp. 132-142).
- FINNEGAN, Ruth. "O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?" in MATOS, Cláudia - Elizabeth, TRAVASSOS - Fernanda Teixeira de, MEDEIROS *Palavra Cantada*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008. (pp. 15-45).
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1975.
- FRANCO, Marielle. *UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do rio de janeiro*. Dissertação (Mestrado em Administração). Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo, Universidade Federal Fluminense. Niterói., 2014.
- JOAB JÓ. "Joab Jó na rota de apresentação" in PRAZERES, Lúcia dos. *Cangapé capoeira: Pernambuco contado e cantado por jovens mestres*. Recife, ed. do autor, 2012. (p. 9).
- LAURINDO, Abner. *Mata rasteira: a origem da resistência*. São Paulo, Essencial, 2016.
- LIMA, Luiz Augusto Normanha (org.). *Uma vida de Capoeira João Pequeno de Pastinha*. São Paulo, s.n, 2000.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1995.
- NOVA, Leonardo Vila. "A imensa aldeia que repercute prazeres". *Cultura.Pe*. Recife, 12 de Nov. de 2014. Disponível em: <<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/musica/a-imensa-aldeia-que-repercute-prazeres/>> Acesso em: 19 de Nov. 2019.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- PRAZERES, Lucas dos. "Percussionista Lucas dos Prazeres apresenta o espetáculo solo: O Som da Vida". *Diário de Pernambuco*. Recife, 29 de Out. de 2018. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/10/percussionista-lucas-dos-prazeres-apresenta-o-espetaculo-solo-o-som-da.html>> Acesso em: 19 de Nov. 2019.
- PRAZERES, Lúcia dos. "Terça Negra no Recife". *Continente*. Recife, 02 de Jan. de 2020. Disponível em:

- <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/229/terca-negra-no-recife>>
Acesso em: 10 de Mai. 2020.
- PRAZERES, Lúcia dos. *Cangapé capoeira: Pernambuco contado e cantado por jovens mestres*. Recife, ed. do autor, 2012.
- PRAZERES, Lúcia dos. *Terça Negra no Recife: Narrativas sobre dança, música, espiritualidade e sagrado*. Recife, ed. do autor, 2019.
- REGO, Waldeloir. *Capoeira de Angola: um ensaio sócio-etnográfico*. Salvador, Itapuã, 1968.
- REPERCUTIR. Lucas dos Prazeres. Recife, Dois Prazeres Produções, 2017. 1 DVD (85 min).
- SANTOS, Everaldo (Zoinho) - Marcos (Grito), BARBOSA (org.). *As canções mais tradicionais da roda mais tradicional: 120 canções de capoeira*. Salvador, produção independente, 2005.
- SCHAEFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo, UNESP, 2001.
- SOUZA, Claudeir A. de - Adalberto de O., SOUZA. "Música e poesia nas canções de malandragem de Chico Buarque de Hollanda". *Boitatá*. Londrina-PR, v. 3, jan-jun de 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30705/21674>. Acesso em: Out. de 2019.
- SOUZA, Florentina. "Memória e performances na cultura afro-brasileira" in ALEXANDRE, Marcos (org.) *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte, Mazza edições, 2007. (pp. 30 - 39).
- TAYLOR, Diana. "Performance: Introducción" in TAYLOR, Diana (org.) *Acciones de Memoria: Performance, Historia y Trauma*. Perú, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012. (pp. 07-19).
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas Africanas dos Orixás*. Ilustração de Carybé e trad. de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador, Corrupio, 1997.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador, Corrupio, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

Rafael Alexandre Gomes dos Prazeres é Docente do curso de Licenciatura e Bacharelado Interdisciplinar em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB/Brasil). É tradutor e Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (UFMG/Brasil).

Contato: rafaeldosprazeres@gmail.com

Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres é doutora em Letras (UFES/Brasil) e Lingue, Culture e Società Moderne e Scienze del Linguaggio pela Università Ca'Foscari de Venezia. Docente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER/UFSB) e colaboradora do Mestrado em Letras da UNEB.

Contato: lilian.lima86@gmail.com

Recebido: 01/06/2020

Aceito: 30/05/2021