



DOSSIÊ



## **Masculinidade entre crianças negras**

Uma reflexão sobre raça e gênero no Nêgo Fugido em Acupe/BA

Maria José Villares Barral VILLAS BOAS, *UFRJ*

O Nêgo Fugido é uma performance cultural que teatraliza a luta pela liberdade escrava no Brasil pelas ruas de uma comunidade chamada Acupe, situada no Recôncavo Baiano, distrito de Santo Amaro. Durante muitos anos o Nêgo Fugido foi composto somente por homens da comunidade. A partir da década de 1990, a manifestação passou por transformações que permitiram incluir a participação de crianças e mulheres. Busco discutir como a manifestação artística de cunho popular pode produzir uma performatividade de gênero nas crianças da localidade. A estratégia de pesquisa esteve embasada na etnografia, com uma combinação de estratégias qualitativas de pesquisa, como observação participante, captura de imagens in locu, elaboração de diário de campo escrito e fotográfico, e interlocução com as próprias crianças através de entrevistas semiestruturadas. Ao longo de uma contínua pesquisa iniciada em 2012 até hoje, foi possível identificar que concepções de masculinidade e feminilidade da comunidade são (re)produzidas pelas crianças através da performance artística e da expressão das emoções no Nêgo Fugido, assim como nas relações estabelecidas fora do âmbito da apresentação, interferindo na construção dos corpos e na identidade de gênero das crianças. Argumento que existe uma performatividade de gênero específica e compartilhada, produzindo uma noção de masculinidade hegemônica e contra hegemônica que atravessa meninas e meninos em uma negociação entre rupturas e reafirmação de estereótipos de mulheres e homens negros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Performance. Crianças. Masculinidade. Nêgo Fugido.



O ensaio é fruto da primeira tentativa de olhar a performance das crianças numa manifestação artística amefricana (GONZALEZ, 1988) através da perspectiva das teorias de gênero. Proponho aqui uma reflexão, sob a égide das teorias feministas e da interseccionalidade de Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, Angela Davis e Daniel Welzer-Lang, entre outros autores, sobre como as crianças vivenciam a socialização de gênero, principalmente masculino; por outro lado, falo sobre as tensões, concepções e performatividade de gêneros masculino e feminino de crianças que participam da performance *Nêgo Fugido*<sup>1</sup>.

Parto da noção de *amefricanidade* cunhada pela antropóloga brasileira Lélia Gonzalez por compartilhar com seu legado. Para a autora, toda linguagem é epistêmica, “e deve contribuir para o entendimento de nossa realidade” (1988, p.78). O *Nêgo Fugido* é expressão da cultura da diáspora, de demarcação da presença negra na América, uma demonstração muito específica da dinâmica cultural e histórica de sobrevivência à escravidão no Brasil. A performance é uma forma artística política-ideológica de luta no Novo Mundo, numa constante “adaptação, resistência, reinterpretação, criação de novas formas” de (re)viver a história no presente (GONZALEZ, 1988, p. 76), de reivindicar a constituição da própria memória em contraposição a “memória oficial”. Apesar de descentralizar a experiência do continente africano, o termo lida com sua inegável influência, além de propor o distanciamento de noções imperialistas de amefricanidade oriundas no norte do continente para explicar o complexo e diverso mundo panamericano (GONZALEZ, 1988).

Ao longo de idas e vindas a campo entre 2012 e 2018, trabalhei com uma combinação de estratégias de pesquisa qualitativa, como observação participante, elaboração de diário de campo escrito e foto-etnográfico e entrevistas semiestruturadas. Argumento que a performance pode ter um caráter formativo que interfere na construção dos corpos e na identidade de gênero das crianças, assim como reconstroem um padrão de identidade de mulheres e homens negros da região. Acionar algumas expressividades e gestos característicos da performance, no alargamento da experiência, pode ter um sentido e impacto social que estão relacionados ao tipo de identidade racial e de gênero que estão sendo formadas nos/pelos sujeitos daquela localidade. É importante fazer uma ressalva, entretanto. Adapto as palavras de A.M.

---

<sup>1</sup> Doravante não usarei mais o itálico para o nome da manifestação.



Daune-Richard e A.M. Devreux no texto de Daniel Welzer-Lang (2001, p. 472) às análises e às descrições por ora propostas:

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

## O Nêgo Fugido

O Nêgo Fugido é uma performance pulsante. A efervescência artística de cunho tradicional se mistura com a catarse transgressora de limites do corpo para teatralizar a luta pela liberdade escrava no Brasil pelas ruas de uma comunidade chamada Acupe, situada no Recôncavo Baiano.<sup>2</sup> Em poucas palavras, o evento encena alguns elementos integrantes da vida do negro e da negra escravizados no Recôncavo Baiano que detinha um comportamento muito específico: fugia de seu senhor para divertir-se.<sup>3</sup> De rostos pintados de óleo e carvão, boca ensanguentada de anilina vermelho-sangue, espingardas, charutos e vários outros elementos de cena, os escravos fugidos, conhecidos localmente como nêgas (encenada hoje majoritariamente por crianças), os caçadores, o capitão do mato, os policiais, a madrinha e o rei são personagens que compartilham o palco na rua.

---

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

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



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

O início da apresentação acontece na frente da casa da madrinha Santa, mantenedora da indumentária e instrumentos musicais do grupo. Alguns participantes tocam atabaques e agogô e puxam as cantigas responsoriais. Os caçadores se afastam propositalmente da roda de nêgas deixando a dança e a música tomarem força. Enquanto isso, todos eles dançam em uma espécie de transe, sacudindo o corpo de forma acelerada, improvisando cenas de caça. Seus olhos ficam arregalados, charuto à boca, babando e mostrando os dentes e a língua com um sorriso exagerado que beira entre o cômico e o horrendo. Os caçadores estão sempre à espreita preparando armadilha para aprisionar seus alvos, os escravos fujões. A audiência também é alvo a quem eles devem aterrorizar, perseguir e pedir dinheiro. A disputa pela liberdade perpassa toda a encenação. Uma música convoca os caçadores a invadirem a roda para aprisionar as nêgas. As nêgas, por sua vez, não se entregam facilmente. Caçadores, capitão do mato e nêgas dançam e lutam entre si, num misto de defesa e ataque com golpes de capoeira e maculelê entre chicotadas, empurrões, pisadas e gritos.

De repente, ouvem-se os estalos das espingardas queimando espoletas e os corpos das nêgas, outrora dançantes e vívidos, agora são tomados por paroxismos. Elas se jogam no chão sacudindo seus corpos, como se estivessem em convulsão e em agonia, atingidas pelo projétil fatal de seus opressores. Após isso, os atabaques ressoam progressivamente o final daquelas cenas. Numa síncope, os toques e os movimentos se aceleram. Subitamente, a música cessa. O silêncio irrompe e ouvem-se os gritos encharcados de dor, revolta e desespero propagados na paisagem sonora. As crianças e jovens adultos encenam suas mortes, gemem a dor dos corpos feridos, clamam pela “sinhá”, para que a sua senhora venha ajudar. As nêgas tentam ressuscitar umas às outras, resgatam aquelas que estão feridas, choram a perda de seus companheiros, buscam por ajuda entre si e a audiência, imploram por liberdade e por dinheiro aos passantes. Tensão e angústia se instalam na atmosfera. Dilaceradas, com a anilina vermelho-sangue derramada da



boca manchando o resto do corpo, o figurino e as ruas, as nêgas sobreviventes são feitas prisioneiras pelos caçadores, amarradas e arrastadas pelos punhos e pescoço para que arrecadem dinheiro. Então todos saem caminhando juntos pelas ruas, seja performando o sofrimento, a mendicância e a venda de escravos, seja levando os atabaques para outro lugar da comunidade para assim retomar o mesmo percurso cênico acima descrito.

Importante pontuar que, apesar do enredo da performance parecer igual durante as tardes de domingo de julho, a observação-participante evidenciou que, em cada apresentação, a força física, a impetuosidade, a agressividade aparentam crescer progressivamente. As nêgas reagem mais agressivamente às emboscadas dos caçadores e estes também respondem com tentativas mais firmes e violentas de aprisionar os negros fujões. O capitão do mato, por sua vez, cada dia apresenta mais raiva e indignação por seus caçadores não estarem capturando seus escravos. Por fim, no último domingo de apresentação, algo revolucionário acontece: as nêgas e os caçadores se juntam contra a força opressiva do capitão-do-mato, dos guardas e do rei e iniciam uma revolta contra seus opressores. Guerreiam juntos e sequestram o rei. Sob a ameaça de morte, o rei é obrigado a conceder a carta de alforria aos negros escravizados, cedendo à liberdade de seus súditos em troca de sua própria vida. Nêgas e caçadores comemoram juntos a liberdade alcançada após uma exaustiva luta contra a dominação cantando “Iaiá me soltou, bé!” ao som de samba-de-roda.

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

Ana Maria Ramos (1996), em sua dissertação que traça a história social do Nêgo Fugido, faz uma introdução ao recorte de gênero na performance. Ela conta que antigamente as mulheres participavam somente do Cozinhado. Além do acesso livre para a dança e o canto no samba-de-roda durante o almoço de confraternização, elas participavam



da feitura do alimento. Por outro lado, há relatos de mulheres engajadas em outras funções, como a mãe do cantador e tocador Dó. Ele relembra que, ainda menino, sua mãe o introduziu às músicas e aos toques do atabaque. Dona Santa é outra participante de longa data. Madrinha do grupo há mais de 25 anos, seu cargo é dotado de poder e prestígio. Joseane, secretaria do grupo desde 2011, atualmente tem exercido algumas funções centrais na performance, antes realizadas exclusivamente por Dona Santa. Contudo, as participações femininas seriam ainda exceções.

## **Masculinidade e feminilidade entre crianças no Nêgo Fugido**

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

a cada idade da vida, a cada etapa de construção do masculino, em suma está relacionada uma peça, um quarto, um café ou um estádio. Ou seja, um lugar onde a homossociabilidade pode ser vivida e experimentada em grupos de pares. Nesses grupos, os mais velhos, aqueles que já foram iniciados por outros, mostram, corrigem e modelizam os que buscam o acesso à virilidade. Uma vez que se abandona a primeira peça, cada homem se torna ao mesmo tempo iniciado e iniciador (2001, p. 462).

Tais espaços ou momentos de aprendizado do *ethos* masculino e compartilhamento de regras entre homens é encarado pelo autor como um rito de passagem em que meninos e homens se deparam com a diferenciação do universo das mulheres e das crianças. Para ser como os outros homens mais velhos, as crianças e jovens adultos passam na *casas-dos-homens* por situações que requerem a experiência do sofrimento (WELZER-LANG, 2001). Deixar-se impregnar corporalmente pelos sinais *não-ditos* (termo do autor) pode ser um momento de sofrimento em que são incorporados gestos, reações, enrijecimento de partes do corpo e outras qualidades físicas. A aprendizagem é concretizada através



do mimetismo da violência. Inicialmente como uma espécie de brincadeira sadomasoquista em que ocorrem lutas e disputas físicas entre si, seus próprios corpos e posteriormente como uma série guerras contra os outros.

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

Atento para as discussões que o antropólogo José Jorge de Carvalho (1990) faz em uma etnografia sobre o jogo de bolinha de gude em Minas Gerais para entender o simbolismo social e cultural do jogo. Ele afirma que, dentre outras características, o jogo de bolinhas de gude é um espaço de expressão de masculinidades de crianças e adolescentes. Os aspectos do modelo de homem valorizados e reafirmados no espaço e tempo da atividade correspondem ao masculino autônomo, dono de sua própria vida e de seus dependentes, detentor de controle, dominante das relações, que não é facilmente enganado, que tem capacidade de defesa de si e de seus companheiros e, acima de tudo, que não é passivo frente às contingências (CARVALHO, 1990). No Nêgo Fugido, e em Acupe como um todo, existe um perfil de autonomia entre crianças bem próximo compartilhado na pesquisa de Carvalho (1990). O desafio analítico é dado quando meninas invadem o espaço de dominação dos homens e também expressam isso como se houvesse um tipo de masculinidade (re)produzida nas meninas e mulheres.

Observando os recursos cênicos, movimentos do corpo da performance na rua, podemos listar algumas expressividades artísticas muito específicas, como o recurso de evocar os seres invisíveis, os espíritos de ancestrais através do figurino, das pinturas e performances corporais, das danças, em certos casos, das músicas. Além disso, tradicionalmente, há a intenção de despertar medo na plateia participante, principalmente nas crianças. Algumas crianças menores



que encenam as nêgas apresentam um misto de medo e coragem dos caçadores, mesmo estando dentro da encenação<sup>4</sup>. Além da dimensão da diversão regada pela dança e música, busca-se instigar medo e aterrorizar, seja sob ameaça da agressão e concretização de emprego de força física entre si e contra o público, seja remetendo aos espíritos de mortos que retornam de um plano desconhecido. O Nêgo Fugido aciona a performance da violência, da agressividade, do medo, do uso de força e do preparo físico, além de criar tensões através do confronto. A luta e o conflito, em seus vários âmbitos, são recursos da performance, seja na brincadeira, seja no tom das relações internas do grupo.

Pensando a performance como uma espécie de processo formativo da identidade local das crianças, tento perceber a construção da masculinidade entre meninos e meninas. Quando meninas e mulheres, mesmo em minoria, também começam a participar de tal evento, passam a expressar muitos comportamentos compartilhados pelos meninos e homens, e envolvem-se nessa relação de aprendizagem. Ao mesmo tempo em que também meninos e homens acionam elementos de uma identidade masculina no Nêgo Fugido, meninas e mulheres o fazem, tanto artisticamente quanto no cotidiano. Adaptando isso a contexto de Acupe, pergunto-me se o Nêgo Fugido não seria uma espécie de casa-dos-homens atualmente invadida pelas mulheres, gerando uma performance compartilhada entre homens e mulheres da masculinidade dominadora, em que homens (caçadores, capitão-domato e rei) dominam outros homens (nêgas e caçadores) e conseqüentemente outras mulheres. Dentre tais personagens, somente o caçador pode ser encenado por mulheres. As nêgas são encenadas por meninas e adolescentes. Não há mulheres mais velhas encenando nêga. A personagem da madrinha compõe uma única cena de suposto apaziguamento da guerra, a restauradora da paz no final da apresentação.

Alargando a experiência de viver o Nêgo Fugido para o cotidiano desses meninos e meninas, reflito que a encenação das nêgas pode levar a crer que há uma reafirmação de alguns elementos da masculinidade hegemônica, além da ultrapassagem dos limites da força física e do excesso de agressividade na performance pública. Importante levar em

---

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



consideração que muitos caçadores, militares e o capitão do mato já foram nêgas nesse processo de aprender a ser Nêgo Fugido. Logo, a manifestação aproxima-se ainda mais desse lugar de casa-dos-homens, de espaço de homossociabilidade entre gerações no processo de aprendizagem das características do masculino dominante.

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

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

Há ainda o desacordo entre os participantes sobre o engajamento de meninas e mulheres na encenação. Não há consenso com relação à participação das mulheres na performance, tanto como nêga quanto como caçadora. Homens mais velhos afirmam que não havia mulher na performance antigamente, e justamente para manter a tradição, não há motivo para incluí-las. Alguns participantes alegam também que as meninas e mulheres não aguentam a violência da performance, que exige condicionamento físico e resistência para os momentos de agressividade e catarse. Tal tensão sobre a participação das mulheres parece estar em diálogo também com a tensão entre a dimensão da tradição e da contemporaneidade na performance<sup>5</sup>. Alguns participantes mais jovens não vêem empecilho em compartilhar a cena com elas. Entretanto, vez ou outra as mulheres mencionam que há pequenos boicotes à participação, por parte de integrantes homens da organização, principalmente quando encenam a personagem da caçadora. Tais

---

<sup>5</sup> Sobre isso, ver discussões de Karin Barber (2000) em *The Generation of Plays: Youruba Life in Theater*.



situações podem se configurar através de ruídos de comunicação, falta de aviso acerca de detalhes das apresentações fora da comunidade, etc. Em alguma medida, é como se as mulheres estivessem fora do lugar, ocupando um espaço e tendo um comportamento que foi, durante muitos anos, atribuído aos homens. O dissenso sobre a participação feminina não seria uma tentativa de afastar qualquer elemento feminino do Nêgo Fugido, ou melhor, da personagem do guerreiro caçador? O caçador é aquele que, mesmo sendo vítima submetida aos comandos do poderoso e violento capitão-do-mato e do dono dos escravos, o rei; é também algoz violento matador de escravos. As crianças que não tenham participado do Nêgo Fugido inicialmente como nêga também são proibidas de sair de caçadora<sup>6</sup>. Logo, há interditos ou condicionantes explícitos e tácitos à participação das mulheres e das crianças no que tange a encenação como caçadora, remetendo a reflexão que Welzer-Lang (2001, p. 468) traz ao separar o homem normal - com características como virilidade e dominação - do outro traduzidos como o “grupo dos dominados/as que compreende mulheres, crianças e qualquer pessoa que não seja um homem normal”. Uma vez que as mulheres e as crianças são os outros, não caberiam encenar uma personagem que concentra em si características de um homem dito normal, dominante.

Certa feita, anos atrás, após um dia de trabalho de campo, eu estava num impasse: dormiria em algum lugar em Acupe ou voltaria para Salvador? Estava anoitecendo e eu ainda não havia decidido o que fazer e o horário de partida do último ônibus se aproximava. Conversando sobre isso com um acupense, eu disse que sentia um pouco de desconforto em situações nas quais, realizando pesquisa com uma maioria de interlocutores homens, tive que lidar com olhares indiscretos, ouvir cantadas e até mesmo controlar investidas mais ousadas. E que evitava deslocamentos noturnos em estradas e lugares mais ermos. O interlocutor interpelou minha fala dizendo que eu não precisava ter medo de sofrer assédio, e que deveria agir como as meninas e mulheres de Acupe. Ele contou que qualquer homem teria receio de assediar ou ameaçar de agressão uma mulher ou menina da localidade. Sem titubear, ele explicou que, no mínimo, o agressor seria humilhado publicamente pelo confronto, que poderia ser verbal ou físico.

---

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



É frequente, em Acupe, ver meninas expressarem comportamentos que, de um modo geral, são atribuídos às performances que demarcam o gênero masculino, como o excesso de agressividade nas negociações e brincadeiras, a realização de atividades que demandam capital físico, o exercício de liderança e poder, etc. Esses são comportamentos esperados das mulheres e meninas da localidade, formando meninas e mulheres negras fortalecidas emocional e fisicamente, capazes de expressar grande firmeza frente a adversidades, assim como lidar com trabalhos braçais que demandam mais força. Se, por um lado, tal comportamento pode ser uma insígnia de poder feminino na comunidade, o perigo de tal afirmação reside em sua apropriação essencialista. Tais características atribuídas a elas podem estigmatizá-las, atendendo a um imaginário racista que deposita sobre a mulher negra uma expectativa de que sejam mais resistentes que outras, dando brecha para uma violência simbólica e física contra elas. As meninas estariam incorporando os significados impostos por instâncias hegemônicas do qual não fazem parte e também os auto-atribuídos na construção da performatividade feminina negra.

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

Lélia Gonzalez em seu trabalho sobre racismo e sexismo no Brasil (1980) trata das noções de mulata, mãe preta e doméstica para pensar em quais lugares o racismo por denegação (GONZALEZ, 1980), ou disfarçado, e ideologia da democracia racial, colocou a mulher negra. Por racismo por denegação, Gonzalez (1980) entende a expressão da discriminação em suas nuances mais ocultas, através de sinais tácitos na cultura de massa, muito particular do contexto brasileiro. A autora explica que, no processo de domesticação da mulher negra, existe uma relação dialética entre duas importantes dimensões da cultura brasileira que precisam ser compreendidas. A primeira é o lugar do saber, do estabelecimento de verdades do discurso dominante, que ela chama de consciência. A segunda diz respeito à memória, que para ela seria uma



espécie de constituição de uma história que temos em nosso dia-a-dia, mas que é subsumida pela primeira. As marcas de africanidade que nos constitui são ocultadas e nesse meandro está a rejeição e a integração do papel da mulher negra na formação identitária nacional. A imagem ilusória de uma democracia racial, por exemplo, em que há endeusamento da mulher negra como figura sexualizada, estrela da passarela etc., incide sobre ela uma violência simbólica que diz respeito ao extremo oposto dessa figura no cotidiano: uma mulher que tem suas demandas invisibilizadas, identificada como objeto parcial, não passivo de amor (GONZALEZ, 1988), mantida em um lugar de submissão, transformada em um objeto de trabalho doméstico precarizado, alvo vulnerável da agressividade do racismo por denegação (GONZALEZ, 1980) dentro da casa de famílias brancas ou mestiças.

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

Trago à baila a noção de teatro de Roland Barthes como “atividade que calcula o lugar olhado das coisas” (apud DAWSEY et al, 2013, p. 373) para reconhecer o discurso antirracista na expressividade do Nêgo Fugido, uma vez que os performers estão engajados em uma atividade que mostra a própria versão da história contada em seu próprio corpo como lugar para ser olhado, ouvido, para que afete aqueles que os assistem. Quando Quillermo Gómez-Peña (2013) reconhece a performance como espaço de liberdade conceitual e contraditória para sujeitos que em outros lugares seriam os intrusos, interpreto que os performers do Nêgo Fugido são duplamente protagonistas. Tanto por encenarem suas próprias memórias, como por mostrarem seus corpos



como locais de auto-criação, centro de suas significações, “territórios ocupados por uma cor, um ou vários gêneros, uma raça, um sexo, etc.” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, o. 433). Regina Muller (2013), ao identificar o potencial de agência da performance, reconhece que é uma expressão artística que visa primordialmente mudar o mundo. Ao assumir a encenação de seus antepassados, a experiência dos performers como nêgas, caçadores e capitão-do-mato e da audiência conduz a uma transformação de ponto de vista. Isso permite trazer como possibilidade o “como se” para os performers, que são eu-políticos propondo escancarar sua memória, fazer insurgir uma história que passou por um processo de apagamento sistemático, desconstruindo categorias coloniais de verdade, de raça e de gênero. Na performance do Nêgo Fugido, o “meio torna-se mensagem, mas é, ao mesmo tempo, agente transformador” (MULLER, 2013, p. 361).

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

Não identifiquei, na vivência cotidiana, a existência de qualquer comportamento do grupo que indicasse que Thâmara, Luiza, Alana, Thália e Kailane, meninas com cerca de 10 e 12 anos que encenavam a personagem nêga em 2015, eram menos femininas que outras que não participavam do Nêgo Fugido<sup>7</sup>. No momento de preparação para a apresentação, em que ocorria a distribuição de vestimentas, somente elas recebiam um colete branco de algodão para esconder os seios nascentes. Os meninos recebiam um short branco ou azul, sem colete, e tinham a liberdade de ficar de cueca no quintal da casa de Dona Santa. Em 2012, a elas também era concedida a mesma permissão. Por debaixo dos coletes não havia qualquer vestimenta que escondesse os peitos infantis. Em 2015, elas se vestiam separadamente dos meninos, iam ao banheiro, ou se despiam quando estavam com um sutiã ou bustiê por debaixo da roupa com a qual vinham de casa. Acrescento ainda que elas tinham o hábito de saírem juntas na performance, mantendo-se como

---

7 Em 2019 constatei que todas elas não participavam do Nêgo Fugido. Novas meninas adentraram no grupo.



um grupo não fixo de meninas, acompanhadas de perto pela caçadora Verinha, avó de Thâmara. Logo, o Nêgo Fugido também pode ser uma via de identificação de meninas e de mulheres com um modelo de feminilidade valorizado e exercido na comunidade.

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

Apesar do Nêgo Fugido não se configurar como um rito de passagem formal nos termos da teoria clássica antropológica da qual Victor Turner (2013) é representante, aciono sua discussão sobre liminaridade e *communitas* em tais eventos. Sucessor de reflexões propostas por Van Gennep, Turner diz que os ritos de passagem contam com três fases. A separação, em que o indivíduo ou o grupo é afastado do estágio da estrutura social ou de condições culturais das quais participa por meio de um comportamento simbólico; a liminaridade, em que o sujeito assume características do estado anterior e da futura identidade; a reagregação, que condiz com a reincorporação do indivíduo com o novo status na estrutura, em que direitos e deveres são definidos pela sua nova posição social. Na fase mais ambígua da identidade dos iniciados, a liminaridade, Turner (2013) dá relevância a uma característica que a qualifica, a saber, o estado de invisibilidade das diferenças entre os sujeitos. Os indivíduos devem viver em uma condição



de uniformidade que demonstre que eles não têm distinção no que diz respeito ao seu papel social, propriedade, posição de parentesco, etc. Isso irá possibilitar que eles sejam formados de acordo com os padrões da sociedade em que serão reinseridos. O período de relativa indiferenciação oferece à comunidade que o vivencia uma possibilidade de subversão de posições, sem segmentação de funções sociais, em que existe a *communitas*: “uma comunhão de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral [...] ou área de vida comum” (TURNER, 2013, p. 99).

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

Levando o debate por outro caminho, Angela Davis (2013) explica tal processo de anulação de identidade de gênero na escravidão e no pós-guerra civil estadunidense. A autora conta que, sob o ponto de vista escravocrata branco masculino, as mulheres eram mão-de-obra mais barata e eficiente nos campos de algodão, assim mais fáceis de manter nas lavouras. Por isso a exigência racista e machista de mantê-las mais masculinas no desempenho do seu trabalho. A suposta anulação do gênero para homogeneização, ou até masculinização das mulheres, dentro de dado contexto de exploração escravista, buscava atender demandas de mercado e de dominação. A autora conta que isso afetou profundamente essas mulheres. Elas adquiriram qualidades consideradas tabus pela ideologia do século XIX sobre a natureza feminina, principalmente em comparação com a performatividade de feminilidade branca burguesa. Nesse processo, Angela Davis propõe ainda que talvez essas mulheres tenham conseguido,



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

Pondo isso na esteira dessa reflexão, questiono-me se a suposta anulação cênica do gênero na performance do Nêgo Fugido não estaria, de algum modo, estabelecendo uma conversa metafórica entre temporalidades distintas sobre a genealogia da identidade de gênero da mulher negra (antes escravizada, hoje enquanto descendente dessa história). Não arrisco estabelecer aqui uma analogia direta e deliberada, mas uma relação hiperbólica entre performance artística e organização histórica dos acontecimentos. Seria uma aproximação precipitada? Mais uma vez o Nêgo Fugido, enquanto expressão amefricana, estaria encenando trechos da história negra no continente americano. Na atualidade, a suposta anulação da diferença de gênero a fim de ressaltar uma identidade racial na performance pode ser permitida pelas meninas e mulheres para que elas também possam estar em espaços históricos e majoritariamente ocupados por meninos e homens, e ocupar os espaços e contar as histórias que também são delas<sup>8</sup>.

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

A autora explica como cada uma dessas lutas disputaram legitimidade entre si, e adquiriram relevância diferenciada em distintos momentos políticos naquela sociedade. Aos poucos a autora apresenta o choque de interesses das lutas políticas; e como o racismo imperou quando havia uma disputa por pautas de gênero consideradas mais apropriadas a serem atendidas em dado período histórico. Acompanhamos os significados dados pela sociedade racista às mulheres e aos corpos negros, desde suas múltiplas funções dentro da família até a naturalização de seu papel na sociedade. Tais estratégias eram formas de contornar a luta pelos direitos iguais e pela justiça social, no intuito de manter a supremacia masculina branca (com a atribuição de estigmas às

---

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



mulheres e aos homens negros, a naturalização da maternidade, as condições de trabalho doméstico e rural, etc.). Angela Davis (2013, p.3) afirma ainda que as descendentes de mulheres negras que foram escravizadas têm um “legado de trabalho pesado, perseverança e auto-resiliência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual - resumindo um legado que fala das bases de uma nova natureza feminina”.

## Considerações Finais

É bem verdade que, após tudo isso posto, indago-me ainda se a formação de identidades de gênero e seus dilemas seriam relevantes somente para mim ou se são um construto relevante para os interlocutores. Considero importante ainda pontuar que a dimensão da agressividade e da performance da violência como aspectos de construção de um ideal masculino negro no Nêgo Fugido, até mesmo entre as mulheres, pode ter a ver mais com a correção de uma história falaciosa e da ideologia racista perpetrada na sociedade brasileira do que exclusivamente performatividade de gênero. A performance expressa a não aceitação passiva e tranquila da escravidão pelos negros e negras, assim como atualiza no imaginário local a agência desses sujeitos na história da libertação escrava, das insurgências de seus ancestrais. Uma coisa não exclui a outra, mas convergem numa perspectiva interseccional de análise.

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





Ensaio NaPedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. Série Antropologia Hoje. P. 373 – 390.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Em defesa da arte da performance. In: DAWSEY, John C. MULLER, Regina P. HIKIJI, Rose Satiko G. MONTEIRO, Marianna F. M. (Orgs.). **Antropologia e Performance**. Ensaio NaPedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. Série Antropologia Hoje. P. 361 – 372.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, p.68-82, 1988.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. IV **Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, p.223-244, out. 1983. Anais. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2217066>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

LUZ, Madel T.. **O Lugar da Mulher**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 89-106. (Coleções Tendências).

MULLER, Regina P. Mira , Chica...: um estudo sobre arte da performance. In: DAWSEY, John C. MULLER, Regina P. HIKIJI, Rose Satiko G. MONTEIRO, Marianna F. M. (Orgs.). **Antropologia e Performance**. Ensaio NaPedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. Série Antropologia Hoje. P. 361 – 372.

PINTO, Monilson dos Santos. **Nego Fugido**: o teatro das aparições. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/115853/000806554.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

RAMOS, Ana Maria de Aragão. **Nego Fugido**: Representação da Liberdade Escrava no Recôncavo Baiano. 1996. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

TURNER, Victor W. Liminaridade e communitas. In:\_\_\_\_\_. **O Processo Ritual**. Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis (RJ): Vozes, 2013 [1974]. Coleção Antropologia.



## Masculinity among black children: a reflection on race and gender in the Nêgo Fugido in Acupe / BA

**ABSTRACT:** Nêgo Fugido is a cultural performance that theatricalizes the struggle of slaves for their freedom in Brazil. The presentation runs through the streets of a community called Acupe, in Santo Amaro/Bahia. For many years only men from the community performed in it. Since the 1990's, after some transformations, children and women have been included as performers. This paper discusses how this performance can produce and/or influence a gender performativity in the local children. The research is based on ethnographic work in combination with other qualitative research strategies such as: participant-observation, image capture, written and photographic field diary, and a sequence of interviews with the children from Acupe. Throughout a continuous process of anthropologic investigation, which spans from 2012 to nowadays, it was possible to identify some gender conceptions of masculinity and femininity into their social relations and performance. The members of the community are (re) producing their bodies and genders performativity and their expression of emotions through the performance. I argue that there is a specific and shared gender performativity producing a notion of hegemonic masculinity that socially affects girls and boys, in a negotiation between the rupture and reaffirmation of black women and men stereotypes.

**KEYWORDS:** Performance. Children. Masculinity. Nêgo Fugido.

***Maria José Villares Barral VILLAS BOAS***

*Doutoranda em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2018, performer-pesquisadora colaboradora do Núcleo de Estudos em Performance Afro-ameríndias na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro desde 2017, mestre em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2016), tenho bacharelado em Ciências Sociais com concentração em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia (2013), licenciatura em Ciências Sociais também pela UFBA (2011), e bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Centro Universitário Jorge Amado (2009). Tenho experiência na área de Antropologia, atuando principalmente nos seguintes temas: festa popular no Recôncavo Baiano, antropologia visual, antropologia da criança, performance popular, relações raciais e identidade negra.*