

## **Drama social e o rio de Muane**

Dra. Denise Zenicola  
Universidade Federal Fluminense – UFF  
Pesquisadora FAPERJ  
Professora de Teatro - Produção Cultural  
NEPAA – RJ

Resumo: A proposta do artigo é estender um olhar sobre a arte performativa de duas cenas do espetáculo de Dança Teatro, *O Rio de Muane*. Nestas, percebe-se a presença das noções de *performance* e *drama* na ação e corpo do ator, em sua relação cinestésica e teatral. O espetáculo apresenta performances do cotidiano urbano, do povo que ocupava as ruas do Rio de Janeiro, no século XIX, onde circulavam escravos de ganho, tigres, lavadeiras, marinheiros... Homens e mulheres que nos seus afazeres diários construíram, com formas diversas e espetaculares, a cultura da cidade do Rio de Janeiro. Escravos de diversas etnias que apresentam narrativas culturais e atos próprios de transmissão. O Rio de Muane faz parte do Projeto de pesquisa e extensão Tear-te, financiamento FAPERJ, no período 2008 a 2009.

Palavras-chave: Drama, Performance, Teatro.

### **I- O Rio de Janeiro do século XIX**

Durante o século XIX, a propriedade escrava foi comandada para a produção e venda de bens de consumo e organizada em trabalho coletivo. Nos centros urbanos, a casa, uma espécie de unidade de produção, onde parte dos objetos pessoais e de uso doméstico era fabricada na residência e o excedente vendido nas ruas pelos escravos. Ao final do dia, o escravo deveria prestar contas, entregando o lucro da venda ou serviço, sob pena de punição. Na relação de dependência dos elos desta cadeia, “os escravos vendiam produtos e mantinham, com seu trabalho, famílias inteiras, que controlavam a produção”. (GRAHAM: 1988, 310). Os escravos viviam em uma sociedade que restringia com limites e punições seus movimentos. Uma sociedade que os mandava para as ruas, onde poderiam usufruir aparente ar de liberdade para comprar, vender, prostituir-se, roubar ou mendigar, mas, que deixava claro até onde ia esta liberdade.

### **II- Fragmentos de um discurso nada amoroso... (cenas de O Rio de Muane)**

**Cena VI** – Em um tempo lento e denso uma bailarina negra dança com uma pequena boneca de pano. Uma brincadeira dançada e conduzida ao ritmo de vozes infantis *in off*, vozes de crianças que disputam a posse da boneca. A bailarina desloca-se no espaço e fisicaliza na boneca a briga pela posse do brinquedo. Este movimento é interrompido por sua mãe que chega; a dona da casa.



Bailarina Viviane Santos

É a senhora branca que não vai à rua, a mulher que fica sentada na esteira e comanda o trabalho escravo. Esta *Mulher Sentada* reza e pergunta às escravas que trabalham à sua volta, em repetição monótona, a mesma pergunta: *o que há lá fora?* As escravas narram acontecimentos que presenciaram lá, no lugar proibido às mulheres brancas; o espaço público. A criança em paralelo continua sua dança de bater e retorcer a boneca. Este tempo flui, contínuo em ações sobrepostas, perguntas e respostas sobre acontecimentos da cidade. Até que é quebrado por uma ironia ferina de *Muane*. *A mulher sentada* explode em raiva e ameaça... *O perigo dessa negra é que ela fala e inventa demais. Cale a boca ou mando te chicotear os beíço e botar sal e pimenta em cima. Um dia ainda te arranco a língua! (em outro tom)... Muane, acaba o serviço e vai comprar a minha erva, anda!*



Carol Araujo

Débora Campos

**Cena VII** - *Muane* vai para a rua procurar o *Negro Gêge*, o conhecedor das ervas e *tata inkises* curadores e abortivos para a *Mulher Sentada*. Ela caminha e pragueja, com seus filhos perdidos, ... e essa mulher querendo fazer aborto... Na rua vai encontrando outros escravos e é informada que o *Negro Gêge* foi preso por ser considerado perigoso. A informação a deixa alerta, afinal o *Negro Gêge* é o curandeiro dos escravos, e pensa... *Obaluaiê pode si vingá. Num vai tê Santa Casa di Misericórdia que dê conta não. Sem Nêgo Gêge como vai sê, esses médico só cuida dos branco?! Muane* segue pelas ruas e assiste uma dança tradicional de *Obaluaiê*. Adiante, observa os pregões e, o ajuntamento de escravos leva ao *Samba de Roda* e ao *Maculelê*. A cena termina com a rápida dispersão do folguedo, propiciada pela chegada da polícia.



Bailarino Kaio Ventura



Casal negro dançando Lundu ao som da Kalimba

Percebe-se, tanto na estrutura social quanto na performance das cenas, a presença de conflitos, “dramas sociais”, segundo Turner, que correspondem a pequenas unidades de desarmonia e que surgem em situações de conflitos. (1987, 74)

Unidades do processo performativo, como alças que suspendem o tempo dramático, tais conflitos seguem uma estrutura cênica e ocorrem em vários níveis da cena, como também na organização social, da família ao Estado. A cada subversão, as relações de controle e rotina são suspensas e levam a um estado de crise.

Na **cena VII** há uma margem sutil entre brigar, ameaçar e pedir um favor. A liminaridade é fronteira e espaço entre a ira e pedido, contradição e conflitos, o que novamente remete a Turner. A transição da temperatura da cena é resolvida no corpo da *Mulher Sentada*, pelo movimento cinestésico tornado presente pela ação corporal. Ela se curva para o ventre toca-o e um pequeno olhar antes do pedido. Por sua vez, o momento da ira da *Mulher Sentada* é recebido por *Muane* com um encolhimento corporal de proteção para o possível castigo, uma ação congelada e em silêncio. O corpo retesado, numa atitude de defesa de Capoeira, mãos no chão e pernas encolhidas e, na cintura, *Muane* guarda uma pequena adaga, camuflada entre as saias.

Já na rua, o estabelecimento do Samba de Roda em logradouro público. Sabemos que a construção da performance negra nas ruas é resultante do imbricamento daquela trazida da África, da imposta pelo tráfico, da experiência da escravidão no Brasil, da preservação de práticas culturais, de circunstâncias sócio-históricas e políticas de ocupação e exploração. Sabemos ainda que tais acontecimentos públicos foram em parte, auxiliados pelo próprio governo das colônias, com permissão velada para batuques e divertimentos de escravos e tal permissão funcionava para “... renovar as idéias de aversão recíproca que lhes eram naturais desde que nasceram, e que todavia se vão apagando pouco a pouco com a desgraça em comum”. (ARCOS apud VERGER: 2000, 21) O Drama Social é estabelecido. A quebra da rotina do trabalho, promovido pelo poder intimidador da dança, o poder de encantamento de cantar, dançar e batucar estabelece a intensificação da crise. O incentivo do Governo, revelado pelo esclarecedor texto do Conde dos Arcos, deixa claro, o

quanto era reforçado o aspecto do Drama Social como um espaço de fricção na intensificação da crise.



Samba de Roda - Débora Campos, Wander Paulos, Carol Araujo, Viviane Santos

Dança na rua - Rugendas

O que se observa é que tanto nas cenas quanto na cidade do século XIX, os espaços públicos funcionam como pontos de convergência, cena e cotidiano como define Peter Book, revelam um verdadeiro “Teatro Rústico” ou uma Arte Performativa. As ruas tornam-se pontos de encontros e facilitavam distintas formas de interação social e quebras nas estruturas relacionais dos frequentadores habituais, os escravos. A chegada do peixe, as negras vendendo frutas, o transporte nas carroças ou pessoas em cadeirinhas e também intervalos roubados entre uma atividade e outra.

Além dos cantos e batuques, os escravos dançavam:...“o escravo parava na rua e começava a cantar; outros, que eram seus compatriotas, reuniam-se”. Após o canto, começava uma pantomima improvisada dos que iam para o centro do círculo. “Durante a encenação, as faces dos atores ficavam possuídas por delírio. Com o fim da canção, o encantamento desaparecia; cada um seguia seu caminho friamente”. (GRAHAM: 1988, 322)

Segundo Schechner, o profano/sagrado imbricados, nesta forma a performance chega pelo folguedo, reafirmando a ordem social, trazendo o espetacular e o extraordinário. (SHECHNER: 2002, 48) Por um lado esta quebra da rotina reafirmava valores perdidos deste grupo pela questão da diáspora, fazia este grupo desenvolver um olhar mais crítico ao mundo que o cercava na colônia e conscientizava o indivíduo da sua situação de escravo clareando sua percepção para as diferenças tribais dos que circulam na cidade (a maioria inimiga). Por outro lado trazia alívio, por permitir o encontro com seu elo cultural, através do ato criativo, mágico e lúdico da performance cultural.

As cenas escolhidas revelam ainda que *Muane*, por mais que crie rupturas, assume o papel de reintegração ao grupo social tanto da casa quanto da rua, nos dois espaços, ela tanto atua no sentido de provocar rupturas como no de promover reajustes, provoca e obedece, reclama e acata. Por sua vez, a *Mulher Sentada* briga, mas confia nela e fala manso ao delegar a missão de comprar a erva abortiva. Tanto em casa quanto nas ruas estes grupos conseguem manter e guardar estruturas, apesar e através dos momentos

extraordinários definidos pelo Drama; momento de instauração de um espaço liminar. O estabelecimento de um ir e vir que, segundo Turner, revitaliza a própria estrutura social.



*Debret, Negra Mina*



*Muane, atriz Cátia Costa*

*Muane*, símbolo social de escravos do século XIX era escrava vendedora e “tigre”. Os tigres eram escravos que por estarem velhos ou doentes ou, como *Muane*, por serem atrevidos, eram incumbidos de diariamente levar os dejetos de seus donos para despejar na Praia de Botafogo. Ela circula pelas ruas, observando um mundo no qual foi jogada, na procura da sua cidadania. *Muane* suspende, e com constância, o papel estabelecido e esperado para ela, o papel subserviente de escrava, interrompido por quebras de regras sociais que ela provoca. Numa infindável seqüência de rupturas, crises, ações mediadoras e reintegração, as cenas andam e desandam. *Muane* costura dois mundos com eficiência, a casa e a rua; ela é em si um princípio ativo de Drama Social. Não é fácil nomeá-la ou defini-la, assemelha-se a uma entidade liminar transgressora que age nas fendas das estruturas sociais em que vive e, ao mesmo tempo, mantém características afro tradicionais em suas ações afirmativas. *Muane* é mais fricção que ficção, *Muane* é ginga.



*Tigres lançando dejetos na enseada de Botafogo*



*Muane, atriz Cátia Costa*

Concluindo passaram-se anos e o Rio de Janeiro “a maior concentração urbana de escravos existentes no mundo desde o final do Império Romano”(ALENCASTRO: 1997,

24) mudou muitas vezes, no entanto, uma maioria negra ladeada de poucos brancos continua a carregar vassouras e outras tinas, agora mais isopor e plástico, os quilombos persistem na favelas, as ruas continuam abrigando novos dramas. *Muane* sumiu, ... *foi morar com os deuses encantados...* a *communitas* continua motivada por outros valores, crenças ou ideais coletivos, modelos alternativos e espontâneos de organização social que emergem nos suspiros da cidade. E, em declarações pouco inspiradas de certos jornalistas, que vêm interromper o fluxo “normal” da vida cotidiana...

“ que merda... dois lixeiros desejando felicidades...  
do alto das suas vassouras... dois lixeiros...  
o mais baixo da escala do trabalho”.  
(Boris Kasoi: Natal de 2009)

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império In: *História da vida privada no Brasil II: Império: a corte e a modernidade nacional*, São Paulo: Cia das Letras, 1997.

BAPTISTA, Luis Antonio. *A cidade dos Sábios*. São Paulo: Summus, 1999.

BROOK, Peter. *O Espaço Vazio: O Teatro Hoje*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. *House and street. The domestic world of servants and masters in nineteenth-century- Rio de Janeiro*. New York: Cambridge University Press, 1988.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. London and New York: Routledge, 2002.

TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. São Paulo: 2ª ed., EDUSP, 2000.

(1) Bailarina, Coreógrafa, Diretora, Doutora em Teatro (UNIRIO). Professora da UFF e desenvolve trabalhos artísticos em Dança e Teatro Antropológico, na área da pesquisa em dança, corpo e movimento desde 1980, como também na teatral desde 1985, pesquisadora do NEPA – Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias, na UNIRIO.

(2) Em 2008 iniciamos o Projeto ***Tear-te: Dança e Teatro da Performance e Estética Afro Descendente***, Neste sentido, o Projeto ***Tear-te*** ofereceu oficinas de criação e improvisação de Dança, Dramaturgia, Voz, Canto, Percussão, Indumentária, bem como efetivou a montagem artística de um produto híbrido de Dança/Teatro/Performance, *O Rio de Muane*. Somou-se ainda o aprofundamento e análise com produção textual e produção de DVD, com a memória de todo o processo do ***Tear-te***. O tema central do projeto foi a relação social do negro escravo na arte, no século XIX. Para a montagem artística selecionamos o texto que transita com eficiência pela temática “*A Cidade dos Sábios*”, de Luis Antonio Baptista. O espetáculo é performado por atores, bailarinos, cantores, percussionistas, capoeiras, que são: Carol Araujo, Cátia Costa, Débora Campos, Kaio Ventura, Pedro Motta, Viviane Santos,

Wander Paulus e com participação especial do Capoeira Angola, Mestre Casquinha. Este artigo propõe uma reflexão sobre a arte performativa de *O Rio de Muane*, um dos produtos do Projeto de pesquisa **Tear-te**, projeto financiado pela Faperj.