



UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA-UFSB
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS-IHAC
CAMPUS PAULO FREIRE-CPF
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO E RELAÇÕES ÉTNICO-
RACIAIS-PPGER

SILAS LACERDA DOS SANTOS

QUILOMBO E(M) CENA: O AUTO DE SÃO BENEDITO E AS RELAÇÕES ÉTNICO-
RACIAIS EM HELVÉCIA-BA

TEIXEIRA DE FREITAS - BA

2021

SILAS LACERDA DOS SANTOS

***QUILOMBO E(M) CENA: O AUTO DE SÃO BENEDITO E AS RELAÇÕES ÉTNICO-
RACIAIS EM HELVÉCIA-BA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ensino e Relações Étnico-Raciais, da Universidade Federal do Sul da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Gessé Almeida Araújo.

TEIXEIRA DE FREITAS - BA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal do Sul da Bahia
Sistema de Bibliotecas

S237q Santos, Silas Lacerda dos -
Quilombo e(m) cena: o Auto de São Benedito e as relações étnico-raciais
em Helvécia-BA / Silas Lacerda dos Santos. Teixeira de Freitas, 2021 -
240 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Campus
Paulo Freire, Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-
Raciais, 2021.

Orientador: Prof. Dr. Gessé Almeida Araújo.

1. Teatro. 2. Relações étnico-raciais. 3. Comunidade quilombola de
Helvécia (Nova Viçosa, BA). I. Título. II. Araújo, Gessé Almeida.

CDD – 792.01

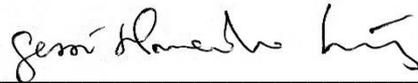
Bibliotecária: Amanda Luiza de S. Mattioli Aquino - CRB 5/1956

SILAS LACERDA DOS SANTOS

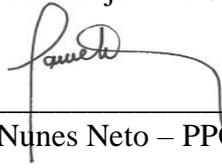
***QUILOMBO E(M) CENA: O AUTO DE SÃO BENEDITO E AS RELAÇÕES ÉTNICO-
RACIAIS EM HELVÉCIA-BA***

Este trabalho foi submetido à avaliação e julgado aprovado em: 15/10/2021.

Comissão avaliadora:



Prof. Dr. Gessé Almeida Araújo – PPGER/UFSB (Orientador)



Prof. Dr. Francisco Antônio Nunes Neto – PPGER/UFSB (Membro interno)



Profa. Dra. Helânia Thomazine Porto – Universidade do Estado da Bahia/UNEB-Campus X
(Membro externo)

TEIXEIRA DE FREITAS - BA

2021

A minha mãe, Ivete Lacerda, e ao meu pai, José Rodrigues.

Às memórias presentes das minhas tias Elsy Lacerda e Aparecida Rodrigues, além do meu avô materno, Otelino Alves que, nesta vida e noutra, acompanharam e acompanham os meus anseios e vontades de tornar-me mestre e chegar ao doutorado, de realizar sonhos, que se encantaram antes que esses ciclos fossem possíveis.

Todos os docentes do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), que exercem sua profissão em busca da realização de sonhos e uma educação comprometida com a emancipação do sujeito.

Aos artistas da comunidade quilombola de Helvécia-BA, que sensibilizam e potencializam suas riquezas identitárias e culturais pelo viés da teatralidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela vida e a graça concedida, pela força para superar minhas dificuldades e, principalmente, pela sabedoria direcionada.

A minha mãe, Ivete Lacerda, e ao meu pai, José Rodrigues, por sempre acreditarem que seria possível conquistar os espaços e oportunidades que sempre desejei, de modo a apoiar-me dentro de suas condições intelectuais, humanas, financeiras e espirituais. Embora semianalfabetos, nunca deixaram de acreditar que somente através da educação é possível a transformação de vidas, sonhos e realizações. O meu muito obrigado! A sapiência de vida de vocês foi essencial na minha condução de vida.

In memoriam, ao meu avô materno, Otelino Alves, que se encantou, antes mesmo de iniciar a minha licenciatura em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas, pois sabia do meu sonho e anseio de ingressar no ensino superior e seguir a carreira acadêmica. Recordo-me, que sempre dialoguei com ele, nos dias que antecederam sua passagem, disse-me com toda sua força e rigor: “você será o Doutor da família, talvez o único”, aquilo fixou-se em minha memória. Vê, estou chegando lá, estou me tornando mestre e tão breve serei Doutor, conforme um dia abençoou-me.”. Obrigado por acreditar em mim!

In memoriam minhas tias Elsy Lacerda e Aparecida Rodriguês, que, em muitas das nossas vivências, compartilhavam meus anseios e sonhos, viagens imagináveis de ocupar espaços de destaques ainda não alcançados. Aprove Deus recolher vocês. Obrigado pelas energias de força e superação. O título é nosso, todo nosso, tias!

A Profa. Dra. Helânia Thomazine Porto, minha professora-orientadora e coordenadora durante a Licenciatura em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB-Campus X / Departamento de Educação), por ter acompanhado o meu progresso acadêmico, profissional e humano. Não restam dúvidas de que sem as suas inúmeras colaborações o progresso não teria sido tão significativo como tem sido. Por que não a chamar de amiga, mãe de aconselhamentos e de experiências acadêmico-científicas? Gratidão, muita gratidão!

Ao Prof. Dr. Gean Paulo Gonçalves Santana, que desde o processo de seleção para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER), da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB – Campus Paulo Freire – CPF), se fez presente, acompanhando minhas qualificações no curso. Gratidão pela sabedoria apresentada, pelos apontamentos feitos no intuito de somar a esta pesquisa e por aguçarem em mim o amor pela

Literatura com tanta precisão e vontade, mediante a doçura das palavras. Você é voz de poeta!

Ao Prof. Dr. Francisco Antônio Nunes Neto pela significativa presença na culminância dos resultados deste estudo e por apresentar conceitos históricos, referência a temporalidade e aspectos evolutivos da diáspora africana de forma investigativa e com tanta veemência.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Gessé Almeida Araújo, pelo constante suporte, correções e encorajamento, por enriquecer minha pesquisa dissertativa. Impossível descrever a grandiosidade desse ser fantástico e iluminado. Esses resultados alcançados não teriam sido os mesmos sem os auxílios devidos. Minha eterna gratidão!

À Universidade do Estado da Bahia-UNEB (*Campus X* / Departamento de Educação) e aos docentes do colegiado de Licenciatura em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas, que durante e após o período da minha formação me acolheu, oportunizou aprendizagens significativas, oportunidades de poder participar da Iniciação Científica (IC) e assim ingressar no exercício da pesquisa. Resumo a instituição como Lar, porque é acolhedora e potencializadora de sonhos.

À Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB-*Campus* Paulo Freire-CPF), ao Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER), pela oportunidade de obter o título de mestre em uma instituição pública, gratuita e de qualidade. Aos Professores Doutores (as) que exercem sua profissão, em busca da realização de sonhos e de uma educação comprometida com a emancipação do sujeito. Pela aprendizagem significativa em cada componente cursado, pelos incentivos e entusiasmos a seguir à docência e ser pesquisador, de modo a favorecer o meu amadurecimento profissional e humano.

À comunidade quilombola de Helvécia-BA, pela receptividade e aceitabilidade em abrir suas portas para receber-me, por partilhar suas vivências, entrevistas e experiências. Ainda, pela sensibilidade e potencialidade em suas riquezas pelo viés da teatralidade.

Aos amigos de longe e de perto, em especial Ramon Almeida pelas andanças e momentos vivenciados dentro e fora da comunidade quilombola de Helvécia-BA. Aos colegas de turma do PPGER-UFSB, principalmente o Ilrismar Oliveira, Alessandra Teixeira, Maicon Rodriguês, Nikátia Belau e Susana Souza, por tornar a minha caminhada no mestrado mais leve, carregada de aconchegos e parcerias, a vivência com vocês foi de extrema importância durante todo o processo. A Eliane Auer e Bruno Estáquio, pois ambos me acompanharam desde o período de especialização *lato sensu* em Educação Profissional e Tecnológica-EPT, no Instituto Federal do Espírito Santo-IFES, até o tempo presente, uma irmandade para além dos estudos. A Alciane Castro, pela amizade saudável e recíproca desde o período da graduação, sendo uma companheira fiel de estudos e lutas. A Adenilton Silva, Josiele Santos e Robson

Dias, amigos da época da graduação que se fazem presentes e constantes com vivências partilhadas, estamos incansavelmente caminhando juntos, auxiliando no que for preciso.

Gratidão pela disposição de todos, todas e *todes* que colaboraram com esta pesquisa nos mais variados momentos.

O resgate da memória coletiva e da história da comunidade negra não interessa e pertence somente aos negros. Ela pertence a todos, tendo em vista que a cultura da qual nos alimentamos cotidianamente é fruto de todos os segmentos étnicos que, apesar das condições desiguais nas quais se desenvolvem, contribuíram cada um de seu modo na formação da riqueza econômica e social e da identidade nacional.
Kabengele Munanga (1999)

SANTOS, Silas Lacerda dos. *Quilombo e(m) Cena*: o Auto de São Benedito e as Relações Étnico-Raciais em Helvécia-BA. 2021. 240f. Dissertação (Mestrado em Ensino e Relações Étnico-Raciais) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Teixeira de Freitas, 2021.

RESUMO

A presente dissertação busca investigar as leituras manifestadas na encenação do “Auto de São Benedito”, realizada por um grupo de quilombolas da comunidade de Helvécia-BA, para o entendimento da reconstituição da memória, da história, das identidades étnico-raciais e de práticas educativas no contexto baiano. A metodologia sustenta-se em três vertentes, sendo elas: quanto à análise do objeto: constitui-se em uma abordagem analítica qualitativa; quanto aos procedimentos de pesquisa: considerou-se a pesquisa documental, por compreender a importância dos materiais analíticos (re)elaborados em consideração à riqueza de informação, desvelamento de proximidades entre contexto histórico e sociocultural. Por fim, caminhou-se também pela pesquisa iconográfica, com interpretação semiótica de imagens para além de seu contexto imediato, uma vez que em todo processo de significação há referencialidades históricas, sociais, econômicas, tecnológicas e artísticas dos sujeitos que as produzem. No que diz respeito às fontes de informação, adotou-se o método bibliográfico e exploratório; tendo por instrumento norteador, a utilização de entrevistas semiestruturadas; primeiramente, fez-se os registros dos discursos e das narrativas socializadas, sendo essas gravadas, transcritas e analisadas. Sobre a composição da referida encenação, compreendeu-se que os quilombolas pensaram a cultura como instrumento político, de certificação identitária e prática educativa, por meio de intersecções com outras dinâmicas, como das questões étnico-raciais. A partir da encenação do “Auto de São Benedito” é possível dizer que os quilombolas da comunidade de Helvécia-BA, entre tantas experiências individuais e coletivas vivenciadas, assumiram o lugar de aceitação e reconhecimento quanto a identidade negra constituída historicamente, reforçando a prerrogativa de que o teatro educa e conscientiza os sujeitos politicamente, além de potencializar a visibilização em diversos espaços e tempos. Desse modo, o signo Auto surge de forma emergente na comunidade, e os quilombolas encenam o espetáculo por meio de um contínuo movimento de ideias e práticas artísticas que se configuram em dialéticas que permitem perceber as contradições entre o que é proposto pela empresa Fíbria, antiga Aracruz Celulose, e o que é idealizado pelo grupo que vivenciou a referida encenação. Assim, diante dos estudos, foram estabelecidas dialéticas com estudiosos da cultura, da literatura popular, da antropologia, das artes cênicas e da história.

Palavras-chave: Teatro; Relações Étnico-Raciais; Comunidade quilombola de Helvécia (Nova Viçosa, BA).

SANTOS, Silas Lacerda dos. *Quilombo and(m) Scene: the Self of St. Benedito and Ethnic-Racial Relations in Helvécia-BA*. 2021. 240f. Dissertação (Mestrado em Ensino e Relações Étnico-Raciais) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Teixeira de Freitas, 2021.

ABSTRACT

The present dissertation seeks to investigate the readings manifested in the staging of the "Auto de São Benedito", performed by a group of quilombolas from the community of Helvécia-BA, to understand the reconstitution of memory, history, ethnic-racial identities and practices education in the Bahian context. The methodology is based on three aspects, namely: regarding the analysis of the object: it consists of a qualitative analytical approach; as for the research procedures: documental research was considered, as it understands the importance of analytical materials (re)elaborated in consideration of the wealth of information, unveiling the proximity between the historical and sociocultural context. Finally, there was also iconographic research, with a semiotic interpretation of images beyond their immediate context, since in every process of meaning there are historical, social, economic, technological and artistic references of the subjects who produce them. With regard to information sources, the bibliographic and exploratory method was adopted; having as a guiding instrument, the use of semi-structured interviews; first, the speeches and socialized narratives were recorded, which were recorded, transcribed and analyzed. Regarding the composition of the aforementioned staging, it was understood that the quilombolas thought of culture as a political instrument, of identity certification and educational practice, through intersections with other dynamics, such as ethnic-racial issues. From the staging of "Auto de São Benedito" it is possible to say that the quilombolas of the Helvécia-BA community, among so many individual and collective experiences, took the place of acceptance and recognition as the historically constituted black identity, reinforcing the prerogative of that theater educates and raises awareness of subjects politically, in addition to enhancing visibility in different spaces and times. In this way, the sign Auto emerges in an emerging way in the community, and the quilombolas stage the show through a continuous movement of ideas and artistic practices that are configured in dialectics that allow us to perceive the contradictions between what is proposed by the company Fibria, former Aracruz Celulose, and what is idealized by the group that experienced the aforementioned staging. Thus, in view of the studies, dialectics were established with scholars of culture, popular literature, anthropology, the performing arts and history.

Keywords: Theatre; Ethnic-Racial Relations; Quilombola community of Helvécia (Nova Viçosa, BA).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Disposição do cenário.....	88
Imagem 2 – Declamação da letra da canção “A de ó”.	92
Imagem 3 – Organização do cenário	93
Imagem 4 – Atores organizados de forma a usar seus corpos para representar um navio.	96
Imagem 5 – Momento em que a atriz sobe ao palco para cantar.....	97
Imagem 6 – Dores de parto.....	99
Imagem 7 – O parto de Benedito.....	100
Imagem 8 – Nasce um santo negro.....	101
Imagem 9 – O menino é apresentado ao público.....	102
Imagem 10 – Aparição de Nossa Senhora dos Navegantes no Auto.....	104
Imagem 11 – Nossa Senhora dos Navegantes carrega Benedito no colo.	106
Imagem 12 – Contação de histórias de São Benedito.....	107
Imagem 13 – Benedito cresce enquanto a história é narrada.....	107
Imagem 14 – Benedito sob os afagos de sua mãe.	108
Imagem 15 – Benedito foi sempre analfabeto.	109
Imagem 16 – Benedito é declarado negro e pastor.....	111
Imagem 17 – Encenação pautada na canção “Seis horas da manhã”.	112
Imagem 18 – O coral encena o trabalho com a enxada.	113
Imagem 19 – Os atores entoam a canção “Botar fogo no engenho”.	115
Imagem 20 – Benedito no centro do palco, enquanto sua história é contada/cantada.....	117
Imagem 21 – Benedito é insultado.	118
Imagem 22 – Encenam o santo a jogar capoeira.	119
Imagem 23 – O mestre Reginaldo Cecílio Antônio toca e canta uma canção característica da capoeira.....	120
Imagem 24 – Que santo é esse?.....	121
Imagem 25 – As mulheres começam a entrar, dançando e cantando ao redor do jovem Benedito.	122
Imagem 26 – Crianças compõem a cena.	123
Imagem 27 – São Francisco de Assis entre em cena.	124
Imagem 28 – Benedito se casa com a dama pobreza.....	125
Imagem 29 – Busca-se representar o amor do santo pela cozinha.	126
Imagem 30 – Os atores sentam-se em círculo e contam fragmentos da história do santo. ...	127

Imagem 31 – Inicia-se a representação do ritual da Santa Ceia.	128
Imagem 32 – Os atores unidos em um círculo a canta.	129
Imagem 33 – No centro do círculo, a atriz conta a história de Benedito e de sua relação com a morte.	130
Imagem 34 – O Ciro Barcelos entra em cena, faz uso do signo “maquilagem”, principalmente nos olhos.	131
Imagem 35 – O ator/diretor faz o sinal da cruz.	132
Imagem 36 – Morte de São Benedito.	133
Imagem 37 – O anjo segura Benedito em seus braços, enquanto a oração é cantada.	134
Imagem 38 – Benedito é velado.	134
Imagem 39 – O corpo do santo é carregado.	135
Imagem 40 – Negra Dandara.	136
Imagem 41 – Zumbi entra em cena. O presente e o passado se encontram.	137
Imagem 42 – Encenam São Benedito com o menino Jesus nos braços.	140

LISTA DE SIGLAS

ABA	Associação Brasileira de Antropologia
ADCT	Disposições Constitucionais Transitórias
AQH	Associação Quilombola de Helvécia
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CNCRQ	Coordenação Nacional de Comunidades Remanescentes de Quilombos
FCP	Fundação Cultural Palmares
FSC	<i>Forest Stewardship Council</i> (Conselho de Manejo Florestal)
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFES	Instituto Federal do Espírito Santo
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
UFSB	Universidade Federal do Sul da Bahia
UNEB	Universidade do Estado da Bahia

LISTA DE ENTREVISTADOS

	NOME	LOCAL DE RESIDÊNCIA	ATUAÇÃO NO AUTO DE SÃO BENEDITO
01	Adienes Santos	Helvécia-BA	Atriz
02	Ciro Barcelos	Rio de Janeiro-RJ	Ator/Diretor
03	Maria Aparecida	Helvécia-BA	Atriz
04	Mateus Ricardo de Souza	Helvécia-BA	Ator
05	Danilon Luiz Francisco	Helvécia-BA	Ator
06	Dilanne Constantino	Helvécia-BA	Atriz
07	Paulo Coutinho	Nova Viçosa-BA	Representante da empresa financiadora
08	Francisco Geovane Rosal	Nova Viçosa-BA	Representante da empresa financiadora

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	INSURGÊNCIAS DA COMUNIDADE QUILOMBOLA DE HELVÉCIA (NOVA VIÇOSA-BA).....	23
2.1	Conceituando quilombo.....	24
2.2	Constituição histórica da Colônia Leopoldina.....	32
2.3	Reconhecimento da Comunidade Quilombola Helvécia (Nova Viçosa-BA).....	37
3	MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DA COMUNIDADE DE HELVÉCIA-BA E SUAS RELAÇÕES ÉTNICO- RACIAIS.....	42
3.1	Religiosidades afro-brasileiras.....	43
3.2	Devoções como forma de ser e agir.....	49
3.3	História do santo negro Benedito.....	52
3.4	O “Auto de São Benedito” como um evento histórico e religioso.....	55
3.5	Entre pautas políticas, sociais e culturais: a educação quilombola.....	58
4	ANÁLISE DAS CENAS QUE COMPÕEM O “AUTO DE SÃO BENEDITO” DA COMUNIDADE HELVÉCIA – BA.....	63
4.1	Semiótica da cultura: mensagens e codificações de signos.....	64
4.2	Fenômenos semióticos como produtores de significados.....	81
4.3	Signos semióticos e semiológicos presentes no “Auto de São Benedito”.....	85
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
	REFERÊNCIAS.....	170
	ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO “AUTO DE SÃO BENEDITO”.....	175
	ANEXO B – MAKING OFF (BASTIDORES DO AUTO DE SÃO BENEDITO).....	201
	APÊNDICE A – MEMORIAL.....	204

1 INTRODUÇÃO

A análise do “Auto de São Benedito”, encenado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, surgiu mediante pesquisa intitulada “Quilombo e(m) Cena: o Auto de São Bendito e as Relações Étnico-Raciais em Helvécia-BA”, a qual foi motivada pela inquietação em compreender como os quilombolas desse distrito propagaram e disseminaram suas leituras, manifestações históricas e identitárias na referida dramatização.

Considera-se que o “Auto de São Benedito”, constitui-se também em um espetáculo de natureza educativa, promovendo a educação para as contradições sociais, resultando em uma construção e disseminação de conhecimentos que tem como horizonte a formação humana. Ainda, como campo de discussão para tratarmos de aspectos da memória, da história e das identidades étnico-raciais da comunidade quilombola de Helvécia-BA. Notadamente, tanto o texto dramático quanto a encenação tornam-se um espetáculo do discurso e/ou discurso do espetáculo, de modo que a produção teatral passa diluir em teorização.

Assim, realizou-se uma análise semiótica e semiológica do teatro, pautada sobretudo na discussão sobre signos, visto que, para Santaella (2006), um signo tende a representar o seu objeto falsamente. No entanto, “um objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada de Interpretante” (p. 58).

Partindo da prerrogativa de que o signo é uma coisa que representa outra, por vezes até a substituindo por algo diferente, pode-se dizer que no “Auto de São Benedito” a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música, o ruído, etc., são signos que apresentam e representam o objeto em discussão, e os atores se veem contemplados naquele contexto pela incorporação de elementos enraizados da própria cultura local. Ou seja, os autores também são signos, são legi-signos que trazem referencialidades que dinamizam o signo-espetáculo. Seria o mesmo que dizer que o espetáculo é um símbolo de resistência, apesar de ser trazido de fora pela antiga empresa Aracruz Celulose, atualmente Fíbria.

É possível decorre aos interpretantes dinâmicos no “Auto de São Benedito” pela colocação de Santaella (2006), pois infere que os signos partem de produções mentais singulares, a partir da qualidade dos sentimentos colocados diante de interpretações possíveis. Na perspectiva semiológica do teatro, para Bogatyrev *apud* Guinsburg (2006), “aquele que fala manifesta seu estado de espírito através daquilo que diz, porém, ao mesmo tempo seu discurso (suas expressões em dialeto ou em gíria, seu vocabulário, etc.) é o signo de seu nível cultural e

social” (p. 75). Corroborando com tal proposição, Santaella (2006) afirma que: “há signos que são interpretáveis na forma de qualidade de sentimentos; há outros que são interpretáveis através de experiência concreta ou ação; outros são possíveis de interpretação através de pensamentos numa série infinita” (p. 60).

Dessa forma, a análise da produção artística dramatizada, o “Auto de São Benedito”, justifica-se enquanto estruturação de elementos que compõem o gênero em questão, por explicitar uma encenação composta em um único ato, apresenta uma intenção ética crítico-reflexiva e com finalidade de fomentar uma educação étnico-racial pautada na própria composição de seu povo. Desse modo, infere-se que o Auto se apresenta de forma emergente na comunidade, onde os quilombolas têm um contínuo movimento de ideias e práticas que se transformam por meio do embate contra as sequelas da escravidão e da omissão/rejeição de um legado africano.

Os estudos dissertativos tiveram por objetivo geral: investigar as leituras manifestadas na encenação do “Auto de São Benedito” para o entendimento da (re)constituição da memória, da história, das identidades étnico-raciais e das práticas educativas em contexto baiano; e como objetivos específicos: 1) Contextualizar os sujeitos da comunidade de Helvécia-BA, por entrevistas, de considerações identitárias, históricas e sociais, memorialísticas, políticas, culturais, étnico-raciais e educacionais; 2) Analisar e interpretar o “Auto de São Benedito”, encenado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, a partir de suas narrativas e leituras dramatizadas.

A pesquisa problematiza a dramatização do Auto quanto à possibilidade de ser entendido como uma prática cultural e educativa, tendo em conta a historicidade da trama, construída interdisciplinarmente e, em simultâneo, de maneira transcultural, em que a história oficial passa a ser recontada pelos sujeitos anônimos e invisibilizados. Assim, procurou-se responder às seguintes questões-problema: 1) Como surgiram as histórias e memórias contadas por meio do “Auto de São Benedito”, encenado pelos quilombolas da comunidade de Helvécia-BA? 2) Como foi inserido o santo negro no catolicismo popular da comunidade quilombola de Helvécia-BA? 3) Há leituras realizadas pelos quilombolas participantes do Auto, acerca das questões étnico-raciais referenciadas nas narrativas do Auto de São Benedito?; 4) Como as identidades étnico-raciais são representadas no Auto de São Benedito?

A metodologia sustenta-se em três vertentes, sendo elas: 1) quanto ao objeto, considerou-se uma abordagem analítica qualitativa; 2) quanto aos procedimentos de pesquisa, adotou-se a pesquisa documental, por compreender a importância dos materiais analíticos serem (re)elaborados em consideração à riqueza de informação, desvelamento de proximidades

entre contexto histórico e sociocultural. Outro viés analítico considerado é a pesquisa iconográfica, uma vez que realiza-se a análise de imagens e captação de mensagens que se apresentam para além de um contexto imediato, uma vez que em todo processo de signos há marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas, pela técnica e pelos sujeitos que as produzem: 3) quanto às fontes de informação, contemplamos a pesquisa bibliográfica e de campo; como instrumento norteador, utilizamos entrevistas semiestruturadas (considerando o lugar de fala de cada sujeito), sendo que, primeiramente, fizemos os registros dos discursos e narrativas socializadas (sendo elas gravadas, transcritas e analisadas).

Dentro do processo discursivo-metodológico, transitamos por uma construção de sentido de como se constitui um quilombo e definições da terminologia quilombola, no que se refere suas perspectivas identitárias e ressignificações. Na medida em que o tempo passava, ao notar atividades concluídas e outras no avançar e qualidade conforme considerações e solicitações da banca, foi possível ampliar leituras bibliográficas correspondentes ao *corpus* da pesquisa, sendo primordial e indispensável a explicitação do referencial epistemológico e os pressupostos metodológicos. As leituras e orientações possibilitaram um olhar aguçado e atento, principalmente das visitas aos moradores da comunidade e sobretudo pelas entrevistas, durante o período da coleta de dados.

Vale ressaltar que, mediante a pandemia do (COVID-19), que se espalhou pelo mundo, coube a necessidade de um “distanciamento social”, condicionando assim que o pesquisador e os pesquisados tivessem restrições quanto ao contato e aglomerações, cabendo também uma reorganização dos procedimentos de acesso que estavam previstos para o ano de 2020. Ainda, cabe aqui ressaltar a impossibilidade de ter alguns dados pelos moradores da comunidade, primeiramente pelo fato de muitos não estarem mais presentes naquele espaço e outro, pelo insucesso de acessos de contatos telefônicos. Desse modo, esses fatores dificultaram coletas que pudessem agregar as que obtive sucesso, visto que poderiam expor memórias valiosíssimas e a enriquecer entrevistas.

Durante o caminhar pela pesquisa, uma das intencionalidades foi justamente a de produzir uma dissertação e que nela obtivesse um espaço possível de rememoração do Auto por alguns autores, a importância do que foi a representatividade do Auto de São Benedito pela comunidade negra local no Extremo Sul baiano, além da possibilidade do registro em outra linguagem, em trânsito com a do ambiente acadêmico.

A análise do *corpus* procura compreender como os sujeitos da comunidade quilombola de Helvécia-BA construíram suas leituras, por meio das manifestações dramatizadas no Auto de São Benedito, uma vez que o mesmo pode ser caracterizado como importante encenação em

que se entrelaçam a regulação de texto e da representação, podendo ser descrito com efeitos de sentidos e contrastes entre sistemas semióticos diferentes (verbal/não verbal, simbólico/icônico); como um distanciamento ao mesmo tempo espacial e temporal entre signos auditivos do texto e signos visuais da cena. Para tanto, como já descrito, nos pautamos nos métodos de coletas de dados, além das fontes documentais, principalmente do DVD de gravação de áudio e imagem construído pelos sujeitos, com duração de 1h30min. Diante destes percursos, estabelecemos dialéticas com estudiosos da cultura, literatura popular, antropologia, artes cênicas e da história. Neste sentido, a pesquisa teórica tem sido aprofundada a partir dos eixos temáticos supracitados, buscando responder aos objetivos, problematizações e hipóteses.

A dissertação se apresenta em seis seções, sendo: introdução, seções 2, 3, 4, considerações finais e referências, sendo que na primeira seção, versão introdutória, apresentamos procedimentos gerais da pesquisa. Na segunda seção, intitulada de “Insurgências da comunidade quilombola de Helvécia (Nova Viçosa-BA)”, versa sobre o termo quilombo e suas (re)definições interpretativas que vão além da etimologia e das disposições legais do período colonial, dado que a ressignificação da nomenclatura se aproxima de uma categoria histórica e do discurso jurídico formal, caminhando por uma construção sistêmica de representações em diferentes planos. Ou seja, tanto pode ser um problema de ordem de poder ou por uma questão de direito. O questionamento quanto ao mecanismo legal e a necessidade de adentrar no cenário político discursivo, temporalmente, esteve fechado ou apenas entreaberto, em um lugar socioantropológico. Para Santana (2014), entre outros estudiosos deste campo temático, notam-se muitas inquietações em torno do termo quilombo e remanescente de quilombo, levando a acreditar que, ao tempo do agora, entende-se como automeação daqueles que lutam para não serem segregados, além de um ponto ainda passível de muitas discussões, em vista dos contextos e processos distintos de territorialização. No encerramento desta seção, finaliza-se discorrendo sobre o “Reconhecimento da comunidade quilombola Helvécia (Nova-Viçosa-BA)”, uma vez que a Colônia Leopoldina, em razão da sua perspectiva histórica imperialista, imposta durante o regime escravista, de modo a produzir e compor grupos étnicos africanos. Nesta subseção serão indispensáveis discussões que transitem pela constituição histórica do atual distrito de Helvécia-BA e suas implicações históricas corrobora para a constituição étnica, identitária e socioeconômica quer sejam nas modificações das formas do trabalho, quer seja pelos pensamentos de inovação e anseio pelo novo e pelo progresso de modernização.

Na terceira seção, intitulada de “Manifestações culturais da comunidade de Helvécia-BA e suas Relações Étnico-Raciais”, contextualiza-se: religiosidades afro-brasileiras, contexto

religioso da comunidade quilombola de Helvécia, a história e biografia do santo negro Benedito, apresentam-se manifestações religiosas e culturais de Helvécia em consonância com aspectos religiosos locais, bem como as relações étnico-raciais e educação quilombola como pautas de discussão. A partir dessas discussões, é possível assegurar que são nas experiências religiosas, atualizadas e transmitidas, que são mantidas as práticas culturais e identitárias, partilhas de crenças e devoção. Por meio do “Auto de São Benedito” os quilombolas de Helvécia-BA transmitem heranças ancestrais e realizam o que se pode chamar de permanência e sustentabilidade do que em outros tempos e espaços foram aprendidos de gerações antepassadas. A comunidade é um espaço plural que se constitui a partir de manifestações socioculturais e religiosas que apontam para uma resistência e manutenção da identidade local, reverberando e perpassando entre o tempo e o espaço.

Na quarta seção, análise do *corpus*, tratar-se-á de estudos relevantes à semiótica e suas fenomenologias tendo por base Santaella (2006), com enfoque na compreensão dos significantes e significados dos signos utilizados para as interpretações cênicas do “Auto de São Benedito”. Para tal, partir-se-á dos pressupostos de Bogatyrev *apud* Guinsburg (2006) e Kowzan *apud* Guinsburg (2006). Incluindo nessa semiologia de análise as entrevistas realizadas com pessoas da comunidade que participaram da encenação, e com profissionais da empresa Fíbria, atual administradora da antiga Aracruz Celulose, tendo em vista que ela foi a financiadora da montagem do espetáculo. Chegou-se ao entendimento de que os signos, através de suas imagens, contribuem para a construção da identidade, de modo a certificar e construir sentidos, corporificando concepções culturais.

Por meio do “Auto de São Benedito”, notou-se o uso de uma linguagem interdisciplinar, em que variedades de textos dialogam para montar a encenação em questão, além das próprias subjetividades dos receptores/observadores sobressaindo aos fatores emocionais (singulares e plurais). Os elementos utilizados para a constituição do que hoje são denominadas como culturas simbólicas da comunidade de Helvécia-BA apresenta marcas de repressão e de proibições inerentes ao regime de escravidão que eles viveram, e são indissociáveis no modo de produção da contemporaneidade.

Nas Considerações finais, são retomados aspectos relevantes da pesquisa, sinalizando suas contribuições no campo científico e em estudos futuros. Este trabalho pretende contribuir para que os sujeitos da comunidade quilombola de Helvécia-BA se apossesem da retomada de suas memórias individuais e coletivas no que concerne a encenação do “Auto de São Bendito” e suas características identitárias e culturais. Ainda, este estudo servirá de reflexão acerca das ações políticas empreendidas por um grupo de Helvécia no Auto por eles encenado, sobre a

possibilidade de pensar o campo de produção de conhecimento articulando ensino e relações étnico-raciais na região do Extremo Sul da Bahia, ampliando possibilidades de acessos a produções acadêmicas cada vez mais significativas, plurais e polifônicas sobre as heranças dos repertórios culturais dos povos e comunidades tradicionais remanescentes de quilombo rurais e urbanos.

Destaca-se o importante papel e função que as artes ocupam, no processo de reeducação das sociabilidades culturais, proporcionando o acesso a outros *modus operandi*, outras formas e maneiras de produzir conhecimentos e dá-los a ler. Nesse sentido, a análise do “Auto de São Benedito” se configura como uma oportunidade de contribuição para os estudos sobre as populações afro-diaspóricas, afro-brasileiras e afro-baianas, tomando como suporte analítico o texto e a encenação, ambiciona-se assim colaborar com outros estudos e estudiosos/as que tomam Helvécia como tema de suas investidas de pesquisa.

2 INSURGÊNCIAS DA COMUNIDADE QUILOMBOLA DE HELVÉCIA (NOVA VIÇOSA-BA)

Nesta seção serão apresentadas formulações teóricas acerca das terminologias quilombo e terras quilombolas, conforme os estudos de Gomes (2015), Nascimento (1980), O'Dwyer (2002 e 2007); Munanga (2001), Arruti (2017) e Santana (2008 e 2014), por pautarem-se em estudos e disposições legais do período colonial. Em seguida, tratar-se-á de como ocorreu a constituição histórica da Colônia Leopoldina, a partir dos estudos de Lyra (1982), Santana (2008 e 2014), Santos (2017), Moreira (2019), Gomes (2009) e Carmo (2010), discorrendo sobre o “Reconhecimento da comunidade quilombola Helvécia (Nova-Viçosa-BA)”, dentre outras discussões inerentes.

Na primeira subseção, intitulada “Constituição histórica da Colônia Leopoldina”, são abordados estudos a versa sobre colonos e colônias agrícolas localizadas na Bahia, na segunda metade do século XIX. Outro tema é a discussão referente a memória da escravidão e a construção da identidade dos grupos que compõem a comunidade quilombola de Helvécia, discorrendo sobre a “Colonização e escravidão na Bahia: a Colônia Leopoldina entre 1850-1888”.

A partir das leituras empreendidas, é possível afirmar que a Colônia Leopoldina fez parte de um conjunto de fazendas ao Sul da Bahia, sendo que uma dessas foi nomeada por *Helvéthia*, terras em que se estabeleceu o plantio, a produção e a importação de café por longos anos, tendo como mão-de-obra o trabalho escravo. Atualmente, constituída como distrito de Helvécia, pertencente à cidade de Nova Viçosa-BA, a comunidade negra destaca-se por suas produções e manifestações culturais afro-brasileiras.

A última subseção, nomeada “Reconhecimento da comunidade quilombola Helvécia (Nova Viçosa-BA)”, aborda o processo de formação de quilombos e comunidades remanescentes de quilombos, assim, entende-se que quilombos se formaram em períodos subsequentes a abolição da escravidão, quando os negros buscaram a criação de seus espaços. Quanto ao reconhecimento desses povos, buscam-se evidências materiais que comprovem o fato de se tratar de uma comunidade quilombola, negra, rural e tradicional, conforme histórias orais apreendidas de seus cidadãos. Para refletir sobre este tema, buscou-se pesquisas sobre etnicidade e multiculturalismo. No decorrer das discussões teóricas, compreendeu-se que os pesquisadores e dados oficiais demonstraram uma constituição histórica de terras quilombolas e remanescentes por via da escravidão e pós-abolição, justificando que estas se configuraram/configuram fortemente a partir das questões étnicas, identitárias,

socioeconômicas, quer sejam nas modificações das formas do trabalho, quer seja pelos pensamentos de inovação e anseio pelo novo e/ou progresso de modernização.

2.1 Conceituando quilombo

A partir das leituras de pesquisadores da região é possível inferir que a história do negro no Brasil não se constituiu somente de submissão, houve diversas formas de resistência à escravidão, ocorridas por revoltas, fugas e rebeliões. Embora, segundo Gomes (2015), “nem toda fuga gerava um quilombo e nem todo fugitivo planejava ir em direção àqueles já existentes. Fugir era uma ação muitas vezes planejada, não significando um simples ato de desespero diante de castigos” (p. 12).

As revoltas ou fugas atemorizavam fazendeiros e autoridades, pois, por meio de uma rebelião tornava-se possível a formação de um quilombo, temido pelo receio de supostos ataques às vilas, fazendas e cidades. Certo é que a escravidão ocupava uma múltipla origem identitária, em que cada território se transformava na visão dos europeus, em africanos, como se houvesse homogeneidade para inúmeros povos, línguas, culturas e religiões. No que se refere à organização, constituição e sobrevivência dos negros escravizados, Gomes (2015) aponta que dentro do sistema colonial o trabalho de mão-de-obra era denso e extensivo, e que por vezes eram submetidos a condições análogas de exploração do trabalho. Nesse sentido, a estudiosa diz que esses povos:

ao atravessar o Atlântico, entraram em contato com um ambiente de trabalho intenso, de exploração e de produção de riquezas. O sistema colonial nas Américas se nutria cada vez mais de mão de obra escrava, para trabalhar na terra e na agricultura voltada para o mercado mundial [...]. Ergueram fazendas e engenhos; plantaram cana-de-açúcar, café, milho, arroz, mandioca e algodão. Retiraram ouro e prata de montanhas ou rios, além de ajudarem a desenvolver diversas cidades e seus arrabaldes. Foram lavradores, mineradores e pastores. Trabalharam demais, receberam castigos e maus-tratos sem cessar, e conheceram índices de mortalidade altíssimos (GOMES, 2015, p. 08).

Os primeiros africanos que chegaram ao Brasil sofreram sistematicamente impactos culturais e identitários aos seus modos de vivência, sobretudo, na adaptação de suas linguagens, sociabilidades e expansão territorial e cultural. Além da exploração da força de trabalho, o sistema escravista implementou uma economia em que só os senhores donos de terras se beneficiavam.

Assim, fugir era sinônimo comum de protesto. Segundo Gomes (2015), as ações dos senhores donos de fazendas e autoridades na identificação dos fugitivos era dificultada nas cidades, visto que o grande contingente de negros naqueles espaços dificultava a identificação

de fugitivos. Muitos negros se auto libertaram da escravidão através de fugas, constituídas em agrupamentos denominados quilombos, que, na perspectiva de Nascimento (1980), eram um dos meios de organização e de combate ao sistema de opressão.

Em se tratando do percurso dos negros fugitivos nas áreas rurais, Nascimento (1980) aponta que eles viviam de maneira improvisada, muitas vezes caminhavam solitariamente pelas matas, subsistindo junto aos pequenos lavradores. Os senhores, para impedir o fim do trabalho escravo, escondiam e evitavam o avanço da luta dos escravos contra a opressão, entretanto resistiam através da força física e espiritual.

Os estudos de Almeida (2011) apresentam a conceituação do termo quilombo pelas próprias implicações teóricas e traduções práticas que envolvem o que estaria fora do sistema escravocrata, característico do modelo de plantação e o que estaria além de seus domínios territoriais. Desse modo, torna-se impossível atribuir uma caracterização aos quilombos, o que acaba variando quanto ao tamanho, longevidade e sociabilidade. De todo modo, após a Independência de 1822, o núcleo conceitual de quilombo tornou-se integralmente mantido e preservado, não havendo quaisquer rupturas ou descontinuidades.

Atualmente, o termo quilombo e suas redefinições interpretativas vão além da etimologia e das disposições legais do período colonial, sendo assim, entende-se que a ressemantização do termo, enquanto categoria histórica e do discurso jurídico formal, caminha por um plano conceitual construído a partir do sistema de representações de agentes referidos às situações sociais assim classificadas, podendo ser compreendido em diferentes sentidos. Ou seja, tanto pode ser uma questão de ordem de poder, quanto pode ser uma categoria jurídica em razão de direito, e, ainda, instrumento do qual se organiza a expressão política. Nesse sentido, compreender como ocorreu a história, a formação e território da Colônia Leopoldina, sobretudo, a Fazenda Helvécia (anos mais tarde, comunidade quilombola de Helvécia), bem como suas implicações associativas, torna-se de extrema relevância nesta pesquisa.

Conforme a constituição republicana de 1891 apresentada por Almeida (2011), não há uma legislação a respeito e nem qualquer redefinição formal da categoria quilombo, que, idealmente, teria sido extinta com a abolição da escravatura, em 1888:

[...] na constituição republicana de fevereiro de 1891 não há qualquer menção e nem naquelas que a sucederam. Para os comentadores e juristas, trata-se de uma categoria datada de maneira rígida. Em decorrência, as análises jurídicas de senso comum, acrílicas e historicistas, que não separam a norma instituída das condições materiais de existência que a condicionaram, resultam por reificar um procedimento: frigorificaram aquele conhecido esquema interpretativo. Com base nos autos evidências, intrínsecas à ideologia escravocrata e aos preceitos jurídicos dela emanados, cristalizaram os fundamentos de sua compreensão e os irradiaram para outros domínios do conhecimento. Tem-se mais uma vez um reforço da naturalização

do significado, tornado auto evidente e dispensando quaisquer demonstrações. Numa interpretação econômica dela tributária, os quilombos significariam um retorno à economia tribal ou uma volta ao autoconsumo e a estágios mais atrasados da vida social. Consoante esta análise de inspiração evolucionista os quilombos negariam a dimensão mercantil dos produtos agrícolas e os avanços tecnológicos incorporados ao processo produtivo intrínseco às *plantations* (ALMEIDA, 2011, p. 41).

Os dispositivos legais, com fundamentos colonialistas e análises econômicas formalistas, justificavam-se mutuamente e emprestavam forças à imposição de seus inseparáveis preceitos. É possível dizer que não houve, paralelamente à ação abolicionista, uma produção sistemática de conhecimentos críticos capazes de desfazer a força do consenso histórico das categorias que organizavam o pensamento escravocrata.

Ao retomar a categorização do termo quilombo, notam-se ambiguidades na contextualização legal quanto ao reconhecimento. Pode-se dizer que, em períodos históricos da escravidão, ser quilombola equivalia ao risco de ser posto à margem da lei e ao alcance de instrumentos repressivos. Quanto à territorialização, em sua maioria, define-se como as denominadas: terras de preto, terras de herança e terras de santo(a), em razão de bens de doações, concessões e aquisições, resultando assim em processos diferenciados. Como classifica Almeida (2011):

[...] cada grupo tem sua própria história, legitimando sua condição, e construiu sua identidade coletiva a partir dela. Existe, pois, uma atualidade dos quilombos deslocada de seu campo de significação original, isto é, da matriz colonial. Quilombo se mescla com conflito direto, com confronto, com emergência de identidade [...]. O quilombo como possibilidade de ser, constitui numa forma mais que simbólica de negar o sistema escravista. É um ritual de passagem para a cidadania, para que se possa usufruir das liberdades civis. (p. 43)

Numa perspectiva antropológica e jurídica, para usufruir de liberdades civis, aos negros, em situação de escravidão, cabia a importância de relatórios de identificação e/ou de laudos produzidos pelo poder executivo, atestando e garantindo atribuições de direitos definidos como terras de quilombo, fazendo valer os direitos étnicos e territoriais como segmentos expressivos, considerando como estratégia para assegurar a existência social e cultural de grupos.

Segundo a reivindicação e aplicação do art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT/Constituição brasileira de 1988) *apud* O'Dwyer (2007), órgãos e criações de reconhecimentos legais adquiriram uma significação atualizada do termo quilombo. O'Dwyer (2007) destaca importância do antropólogo na identificação de grupos étnicos, de territórios e processos sociais, bem como a utilização de parâmetros classificatórios e de categorias nativas de autoidentificação, considerando sobretudo identificações reivindicadas. O autor ainda apresenta o importante e decisivo papel da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) no questionamento de noções baseadas em julgamentos arbitrários, ao indicar a

necessidade de os fatos serem percebidos a partir de outra dimensão que venha incorporar o ponto de vista dos grupos sociais que pretendem, em suas ações, a vigência do direito atribuído pela Constituição Federal. Outro fator preponderante na análise desses documentos são as questões em torno de estereótipos, visto que diferenças culturais estão relacionadas ao racismo e discriminação. Dessa forma, entende-se que o conceito de estereótipo se refere à criação e aplicação de noções padronizadas culturalmente e pelas diferenças de poder.

Em O'Dwyer (2002), apresenta-se também o agenciamento governamental como a Fundação Cultural Palmares, do Ministério da Cultura e do Incra, no que concerne a criação de diretrizes e procedimentos para o reconhecimento territorial de comunidades rurais quilombolas. Desse modo, o dado étnico atua enquanto estruturante de políticas, como repertórios específicos de práticas agrícolas, extrativas e de coleta, baseados na representação de um trabalho que implica consciência ecológica e preservação de espécies essenciais à reprodução física e social de comunidades. Para Almeida (2011),

a objetivação do fator ou dado étnico em movimento social configura uma singularidade que contribui para redimensionar os conflitos agrários e o próprio processo de luta pela terra. Tem-se uma situação social marcada concomitantemente por um processo de territorialização e por lutas identitárias, que não podem ser consideradas como distintas de lutas econômicas (p. 51).

Na perspectiva de Almeida (2011), o fator étnico é compreendido em razão de elementos heterogêneos, tais como: gênero, noção de pertencimento à região, consciência ecológica, tradição de luta, raízes locais profundas, território, dados político-organizativos, ancestralidade e religiosidade (p. 52). Desse modo, a identidade étnica contribui para fazer grupos, o que por vezes (re)define o plano social e coletivo de comunidades.

A etnicidade, de forma corroborativa, coloca em jogo formas de organização política, em razão de uma representatividade heterogênea de agentes sociais. Todavia, nota-se o enfrentamento do Estado e de entidades sociais em confronto com os processos de construção e identidades coletivas por suas mobilizações e lutas políticas.

Almeida (2011) rompe com a noção do termo quilombo, compreendendo-o a partir de um dualismo geográfico e econômico formalista, despertando a atenção de decisões arbitrárias sobre deslocamentos compulsórios da força da mão-de-obra, naturalizando-se a vida cotidiana das sociedades autoritárias, caracterizadas pelo sistema repressor do trabalho. No período anterior à abolição, as atividades agrícolas e extrativas voltavam-se para o autoconsumo, pois, a grande elevação nas plantações de café, cana-de-açúcar e algodão para os senhores asseguravam a alimentação dos escravos.

Para manter o sistema repressor, apresentado por Almeida (2011), certamente era

preciso suporte econômico, contudo, com a escassez dos recursos financeiros dos grandes proprietários, os mecanismos de coerção e justiça privada não funcionavam com a mesma eficácia. A partir dessa afirmativa, a noção de quilombo se modificou, o que estava fora das grandes propriedades precisava vir para dentro, para o domínio dos senhores.

Para Almeida (2011), a formação de um quilombo era caracterizada pelo uso de espaços isolados, distantes das ditas “civilizações”:

[...] o que por vez vai influenciar toda uma vertente empirista de interpretação, com grandes pretensões sociológicas, que conferiu ênfase aos denominados isolados negros rurais, marcando profundamente as representações do senso-comum, que tratam os quilombos fora do mundo da produção e do trabalho, fora do mercado. Este impressionismo gerou um outro tipo de divisão que descreve os quilombos marginalmente, fora do domínio físico das *plantations* (p. 60).

Pode-se considerar o termo quilombo como autodefinição de agentes sociais, convertido pela trajetória de um fenômeno sociológico e antropológico em que identidades e territórios passam a ser compreendidos indissociavelmente, não descartando assim a ordem dos fatos.

Notadamente, a conceituação de quilombo atravessa diversos significados, reeditando elementos de definição jurídica ao período colonial, mantendo a ideia de escravo fugido que longe de fazendas persistiria, de certo modo apresentando uma identificação legal. Através do reconhecimento formal do sistema de apossamento de segmentos de camponeses, dado pelo reconhecimento formal de um sistema de apossamento de terras, o termo surgiu acrescido do vocábulo “remanescente”.

No que concerne às ações afirmativas na garantia de direito a terras no Brasil, dois órgãos são de suma importância: o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) e o Censo Agropecuário do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), discutindo esses órgãos públicos por meio de Almeida (2011), entende-se que o INCRA se ocupa da parte cadastral e tem finalidade tributária, enquanto o IBGE tem função censitária. Nesse sentido, segundo o referido autor,

[...] até 1985, com as medidas concernentes ao Plano Nacional de Reforma Agrária da Nova República (PNRA), tudo que porventura pudesse ser registrado na área rural, compreendendo dominialidade ou uso de recursos, estaria classificado sob o princípio ordenador destas duas categorias. Neste mesmo ano, entretanto, quando se foi constituir o Cadastro de Glebas do INCRA a partir dessas duas categorias, houve alguma dificuldade no reconhecimento de situações que estavam se impondo pela via do conflito social e não correspondiam exatamente aos critérios norteadores daquelas categorias classificatórias. [...] o IBGE definia estabelecimento em termos de categoria censitária. Dentre essas situações de conflito, surgiram algumas que o próprio MIRAD-INCRA, através do Cadastro de Glebas, sob forte pressão dos movimentos camponeses, acabou tendo que reconhecer sob uma rubrica peculiar designada ocupações especiais (*Ibid.*, p. 56).

Diante de ações afirmativas visando a conquista e a garantia por direito a terras, prerrogativas jurídicas servem como orientação e condução de recursos. Almeida (2011) descreve ocupações por terras de uso comum, não correspondendo a terras coletivas, por direitos deliberados legalmente, mas sim como empréstimo a terras feudais. Nesse sentido, os próprios grupos sociais as definiram como sendo terras de preto, terras de santo(a) e terras de índio, pois eram classificadas como zonas críticas de tensão social e conflitos.

O reconhecimento de uma identidade quilombola se apresenta como fenômeno da territorialidade em relação à identidade étnica, ou seja, comunidades tradicionais ou comunidades quilombolas se inserem contundentemente na questão da etnicidade. A definição de quilombo não se centra unicamente na concepção de espaço composto por negros fugitivos, mas a partir de uma relação direta com a terra e a ancestralidade, respeitando atentamente o reconhecimento de comunidade quilombola. Certamente, a transição entre estados e regiões contribuiu de forma significativa para a convivência entre povos de diversas etnias, principalmente quilombolas, o que constrói a visão de um espaço de negros fugidos, onde se evidenciavam diversos tipos de relação, quer seja sanguínea, com a terra ou com a ancestralidade, no bojo da compreensão a respeito do reconhecimento.

Nesse sentido, relatórios de identificações representam tanto movimentos sociais e mobilizações de grupos étnicos, quanto reivindicações de direitos às diferenças culturais, a reproduções de suas práticas econômicas e sociais, bem como ao respeito por seus saberes tradicionais. A essa discussão, O'Dwyer (2007) acrescenta:

[...] a necessidade de um instrumento de identificação considerado eficaz é próprio do funcionamento da Administração Pública, principalmente no contexto político de questionamento dos direitos diferenciados de cidadania, veiculados massivamente na mídia, no qual se corre igualmente o risco, como no caso das colônias britânicas, nas quais os nativos eram vistos como analfabetos, litigiosos, astutos e mentirosos aos olhos de um europeu e à administração colonial, o que parece ter justificado a introdução no final do século XIX das impressões digitais como modo de assinalar cada qual por um traço – naquele caso biológico –, mas poderíamos acrescentar um traço historiográfico, arqueológico e/ ou cultural específico (p.56).

Através da busca pelo direito ao reconhecimento de terras, é possível alcançar o exercício da cidadania, garantindo reproduções físicas, sociais, econômicas e culturais. Todavia, ao regularizarem terras remanescentes de quilombo, alcançam e consolidam a dignidade e garantem a continuidade de grupos étnicos. Segundo Arruti (2017), a categoria remanescente de quilombo compreende grupos que buscam reproduzir práticas, com vistas a manter as características dos espaços e povos com os quais se identificam historicamente, transmitindo valores e vivências. Para Gomes (2015), as comunidades de fugitivos da escravidão produziram histórias complexas de ocupações agrárias, criação de territórios, cultura

material e imaterial próprias, baseadas no uso e manejo coletivo da terra. Embora essa categoria esteja pautada na luta e aquisição do reconhecimento, em consonância a tensões diante da questão cultural, racial e de classe, vivenciadas por esses sujeitos.

Nas primeiras décadas da colonização, o que hoje são conhecidas como terras de quilombo ou quilombolas eram preponderantemente conhecidas como terras de *mocambos* e, posteriormente, *quilombo* (termos usados na África Central e designados como acampamentos improvisados, utilizados para guerras ou mesmo prisão de escravos). Ainda, conforme Gomes (2015),

No século XVII, a palavra quilombo também era associada aos guerreiros *imbangalas* (jagas) e seus rituais de iniciação. Já *mocambo*, ou *mukambu* tanto em *kimbundu* como em *kicongo* (línguas de várias partes da África Central), significava pau de feira, tipo de suportes com forquilhas utilizados para erguer choupanas nos acampamentos (p. 10).

Entende-se que para que a fuga de escravos fosse possível uma série de fatores eram necessários, sobretudo estratégias para permanecerem escondidos, ocultos, uma vez que atravessavam regiões, migravam constantemente, procuravam abrigos e meios de subsistência. Para Gomes (2015), o surgimento de um quilombo atraía repressões e fugas, funcionava como polo de atração para escapes, sendo eles sinônimos de transgressões e resistências à ordem escravista. O'Dwyer (2007) fomenta justificativas progressivas quanto a expansão de terras quilombolas, sendo essas propriedades sociais e culturais herdadas, de modo praticamente contínuo, tanto no tempo, como no espaço e por meio de variações, podendo ser descritas por vivências e ações coletivas compartilhadas.

No período pós-abolição da escravidão, o negro escravizado tornou-se o indesejável, agredido e excluído social e culturalmente, sendo marginalizado, principalmente, no mercado de trabalho. Embora a escravidão fosse um crime, a abolição pode ser entendida como forma de livrar os senhores donos de escravos das responsabilidades para com seus trabalhadores. Desse modo, para Nascimento (1980),

A escravidão significou crime hediondo contra africanos, a maneira como os africanos foram emancipados em nosso país não ficou atrás como prática de genocídio cruel. Na verdade, aboliram qualquer responsabilidade dos senhores para com a massa escrava; uma perfeita transação realizada por brancos, pelos brancos e para o benefício dos brancos (p. 63).

Em relação à sociabilidade dos negros escravizados e de seus descendentes pós-abolição, certamente os mesmos se viram atirados a liberdade conquistada, pois se negavam empregos, salários, moradias e o mínimo de apoio material para a sobrevivência humana. Diante das desigualdades geradas pelo sistema ora imposto, muitos dos cidadãos emancipados

foram obrigados a permanecerem com seus antigos senhores, trabalhando em condições idênticas ao período anterior à abolição. Quanto à sociabilidade, especificamente na Colônia Leopoldina, a mesma decorre da resposta à proibição do tráfico de escravos, tendo relação direta com a criação de colônias agrícolas, de modo a manter a continuidade do trabalho escravista. Obviamente, ocasionou-se um agravante social, pois onde existia a mão-de-obra injusta se fortaleceu o crescimento das mazelas sociais. Nesse sentido, após a abolição da escravatura o sul da província da Bahia, intensificou-se mais ainda enquanto espaço de transações de pessoas e culturas de todas as formas e particularidades, havendo circulação constante de alemães, suíços, franceses e africanos, sujeitos estes envolvidos em um projeto colonizador e de organização da produção agrícola familiar.

Nos estudos de Munanga (2001), os quilombos surgem como afirmações de sua importância, ocorrendo como forma de resistência ao sistema escravista. Nesse contraponto, não podemos negar a insurgência de comunidades aos artifícios do apagamento material e simbólico de suas identidades. Nesse sentido, a comunidade quilombola de Helvécia-BA tem se tornado um polo de manifestação cultural e identitária, fluida e contínua. A encenação do Auto de São Benedito, especificamente, surge em razão da resistência política e de vivência dos sujeitos, de modo a interseccionalizar com outras discussões no campo de suas manutenções e raízes africanas e brasileiras. Por essa justificativa é que se busca, por meio deste estudo, problematizar acerca da dramatização do Auto, quanto à possibilidade de ser entendido como uma prática cultural educativa, pela trama de uma historicidade construída interdisciplinarmente e, em simultâneo, transculturalmente, apresentando-se de forma emergente na comunidade, pois os quilombolas tem um contínuo movimento de ideias e práticas que se transformam por meio do embate contra as sequelas da escravidão e da omissão/rejeição de um legado africano repleto de saberes. Compreende-se tal insurgência como uma forma de resistência que permite aproximações a uma identidade que se tornou desnaturalizada, pois cada comunidade torna-se única em sua forma de articulação e de negociar aspectos históricos, territoriais, identitários e culturais em lógica com a resistência da própria dissolução. Assim, a discussão recorre à identidade quilombola enquanto elemento étnico-racial enraizador da formação de grupos negros que buscaram e buscam afirmação e libertação social.

A partir de Munanga (2001), é possível afirmar que quilombos, na atualidade, não correspondem apenas a espaços ocupados por escravos que fugiram do sistema escravista, mas como grupos que possuem trajetórias próprias, e mais do que isso, que apresentam ligações específicas com as terras que ocupam. Ou, ainda, sujeitos que se negaram a viver sob o regime

da escravidão, desenvolvendo laços de solidariedade e fraternidade na conquista de sua dignidade. A transição entre estados e regiões contribuiu de forma significativa para a convivência entre povos de diversas etnias, o que leva a pensar em um espaço de negros fugidos, onde se evidenciavam diversos tipos de relação, quer seja sanguínea, com a terra ou com a ancestralidade, no bojo da compreensão a respeito do reconhecimento, em Helvécia-BA especificamente.

Nessa confluência discursiva, para Santana (2014),

[...] O termo quilombo também propicia ambiguidades. Por esse sentido, as discussões em torno do mesmo não devem pautar-se apenas pelo discurso da historicidade, mas, sobretudo, pelo caráter socioantropológico. Se, pelo viés da historicidade, observamos a legitimação do termo, concomitantemente, é preciso averiguar o percurso semântico e as equivalências que se agregaram ao mesmo, uma vez que não há neutralidade quando se afere um sentido, mesmo porque um conceito não esgota a realidade (p. 40).

O questionamento quanto ao mecanismo legal e a necessidade de adentrar no cenário político-discursivo, temporalmente, esteve fechado ou apenas entreaberto por um lugar socioantropológico. Para Santana (2014), entre outros estudiosos deste campo temático, notam-se muitas inquietações em torno do termo quilombo e remanescente de quilombo, levando a entendê-lo como autonegação daqueles que lutam para não serem segregados, além de um ponto ainda passível de muitas discussões, em vista dos contextos e processos distintos de territorialização.

2.2 Constituição histórica da Colônia Leopoldina

A Colônia Leopoldina tem em sua gênese um projeto de constituição pautado na colonização¹. A política de colonização do Brasil do século XIX, por um viés extremamente demográfico e baseado no mercado agrícola, realizou-se por doação de terras denominadas sesmarias², distribuídas sem nenhum critério e fiscalização que pudesse garantir ao Brasil um retorno social e político como base para instituir a expansão pretendida.

Segundo Lyra (1982), no que concerne ao estabelecimento do regime colonizador, o

¹ Segundo Lyra (1982), além dos objetivos de povoar terras no Brasil, estavam em questão compromissos assumidos com a Inglaterra (em 1810), que inclusive não visava a não escravização, pois sua intenção era ter o controle econômico, inviabilizando o trabalho escravo nas colônias portuguesas, ela continuava sendo o centro econômico do Europa ocidental. Comprova-se tal fato que as colônias inglesas não deixaram de ser exploradas nesse período. Nesse período, já acontecia a exploração mediante o trabalho escravo, tal como a extinção da reposição de mão-de-obra. Além disso, Portugal visava implantar em terras brasileiras uma nova forma de produção, incrementando a existente.

² Doações de terras feitas por Portugal a colonos portugueses, visando a ocupação da América.

mesmo atravessava o regime de trabalho e o sistema fundiário, durante o século XIX. Não existia nenhuma proibição quanto a utilização do trabalho assalariado, por outro lado, a concessão ou venda de lotes favorecia o desenvolvimento da pequena propriedade (p. 20).

A Colônia Leopoldina decorre da resposta à proibição do tráfico de escravos, que resultou na criação de colônias agrícolas, de modo a manter a continuidade do trabalho escravista, o que, obviamente, ocasionou-se um agravante social, pois onde existia a mão-de-obra injusta se fortalecia o crescimento das mazelas sociais.

Geograficamente, as sesmarias localizavam-se às margens do Rio Peruípe, ao sul da Bahia, proximidades da antiga Vila Viçosa (atualmente Nova Viçosa-BA, pertencente a comarca de Caravelas, que até o fim do período colonial integrava os domínios da antiga capitania de Porto Seguro). Desde a colonização, as terras brasileiras atendiam aos interesses de Portugal, pelo próprio dinamismo de atividades rentáveis, clima tropical apropriado para produção de lavouras, acumulação de riquezas e como forma também de fortalecer-se política e economicamente. Com a política de doações de terras, o governo português isentava-se diretamente da tarefa de povoar a colônia do Brasil, considerando a vasta territorialização, além da implantação de empreendimentos econômicos, gerando povoamento e produtividade. Santana (2008) descreve a contextualização histórica da fundação da Vila Viçosa:

[...] Às margens do Rio Peruípe, o Dr. José Xavier Machado Monteiro, cavaleiro professo na Ordem de Cristo, Ouvidor Geral da Capitania de Porto Seguro, do Desembargo de Sua Majestade D. José I, em 1768, convoca os moradores de Campinho, pequena povoação ao longo do Peruípe, no intuito de comunicar-lhes a transformação do povoado em Vila, já pleiteado por eles, uma vez que os que lá exerciam a função de juiz ou vereador permaneciam longos períodos em Vila de Caravelas, dificultando o desenvolvimento de ações necessárias à administração dos bens patrimoniais naquele povoado. Posterior estudo e avaliação, salvaguardando o equilíbrio e desenvolvimento de Caravelas, o Ouvidor, de próprio punho, elabora a planta do que seria a Vila Viçosa. E, aos dezesseis de outubro de 1768, José da Costa e Silva Pinto, escrivão da correção, certifica o Edital de Fundação da Vila Viçosa em homenagem à histórica Vila do Distrito de Évora, Alto Alentejo em Portugal (p. 46).

A área das sesmarias doadas³ por D. João VI a famílias tradicionais da colônia europeia de origem suíça (Krysgsman, Neztkar, Sutz, Krulle, entre outras) ocorreu a implantação em meados de 1818, originando colônias estrangeiras no Brasil. Conforme Santos (2017), o projeto Leopoldina, enquanto projeto econômico, favoreceria o desenvolvimento das terras, por um conjunto de fatores como a criação de estradas, cultivo e tornando os rios mais navegáveis. Uma vez que não se poderia utilizar mão-de-obra escrava, colonos suíços, alemães e franceses

³ Segundo Carmo (2010), todo processo de doação ocorreu após viagem exploratória à região, em que o cônsul hamburguês Pedro Peycke e os naturalistas Freyreiss e Morhardt, naturais de Frankfurt, receberam do governo da província a doação de cinco sesmarias nas margens direita e esquerda do rio Peruípe, a oito léguas de distância de Villa Viçosa, dando início a colônia formada por suíços, alemães e franceses.

foram os primeiros a trabalhar em tal projeto.

Embora houvesse proibição quanto à utilização do trabalho escravo nas colônias agrícolas, ainda assim utilizavam-se da mão-de-obra na produção e manutenção da economia dos grandes senhores. O contato entre o negro e o branco contribuía para o povoamento e miscigenação de grupos étnicos. Podemos, por assim dizer, que a miscigenação veio para sobrepor traços de brancos sobre outros, sobretudo dos povos negros. É importante ressaltarmos que, no decreto de 1808 assinado por D. João VI, a intenção era a de alcançar terras no Brasil, é o que nos afirmam Moreira (2019),

havia intenções que perpassavam o simples desejo de povoar áreas ainda inalcançadas, evidenciava-se também um desejo de branqueamento populacional, substituição da mão de obra cativa pela livre, não perdendo de vista o desejo de lucratividade, indicando a intenção do governo de Portugal em promover o povoamento, aumentando com isso a produção agrícola em áreas ainda não ocupadas, além de um desejo velado de formar colônias militares que pudessem proteger espaços estratégicos e fronteiriços (p. 28).

Assim, pode-se dizer que a abolição da escravatura no sul da província da Bahia abriu espaço para transações de pessoas e culturas de todas as formas e particularidades, havendo circulação constante de alemães, suíços, franceses e africanos. Embora muitos dos colonos tenham chegado posteriormente à doação de terras livres⁴, certamente tiveram que comprar suas terras, tornaram-se donos de pequenos lotes herdados e de brasileiros residentes, por pretensão de produção e plantação de café, formando assim propriedades que eram utilizadas para exportação de seus produtos. Segundo os estudos de Carmo (2010), um dos colonos, o Sr. João Martinho Flach, deixou a Europa e passou a residir na Bahia, João Martinho Flach anos mais tarde assumiu a sucessão de uma das Fazendas *Helvétia*, mantendo o legado do pai:

Só após a morte de D. Leopoldina, em 1826, Flach passou a viver no extremo sul da Bahia, e ali se dedicou à cultura de café para exportação, aproveitando-se do vasto conhecimento que adquiriu na Corte para facilitar seus negócios. Em 1827 houve uma tentativa de suspensão da concessão de sesmária dada a Flach e a outros colonos da Leopoldina, motivada provavelmente pela utilização de escravos para o cultivo das fazendas. Em 1832 a posse das terras foi confirmada, e nesta data sabemos que ele já estava vivendo na região. João Martinho Flach faleceu em 1855 e deixou em seu lugar o filho legitimado João Flach, que esteve à frente da fazenda *Helvetia* 1ª e de outras propriedades, até a morte, em 1863 (CARMO, 2010, p. 88).

Em razão da ideia que se tinha dessas terras colonizadas como espaço de empreendimento de grande escala e rentabilidade, o Sr. João Martins Flach, um dos proprietários do conjunto de fazendas da Colônia Leopoldina, especificamente a Fazenda

⁴ Previa o reconhecimento do direito de posse, para aqueles que, a partir da sua promulgação, fizessem o registro das terras apossadas no prazo de seis anos (LYRA, 1982, p. 74).

Helvética, utilizava-se dos trabalhadores negros escravizados, estabelecendo o plantio, a produção e a exportação de café.

Quanto ao nome dado às terras, para Santana (2008), o Sr. João Martins Flach, por ser de origem suíça, cognominou a sua fazenda de *Helvethia*. Posteriormente, o local onde antes estava estabelecida a fazenda, agregou escravos e colonos de outras fazendas, tornando-se um vilarejo e, na atualidade, o distrito de Helvécia, localizado no município de Nova Viçosa, Extremo Sul da Bahia (p. 32). No que se refere aos bens contidos na Fazenda *Helvética*, Carmo (2010) relata constar:

Uma casa coberta de telhas, e paredes de tijolos contendo cozinha, armazém, botica, hospital e dois quartos; uma senzala quadrada coberta de telhas e paredes de tijolos com trinta e oito portas; duas casinhas de jogo de bolas; um engenho coberto de telhas e paredes de tijolos compreendendo serras, pilões, casa de farinha, armazéns, moinhos para ventilar e despolar, e todos os seus mais pertences; uma máquina de descarregar algodão com sua prensa de enfardar; um sino grande, objetos de armazém pequeno, objetos recolhidos na adega, inclusive vinho, vinagre, óleos e espíritos; uma balança decimal, moinho para café, botica com medicamentos, moinho para debulhar milho, alambique de cobre, ferramenta de carpina e tenda de ferreiro. Pode-se perceber, através das máquinas e objetos arrolados na fazenda de João Flach que este fazendeiro dedicava-se a outras atividades além da produção e exportação de café. Pelo menos às culturas de farinha, algodão, milho, e produção de cachaça, visto possuir um alambique de cobre. (p. 88).

Os apresentados por Santana (2008) demonstram que a Colônia Leopoldina era composta por 38 fazendas particulares e dedicava-se ao plantio de café, chegando a, em 1853, ser responsável por 90% da produção cafeeira baiana. Assim, nesse período, essas terras eram consideradas fortes produtoras de café. Em 1842, “na jurisdição dessas fazendas, havia 1.267 escravos e 130 brancos que trabalhavam nas plantações e manutenção das mesmas, além de 40 proprietários, perfazendo um total de 1.437 pessoas” (SANTANA, 2008, p. 60). À frente desse período, segundo Lyra (1982), em 1861 já se previa o fim da produção cafeeira e a substituição pelo comércio madeireiro na província.

[...] Em 1888, em decorrência da Lei de Abolição da escravatura no Brasil, os escravos das fazendas de café que formavam a Colônia Leopoldina, abandonaram seus respectivos senhores, causando dessa maneira, a desarticulação e ruína dos fazendeiros da antiga colônia. Para a Leopoldina representou esse decreto (libertação de escravos) o golpe mortal. Os emancipados abandonaram as propriedades rurais, surgindo assim a desorganização e a miséria [...]. As grandes e prósperas fazendas de café decaem rapidamente. Os proprietários que possuem recursos repatriam-se, os menos aventureiros emigram para as cidades da Bahia e Rio de Janeiro, e a terra exuberante abandonada por não existirem braços para colherem os frutos (Id., 1982, p. 28).

Com o fim da abolição, alguns colonos donos de fazendas permaneceram desenvolvendo suas atividades comerciais em Helvécia-BA, bem como os escravos, tornando-se, assim, um novo espaço geográfico de constituição e resistência. A discussão do período pós-

abolição se inseriu com o momento pelo qual antigos escravos buscaram, no meio social, o anseio da liberdade, pois, até 1888, eles viviam às margens da sociedade. Durante as décadas finais do século XIX, ocorreu a dura missão de incluir estes sujeitos naquilo que se delineava como projeto de inserção social. Obviamente, as últimas décadas da escravidão no Brasil contribuíram para o declínio da Colônia Leopoldina. Santos (2017) menciona que a abolição fez com que a Colônia entrasse em falência, uma vez que já não havia interesse em investir em projetos como o que era realizado na Colônia Leopoldina. Diante da impossibilidade do uso de mão-de-obra escrava, a comunidade não se sustentou, ainda assim, muitos trabalhadores permaneceram residindo no espaço, empreendendo a agricultura com fins de subsistência, principalmente na fazenda Helvécia.

A expectativa da extinção do regime de trabalho escravo começou a se apresentar de forma concreta. Dali em diante não haveria mais reposição de mão-de-obra escrava. Para Gomes (2009), entre períodos da Colônia Leopoldina e o que hoje denomina-se o distrito de Helvécia-BA, podemos analisar como intrínseco à própria história e o tempo, sendo ambas indissociáveis uma da outra, dado que o tempo histórico não se encerra no tempo cronológico, justamente por encontrar-se na memória circulante. Ao invés de ter desempenhado, unicamente, uma função agrícola de subsistência, a colônia utilizou-se da mão-de-obra, levando a chegando a destacar-se no cenário regional como forte produtora cafeeira para exportação por longos anos.

No entanto, como ocorreu também a outras colônias, também na Colônia Leopoldina a extinção do regime escravocrata levou à perda de escravos, afetando diretamente as bases da produção cafeeira, de modo que os colonos estrangeiros abandonassem suas terras, muitos deles já não residiam ali, era comum que as fazendas ficassem sob a tutela de algum parente próximo. É possível dizer que alguns antigos escravos permaneceram em terras próximas ou nas próprias fazendas abandonadas. Para Gomes (2009), as demais colônias, teuto-brasileiras à época, sobreviveram utilizando do trabalho familiar, enquanto a Colônia Leopoldina, além dos europeus, se ocupava do trabalho agrícola cerca de dois mil escravos.

Em síntese, a Colônia Leopoldina, em razão da sua perspectiva histórica imperialista, imposta durante o regime escravista, comportava-se produzindo e compondo grupos étnicos africanos. A partir de Santos (2017), compreende-se que a escravidão e suas consequências eram atos comuns, autorizados e legais para sustentar o modelo de sociedade que se pretendeu para o Brasil, em um sistema colonial e que ainda no tempo presente a sociedade sofre pelas mazelas e consequências desse regime. De posse dessas discussões, na subseção posterior trataremos do processo transitório da Colônia Leopoldina à comunidade remanescente

quilombola Helvécia, como dito, compreende-se que tais etapas estão ligadas uma à outra.

2.3 Reconhecimento da Comunidade Quilombola Helvécia (Nova Viçosa-BA)

Para melhor compreender o processo de reconhecimento da comunidade de Helvécia-BA enquanto comunidade remanescente de quilombo, torna-se necessária uma constante troca entre o passado e o presente. Nesse entrecruzar discursivo, cabe pensar a importância do projeto da Estação Ferroviária Bahia-Minas (1878-1966), a partir de sua contribuição para a organização socioeconômica, étnica da população e também para o reconhecimento da comunidade de Helvécia-BA como remanescente quilombola. Segundo Moreira (2019), a estação ferroviária em questão foi idealizada pelo deputado Teófilo Benedito Otoni, e tinha como objetivo ligar a região Norte-Nordeste, indo desde o estado de Minas Gerais ao Sul da Bahia, contando como portos de escoamento as cidades de Caravelas-BA, Nova Viçosa-BA e São Mateus-ES.

A transição entre estados e regiões contribuiu de forma significativa para a convivência entre povos de diversas etnias, principalmente quilombolas, o que leva a pensar em um espaço de negros fugidos onde se evidenciavam diversos tipos de relação, quer seja sanguínea, com a terra ou com a ancestralidade, no bojo da compreensão a respeito do reconhecimento.

Nesse sentido, comunidades quilombolas se formaram em períodos subsequentes a abolição da escravidão e buscaram ressignificações de seus espaços. Para o reconhecimento de suas terras, tornaram-se necessárias evidências materiais e registros, diante de processos jurídicos. Moreira (2019) diz que

[...] Os grupos quilombolas não precisam apresentar (e muitas vezes não apresentam) nenhuma relação com o que a historiografia convencional trata como quilombos. Os remanescentes de quilombos são grupos sociais que se mobilizam ou são mobilizados por organizações sociais, políticas, religiosas, sindicais etc. em torno do autoconhecimento como um grupo específico e, conseqüentemente, busca-se a manutenção ou a reconquista da posse definitiva de sua territorialidade. Eles podem apresentar todas ou algumas das seguintes características: definição de um etnônimo, rituais ou religiosidades compartilhadas, origem ou ancestrais em comum, vínculo territorial longo, relações de parentesco generalizado, laços de simpatia, relações com a escravidão e, principalmente, uma ligação umbilical com seu território (p. 142).

A definição de quilombo não era unicamente a de espaço composto por negros fugitivos, mas a partir de uma relação direta com a terra ou a ancestralidade, respeitando atentamente o reconhecimento de comunidade quilombola. No caso específico da Colônia Leopoldina, o anseio por parte do distrito de Helvécia-BA em receber da Fundação Cultural Palmares (FCP) a titulação de comunidade remanescente quilombola se deu estritamente por prerrogativas

jurídicas, uma vez que a comunidade foi constituída pós-abolição. Sobretudo, a busca pelo reconhecimento partiu do desejo de salvaguardar o espaço da comunidade, diante da ação desenfreada de empresas de iniciativa privada, que desapropriava ou limitava a liberdade individual e/ou coletiva quanto ao uso das terras e de práticas costumeiras entre os sujeitos.

De todo modo, a Associação Quilombola de Helvécia-BA (AQH), através de carta-ofício analisada abaixo, realizou a solicitação, no âmbito da FCP, requerendo o reconhecimento como comunidade remanescente de quilombo, descrevendo:

[...] Nós, comunidade de Helvécia, nos auto definimos remanescentes de quilombo, portanto, pedimos e requeremos o registro no livro de cadastro geral, expedição de certidão pela Fundação Cultural Palmares. Esta carta é, portanto, uma declaração comunitária, feita através da Associação e Comunidade Afro do Município de Nova Viçosa, Bahia, visando o reconhecimento da comunidade negra e do distrito de Helvécia, deste mesmo município, e as comunidades e terras negras adjacentes, como Comunidades Remanescentes de Quilombo, perante o artigo 68 da Constituição Brasileira de 1988, e diante o decreto nº 4887, feito pelo Presidente da República no dia 20 de novembro de 2003⁵ (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, Pedido de reconhecimento como comunidade remanescente quilombola, Helvécia, 23 de outubro de 2004).

Por meio do documento, nota-se a autodefinição dos sujeitos da comunidade, enquanto remanescentes de quilombo, que, em diálogo com Associação e Comunidade Afro do Município de Nova Viçosa, se reconhecem residentes em terras de negras adjacentes. Apoiados nas leis da Constituição Brasileira, os moradores de Helvécia assumiram suas condições e fizeram transitar o processo legal, compreendendo que, de sobremaneira, fariam valer todos os seus direitos, tornando-os reconhecidos. Ainda, na parte argumentativa da carta, inclui comunidades circunvizinhas, compreendendo moradores de Helvécia que possuíam terras pelas extremidades. Descrevendo da seguinte forma:

[...] A declaração e o pedido abrangem a comunidade negra de Helvécia, e o distrito com o mesmo nome, localizado no Município de Nova Viçosa, Bahia, incluindo, portanto, a comunidade do Rio do Sul e a zona rural do distrito. Além destas, o pedido inclui a comunidade de Candido Mariano, no Município de Nova Viçosa, a comunidade de Volta Miúda, no município de Caravelas, e as áreas e roças que beiram o Rio Peruípe, como Naiá e Muntum, entre outras, também do Município de Caravelas, áreas estas que fazem fronteira municipal com Nova Viçosa, e, portanto, com o distrito de Helvécia, e onde uma grande quantidade dos moradores de Helvécia tem roças e seus parentes. A área acima mencionada constituía, entre mais ou menos, os anos 1820 e 1900 a Colônia Leopoldina, grande empreendimento cafeeiro, movido por mão-de-obra escrava, formada por cerca 13 fazendas, e cujos proprietários eram alemães, suíços, franceses, holandeses, e alguns portugueses. A partir da abolição a área se tornou uma comunidade quase exclusivamente negra [...] (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, Pedido de reconhecimento como comunidade

⁵ Ofício N.º 1104/2000 – PRES/GAB /FCP/MinC. Datado de 11 de outubro de 2000. O ofício é parte integrante da documentação cedida em forma de cópia pela Fundação Cultural Palmares, de todo o processo para o reconhecimento de Helvécia como Comunidade Remanescente Quilombola.

remanescente quilombola, Helvécia, 23 de outubro de 2004)⁶.

Outro ponto se refere, entre outros direitos, ao desejo do livre acesso dos moradores: “estamos perdendo a nossa liberdade de ir e vir em busca do nosso próprio sustento devido ao grande plantio de eucalipto ao nosso redor e nas nossas terras. O eucalipto tem destruído o resto da Mata Atlântica e da nossa terra, e empobrece as nossas roças” (*Ibid.*, n.p., 2004). A sensação de supressão territorial se torna nítida ao explanarem a entrada e a força do capital por parte de empresas ao manterem a exploração de matas nativas e delimitação local, é dito que os quilombolas eram impedidos de utilizarem a terra, não podendo caçar ou retirar lenha do local.

Gomes (2010), ao analisar acontecimentos que antecederam o reconhecimento e o processo de busca do distrito de Helvécia-BA pela autenticação enquanto comunidade remanescente quilombola, notou conflitos surgidos em decorrência da busca por tais direitos. A estudiosa sinalizou que, ao contrário do que se podia esperar, abriu-se espaço para outras identidades e outros sentimentos de pertença, os quais não necessariamente atendiam ao modelo esperado como típico ou tradicional, pois as relações de parentescos apareceram como ponto forte. Nesse sentido, verificam-se subjetividades existentes na construção de uma memória coletiva que corrobora para a afirmação de uma identidade local, quer seja para o próprio indivíduo, quer seja para o grupo em questão, o reconhecimento étnico identitário implica a apropriação de categorias políticas, jurídicas e administrativas

Desse modo, a FCP por meio da Coordenação Nacional de Comunidades Remanescentes de Quilombos (CNCRQ), certificou em 2005 e reconheceu a Comunidade de Helvécia-BA como Comunidade Negra Rural remanescente quilombola, a partir do pedido feito pela Associação Quilombola de Helvécia (AQH), como demonstrado no registro abaixo:

O presidente da Fundação Cultural Palmares, no uso de suas atribuições legais conferidas pelo art. 1º da Lei n.º 7.668 de 22 de Agosto de 1988, art. 2º, 1º e 2º, art. 3º, 4º do decreto n.º 4.887 de 20 de novembro de 2003, que regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias e artigo 216, I a V, 1º e 5º da Constituição Federal de 1988, CERTIFICA que a Comunidade de Helvécia, localizada no município de Nova Viçosa, Estado da Bahia, registrada no Livro de Cadastro Geral n.º 002, Registro n. 1291, fl. 34, nos termos do Decreto supramencionado e da Portaria Interna da FCP n.º 06, de 01 de março de 2004, publicada no Diário Oficial da União n.º 43, de 04 de março de 2004, Seção 1, f. 07, É REMANESCENTE DAS COMUNIDADES DOS QUILOMBOS⁷ (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2004, p. 23).

⁶ Trata-se da carta-ofício mencionada na página anterior.

⁷ Fundação Cultural Palmares, Coordenação Nacional de Comunidades Remanescentes de Quilombos, Certidão de autorreconhecimento. In: Fundação Cultural Palmares, Reconhecimento da Comunidade Negra Rural de Helvécia, Nova Viçosa/BA, fl. 23.

Para Moreira (2019), a memória da escravidão permeou o imaginário de muitos membros da comunidade em decorrência da apropriação de uma identidade negra, além de uma carga histórica associada a negatividade em razão do desconhecimento, da resistência, do protagonismo dos africanos escravizados e dos seus descendentes. O desconhecimento de fatos quanto a autodefinição de serem quilombolas ocasionou resistências em muitos sujeitos da comunidade de Helvécia-BA, justamente por não terem assumido uma identidade coletiva.

Conforme Santana (2014), durante o processo de reconhecimento da comunidade, uma parcela contrária ao processo criou, como instrumento de insatisfação, muitos abaixo-assinados. Em alguns momentos silenciaram e em outros expuseram suas inquietações quanto ao autorreconhecimento ou não como remanescente quilombola, de modo que a prática do diálogo e as conquistas pudessem demonstrar razões para levarem adiante o enfrentamento político.

O reconhecimento da comunidade de Helvécia-BA foi para além de um contexto cultural situacional, pois a própria natureza afetou o conhecimento, modificando-o. Santana (2008), contextualiza o reconhecimento enquanto lugar de resistência e sobrevivência, pois,

O desconhecimento do termo quilombola, categoria instituída a partir da regulamentação do Artigo 68 da Constituição Federal, provocou impactos conflituosos. Por instituição legal, o termo transcende a compreensão de quilombo, não mais preso ao aspecto negativo de um passado forjado pelo sistema senhorial, mas ligado à resistência-sobrevivência de comunidade de negros rurais ao longo dos anos pós-abolição. Esse novo procedimento aferia direitos de voz a sujeitos antes silenciados, o que não foi bem aceito em Helvécia, uma colônia de europeus que ainda guarda resquícios dos colonizadores (p. 90).

Carmo (2010) corrobora com tal discussão no que se refere ao espaço de sociabilidade enquanto lugar de resistência, a comunidade de Helvécia-BA tornou-se uma sólida visão e resistência quanto ao autorreconhecimento quilombola. Nesse diálogo, retoma-se o entendimento de Santana (2008), por compreender que identidades coletivas apresentam origem ou ancestralidade em comum, em razão de hábitos, rituais ou religiosidade compartilhada. Geralmente, reivindica-se reconhecimento, fazendo-se constituir por grupos mobilizados em torno de um só objetivo, em geral, no apossamento de terras, não apenas no caso específico de Helvécia-BA, é possível encontrar resistências pelo autorreconhecimento.

Observa-se, então, que a transição entre estados e regiões, já que a comunidade se situa na divisa entre a Bahia, Minas Gerais e o Espírito Santo, contribuiu de forma significativa para a convivência entre povos de diversas etnias, principalmente quilombolas, no Extremo Sul da Bahia. O que leva a entender a comunidade de Helvécia como um espaço de vivência negra, que evidencia diversos tipos de relações, quer seja sanguínea, quer seja com a terra ou com a

ancestralidade. Estes aspectos são encenados e corporificados no “Auto de São Benedito”, encenado pelos integrantes da comunidade em 2009, em um evento artístico cultural que rememora identidades e manifestações locais. Na seção 3, discorrer-se-á sobre o cenário de fé e devoção, por meio da religiosidade negra local; será apresentado também o conceito de ação cultural, através das manifestações religiosas da comunidade, acreditando que estes decorrem através de uma ação educativa. E, sobretudo, em consonância com estas temáticas, tratar-se-á da importância e relevância das relações étnico-raciais por meio dos saberes e conhecimentos ancestrais.

3 MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DA COMUNIDADE DE HELVÉCIA-BA E SUAS RELAÇÕES ÉTNICO- RACIAIS

Na primeira parte desta seção, buscar-se-á estabelecer diálogos em torno das “Religiosidades Afro-Brasileiras”, transitando pelo eixo da religiosidade africana no Brasil, de modo a compreender a relação do “Auto de São Benedito”, encenado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, em campo dialógico com essa matriz religiosa. As teorias caminharão a partir dos estudos de Leinstner (2009), Caputo (2012) Laleye (2002), Prandi (1990, 2000 e 2001) entre outros teóricos. Tratar-se-á, ainda, do Candomblé e da Umbanda no Brasil durante o século XX, no bojo discursivo entre religiões afro-brasileiras, Candomblé e o tempo. Assim, será utilizada uma abordagem que caracterizará o conhecimento religioso africano, conectando-se sensivelmente ao aspecto da oralidade, pertinente a cultura de matriz africana, buscando compreender como se consolidaram essas raízes em território brasileiro, uma vez que é importante conhecer e rememorar, cabendo à prática cotidiana o conhecimento de seus cultos.

Na segunda subseção, “Devoções como forma de ser e agir”, serão contemplados estudos recorrentes aos ecos da memória em Helvécia-BA, que tem por base histórias, griôs e performances. Tendo em vista as práticas culturais e linguagens, em um breve estudo das performances presentes na dança bate-barriga em Helvécia-BA, ratificar-se-á a comunidade quilombola como um espaço plural, de constituição de manifestações socioculturais e religiosas que apontam para uma resistência e manutenção da identidade local que reverbera e perpassa o tempo e espaço.

Posteriormente, na subseção intitulada “Historiografia de São Benedito”, serão apresentados elementos da história de vida do santo negro Benedito que, através da sua estética, expressa significativamente a imagem do negro da contemporaneidade. Ainda, idealizado por meio da arte religiosa, imbrica-se na catequese de escravizados, demarcando o lugar do negro no catolicismo tridentino, europeu. Já a parte intitulada “O Auto de São Benedito como um evento histórico e religioso”, as discussões partirão da conceituação do que é Ação Cultural. Diante dos estudos, torna-se possível compreender como os sujeitos podem ver, entender e transformar suas realidades individuais e coletivas, à medida que ocorre o reconhecimento de suas realidades, uma vez que há o reconhecimento de suas identidades e culturas. Desse modo, na última subseção intitulada “Entre pautas políticas, sociais e culturais: a Educação Quilombola”, serão estudados textos centrados na educação para as relações étnico-raciais e nos quilombos, por uma dinâmica social do Brasil na contemporaneidade.

Assim, a seção buscará tratar de uma abordagem que verse sobre e difunda os saberes dos povos remanescentes de quilombos em contextos das relações étnico-raciais e educação, atestando que por meio da compreensão e afirmação de nossa identidade multiétnica e pluricultural deve-se basear a defesa consciente de valores e exercício da cidadania, ou seja, educar para as relações étnico-raciais a partir do conhecimento e valorização da participação decisiva dos africanos e de seus descendentes na construção da identidade brasileira, do respeito e da divulgação de sua cultura e história.

3.1 Religiosidades afro-brasileiras

Constantemente recorre-se a fé diante de anseios, o grupo social ao qual cada indivíduo está inserido tende a contribuir sistematicamente na escolha de qual religião professarmos. Neste sentido, procura-se um deus, uma divindade para dar sentido à vida, e por existirem inúmeros deuses, cada povo os nomeia de formas distintas. Caputo (2012) apresenta a seguinte reflexão: “tantos povos e um só Deus. Tantos nomes, mas um só Deus. Os hebreus o chamam *Adonai*; os mulçumanos, de *Alá*; os índios *guaranis*, de *Nhanderu*; os afro-brasileiros de *Olorum*, mas fica por aqui o Diálogo de Esperança” (p. 231).

Diante das pluralidades de crenças e de devoções, sobretudo, das religiões de matrizes africanas, a partir dos estudos em Prandi (2001) compreende-se que a escravidão, vivenciada por negros africanos trazidos como escravos para a América, reformulou as estruturas familiares deles, condicionando-os a novas crenças e modos de vida. Quando a religião dos orixás foi construída no Brasil, muitos dos seus aspectos e conceitos provenientes da antiga cultura africana sofreram processos violentos de silenciamento, mas os sujeitos resistiram para proporcionar continuidade de suas vivências.

Segundo Caputo (2012), a África é vista e compreendida como o berço das religiões negras no Brasil, contribuindo sistematicamente no desenvolvimento das religiões afro-brasileiras; pode-se dizer que as religiões africanas formaram a base da qual se desenvolveram as religiões afro-brasileiras. O desenvolvimento posterior foi influenciado por diversos fatores, tanto de outras religiões (cristianismo, religiões indígenas, espiritismo), como de influências contextuais (situação de escravatura, proibição da prática de religiões africanas, falta de pessoas iniciadas/formadas, etc.).

Através de suas pesquisas, Leinstner (2009) propõe que religiões históricas, baseadas em escrituras sagradas por ações de uma divindade, através de um passado histórico que atuaram em um presente imediato, influenciaram diretamente a vida dos seres, tornando

possível que esta atuação seja experimentada na vida cotidiana, uma vez que esse fenômeno se deu por intermédio da violência do período colonial.

é possível asseverar que a observação da relação entre o conhecimento religioso africanista, o saber científico, bem como seus confrontamentos e conexões a partir da proposta transdisciplinar e de suas noções de atitude transreligiosa e atitude transcultural puderam fornecer importantes referências para uma melhor compreensão não apenas das ambiguidades inerentes aos conflitos culturais e inter-religiosos, como também dos embates entre tradição e modernidade na sociedade contemporânea. As religiões afro-brasileiras foram tomadas apenas como um exemplo – entendido como propício – com base nas circunstâncias de embate referidos (*Ibid.*, 2009, p. 132).

Uma religião não se constitui por uma clientela que busca na experiência emocional e espiritual a solução de problemas cotidianos. Toda e qualquer religião tem a necessidade de devotos, sem estes não existiria a fé. Na conceituação de deuses, Laleye (2002) os caracteriza tendo em vista duas categorias: “dos deuses tão próximos do ser supremo que foram seus colaboradores diretos e dos deuses tão próximos dos homens que surgem, nem mais nem menos, como antepassados divinizados” (p. 613).

As religiões africanas e os conhecimentos por elas produzidos se constituem a partir de diferentes formas de saberes, convivências, partilhas, disputas, que se complementam. Para Leistner (2009), as religiões de matriz africana são observadas como área de produção de saber (p. 126). Nesse sentido, as religiões africanas, sob a ótica antropológica e sociológica do conhecimento, tornam-se o ponto central na difusão dos saberes que as produzem. Segundo Maggie (1975) *apud* Caputo (2012),

os traços católicos, espíritas e indígenas foram associados a um maior ou menor grau de desenvolvimento ou de evolução cultural. Assim, os traços de origem africana foram colocados no vértice mais baixo da evolução, seguidos dos traços indígenas e dos traços católicos assimilados de forma primitiva. No vértice mais elevado dessa evolução colocavam-se os traços espíritas (p. 42).

Os rituais de dimensão litúrgica dos cultos africanos não estão sozinhos e dissociados, justamente pelo caráter de agenciamento dos serviços espirituais. Para Prandi (2000) as religiões afro-brasileiras construídas até o início deste século e aqui denominadas candomblés, *xangô*, tambor-de-mina e batuque, reproduzem em muitos aspectos as religiões originais dos *orixás*, *voduns* e *inquices* africanos (p. 78).

No trânsito entre o catolicismo e a Umbanda, na perspectiva de Prandi (2000), a segunda, reelaborou parte do seu ritual nas religiões afro-brasileiras, originando-se incorporando valores cristãos kardecista, através da adoção de uma perspectiva maniqueísta⁸

⁸ Baseia-se em uma doutrina religiosa que afirma existir dualismo entre dois princípios opostos, normalmente o bem e o mal.

do mundo, porém não desenvolvendo um código de ética voltado para a orientação da moralidade dos fiéis em termos coletivos. Segundo o referido autor:

a religião dos orixás, dos *voduns* e dos *inquices* reconstituiu simbolicamente no Brasil do século passado a África que os negros africanos perderam com a escravidão, mas, embora fosse na origem uma religião de negros, a sociedade já era a brasileira, com instituições totalmente outras, sobretudo a família, uma sociedade que contava com o catolicismo como fonte decisiva de identidade e sociabilidade. Não era então possível ser brasileiro sem ser católico, mesmo que se fosse negro e mesmo que ser brasileiro fosse uma imposição. Assim, a religião africana no Brasil constituiu-se como religião de negros católicos, que já haviam perdido a família africana, com seus clãs, genealogias e antepassados. Embora os candomblés tenham reconstituído nas estruturas religiosas brasileiras e seus postos sacerdotais as hierarquias de poder e as regras de administração características da família e dos reinos africanos, uma parte decisiva da religião foi deixada para trás: a presença dos antepassados e de muitas entidades sobrenaturais que na África respondiam pelo controle moral dos homens e das mulheres (*Ibid.*, 2000, p. 79).

Desse modo, é possível dizer que os cultos aos antepassados, *egunguns*, formou-se nos moldes dos candomblés de orixás, como grupo de culto particular e independente dos demais candomblés, embora se mantivesse como culto secreto e estritamente masculino, preservando ritos e indumentárias. A partir dos estudos de Prandi (2000) é possível interpretar que quando chegou ao Brasil a religião africana, chegou também o controle da moralidade pública as instituições políticas, jurídicas e católica, sendo estas fontes máximas para o comportamento, intimidade e consciência. Os negros se reuniram aos candomblés de orixás, *voduns*, *inquices* e caboclos, de modo que suas ações na sociedade fossem vigiadas e punidas pela igreja e o Estado. A partir de Prandi (1990), compreende-se que,

[...] A umbanda, ritualmente muito se aproxima do candomblé dos ritos angola e caboclo, em que já estão esquecidos os *inquices* bantos, substituídos pelos orixás – os deuses nagôs –, a umbanda incorpora virtudes católicas adotadas pelo kardecismo, e procura emprestar desta religião seus modelos de organização burocrática e federativa (p. 61).

Outro aspecto importante nas religiões africanas é a linguagem verbal, musical, ritual e litúrgicas dos cultos, sendo que estes, com o passar dos anos e gerações, foram esquecidos e/ou reformulados. Embora alguns grupos tenham se esforçado no sentido de retomar línguas e rituais esquecidos em espaços por vezes marginalizados, através de línguas e cultos similares, considerando uma visão africana.

Para Caputo (2012), a tradição não implica necessariamente a ideia de um passado imobilizado, a passagem de conteúdo é inalterada de uma geração para outra. A tradição ocorre quando a ação humana é plena, isto é, quando se abre para o estranho, o mistério, para todas as temporalidades e lugares possíveis, não obstruindo transformações ou passagens.

A partir de Prandi (2000), compreende-se que a Umbanda se encontra difundida no

Brasil, pois aceita a multiplicidade plural e contempla a riquíssima miscigenação identitária e cultural. O mesmo acontece com o Candomblé, religião da qual a Umbanda se formou, comportando não apenas grupos negros, sobretudo do Nordeste (berço da África no Brasil). No tempo presente, nota-se que configurações e denominações dos candomblés brasileiros, mais especificamente em Salvador - BA, vem sendo flagrante da presença de pessoas não negras de outros estados, sobretudo, as oriundas do Sudeste. Com os estudos em pauta, entende-se que os candomblés não estão estanques, parados no tempo de sua história, agregando assim diversidades de povos, sem distinção.

Por meio das pesquisas realizadas por Prandi (1990), é possível inferir que os iorubanos⁹ de João do Rio¹⁰ tenham descido da Bahia já libertos e em busca de ocupações urbanas na corte imperial, depois da República. Na relação entre o tempo e o espaço, em seu segmento, decorre sobre o tempo do mito e o tempo da memória na cultura iorubana, deixando evidente que para o referido grupo não há futuro, havendo assim uma equivalência de reposição e de ordem, oscilando, de modo tal que, para,

os *iorubás* tudo acontece em três planos: o *Aiê*, que é este nosso mundo, o do tempo presente; o *Orum*, que é o outro mundo, a morada dos deuses orixás e dos antepassados, o mundo mítico do passado remoto; e o mundo intermediário dos que estão aguardando para renascer (*Ibid.*, 2000, p. 49).

Antes do contato com a cultura europeia, para os *iorubás*, Prandi (2001) explicita que,

os acontecimentos do passado estão vivos nos mitos, que falam de grandes acontecimentos, atos heroicos, descobertas e toda sorte de eventos dos quais a vida presente seria a continuação. Ao contrário da narrativa histórica, os mitos nem são datados nem mostram coerência entre si, não existindo nenhuma possibilidade de julgar se um mito é mais verossímil, digamos, do que outro. Cada mito atende a uma necessidade de explicação tópica e justifica fatos e crenças que compõem a existência de quem o cultiva, o que não impede de haver versões conflitantes quando os fatos e interesses a justificar são diferentes. O mito fala do passado remoto que explica a vida no presente. O tempo mítico é apenas o passado distante, e fatos separados por um intervalo de tempo muito grande podem ser apresentados nos mitos como ocorrências de uma mesma época, concomitantes (p. 48).

O referido autor descreve o Candomblé como uma religião nascida na Bahia, durante o século XIX, com fortes influências das tradições religiosas trazidas da África, uma vez que a religião em questão sofreu influências de grupos *fons*, chamados *jejes* e prossegue afirmando que o candomblé *iorubá*, ou *jeje-nagô*, como congregou “aspectos culturais originários de

⁹ Um dos últimos grupos negros trazidos como escravos no final do século XIX, destinados, principalmente, à Bahia para o trabalho urbano, as artes e ofícios (PRANDI, 1990, p. 52).

¹⁰ O trânsito de sacerdotes e aspirantes das religiões de orixás e encantados acontecia entre Bahia e Rio de Janeiro, mantendo-se uma fluidez entre o passado e o presente, como entre Bahia e Recife embora menos intensamente, tornando anos mais tarde uma rota triangular entre Bahia-Rio de Janeiro-São Paulo (PRANDI, 1990, p. 52).

diferentes cidades iorubanas”, originou-se “de diferentes ritos, ou nações de candomblé, predominando em cada nação as tradições das cidades ou região que emprestou o nome: *queto*, *ijexá*, *efã*” (PRANDI, 2001, p. 44).

Foram principalmente os candomblés baianos das nações *queto* (iorubá) e angola (banto) que mais se propagaram pelo Brasil, podendo hoje ser encontrados em toda parte. O primeiro veio a se constituir numa espécie de modelo para o conjunto das religiões dos orixás, e seus ritos, panteão e mitologia são hoje praticamente predominantes. O candomblé angola, embora tenha adotado os orixás, que são divindades nagôs, e absorvido muito das concepções e ritos de origem iorubá, desempenhou papel fundamental na constituição da umbanda, no início do século XX, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Hoje, todas essas religiões e nações congregam adeptos que seguem ritos distintos, mas que se identificam, nos mais diversos pontos do país, como pertencentes a uma mesma população religiosa, o chamado povo-de-santo, que compartilha crenças, práticas rituais e visões de mundo, que incluem concepções da vida e da morte (PRANDI, 2001, p. 44).

A origem do candomblé e da macumba, como é chamado por Prandi (1990), em oposição aos cultos similares baianos, visibiliza-se exclusivamente por meio da tradição africana. Para o autor, “a macumba nos direciona ao surgimento da umbanda como religião independente no primeiro quartel deste século, mas que poderia ter sido perfeitamente denominada de candomblé” (p. 53).

Através de Prandi (1990), entende-se que a macumba, por surgir do Candomblé, deixou de lado os modelos dos minoritários candomblés *nagôs*. Para Prandi (2001) a religião dos *orixás* entende o tempo como uma repetição, ou seja, para eles, nada é completamente novo, pois já ocorreu a outro ser humano no passado ou foi experimentado pelos próprios *orixás*.

Nota-se que as religiões africanas crescem e prosperam significativamente no Brasil, ganhando novos territórios e adeptos, desses territórios destinados aos cultos, cabe ressaltar que certamente a pobreza não permitia aos (ex)escravos darem-se ao luxo de possuir uma casa destinada as suas liturgias, por essa razão, procuravam realizar os rituais na noite, nas senzalas, após a rotina de trabalho a que eram submetidos, além de praticarem nos fundos das casas grandes.

Sobre o cotidiano dos terreiros, Caputto (2012) apresenta conhecimentos do culto de *Égún*, como lidam com a morte, com a memória dos que ficam e dos que ainda estão vivos, deixando evidente que não dependemos dela para não morrer, mas para sermos lembrados. Assim, em um terreiro de *Égún* a morte acompanha a vida, nesse sentido, a morte é compreendida como uma mudança de estado, plano de existência e *status*.

Em se tratando da Umbanda, surge como dissidência do kardecismo, pois se rejeitava a presença de guias negros e caboclos, considerando os kardecistas mais ortodoxos como espíritos inferiores. No entanto, Prandi (1990) menciona que o espiritismo e o candomblé são

muitas vezes praticados por alguns fiéis.

Dessa forma, é possível considerar que a umbanda incorpora elementos religiosos da cultura brasileira, pelos negros que diluíram e misturaram-se no (re)fazimento de classes, valorizando a organização burocrática da população brasileira e, também, o conhecimento pelo aprendizado escolar em detrimento da tradição oral.

Na umbanda que se consolidará a partir de então, a presença da entidade no transe ritual volta-se mais para a cura, limpeza, aconselhamento dos fiéis e clientes, afastando-se de outro ideal kardecista: o de comunicação com os mortos com o fim de estender ao mundo dos espíritos atrasados e sofredores a doutrinação evangélica caridosa: e receber dos espíritos de luz orientação para o desenvolvimento de virtudes na terra, curas do corpo e da alma, evolução espiritual dos vivos e dos mortos (PRANDI, 1990, p. 56).

Podemos dizer que a umbanda rompe com a concepção kardecista de mundo, o que, na concepção de Prandi (1990), trata-se de um plano terreno que não é uma terra de sofrimentos onde devemos ajustar contas por atos de nossas vidas anteriores. O kardecismo carrega do candomblé a ideia e experiência de que neste mundo implica-se a obrigação de gozar da vida, por meio da realização do homem ao expressar a felicidade terrena que ele deve conquistar. Assim, entende-se que cada um deve buscar a felicidade plena, a autorrealização.

Além de carregar traços do kardecismo, a umbanda também incorpora aspectos do candomblé, como a norma do segredo, do “recolhimento iniciático”, “da infalibilidade” do pai-de-santo, da autoridade ex cathedra do orixá acima de qualquer preceito, tendo por consequências enormes dificuldades de unificação doutrinária e institucional (PRANDI, 1990, p. 64).

Diante das discussões apresentadas, destaca-se a importância da manutenção dos cultos como manifestação religiosa, de sociabilidade e identidade dos sujeitos, uma vez que os cultos (narrativas de representações dos membros de uma sociedade) são difundidos por grupos sociais, religiosos e culturais na manutenção dos seus valores e identidades. Nesse sentido, corrobora-se com Prandi (2000), que compreende “o culto aos antepassados como modalidade religiosa circunscrita aos limites do terreiro, perdendo completamente suas características de instituição ética” (p. 04). Assim, parte-se do pressuposto de que toda instituição religiosa transita por um viés de cunho educativo, constituído para que um ritual sirva de instrumento e transmissão dos cultos, nesse sentido, temos um entrelaçado ao outro, oportunizando e garantindo a preservação das relações étnico-raciais, das memórias e identidades coletivas.

As religiões de África têm suas bases na filosofia, mitos e rituais específicos e contam com mitos devotos, embora tenham sido por muito tempo marginalizadas. Então, reforça-se, com o “Auto de São Benedito”, que por essas vias supracitadas de compartilhamentos, os

quilombolas de Helvécia-BA transmitem heranças ancestrais e realizam o que podemos chamar de permanência e sustentabilidade do que em outros tempos e espaços foram aprendidos de gerações antepassadas.

Nessa subseção, tratar-se-á das religiosidades africanas históricas que corroboraram e influenciaram diretamente as religiões afro-brasileiras, uma vez que muitas delas foram experienciadas em nosso cotidiano, diluídas por diversos grupos. Na subseção posterior, discorrer-se-á acerca da devoção na comunidade quilombola de Helvécia-BA, entendendo que todo cenário religioso local transita por um entrelaçamento de herança cultural exclusivamente herdado e disseminado, que estima um imenso valor religioso como parte de identidade individual e coletiva.

3.2 Devoções como forma de ser e agir

Entre os sujeitos da comunidade quilombola de Helvécia-BA existem diferentes modos de ser e agir, o que os torna singulares no tempo e no espaço. Nesse sentido, a constituição das manifestações socioculturais e religiosas apontam para uma resistência e manutenção da identidade quilombola. Ou seja, há resistência e há também adesão a cultura externa, havendo a instalação de igrejas evangélicas, isolamento e fechamento dos centros de umbanda e candomblé.

A dinâmica decorre, dentre outras, a partir da devoção a alguns santos, a exemplo Cosme e Damião (por meio do caruru: ritual da religiosidade africana onde se entoam cantigas nagôs e distribuem doces às crianças e cujo prato principal é a comida de mesmo nome); Mouros e cristãos (representação da luta entre duas “facções”, com embaixadas e tiros de festim); Grupo de Capoeira e Maculelê (que eleva a espiritualidade da comunidade por meio da arte); Festa de São Benedito, São Sebastião e Nossa Senhora da Piedade. Ainda, nota-se a representação de outras manifestações em que se inserem os santos, a exemplo do samba de viola, em que se coloca um santo dentro de um pequeno oratório e vão para uma residência fazer festa com pandeiro, sanfona e caixa (um tipo de tambor), entre outras manifestações.

As festas populares da comunidade se configuram entre devoção, diversão e consumo, por meio da tradição local. É possível compreender que a produção cultural surge a partir das necessidades dos sujeitos, dentro de um sistema social determinado e pensado para eles.

As festas aos santos Cosme e Damião e a São Sebastião acontecem todos os anos em 20 de janeiro, precedidas pela encenação da batalha entre Mouros e Cristãos que relembra a cristianização da Península Ibérica pelas cruzadas. Em Helvécia-BA esse evento diferencia-se

e destaca-se por ser apresentado de forma popular (combinação de canções, diálogos e danças), em ambiente aberto. O enredo se aproxima e identifica-se muito com o que teria ocorrido durante a batalha final de Granada (tida como última fronteira de resistência mourisca na Europa ocidental), na antiga Hispânia.

A festa dos Mouros e Cristãos é um exemplo de organização da cultura local, onde os espaços confrontam, diante de diversos discursos, servindo como resistência e manutenção do culto de devoção a São Sebastião. Abreu (2014) apresenta um fragmento que chama a atenção e na sequência descreve o festejo:

chama os mouros, chama os cristãos, suspende a bandeira de São Sebastião. Durante a evocação desse fragmento de texto da literatura oral, carregado de múltiplos atos vocais, os participantes da festa se aglomeram para levantarem a bandeira em homenagem ao santo devoto na praça em frente à igreja matriz. Há todo um ritual de preparação das práticas culturais: a puxada do mastro, o enfrentamento entre mouros e cristãos nos dias 25/01 e 26/01, a vitória dos cristãos, a conversão dos mouros ao Cristianismo, a simulação do campo de batalha em frente à igreja e a presença das duas cores nas vestimentas dos exércitos adversários (azul e vermelha) (p. 81).

Entre diversidades de manifestações artísticas e culturais, a festa dos Mouros e Cristãos, em específico, apresenta-se como intermediária diante de sua ritualização e organização, em ação conjunta entre o festejo e o entendimento da manutenção da tradição, colaborando para a compreensão da cultural local.

Quanto ao Grupo de Capoeira e o de Maculelê¹¹, organizado pelo Grupo Arte Bahia, segundo Abreu (2014), trata-se de manifestação artística cuja finalidade é estimular a prática da capoeira, promovendo-a e difundindo-a, pelo meio moral e corporal, busca a elevação espiritual da comunidade. A capoeira, além do seu valor histórico e cultural, também se torna instrumento de resgate, quando utilizada como artifício para evitar a marginalização dos jovens. Através de oficinas de capoeira e de produção de instrumentos adotados nas rodas, promove-se a socialização, a reintegração e evita-se o ócio. Nesse sentido, é possível afirmar que, diante de suas práticas, a comunidade de Helvécia-BA se propõe a promover e rememorar movimentações artísticas-culturais social do indivíduo marginalizado, estimulando o convívio e a reintegração local.

Retomando às festas religiosas, para Aguiar (2015), a festa de São Sebastião é apresentada pelos foliões com destaque e orgulho, abarcando outras manifestações culturais,

¹¹ Disponível em: <<http://artbahiacapoeira.blogspot.com/>>. Acesso em: 25 de Julho de 2020.

tais como a Queima do Judas¹² e a Puxada do Mastro¹³, esta última em homenagem ao santo Sebastião. Quanto à malhação do Judas, configura-se como ritual católico realizado durante a semana santa, período em que são produzidas celebrações de símbolos ligados à morte e à ressurreição de Cristo.

A Puxada do Mastro se insere na comunidade como ação que reporta os suplícios vividos pelo santo católico, Sebastião.

São Sebastião depois de ter enfrentado os inimigos da fé cristã, teria sobrevivido após ser amarrado numa árvore e alvejado por flechas. Celebrado na comunidade, o santo milagreiro é tomado pelos fiéis como exemplo de coragem, fidelidade e perseverança, atitude motivadora capaz de estimular os devotos com o tronco de aproximadamente seis metros de comprimento, levando-os a percorrer distâncias consideráveis pelas principais ruas (AGUIAR, 2015, p. 121).

A festa de São Sebastião, atravessada pelo sincretismo, constitui-se pelas múltiplas teias entrelaçadas a manifestações e práticas oriundas de um catolicismo popular, remodelado pelas influências das culturas africanas e dos povos originários.

Também é importante tratar da devoção a São Benedito, através desta, como mote de manifestações da Comunidade Quilombola de Helvécia-BA, dramatizou-se, em 2009, a encenação de um auto, sob a direção externa do artista e coreógrafo da Rede Globo, Ciro Barcelos, contratado pela empresa Fíbria, produtora de papel e celulose. O referido artista, além de dirigir o auto, ministrou oficinas de teatro, dança e adereços para rememorar a espiritualidade da comunidade para com o santo¹⁴.

Aguiar (2015) fala da forma como a fé e a devoção são postas na referida manifestação, ocorre o acesso à multiplicidade de elementos étnico-religiosos dos sujeitos integrantes das festas, uma vez que se tornam cruciais à interpretação, permitindo compreender a (res)significação do contexto local. Nesse sentido, entende-se que as culturas populares podem ser condicionantes das produções e manifestações por ritualizações do sagrado.

Segundo Abreu (2014), a Comunidade Quilombola de Helvécia-BA não possui missas regularmente, pois não há padre residente na comunidade, mas a fé católica é processada

¹² No último dia de cada ano os foliões confeccionam um boneco de pano com materiais doados pelos próprios moradores, colocam o mesmo em um caixão feito de tábuas de madeira reaproveitada e saem em procissão pelas ruas e vielas da comunidade, simulando um funeral com lamentos-zombeteiros, danças, cantorias e muita algazarra, conforme Aguiar (2015).

¹³ Segundo Aguiar (2015) trata-se de uma prática da comunidade de Helvécia-BA que é anunciada pelo tocar do sino da Igreja matriz e segue em um ciclo de peregrinação até um pedaço de terra, situado entre quatro e cinco quilômetros aproximados da comunidade, de onde se extrai um tronco de árvore de grande porte. [...] Após ser ornamentado com plantas e folhas diversas, colhidas pelos devotos, depois das rezas, o mastro de São Sebastião transforma-se no emblema do sofrimento e sacrifício do santo, momento em que os foliões iniciam a peregrinação de volta à comunidade (p. 121).

¹⁴ O desvelamento da dramatização encenada pela comunidade ao santo negro será melhor apresentada e analisada na próxima seção.

arduamente na devoção aos santos padroeiros: “[...] a padroeira de Helvécia é Nossa Senhora da Piedade e São Sebastião” (p. 89). Diante da forte presença do catolicismo na comunidade e da necessidade de padres nos eventos litúrgicos, o autor ressalta a importância dos rezadores. Segundo Abreu (2014), os rezadores são considerados intermediários do plano transcendente e do material cujas funções simbólicas na família e na comunidade era a cura dos males e o equilíbrio físico ou espiritual (p. 87). Desse modo, é possível vislumbrar sua credibilidade na comunidade, sobretudo, por estímulos culturais presentes, fazendo com que a prática de cura permaneça presente e se perpetue.

Retomando a discussão das manifestações da comunidade, não se pode deixar de mencionar o Samba de Viola, que, para Koopmans (2005), trata-se de uma tradição realizada em festas em homenagem aos santos católicos: Nossa Senhora da Piedade e São Sebastião, onde o santo homenageado é carregado em um oratório; ao ser recebido nas residências, é acolhido com cantoria ao som de pandeiro, sanfona e caixa, danças e comidas.

Na dança Bate-Barriga, encenação em que homens e mulheres entoam versos (alguns improvisados), acompanhados ao som dos tambores, o ritmo da cantoria é estabelecido pela batida de coxas das mulheres que participam da ciranda.

Certifica-se, mediante estudos teóricos, discursos comprobatórios de que todas essas manifestações e produções artísticas acontecem em diálogo com representatividades, por meio da fé e devoção, por uma expressiva diversidade religiosa local. Na próxima subseção, tratar-se-á de como se originou e difundiu na comunidade a figura representativa de São Benedito, bem como sua expressão cultural simbólica, expandida, inicialmente, na Europa e, posteriormente, ocupando outros espaços de contexto religioso.

3.3 História do santo negro Benedito

A partir do estudo produzido por Araújo (2020) é possível compreender que o santo negro, de origem europeia, São Benedito, surgiu no século XIX, sofrendo exploração de modificações estéticas em sua produção artística religiosa. O autor corrobora para uma discussão que vai além da fé e devoção ao santo, se envereda pela sua “condição negra, pois existia o preconceito pautado na cor, não só no âmbito material como também no âmbito simbólico” (p. 08).

Os estudos levantados remetem a compreensão de que cor e preconceito sempre estiveram presentes na cultura europeia, por meio de uma supremacia branca e ainda hoje, conforme Araujo (2020), “não é raro associar a religiosidade negra com feitiçaria e

encantamentos de todo tipo. Assim foi na colônia, e prossegue, com menor intensidade, na atualidade” (p. 07), firmando a reflexão de que o preconceito racial sempre esteve presente nas relações étnico-raciais.

O “Auto de São Benedito”, encenado pela Comunidade Quilombola de Helvécia-BA, em sua composição artístico cultural, torna-se educativo, pois educa para as contradições sociais, resultando em uma construção e disseminação de conhecimentos que tem como horizonte a formação humana. Notadamente, tanto o texto dramático quanto a encenação (que se transforma em um texto espetacular) tornam-se um espetáculo do discurso e/ou discurso do espetáculo. A encenação torna-se um discurso reflexivo da obra de arte e, ao mesmo tempo, um desejo de significação do público no sentido de que o funcionamento da obra de arte deve ser exposto explicitamente.

A encenação do “Auto de São Benedito”, enquanto estruturação de elementos que compõem o gênero em questão, perpassa por uma linguagem composta por um único ato, com a finalidade de fomentar uma educação étnico-racial. Ainda, apresenta-se de forma emergente na comunidade, como apontamentos, os quilombolas têm um contínuo movimento de ideias e práticas que se transformam por meio do embate contra as sequelas da escravidão e da omissão/rejeição de um legado africano.

A partir dos estudos em Oliveira (2017), compreende-se que a produção da fé e devoção a São Benedito surge a partir de um modelo cristão pós-tridentino, correlacionado à escola literária barroca, em que conceitos estéticos e teológicos da igreja foram reformados e aprimorados através de uma cultura visual simbólica. Assim, apresenta-se além de uma metáfora para designar o santo negro, também modelos de esculturas europeias (de abrangência italiana, espanhola e portuguesa), por meio de milagres, curas e prodígios.

A vida do frei São Benedito na Sicília e sua forma latino-americana, configurou-se na figura representativa religiosa por um catolicismo negro cristão. Desse modo, o enfoque contundente da cor preta do santo sempre levou a discussões raciais.

Benedetto Manasseri, seu nome de batismo, nasceu em San Fratello em 1526 e faleceu em Palermo em 04 de abril de 1589, ambas cidades da Sicília, na Itália. Filho primogênito de ex-escravos convertidos ao catolicismo, Benedetto se tornou livre aos 18 anos de idade, iniciando sua jornada eremita com um grupo de seguidores de São Francisco de Assis, liderado por Jerônimo Lanza. Não há dados tão precisos quanto a este período que remete à vida eremita e à clausura de Benedetto. Pode-se determinar que entre seus 32 e 36 anos, ele se tornou frei ao ingressar na Ordem de São Francisco e passou a viver no Convento de Santa Maria de Jesus, em Palermo, onde exerceu a função de cozinheiro, Frei Superior dos Noviços e Guardião deste convento, algo que chama atenção, pois Benedetto era analfabeto e negro (OLIVEIRA, 2017, p. 369).

No diálogo entre Oliveira (2017) e Araújo (2020) apresenta-se o santo negro Benedito

como padroeiro de populações negras que passou pelo processo de transição ao catolicismo e cujo nascimento surge por um mito na encruzilhada, uma vez que se associa a uma religiosidade negra como de feitiçaria e encantamentos de todo tipo, desde os tempos na colônia, prosseguindo em menor intensidade na atualidade. O primeiro autor vai nos dizer que as esculturas do santo negro Benedito surgiram no século XVII em um contexto não propriamente sobre a escravidão negra, mas era um dos resultados da presença nas ordens religiosas durante os primeiros passos do catolicismo tridentino na Europa (p. 369). O segundo, justifica que o catolicismo nasceu no Brasil em razão do encontro de diferentes etnias e miscigenação, por meio de manifestações populares, nas quais o sincretismo e a devoção ao santo católico se fundiram. Nessa confluência discursiva, Araújo (2009) defende que,

no contexto brasileiro, onde as várias expressões de religiosidade se fundiram, essa romanização vai criar um clima bastante tenso, afinal o catolicismo que vingara na colônia sempre fora uma religião, na prática, à margem dos cânones católicos e da própria liturgia. A “devoção” nos moldes que se processavam no Brasil deveriam ser expurgadas, por terem em demasia elementos “populares”, leia-se elementos da religião afro e indígena (p. 04).

A partir das primeiras hagiografias¹⁵ italianas do Betto Benedetto, o São Benedito, é possível contextualizar fé e devoção à metáfora da cor negra para apresentar o santo negro, beatificado em 1743. Segundo Oliveira (2017), foi no contexto da Sicília, onde vivia o frei, que surgiram as primeiras esculturas de São Benedito, pela popularidade e caridade que ele prestava. Com o tempo, estas imagens percorreram a Espanha e Portugal.

Oliveira (2017) apresenta diferentes modelos iconográficos da escultura de São Benedito na Europa. O primeiro deles é o italiano, em que aparecem São Benedito com o Menino Jesus, simbolizando a aparição da Virgem ao beato negro, por viés artístico elaborado pelo catolicismo tridentino. O segundo modelo, o espanhol, embora tenha seguido tendências tridentinas, inspirou-se na *Religio Cordis*. Na aparição, nota-se um coração jorrando gotas de sangue. Neste modelo, testifica-se o *Milagre do sangue*, o santo carrega com a mão direita um coração, ocorrendo variações; no lugar do coração de Benedito há um pequeno tecido manchado de sangue, levando crucifixo e cajado. No último modelo, o português, apresenta-se o *São Benedito das flores*, simbolizando uma assimilação a Santa Isabel, devido às narrativas de milagres, nesta, o santo carrega um arranjo de flores ou pães.

A partir de hagiografias e esculturas portuguesas, tornou-se significativa a implantação do projeto de uma conversão para catequese de negros em solo brasileiro, por conta do aumento

¹⁵ Coisas ou objetos sagrados sobre santos, como biografias.

significativo de negros escravizados entre Portugal e Brasil, adotado como estratégia para administrar a população. Assim, compreende-se que São Benedito, como santo negro, através da sua estética, expressa significativamente a imagem do negro da Idade Moderna. A imagem negra é idealizada por meio da arte religiosa, imbricada na formação da catequese de escravizados, demarcando o lugar do sujeito negro no catolicismo tridentino.

Na subseção seguinte, tratar-se-á das questões alusivas à ação cultural na comunidade de Helvécia-BA, compreendendo estas como geradoras de transformações dentro de um processo educativo, na possibilidade de trocas de informações.

3.4 O “Auto de São Benedito” como um evento histórico e religioso

Na discussão referente à ação cultural presente na comunidade quilombola de Helvécia - BA, buscou-se o diálogo com Freire (1981), por permitir perceber, entender e transformar as realidades individuais e coletivas, nas quais os sujeitos se encontram e se reconhecem. Acredita-se que à medida que há reconhecimento de realidades individuais e coletivas, ocorre união dos dominados, não como minorias divididas entre si, mas passando a existir também através do reconhecimento da identidade e dos interesses dos sujeitos, bem como na diversidade de suas realidades. Ou seja, o processo de reconhecimento identitário local está voltado explicitamente para o conceito de grupo e memória coletiva.

Nesse sentido, entende-se a partir de Freire (1981) que “ninguém conscientiza ninguém. O educador e o povo se conscientizam através do movimento dialético entre a reflexão crítica sobre a ação anterior e a subsequente ação no processo” (p.109). Desse modo, pode-se compreender que toda ação cultural visa transformar e conscientizar a sociedade através da arte, enquanto a ação educacional tem por objetivo educar, oportunizar a formação formal. Nesse entrecruzar, parte-se da ideia de que por ações educativas é possível concretizar fatos, uma vez que toda prática socioeducativa implica concepções dos seres humanos e do mundo. Todavia, é preciso compreender uma ação cultural voltada para o produto, numa abordagem social da questão cultural, ou como uma abordagem do indivíduo social, de modo a buscar desenvolver maneiras de tornar os indivíduos independentes e conscientes.

Tendo em vista os escritos de Freire (1981) é possível dizer que educar é transformar o ser humano. Nesse sentido, infere-se que a relação entre educação, teatro e relações étnico-raciais implica-se pelo processo de trocas, constituindo-se pela partilha entre pessoas e fatos. É na lógica de relação, de coletivo, de concepções e escrita que se torna possível compreender a comunidade quilombola, para além de um espaço físico.

Ao diretor do Auto de São Benedito, Ciro Barcelos, foi perguntado se a encenação de tal peça teatral poderia ser compreendida como um evento histórico e religioso de contexto afro-brasileiro, segue a resposta dada pelo profissional:

O “Auto de São Benedito”, antes de mais nada, ele é o resultado de trabalho de capacitação social meu, no quilombo de Helvécia. Trabalho esse que teve a duração de aproximadamente 12 meses, até nós levarmos para o palco, a conclusão dessa oficina teatral, enquanto capacitação social, né? Então, ele compreende muitas coisas, não é? Não considero que seja um trabalho de cunho religioso e artístico. Contando a vida de um homem religioso que foi o Benedito, mas não tem, não há, não existe nenhum... nenhuma intenção religiosa nisso, é teatro, arte, independente de religião. E acho sim que é um trabalho de suma importância, justamente por ter sido a conclusão, digamos assim, o que brotou desse meu trabalho no quilombo, que envolveu toda a comunidade, jovens, idosos, crianças, em torno de um mesmo tema e em torno de um desenvolvimento artístico como propósito de uma maior socialização e também muito certo de minha parte, quanto a representatividade da cultura e dos valores afrodescendentes (BARCELOS, Ciro. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Na percepção do diretor, morador do Rio de Janeiro, contratado pela empresa Fíbria para compor a coordenação do Auto, a ideia que se tem é a de que, por meio do teatro, seria oportunizada à comunidade quilombola de Helvécia-BA uma capacitação de sociabilidade local, possibilitando assim interpretações plurais. Nesse sentido, na culminância teatral sociabilizada apresenta-se a história de vida do santo negro Benedito, bem como os seus prodígios e milagres, uma vez que a intencionalidade da produção leva a entender a encenação como um evento artístico-cultural, elevando a representatividade dos valores afrodescendentes. Na percepção da atriz Maria Aparecida, conhecida como Tidinha, o Auto de São Benedito não contempla um evento religioso *a priori*:

E eu acredito que, assim, quando a Aracruz, ela trouxe o Ciro, eu acredito que ela já trouxe proposital, porque ela já sabia que ele já havia desenvolvido esse trabalho em outras comunidades, como tinha uma comunidade que o padroeiro era São Francisco de Assis, ele desenvolveu o “Auto de São Francisco de Assis”, uma outra, se não me engano, era Santa Rita de Cássia, ele desenvolveu o “Auto de Santa Rita de Cássia”. E quando ele chegou aqui, ele começou a dar o curso de teatro, né, que a gente pediu essa questão de trabalhar a questão teatral, né, com nossos jovens, adolescentes, na comunidade, aí ele, percebendo a nossa história, uma comunidade remanescente quilombola, aí ele sugeriu a questão de trabalhar o “Auto de São Benedito”, mas eu já acredito que isso já foi proposital, né? Então eu não vi o “Auto de São Benedito” como um evento histórico, você entendeu? Foi um... um... E também não religioso não, porque a intenção mesmo foi trabalhar a questão cultural, despertar essa questão de valorizar a nossa cultura (APARECIDA, Maria. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

É notório que, pela compreensão da atriz, o “Auto de São Benedito” não é um evento religioso, concepção que se justifica, segundo a interpretação da atriz, pela forma como foram trabalhadas as questões culturais e pela consolidação da mesma na comunidade, percepção que

se complementa pelo diretor *Ciro Barcelos*. Já na compreensão de *Danilon Luiz Francisco*, ator e morador da comunidade de *Helvécia-BA*:

[..] Vejo como um ato religioso, porque a gente pegou as músicas da Igreja Católica, formamos um coral, para cantar, no teatro, as músicas que a gente tem o costume de cantar na igreja, a gente colocou também no meio. Então a gente fez uma verdadeira junção de todas as coisas, envolvendo a cultura com a religião, né, contando a história do santo, a gente faz uma homenagem a ele, que é um santo católico. Então, a gente fez essa junção (*FRANCISCO, Danilon Luiz*. [Entrevista cedida a *Silas Lacerda dos Santos*] *Teixeira de Freitas-BA*, 23 de novembro, 2020).

Nota-se, então, divergência de concepções, pois para o artista *Danilon*, o “Auto de São Benedito” contem músicas (ladainhas) litúrgicas, poemas, elementos da capoeira, da Igreja Católica, traços da comunidade local, como a dança do bate-barriga e outras manifestações da comunidade. Nesse sentido, pode-se dizer que, por meio da incorporação de parte das liturgias que atravessam as missas na comunidade de *Helvécia-BA*, os movimentos circulantes foram também encenados no Auto de São Benedito, uma vez que o catolicismo popular e outras religiões são agrupadas por um complexo de articulação entre a prática religiosa e a prática social do teatro. Nesse entrecruzar discursivo, quando perguntado aos atores da encenação se eles têm conhecimento a respeito da inserção do santo Benedito na comunidade quilombola de *Helvécia-BA*, o diretor/ator mencionou:

não tenho esse conhecimento sobre como se deu essa inserção do santo. Eu, quando cheguei no quilombo, após conhecê-los, eu fiquei investigando, enquanto inspiração, qual seria o rumo a tomar como tema do evento e da peça musical que eu queria montar com eles, enquanto conclusão de capacitação social e oficina artística, foi quando entrei na igreja e avistei a imagem do São Benedito. Soube que ele era o padroeiro, enfim, então eu, logo me veio essa ideia: “Ah, que legal! Muito significativo montar a vida de São Benedito (*BARCELOS, Ciro*. [Entrevista cedida a *Silas Lacerda dos Santos*] *Teixeira de Freitas-BA*, 23 de novembro, 2020).

Nota-se que o diretor/ator justifica a necessidade de investigação prévia das histórias e narrativas, a partir disso, veio a certeza de que na comunidade de *Helvécia-BA* possuía São Benedito como um de seus santos devotos, assim, o teatro poderia dispor dessa ocorrência para então realizar a conclusão de capacitação social, por meio da ação cultural.

Nesse sentido, busca-se conceituar o termo ação cultural, a partir das discussões de *Coelho (2001)* a noção de ação cultural é entendida pela possibilidade de entender e perceber como ocorrem mudanças de realidades em um determinado lugar. A ação cultural “[...] como processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura” (*COELHO, 2001, p. 33*). Nesse sentido, por meio da ação cultural, o “Auto de São Benedito” possibilitou à Comunidade Quilombola de *Helvécia-BA* desenvolver uma criação e organização individual e coletiva, de forma a

despertar em cada sujeito a construção do pensamento crítico-reflexivo da identidade étnico-racial local, com enfoque para a transformação.

Freire (1981) propõe uma educação voltada para o engajamento do sujeito em sua realidade, em seu contexto, de modo que aprenda e se torne capaz de, ao criticá-lo, iniciar sua compreensão e transformação. Nessa confluência discursiva, segundo Freire (1981), é na tomada de decisões que ocorre o processo educativo da consciência por parte do sujeito, bem como na relação com outros sujeitos. A partir dessa consciência compreende-se a educação como ato coletivo, para que os indivíduos se considerem sujeitos e não objetos de suas ações, pois é preciso que se tenha posição crítica diante dos fatos, dos acontecimentos, da vida, do mundo. A atitude do sujeito educador, que promove cultura, deve ser a de uma ação crítica da leitura do mundo, correspondendo a uma ação solidária e coletiva, visando transformação.

Assim, o termo ação cultural é visto como ponto de partida fundamental para a realização da criação de algo novo no espaço de cultura, sendo um novo olhar, ou um novo modo de se trabalhar atividades educativas. A ação cultural gera transformação no processo educativo, possibilitando troca de informações para temas de interesse coletivo. “O Auto de São Benedito” se insere como uma ação cultural educativa que condicionou transformações político-reflexivas aos atores, interligando uma amalgama de fatores, dentre eles elementos históricos e identitários, numa correlação direta entre o teatro, a encenação e o impacto social local.

Desse modo, o “Auto de São Benedito” se insere nesta justificativa, pautada no objetivo de pensar a cultura como instrumento político e educacional local, voltada para a transformação social intrinsecamente relacionada ao modo de vida material e espiritual da população negra, ocorrendo intersecção com outras dinâmicas, com enfoque também nas questões étnico-raciais. O “Auto de São Benedito” apresenta-se com um conjunto de manifestações artísticas, sociais e culturais preocupadas em visibilizar linguagens do teatro, da música, rituais religiosos, danças e formas de organização social e política da comunidade local. Na próxima subseção discutir-se-á sobre a educação para as relações étnico-raciais como forma de (re)produção de um dinamismo reflexivo pelos sujeitos da comunidade quilombola de Helvécia-BA, extremamente ligadas à disseminação de suas manifestações culturais locais.

3.5 Entre pautas políticas, sociais e culturais: a educação quilombola

Dialogar e incorporar conhecimentos da realidade cultural de comunidades quilombolas é o mesmo que pensar a riqueza da educação no que concerne às relações étnico-raciais. Pela

educação quilombola constroem-se histórias de sociabilidade coletiva, bem como o reconhecimento e o respeito à diversidade de povos. De todo modo, propagar e disseminar saberes afro-brasileiros condiz com evidenciar as relações étnico-raciais produzidas por africanos e brasileiros, constituindo e consolidando difusão e manutenção da educação e saberes negros, fortalecendo suas identidades e culturas, contemplando uma intencionalidade de reconhecimento por meio da homogeneização cultural.

Nesse sentido, pode-se dizer que o “Auto de São Benedito” produz saberes afro-brasileiros, sobretudo pela transmissão da tradição reivindicada que vai ao encontro da continuidade da conjuntura política-reflexiva dos quilombolas em decorrência do seu espaço e tempo, pela constituição e validação de uma forma fluida de vivenciar a religiosidade, de modo que essas convergências de ritos são trazidas para o Auto, tratando de uma narrativa que ressignifica a história do santo. Assim, entende-se que muitos dos produtos culturais vão sendo recriados e alterados por meio de uma portabilidade de memória simbólica que conduz religiões afro-brasileiras na comunidade.

O Brasil é um país multiétnico e pluricultural, de organizações educacionais que garantem minimamente o direito de comunidades aprenderem e ampliarem conhecimentos diversos. Através da difusão dos saberes de comunidades quilombolas, os sujeitos permanentemente adquirem, compreendem e afirmam suas identidades, baseando-se na defesa consciente dos valores e cidadania. Através das discussões de Soares (2016), entende-se que a educação quilombola se constitui como forma de ação afirmativa que visa quebrar as amarras contra as injustiças sociais e históricas, intervindo e dissolvendo marcas colonizadoras imbricadas, vislumbrando possibilidade de reparação.

Na representação e constituição da educação quilombola o passado é retomado constantemente, pois o presente aflora a historicidade e a ancestralidade através de experiências que transitam na organização social, visto que as comunidades quilombolas trazem consigo, por meio da linguagem e outros aspectos, as suas histórias orais, culturais, saberes e crenças.

Não se pode negar a importância da educação quilombola, como também a importância da participação de educadores e artistas negros na sociedade, pois essas conquistas podem apontar para novas perspectivas, sem a subalternização dos saberes desses grupos. Para Ribeiro (2017), na apreensão da perspectiva de decolonizar a educação, menciona-se a necessidade da promoção da interrelação entre diferentes tipos de conhecimento de forma igualitária, de modo a contribuir para a construção da sociabilidade de sujeitos, além da construção da decolonialidade do saber, rompendo com o modelo educacional eurocêntrico. Para Ribeiro (2017), a colonialidade do saber parte de uma atitude eurocêntrica, que, pautada no iluminismo,

compreende que apenas o conhecimento científico produzido é considerado verdadeiro. Assim, segundo o referido autor, com “saberes ancestrais e tradições culturais vistas como exóticas, são legitimados como obstáculo epistemológico a ser superado, constituem uma etapa mítica, inferior e pré-científica do conhecimento” (p. 04). Ao excluir conhecimentos e saberes de diferentes culturas, reforça-se a ideia de subalternização, por vezes, excluindo grupos sociais e reproduzindo uma visão colonial, superiorizando e inferiorizando.

De todo modo, especificamente na educação quilombola, não se busca apenas incorporar conhecimentos dinâmicos de cotidianos, mas aprimoramentos que permeiam marcações e dimensões de vivências atreladas a desafios, lutas e enfrentamentos a essa visão, de modo a decolonizar seus conhecimentos e saberes. Os estudiosos Abramowicz e Gomes (2010) enfatizam que a educação para as relações étnico-raciais, centraliza-se na/pela realidade de valorização e territorialidade de espaços educativos, estabelecendo contatos respeitosos de ancestrais cultuados, sintonizando a natureza histórica e cultural, construindo sentidos e relevâncias para os sujeitos, tornando-se como importante estratégia para que os sujeitos compreendam e indaguem suas realidades e assim as modifiquem, vinculando suas convivências comunitárias.

Para africanos e afrodescendentes, educação é o processo por qual os adultos, os mais experientes provêm a transmissão, entre gerações, de conhecimentos, valores, crenças, tradições, costumes, rituais e de sensibilidade para compreender as razões de tudo o que deve ser mantido, superado, recriado. Por meio da educação, aprendemos a determinar o que é de nosso interesse de povo negro, distinguir nossos interesses dos de outros, reconhecer quando nossos interesses são consistentes ou inconsistentes ao lado dos de outros. A educação nos prepara para aceitar o apoio e liderança, enraizados na cultura e na história, da geração que nos precede, a fim de que venhamos a nos realizar e a fortificar nossa comunidade, além de nos preparar para apoiar a formação da geração que seguirá a nossa (ABRAMOWICZ e GOMES, 2010, p. 46).

Por meio da educação quilombola, parte-se da prerrogativa de que, embora esses povos tenham passado pelo sistema de escravidão durante o período colonial, foi justamente pela resistência que se mantiveram protagonistas de suas histórias. No caso do “Auto de São Benedito”, através de suas resistências históricas, os cidadãos de Helvécia se estruturam e protagonizaram suas histórias, pautadas na superação dos sofrimentos a que foram submetidos em dado período.

Existem conhecimentos passados por meio da oralidade, da vivência, outros que se adquirem por reflexões e aqueles aos quais se tem acesso por meio da educação escolar, sendo que o último trata de conhecimentos que oriundos dos livros. Para Abramowicz e Gomes (2010), o conhecimento possibilita a compreensão das coisas, das relações, das situações, de

como a sabedoria é capaz de produzir liberdade e uma reflexão crítica. Nesse sentido, para construir uma educação comprometida com as questões étnico-raciais espera-se o comprometimento social por parte dos sujeitos, além do preparo para uma vida cidadã. É necessário construir uma sociedade engajada para com a diversidade étnico-racial, preocupada com elementos centrais de forte presença na construção histórica, social, cultural, política e identitária da sociedade.

Espaços e territórios de comunidades quilombolas não são apenas espaços de reproduções ideológicas de sistemas de poderes, neles funcionam grandes possibilidades e percepções que proporcionam debates e valorização da cidadania. Ainda, nestes espaços disseminam-se saberes afrodescendentes na perspectiva de combate, sobretudo ao preconceito e à discriminação. Logo, ao educar para as relações étnico-raciais, é necessário engajar-se em um processo de (des)construção e reconstrução de conhecimentos, em que se dá ênfase a conceitos e compreensões teórico-práticas. É preciso a compreensão de que o sujeito é pleno, construtor da sua história e do imaginário social.

Infelizmente, o modelo estrutural de sociedade está baseado em um padrão de políticas públicas e de formação educacional excludente. Não se pode negar a diversidade de povos existentes em nosso país, em Abramowicz e Gomes (2010) afirma-se que, na sociedade brasileira, identidade e cultura apresentam uma concepção homogênea e europeia humanizada, o mesmo ocorre no sistema educacional, desprezando, por vezes, experiências e saberes pela colonização do conhecimento.

Os autores anteriormente mencionados apresentam, ainda, uma visão do mundo afro-brasileiro sustentado e impulsionado pela alegria de viver e pelo dilaceramento de ter o direito à vida cidadã negado. Nesse sentido, espera-se que se desintegram os sentidos de naturalização dos preconceitos no imaginário social, transversalizando conteúdos e procedimentos.

A educação quilombola é de extrema importância na constituição e habilitação de questionamentos críticos como mecanismos para intervir e transformar realidades. É preciso pensar uma educação que legitime vozes, experiências e histórias, dando sentido ao mundo, considerando representações simbólicas e materiais do cotidiano, de modo a fornecer base para (re)pensar ações de inclusão social. Nesse sentido, um dos propósitos do “Auto de São Benedito” é legitimar vozes silenciadas ao longo do processo histórico e identitário da comunidade e não o de “reapagá-las” e por essa via uma prática educativa preocupada com as relações étnico-raciais. Dessa forma, a partir dos estudos de Larchert e Oliveira (2013) entendem que em uma prática educativa voltada para as relações étnico-raciais deve-se sustentar um espaço privilegiado que fomente uma educação antirracista, objetivando o

rompimento de versões históricas contadas como versão oficial, de modo que não se disseminem conhecimentos e conceitos estereotipados, preconceituosos e racistas. O espaço mencionado pelos autores permite pensar a Comunidade Quilombola de Helvécia-BA como um campo simbólico de manifestações artístico-culturais a versar constantemente sobre reflexões antirracistas em diálogo com a arte, preocupada em denunciar amarras históricas vividas no passado e a constante relação com conquistas alcançadas no tempo presente.

Comunidades quilombolas possuem dimensões educacionais, sociais, políticas e culturais extremamente significativas, em razão das suas particularidades geográficas e históricas. Na construção de espaços educativos torna-se indispensável que os sujeitos produzam conhecimentos e saberes através de suas manifestações culturais e populares, reconhecendo direitos às suas diferenças identitárias.

As fundamentações apresentadas constataam a necessidade de circulação dos conhecimentos produzidos nesses espaços, justamente em decorrência da persistência da naturalização diante da situação de subalternidade. Segundo Ribeiro (2017),

espaços de resistências contradizem o modelo social, político e cultural da modernidade/colonialidade requerem uma história outra a ser contada onde os quilombolas, africanos e afro-brasileiros atuam enquanto sujeitos políticos e não como vítimas ou causa de atraso” (p. 11).

Educar para as relações étnico-raciais requer dos sujeitos estudos da cultura dos povos africanos pela exigência de uma aprendizagem e identificação crítico-reflexiva, de modo a desconstruir omissões, avaliações baseadas em preconceitos, construindo assim novas significações e sentidos. O combate às desigualdades tem o potencial de promover a democracia e concretizar os saberes de povos pertencentes a comunidades tradicionais. Apenas pela educação se alcançam mudanças de atitudes, superação e respeito mútuo, além de derrubar barreiras da epistemologia colonizadora. Em suma, a proposta de discussão em torno da educação quilombola surge pela possibilidade de sujeitos repensarem-se à luz da experiência dos quilombos e do desafio de desenvolver novos espaços de aprendizagens que propiciem a valorização da identidade individual e coletiva. É na operação e troca de saberes quilombolas que os sujeitos apreendem e participam de vivências afrodescendentes, sobretudo por meio do diálogo que ocorre na comunidade.

4 ANÁLISE DAS CENAS QUE COMPÕEM O “AUTO DE SÃO BENEDITO” DA COMUNIDADE HELVÉCIA – BA

Nesta seção ocorrerá a apresentação do *corpus* da pesquisa, dos procedimentos metodológicos adotados para o desenvolvimento desta investigação e, sobretudo, os resultados das análises das cenas que compõem o “Auto de São Benedito”. Para que se possa empreender a análise dos fenômenos semióticos, serão considerados os estudos apresentados por Santaella (2006); para tratar da semiologia do teatro, serão estudados os conceitos formulados por Bogatyrev e Kowzan *apud* Guinsburg (2006), pois, ao tratarem de interpretações das cenas, levam a compreender a utilização de elementos e signos para a dimensão da linguagem, na construção do sentido e da sensibilidade imagética.

Na subseção, “Semiótica da Cultura: mensagens e codificações” adentrar-se-á nos estudos de Velho (2009), visando refletir a respeito da importância da cultura e de todas as suas linguagens como unidades em movimentos feitos de diferentes sistemas de signos, por uma diversidade de possibilidades signicas e constituídas culturalmente. Fez-se necessário, também, os estudos de Santos *et al* (2012), pois a partir da pesquisa, compreende-se que através da ancestralidade há a possibilidade de mergulhar em memórias que levam ao tempo passado, a um lugar onde o corpo, através dos gestos e movimentos, conduz ao resgate de falas e experiências dos corpos que movimentavam os mais velhos. Os estudos de Tinhorão (2012), por apresentarem uma reflexão a partir da procissão como cerimônia organizada pela igreja e o círio como romarias ou manifestações, relacionando-as ao “Auto de São Benedito”. Também, nessa discussão, os estudos em Pavis (2008), visto que permite entender a encenação como um ato de colocar-se à vista, sincronicamente, uma vez que todos os sistemas significantes de interação se tornam produtora de sentido para o espectador.

Na antepenúltima subseção, “Fenômenos semióticos como produtores de significados” em diálogo direto com a subseção seguinte, “Desmistificando o Signo”, discute-se a aplicabilidade e a identificação dos signos presentes no Auto, através de estudos semióticos da vertente americana, serão abordados estudos e resultados de fenômenos da semiótica apresentados por Santaella (2006).

Na última subseção, “Signos semióticos e semiológicos presentes no Auto de São Benedito”, discorrer-se-á sobre a sistematização das leituras e interpretações de estudos relevantes à semiótica e suas fenomenologias, tendo por base a teórica Santaella (2006), com enfoque na compreensão dos signos, seus significantes e significados em interpretações cênicas do “Auto de São Benedito”. O estudo da semiologia no Auto também trará como embasamento

os apontamentos de Bogatyrev *apud* Guinsburg (2006) e Kowzan *apud* Guinsburg (2006). Por fim, serão apresentadas a análise das entrevistas feitas com atores e atrizes da encenação, bem como o posicionamento da empresa Fíbria, a antiga Aracruz Celulose, tendo em vista que ela foi a financiadora do evento artístico cultural. Chega-se ao entendimento de que os signos simulam situações que por vezes contribuem para a construção da identidade, de modo a certificar e construir sentidos, que podem ser corporificados esteticamente conforme vivências construídas pelo grupo de Helvécia no espetáculo.

4.1 Semiótica da cultura: mensagens e codificações de signos

Parte-se da prerrogativa de que o sujeito não conhece sozinho a si mesmo, mas é através dos signos, inerentes à memória e ao imaginário, que se constituem social e culturalmente. Nos estudos de Velho (2009), compreende-se que as culturas como linguagem são formas de expressões que vão além da esfera social e estão imersas nas composições étnicas. São como fenômenos culturais, por isso os estudiosos da semiótica levam a compreensão sobre como os signos se manifestam e como acontece a produção de significados.

A comunicação humana apresenta-se no âmbito social por meio da transformação e configuração em detrimento das necessidades humanas. Nesse sentido, a linguagem surge como sistemas de signos. Por meio da representação da linguagem, Velho (2009) diz que a cultura e, os sistemas signicos surgem em diferentes naturezas: pelo gestual, o visual, o sonoro, etc. Segundo Velho (2009):

cultura é memória não genética, um conjunto de informações que os grupos sociais acumulam e transmitem por meio de diferentes manifestações do processo da vida, como a religião, a arte, o direito (leis), formando um tecido, um “*continuum* semiótico” sobre o qual se estrutura o mecanismo das relações cotidianas (p. 250).

Nesse contexto, cultura surge ideologicamente como construção e definição que parte de sujeitos inseridos pelo meio social, ocorrendo o compartilhamento e assimilação de sistemas cooperativos, o que, por vezes, molda a dinâmica de vida das pessoas. Esse fato considera não somente aspectos sociáveis, mas, sobretudo, a constituição de fenômenos históricos e biológicos, (re)pensados coletivamente.

Segundo Santos *et al* (2012), através da ancestralidade há a possibilidade de mergulhar em memórias que conduzem ao tempo passado, sendo esse um lugar onde o corpo, através dos gestos e movimentos, leva ao resgate de falas e de experiências dos mais velhos. Segundo Lotman (1996) *apud* Velho (2009) “a memória é assegurada, em primeiro lugar, pela presença de alguns textos constantes e em segundo lugar, pela unidade dos códigos ou por sua

invariância, ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação” (p. 250). Por textos constantes dá-se a retomada da memória ancestral e de povos de cultura oral, que por vezes são ressignificados por movimentos e artes corporais que retratam o legado de uma identidade histórica e cultural.

Através da cultura se forma a organização da linguagem social humana. Nesse sentido, linguagem e cultura, ou cultura e linguagem, surgem como aspectos complexos de interação por meio do discurso. Ao utilizar a linguagem como uma prática social, tende-se a compreendê-la como um modo de ação que pode ser constituído socialmente através das relações humanas, de sistemas de conhecimentos e crenças e é através disso que ocorre o diálogo entre discurso e sociedade em que o primeiro é construído pela estrutura social. Fairclough (2001) diz que o discurso, como prática social, implica em uma maneira de ação através da qual as pessoas agem uns sobre os outros, embora a linguagem possa ser alternada socialmente, provocando variações de acordo com fatores sociais. Nesse sentido, o discurso pode ser considerado como uma ação ideológica, pois pode haver posicionamentos de dominação e poder, sendo assim eficiente ao buscar hegemonia na universalização de interesses particulares. De todo modo, ao utilizar a linguagem, busca-se maneiras de agir e interagir para melhor entender o mundo e aos indivíduos em particular, cada um com uma forma particular, atrelado ao contexto atual próprio.

Na perspectiva de Velho (2009) “a cultura é um mecanismo supraindividual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e elaboração de outros novos” (p. 251). Nesse sentido, na discussão de cena como linguagem, pode-se notar a presença da intertextualidade, que, na definição de Fairclough (2003), é quando a fala ou escrita do outro passa a ser relatada por “dois textos diferentes, duas vozes diferentes são trazidas para o diálogo, e, potencialmente, duas perspectivas diferentes, como objetivos, interesses, entre outros” (p.58). E arremata: “Assim, podemos afirmar que cada texto pode ser presente em muitos outros, de forma vinculada e em vários formatos de gêneros” (p. 58). Nesse sentido, Velho (2009) afirma que a cultura “não é um depósito, mas um mecanismo, organizado e complexo, que recebe, traduz, compacta e interpreta a materialidade produtiva que adota a função de signos” (p. 251). Diante das discussões acerca de linguagens, discursos e intertextualidades, pelo viés da semiótica, compreende-se que diferentes fenômenos tendem a promover concepções cognitivas e estéticas da cena na dramatização do “Auto de São Benedito”, em razão do movimento cultural influenciado nas discussões.

Para Velho (2009), “a cultura e todas as suas linguagens podem ser estudadas como unidades em movimentos feitas de diferentes sistemas de signos” (p.252), e aponta que esses elementos estão “mergulhados num ambiente que sustenta, que permite a formação de sentido”

(p. 252). Sendo assim, entende-se que a cultura é uma rede de conexão que funciona como discurso e através desta surge informação pelo signo.

Conforme o autor referido, “uma mensagem é a codificação de uma informação (signo) por alguém ou um dispositivo” e o referido signo “é transmitido a um receptor, utilizando um meio, e na outra extremidade do processo, algo ou alguém o interpreta, o decodifica” (p. 252). Entende-se, então, que se trata de um sistema, justamente pelo agregar de coisas que apresentam relações entre elementos, pela partilha de propriedades comuns. Nesse sentido, a cultura partilhada pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, atrelada a memória coletiva, consiste em uma readaptação, onde os sujeitos envolvidos na dramatização do “Auto de São Benedito” passam pelo processo de troca, de comunicação e interação, que se estabelece entre os artistas e o público.

A cultura adapta a informação necessária à sua perpetuação criando modelos de comportamentos, de expressões corporais, de decodificações, de representação, de vestir, de apresentar fatos do cotidiano, de descrição de suas descobertas científicas. Para isso, utiliza-se códigos inerentes à própria cultura, gerando signos convencionais que, organizados, dão sentido às diferentes expressões dos grupos sociais (VELHO, 2009, p. 253).

Compreende-se que a linguagem, diante dos movimentos culturais, organiza-se a partir das informações textuais, como sistemas de signos, capazes de utilizar programas como códigos que vão condicionar expressões humanas. É o mesmo que dizer que a cultura se adapta aos comportamentos, às expressões corporais, às representações humanas. Nesse sentido, segundo Velho (2009), os códigos são utilizados na cultura de modo a fazer com que os indivíduos se identifiquem ou não por meio dos signos convencionais que apresentam sentidos a diferentes expressões étnico-raciais. As próprias experiências constituídas individual e coletivamente na comunidade quilombola de Helvécia-BA se traduzem através dos signos, os quais organizam e socializam os sujeitos (re)interpretando suas manifestações culturais e artísticas. Ainda, segundo o referido:

Quando dois indivíduos (ou sistemas) se encontram, compartilham experiências por meio de um processo de experimentação do outro: um “enxerga” o outro a partir da própria experiência, da própria noção que tem de si. O diálogo se dá a partir do que cada um (eu e o outro) tem de diferente e de comum. Sem um referencial próprio de mundo, não há como alguém (ou sistema) se apropriar do que o outro traz de novo (VELHO, 2009, p. 253).

Na visão do autor, por meio dos discursos e das experiências, através da socialização humana, os indivíduos significam, dão sentidos na compreensão de existências e reconhecimentos das identidades individuais e coletivas, lançando mão de trocas e partilhas de vivências do outro e sobre o eu. Nesse sentido, Santaella (2006) afirma que os signos não se

constituem individualmente e que através de outros sujeitos identificam-se respostas de um signo a outro. Convém afirmar que a construção do sentido pela semiótica acontece pela linguagem em movimento, em diálogo. Na perspectiva da anunciação do discurso, é através de outros discursos e culturas que acontece o enriquecimento dos sujeitos, diante do processo de (re)conhecimentos adquiridos.

As linguagens, os textos que já possuem sentido para um grupo social, que fazem parte da memória deste grupo, vão sofrendo processos de reorganização a partir de encontros dialógicos com outros grupos. Traduzem esses dados, estes estímulos para linguagens que estão enraizadas em seu próprio ambiente, em sua tradição, conformando novos signos, novas linguagens e novos textos (VELHO, 2009, p. 254).

Ao desenvolver os estudos que culminaram neste capítulo, intitulado, “Constituição histórica e territorial da comunidade quilombola de Helvécia-BA”, contextualizaram-se os sujeitos da dramatização do “Auto de São Benedito”, pode-se dizer que a própria cultura local é um sistema semiótico (de linguagens), pois os discursos cênicos e textuais condicionam a interpretação dos mesmos textos para outros. A assimilação de textos distintos que atravessam a encenação e os deslocamentos dos textos das manifestações culturais e identitárias pertencem aos quilombolas, visto que constituem a apropriação da realidade cultural local, sendo essas pautadas na memória coletiva. Os discursos presentes no “Auto de São Benedito” consistem por meio de diálogos entre os textos (verbais e não verbais) contidos na dramatização, de modo que a diversidade contribui para a constituição de elementos heterogêneos que permitem a hibridização, oferecendo possibilidade de novos textos e significados.

Através da manifestação cultural e identitária da comunidade quilombola de Helvécia-BA, encenada e dramatizada pelo “Auto de São Benedito”, nota-se que pela memória e pelo imaginário buscam-se respostas aos processos de identificações que respondessem a um todo, em se tratando da constituição do teatro negro local, os signos depositados e externados levaram os sujeitos a se conhecerem diretamente, identificando-se uns nos outros. Todavia, é possível afirmar que a linguagem contida na encenação do “Auto de São Benedito” perpassa por uma produção interdisciplinar, haja vista que os discursos imersos possuem sentidos e ligação com produções significantes e transculturais (por atravessar elementos de África no Brasil), inferindo contextualizações históricas que interligam influências de outros povos.

Nos discursos presentes no “Auto de São Benedito” é notório o quanto o discurso teatral apresenta marcações de ações das personagens, que podem aparecer em terceira pessoa, não impossibilitando a primeira pessoa do discurso, sobretudo quando se verifica a presença do atual, do agora e do passado. Esses elementos permitem a apreensão da atemporalidade, de modo que o tempo e o espaço podem ser entendidos como variantes culturais, por construir e

relacionar significados. Nesse sentido, parte-se da compreensão de que o público-receptor da cena busca a realidade e identificação pela dramatização, desenvolvendo construção semântica de sentido dentro e fora do campo de visão. Enquanto os aquilombados encenam, o público tende à identificação do que está posto na dramatização.

Os discursos imersos no “Auto de São Benedito” se constituem como discursos ou gêneros literários que caracterizam uma dupla cena enunciativa, em que os personagens trocam textos em um contexto enunciativo autônomo, mediante relação da representação cênica e pela busca, através da encenação, da representação que constitui o ato de enunciação. Infere-se, assim, que o teatro é um código cultural interno e externo na semiótica, para Velho (2019), é através do código, por via da linguagem, que se dá o processo comunicativo, pois não existe comunicação sem ele. Haja vista que diante de qualquer discurso os enunciados só se compreendem quando o “emissor e destinatário” dividem o mesmo código. Ainda, “os códigos se acomodam em relações diferenciadas, assumindo escritas diferentes, composições diferentes que vão se reconfigurando com os movimentos da cultura” (p. 255).

Diante das diversas situações de enunciações presentes no “Auto de São Benedito”, a construção de sentido presente nas cenas perpassa uma infinidade de alegorias, condicionando o público-receptor a interpretar os discursos e reorganizar os mesmos. Diferentes signos contidos no Auto irão constituir-se em diversos sistemas culturais; o que os diferencia são os códigos: as músicas, os recitais, os movimentos corporais, outras manifestações culturais e identitárias da comunidade são trazidas para a dramatização, ganhando assim outras formas de interpretações.

Os signos musicais são atravessados por diversos ritmos, riqueza e diversidades artísticas que elevam a contextualização da encenação. No “Auto de São Benedito” potencializa-se o acontecimento cênico, uma vez que se estabelecem nas vozes, instrumentos, batuques, tambores, atabaques e outros; nos movimentos corporais, através de atos performáticos e danças que incorporam a ancestralidade de África no Brasil. Por meio dos ritmos, nota-se a alegria e tons festivos. As letras ritmadas anunciam, na dramatização, a história contada e atravessada de povos africanos aos quais foi negado o direito de sociabilidade habitacional.

A estudiosa Santos (2017) ao propor metodologias voltadas para as artes cênicas, argumenta que é pelo corpo que acontece a criatividade e torna-se possível dialogar com matrizes corpóreo-vocais; essas são atribuídas pelo cotidiano tradicional e pela arte do movimento. Ou seja, o corpo como campo de experimentos, laboratório cênico, lugar de criação e expressão artística. As experiências apresentadas no desenrolar do “Auto de São Benedito”,

sejam elas religiosas, culturais ou identitárias, podem ser percebidas por meio de elementos teatrais como os anteriormente citados. Ao encenarem o Auto, os quilombolas assumem influências de experiências construídas e reconstruídas ao longo da existência e resistência dos moradores locais, de modo a fortalecer e a valorizar saberes constituídos. Na discussão sobre mitos presentes em manifestações artístico-culturais Santos (2017) compreende que:

O mito presentificado nos eventos ritualísticos pode exercer influência na criação artística, essa distinção do contexto artístico e do religioso possibilita ao artista ter a clareza do sentido de seus gestos no processo analítico e criativo da sua obra de arte, por meio das genealogias ritualísticas que carregamos como seres humanos e, em um segundo momento, da procura pelas narrativas míticas, razão de ser das tradições, momento este que envolve a construção de imagens e a percepção de sentidos, possibilitando uma abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade. É o momento em que se instaura, pela obra, o elo da tradição e da contemporaneidade na diversidade das culturas (p. 105).

Desse modo, entende-se que por meio da ritualidade ocorre a presença de um mito, ou vice-versa. A própria constituição de uma narrativa pode constituir-se a partir de um evento artístico, se abrindo a caminhos de articulação da matriz corporal, inerentes ao campo da memória e da expressividade do sentido que se constitui. Ou seja, o corpo fala de forma a manifestar-se diante de opressões e manifestações diversas. No “Auto de São Benedito”, observa-se que os atores, a partir do corpo sensível, permitem-se vivenciar suas experiências, principalmente no campo sagrado dos ritmos e mitos que os compõem. O referido corpo sensível está propício ao sagrado e ao profano, pois ele se transforma em um campo de apropriação da transformação de realidades desses sujeitos. Diante dessa contextualização, buscou-se saber se, ao vivenciar a fé representada no “Auto de São Benedito”, foi possível pensar e repensar respostas de opressões relevantes à religiosidade local. O diretor *Ciro Barcelos* afirma que:

Eu, particularmente, quando cheguei, percebi uma religiosidade que me parecia muito imposta, por parte do catolicismo, nada contra, até porque eu sou também católico, por parte de batismo, enfim, sou cristão também e também navego pelas religiões africanas, enfim, sou uma pessoa sem preconceitos nesse sentido. Mas eu, o que eu percebi era isso, eu senti que tinha uma juventude ali que tinha ainda, que sofria, era refém um pouco dessa espécie de repressão, né? Que vinha um pouco por aí, não é? (BARCELOS, *Ciro*. [Entrevista cedida a *Silas Lacerda dos Santos*] *Teixeira de Freitas-BA*, 23 de novembro, 2020).

Nesse sentido é possível afirmar que na comunidade quilombola de *Helvécia-BA*, mesmo que por via da justificativa que perpassa por uma tradição local e que se perpetua até o tempo presente, a manifestação da fé e da devoção aos santos pelo sincretismo popular apresenta-se de forma imposta e reprimida. O artista e diretor ainda diz que:

[...] Senti que tinha que flexibilizar mais, que a Igreja dentro da comunidade deveria lidar mais com as bases espiritualistas das matrizes africanas, incentivar mais isso. Mas tive um encontro muito bom com o padre, o pároco da igreja, não sei se... se é ainda, não me recordo o seu nome agora, mas um queridíssimo, com quem eu me dei muito bem e que imediatamente apoiou muito essa ideia de São Benedito ser construído, ou seja, falar de um santo católico através de uma linguagem de, uma linguagem artística-cultural, inspirada na religiosidade, no folclore e na arte negra, né? Então isso foi muito legal. Eu acho que ajudou muito, sobretudo os jovens, a terem uma outra visão a respeito de si próprios, da sua cultura, da sua relação com – digamos assim, falando do ponto de vista de um coreógrafo – a sua relação com os quadris, a sua relação com a soltura do corpo, né? Quando cheguei lá eram todos muito presos, muito reprimidos um pouco nesse sentido, né? Então eu fui dando aulas de dança afro, aulas de samba, isso tudo foi soltando e aproximando-os mais das suas origens (BARCELOS, Ciro. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Através da encenação do Auto de São Benedito, atravessada pela teatralização negra quilombola de Helvécia-BA, ocorreu a flexibilização religiosa e transversal da multiplicidade de religiões existentes na comunidade, atreladas a uma linguagem artístico-cultural incorporada de reflexões folclóricas, corporais e literárias – por meio de performances, dramatizações, cantorias, recitais, cantatas, dialéticas com poemas e poesias da literatura afro-brasileira (tratando da história de vida de São Benedito), transmutação de músicas litúrgicas para o palco, inserção de liturgias e elementos da cultura popular, corporificação simbólica de todos os negros brasileiros apresentando parte da construção étnico-racial baiana.

Ao teatro cabe a função social de sutileza e de transformação de uma sociedade, fazendo, por vezes, os sujeitos refletirem sobre comportamentos sem se darem conta das amarras em que vivem. Assim, é possível dizer que pelo teatro há a possibilidade de pensar o corpo e a ancestralidade, tornando viável a encenação de formas sagradas marcadas em contextos identitários específicos, tomando a integração da tradição e da experiência criativa, de modo a enriquecer pluralidades culturais. Dessa forma, no “Auto de São Benedito”, pela presença de uma intertextualidade que atravessa os discursos, demonstra elementos que dialogam com práticas culturais da comunidade. Retomando a ideia de quilombo como lugar de memória coletiva, pertencimento e reconhecimento, também se pode inferi-lo como sendo um lugar de trânsito, de culturas diversas, mestiças e híbridas, pois nesse espaço há a possibilidade do corpo e da ancestralidade, promovendo a ressignificação através da arte.

No “Auto de São Benedito” existe a condição de reelaboração de elementos estéticos e transposição de rituais locais levados para o palco, na condição de um campo de transgressão social e de denúncias. Nesse sentido, os estudos teóricos de Santos (2017) levam a compreender, sob o viés discursivo, que pela pluriculturalidade é possível ocorrer demarcação de espaços e construção de configurações estéticas que implicam experiências e vivências dos sujeitos, por meio da pluralidade cultural e da contribuição de narrativas místicas. Assim, os

sujeitos da comunidade quilombola de Helvécia-BA, ao encenarem o “Auto de São Benedito”, revivem a ancestralidade, atravessada pelas expressões corporais e sensíveis ao repertório identitário local.

Diante do contexto artístico do “Auto de São Benedito”, percebe-se que existe um resgate das relações étnico-raciais inerentes a sacralidade local incorporada aos artistas que dão vida ao Auto, o Auto também se torna importante por ligar experiências antigas ao contemporâneo, em um movimento atemporal. Através de experiências individuais e coletivas, os atores do “Auto de São Benedito” interpretam e percebem, corporalmente, diante do processo de teatralização vivenciada, conduzindo os interpretantes (plateia) a acionar memórias, sensibilidades e consciências por meio da encenação.

No sentido do movimento apresentado pela atemporalidade, a partir dos estudos semióticos, pode-se dizer que o corpo, como instrumento de representação da ancestralidade colocada na encenação, apresenta-se como um signo e assim carrega consigo definições dos sujeitos históricos. Para Santos (2017), “o corpo como signo cultural é portador de emoções, sensibilidades, sentido ético-estético, resultado das relações históricas e sociais [...]. Esses sentidos definem a forma do homem ser, pensar e se mover” (p. 108). Ou seja, pelo corpo é possível interpretar, significar e ressignificar as coisas. Assim, no “Auto de São Benedito”, nota-se que o corpo é atravessado por esses fatores.

Compreende-se que cabe colocar a necessidade de enxergar a cultura pelo corpo e os saberes tradicionais como um objeto artístico onde há a interligação do contexto cultural. Nesse sentido, segundo Santos (2017) a apreensão da manifestação artística é um momento de vivência *in loco* e cabe ao intérprete explorar em profundidade, uma vez que “a percepção de si mesmo como executor dos gestos dentro de um contexto interfere diretamente na qualidade de suas experimentações nos laboratórios” (p. 109).

No “Auto de São Benedito” contemplam-se ações ancestrais do corpo e pelo corpo sob o viés da arte. Como coloca Santos (2017), “a experiência é concretizada em uma síntese artística, cuja dramaturgia é construída na simultaneidade das ações ancestrais no corpo e na transcendência dessas no contexto contemporâneo” (p. 110). Desse modo, a interpretação vivenciada passa pelo movimento artístico e torna-se evidente com o que está no campo interpretativo.

Para Santos (2015), compreende-se o corpo como possibilidade artística de conhecimento e de interpretação de uma obra, por meio do atravessamento da matriz estética ancestral afro-brasileira. A autora defende a ideia de que o universo cultural negro-africano, em relação com as religiões de matrizes africanas, “vai alicerçar a cultura brasileira. Nesses espaços

os descendentes de africanos escravizados se organizaram para transmitir sua rica tradição, de forma dinâmica” (SANTOS, 2015, p. 79). Com base nos estudos semióticos, ainda em diálogo com as ações corporais, vocais da criação cênica e a memória ali presentificada, é possível a aproximação com a categoria signo, e, assim, compreender o “Auto de São Benedito” como ícone, em razão dos sentidos e emoções corporais encenado pelos quilombolas de Helvécia-BA.

A memória imaterial da comunidade quilombola de Helvécia-BA contribui para a constituição da identidade local, infere-se que outros processos estão intrínsecos a essa justificativa, sobretudo pela herança afro-brasileira. Por processos artísticos constituídos pelos sujeitos, pode-se inserir principalmente o diálogo com o corpo, a cultura e memória dos quilombolas. Nesse sentido, o corpo, demarcado por interpretações de signos, seja pelos movimentos ou necessidade de comunicação, independentemente de ser verbal ou não-verbal, torna-se um importante produto da arte.

Diante da compreensão de Santos (2015 e 2017), os intertextos surgem como caminhos e ações dos sujeitos, eles se separam em um campo tradicional discursivo vivenciado e se incorporam no intérprete, artista, em razão das memórias antepassadas, pelas significações que são ressignificadas no tempo presente através do movimento criativo. Assim, “o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (SANTOS, 2015, p. 81). No “Auto de São Benedito”, as narrativas e discursos que o compõem ressignificam a ancestralidade local, as histórias individuais atravessam as transformações e ações vinculadas, sendo possível a abstração dos significados, dos signos, dos símbolos em que a ancestralidade se expande pelas imagens, cenários e cenas concatenadas, dialogando com os interpretantes (público).

Santos (2015) ao discutir a significação dos termos arte e mito, coloca-se dizendo que o primeiro harmoniza e dialoga com aqueles que presenciam um fato, o público; o segundo, trata-se da forma que reconstitui a vida dos sujeitos, permitindo que esses se utilizem da verdade que habita o corpo, utilizando-o como ferramenta de interpretação. No “Auto de São Benedito” os artistas que compõem a montagem teatral, encenam e se sentem parte de uma interpretação que os contempla, uma vez que buscam narrar suas próprias histórias e identidades que se constituíram individual e coletivamente. Através Santos (2015), compreende-se que a realização de experimentações no campo artístico tende justamente a buscar significações por meio de possibilidades e por essas pode-se pensar a contribuição para a estruturação de identidades e ressignificações. Ainda, a referida autora menciona que “a memória coletiva é

continuada no entendimento dos corpos dos intérpretes, na busca de expressões significativas de uma teatralidade” (p. 82). De todo modo, entende-se que os artistas de Helvécia-BA expressam a ideologia religiosa local no Auto, de modo que o sagrado entra constantemente em cena, por uma diversidade de identidades, sobretudo pelo catolicismo negro, direcionando a interpretação não apenas individual, mas coletiva.

Na concretude das organizações corporais há a possibilidade da compreensão e da abstração dos signos presentes no “Auto de São Benedito”, levando os sujeitos a expansão de reflexões através do corpo. Segundo Santos (2017), “a relação com as manifestações místicas expande-se à história de cada intérprete, em uma síntese artística, cuja dramaturgia é construída na simultaneidade das ações ancestrais no corpo e na transcendência destas” (p. 82). É o mesmo que afirmar que através da dança, do movimento corporal, é possível desenvolver a constituição do resgate da identidade, das raízes ancestrais.

Na discussão da sobrevivência e respeito à diversidade plural, sob a perspectiva filosófica, Santos (2015) apresenta o termo “etno-crono-ético”, na discussão do respeito entre os sujeitos existe uma noção de tempo e espaço, atrelado ao corpo como memória, sobretudo pela conscientização e possibilidade de transformação dele. Pode-se dizer que o “Auto de São Benedito” se alicerçar na discussão sobre corpo e ancestralidade, contemplando elementos de composição e construção estético-literária buscando, através da arte, um objeto de resistência, com o objetivo de rememorar vivências dos seus ancestrais que perpetuaram ao longo da história. Santos (2015) afirma que

a linguagem artística inova a ancestralidade e expande a tradição, pois há entrelaces construídos com o referencial de acesso ao imaginário, à sensibilidade, e à emoção; peculiaridades nítidas com influência de elementos míticos vivenciados (p. 83).

Desse modo, pode-se inferir que através do “Auto de São Benedito” a condição da constituição artística e cultural da comunidade quilombola de Helvécia-BA apresenta forte presença de resistência, permitindo que os atores se posicionem diante do teatro, fomentando um discurso político ideológico que reverbera a liberdade e a experimentação dos sentidos atribuídos no estabelecimento de impressões e sensações individual e coletivamente.

Na encenação artístico-cultural do “Auto de São Benedito”, vê-se a atenção, por parte do elenco, em manter a função artística e estética, pautada na subjetividade para construir narrativas com base em memórias individuais e coletivas que atravessam os mesmos. Através dessas narrativas, o “Auto de São Benedito” incorpora diferentes gêneros textuais que, na perspectiva de Fairclough (2001), são modos de ação no mundo e de práticas reflexivas educativas que podem alterar os sujeitos e estruturas sociopolíticas. Desse modo, é possível

analisar as cantigas, os textos míticos, as poéticas, as cantatas, os recitais e performances como discursos constituintes de narrativas simbólicas, como estruturas sociopolíticas que reatualizam fragmentos da comunidade numa perspectiva histórica (não-linear), social, cultural e educacional, em que os sujeitos passam a experimentar formas de resistências, troca de saberes e de interações coletivas.

Os estudos de Tinhorão (2012) e o “Auto de São Benedito” se correlacionam e apresentam semelhanças através de manifestações culturais, literárias, litúrgicas e identitárias da comunidade portuguesa sobre negros em Portugal. Os pressupostos teóricos do autor na contextualização da memória pagã, nas romarias, na teatralização do culto litúrgico, do corpo de Deus como carnaval da fé, na devoção do Rosário preto no branco, no som e sentido que os negros atribuem a devoção do branco, na entrada do teatro no terreiro da fé, no ritmo africano e entre outros pontos têm sido relevantes na análise do Auto.

As encenações piedosas do sagrado e do profano apresentadas por Tinhorão (2012) são manifestadas nas procissões adotadas pela Igreja e seus fiéis como prática de devoção, de modo que o cristianismo institucionalizado contempla o conceito de organização e estruturação de regras litúrgicas em diversas variantes, a saber: pelas procissões de bênçãos para dias determinados, como o Domingo de Ramos, As procissões Votivas, A celebração da Assunção (recebimento da Virgem Maria no céu); Procissões de Transladação (para acompanhar a mudança pública de imagens ou relíquias); Procissões de Peregrinação (à volta de grutas milagrosas como a de Lourdes, na França, ou do Santuário de Fátima, em Portugal); e, por fim, Procissões Comemorativas de Milagres ou Acontecimentos da Vida Religiosa ou Civil. Para Tinhorão (2012),

[...] As encenações piedosas, do sagrado ao profano – que acabaria por levar tais teatralizações do culto do interior dos templos para o cenário livre das ruas -, seria acelerada, no caso das procissões, pela maior intimidade estabelecida a partir do século XII entre a Igreja e seus fiéis no campo da prática da devoção. E isso se deu com a criação, ao lado das irmandades religiosas formadas com base na divisão social (havia irmandades de ricos e irmandades de pobres), de um novo tipo de agremiação de caráter leigo: as chamadas confrarias, compostas por artesãos e trabalhadores, agrupados segundo seus diferentes ofícios (p. 11).

O “Auto de São Benedito” dialoga com a ritualização apresentada por Tinhorão (2012), pela encenação e representação identitária, uma vez que o respeito à fé e às crenças são compreendidas como uma convivência social, por meio da experiência religiosa. Nesse sentido, a procissão como cerimônia organizada pela igreja, o círio, as romarias ou manifestações, devoções comunitárias, ambas se constituíram historicamente em Portugal na contrapartida pelo devoto-profano de um espírito pagão, já devidamente incorporado pela igreja a vários de

seus ritos litúrgicos e de forma revelada. A presença de negros tocadores de tambores e cornetas nas procissões portuguesas (cujas danças mulatas chegaram a despertar interesse na Espanha) se tornava obrigatória na coreografia das festas de touros da nobreza e nas solenidades oficiais durante o século XVII. Não há como estranhar que, ao ganharem pelo século XVIII os círios das Senhoras da Atalia do Cabo na condição de modernas organizações de massa, pode-se compreender como forma não distante de servir uma devoção. Conforme Tinhorão (2012),

[...] A presença de grupos de negros ao lado da gente branca em evento comum constituía uma novidade porque, se nas procissões o controle pertencia à Igreja e as festividades oficiais o modelo era estabelecido pelo Estado, no caso dos círios a organização da festa devota se devia à iniciativa das próprias comunidades, sem outra interferência qualquer (p. 63).

É possível contextualizar as procissões anteriormente citadas como extremamente ligadas a uma cerimônia organizada pela igreja, carregadas de ideologias e princípios religiosos ideológicos. No “Auto de São Benedito” contemplam-se aspectos religiosos como forma de (re)construir, proteger e (re)afirmar identidades étnico-raciais da comunidade quilombola de Helvécia-BA. Festas religiosas são propícias para apresentar inquietações ou manifestações individuais, ou coletivas dos atores sociais, o que não deixa de extrapolar o respeito às divindades religiosas.

Em seus estudos, Pavis (2008) entende encenação como um ato sincrônico, uma vez que todos os sistemas significantes de interação se tornam produtores de sentido para o espectador. O teatro como *corpus* de estudos desta análise, refere-se à encenação como uma regulação da relação texto e representação. É possível descrever efeitos de sentidos e contrastes entre sistemas semióticos diferentes (verbal/não verbal, simbólico/icônico); como um distanciamento ao mesmo tempo espacial e temporal entre signos auditivos do texto e signos visuais da cena. Nesse sentido, para Pavis (2008), a representação dos signos cênicos e textuais, mesmo que por um texto pré-existente, são percebidos simultaneamente e no mesmo lugar.

Por via de ações e práticas educativas reflexivas, como pensada a manifestação do “Auto de São Benedito”, reitera-se que o mesmo resulta em uma construção e disseminação de conhecimentos que tem como horizonte uma educação voltada para a formação humana. A encenação pelos quilombolas de Helvécia-BA apresenta-se de forma emergente na comunidade, nota-se que os quilombolas têm um contínuo movimento de ideias e práticas que se transformam pelo embate contra as sequelas da escravidão e da omissão/rejeição de um legado africano.

As discussões acerca das memórias coletivas na constituição de identidades étnico-raciais e culturais tem sido problematizadas por Brandão (2002), Pollak (1992), Le Goff (2003)

e Silva (2008), os referidos pesquisadores tratam da valorização das experiências coletivas e do poder que possuem, servindo como substâncias aglutinantes entre membros de um grupo, garantindo-lhes o sentimento de “pertença”, de identidade, de consciência e de compartilhamento de vivências, uma vez que a memória pode adaptar-se ao passado para enriquecer e transformar o presente. Para a apreensão da encenação do “Auto de São Benedito” é indispensável uma apreciação demorada, para que suas sutilezas possam ser apreendidas. Entretanto, percebe-se que a comunidade ainda tem muito a contribuir no campo científico, pois ela é um polo de enriquecimento de manifestações culturais, dentre muitas outras já mencionadas: a Dança Bate-barriga¹⁶, o Samba de viola¹⁷, os festejos aos santos Cosme e Damião e a São Sebastião, que acontecem todos os anos no mês de janeiro – esta última, precedida pela encenação da batalha entre Mouros e Cristãos –, além dos Grupos de Capoeira e Maculelê.

A relevância da análise do “Auto de São Benedito” justifica-se pela possibilidade de interpretação das formas de entendimento da educação, da cultura e da sociedade presentes nos discursos e nas narrativas que constituem a referida encenação artística-cultural. Ainda, pela forma de como a memória coletiva se materializa na produção e encenação entrecortada por diferentes gêneros discursivos, tanto os oriundos da literatura popular como os da canônica. Nessa perspectiva, apreender como se dá a construção dos “deuses” e santos, especificamente de São Benedito tem sido um reencontro nas diferentes cenas do Auto, além do conhecimento estético, a legitimidade dessa produção e encenação na recriação da história e da educação local. Nesse hibridismo discursivo, há também os mitos cristãos que se harmonizam com os mitos negros; as divindades conectando os sujeitos às suas ações políticas e educativas por meio da reconstrução de suas memórias (ELIADE, 2010; POLLAK, 1992, BRANDÃO, 2002).

Analisando o “Auto de São Benedito” como um evento litúrgico, corrobora-se com a perspectiva de Eliade (2010), por compreender que todo tempo sagrado, como místico, tende a ser primordial e presente, uma vez que toda festa religiosa, litúrgica representada é reatualizada por um evento sagrado que teve lugar em um passado místico e que precisa ser retomado e ressignificado.

¹⁶ Encenação em que homens e mulheres entoam versos, alguns improvisados, acompanhados ao som dos tambores. O ritmo da cantoria é estabelecido pela batida de coxas das mulheres que participam da ciranda. Essa questão será mais bem trabalhada no percurso da pesquisa, a partir de diálogos com pesquisadores dessa temática, no movimento Pesquisa da pesquisa.

¹⁷ Tradição realizada nas festas em homenagem aos santos católicos, em que o santo homenageado, carregado em um oratório, ao ser recebido por determinada residência, é acolhido com cantoria ao som de pandeiro, sanfona e caixa (tipo tampo), danças e comidas (KOOPMAN, 2005).

A diversidade e abrangência da produção artística-cultural do “Auto de São Benedito contempla” a oralidade, indispensável à performance, tornando-se um importante componente na área do conhecimento através de sua contextualização estética. A expressão performática apresenta-se como um caráter social, pois é por meio da memória (individual e/ou coletiva) da dramatização pelos atores e percepção do público (receptor) que a sensibilidade literária passa a ocorrer como forma de captação analítica. É de modo que, através da teatralização, o sujeito se posiciona em relação ao mundo, diante do imaginário e recepção dos textos visuais e auditivos. Pode-se dizer que a performance se torna um espaço para troca de saberes e (re)conhecimentos de culturas na sociedade por meio do receptor, por meio de trocas de conhecimentos e experiências, “edificando a via para construção de lugares de projeção discursiva por parte de posições laterais ou periféricas, criando formas possíveis de intervenções sociais e simbólicas (SCHIFFLER, 2015, p. 90).

Nessa discussão, compreende-se que a performance pode ser vista de forma heterogênea, justamente pelo hibridismo literário, modo esse que se expressa pela comunicação poética, sistematização do pensamento, conhecimento e memória corporal. No “Auto de São Benedito” é possível perceber a grandiosidade de expressões artísticas e de gêneros textuais presentes, sendo que, através da variedade desses elementos ocorre a partilha de conhecimento, estabelecendo formação identitária e enunciativa, através da intervenção social. Contudo, é preciso refletir que “ainda que remeta ao passado, a performance não é fixa na tradição, é um mecanismo complexo de negociação, recriação e instauração de significados” (SCHIFFLER, 2015, p. 89), embora, na contemporaneidade, seja possível ressignificar espaços e contextos que apresentam performances do passado, por via de aderência ou adaptação.

Enquanto sujeitos dentro de um contexto, os seres humanos necessitam de mecanismos para gerar linguagens e interações uns com outros, este movimento serve para compartilhar conhecimento. Simbolicamente, a performance, como mecanismo da linguagem corporal, apresenta-se como uma similaridade entre o tempo passado e a contemporaneidade, por meio da construção de identidades e culturas da memória. No “Auto de São Benedito”, é possível identificar objetos simbólicos, códigos sensoriais, visuais e auditivos que, representados por valores estéticos em razão de uma dramatização em que elementos identitários e culturais da comunidade de Helvécia-BA são inseridos, são (re)criam como espaço e tempo pelo rito. Desse modo, o Auto é uma obra cuja linguagem apresenta uma elaboração constante de textos, como polo de comunicação.

Quando se discute a expressão artística de um Auto, esta não se dá apenas por uma norma individual de relação estética, uma vez que tal encenação contém uma representação do

mundo e do seu contorno. Uma obra de arte é um sistema de linguagem, de comunicação, justamente por nela ocorrer transmissão de uma comunicação, de uma mensagem. Nota-se que, na encenação do “Auto de São Benedito”, os quilombolas (re)atualizam experiências estéticas e de organizações comunicativas pela perspectiva da performance ritual, como nos apresenta Schiffler (2015), por diversas formas do indivíduo se constituir enquanto sujeito social. Nesse sentido, pode-se inferir que o Auto pode ser identificado por meio de partilha de saberes filosóficos e metafísicos, justamente pela tradição e memória incorporada nos atos, por valorizar a ancestralidade como base cultural, pela relevância e manutenção da fé e devoção na congregação comunitária. Sobretudo, o Auto apresenta cerimônias e festejos em sua dinâmica, que corporificam um complexo ritual de discursos através da dramatização, através da qual os atores estabelecem trocas de sentimentos e reflexões com o público (receptor), estabelecendo tensão entre o passado da África e do Brasil.

O “Auto de São Benedito” apresenta uma diversidade de textos, cantigas, textos míticos, histórias de vida, lendas, parábolas e performances; linguagens estas que explicitam formas de comunicação, pensamentos e ensinamentos, reunindo tradições e saberes ancestrais. Torna-se necessário fundamentar as histórias por meio dos sujeitos da comunidade, construindo de forma significativa uma linguagem simbólica e metafórica, corporificando, por intermédio do santo negro Benedito, a representação cultural e social de suas lutas, resistências e conquistas. Na perspectiva de Neiva (1993),

[...] as representações no interior da cultura equivalem-se, pois verificamos uma síntese orgânica entre as formas simbólicas. A unidade que as formas simbólicas prometem remete à fusão entre representante e representado; conjugam-se universalidade e fragmentação do particular; essa é a imposição de uma regra universal subjacente a todos os acontecimentos – que são inevitavelmente singulares – do mundo (p. 22).

Na compreensão entre representante e representado, em razão da dramatização do “Auto de São Benedito”, os versos e recitais marcam resistências e criticidades, levando à reflexão dos problemas sociais locais, mesmo os contidos na versão histórica de que foram constituídos. De todo modo, as marcas expressadas pela oralidade e linguagem corporal dramatizam as amarras sociais do passado e as mazelas do presente. Pode-se dizer que, a comunidade quilombola (re)produz tradição e memória na busca por um tempo em que o presente e o passado estão unificados pelo viés da resistência e pela necessidade do não silenciamento diante de injustiças a que foram submetidos.

O “Auto de São Benedito” apresenta-se em justificativa do contexto religioso da comunidade, sendo que, por meio da fé e devoção, os quilombados socializam suas

manifestações identitárias e culturais, por mundos plurais da África incorporados no meio social. No sentido da pluralidade apresentada por Silva (2008), entende-se que pela cultura existem diversas maneiras de (re)criar teias, tessituras e tecidos sociais de símbolos e significados que por vezes são atribuídos e aludidos individualmente. A comunidade de Helvécia-BA ressignifica, através da dramatização do “Auto de São Benedito”, representações vivenciadas pelas práticas de mundos sociais interligados, demonstrando seriedade e comprometimento com a reflexão política, artística, popular e educativa.

Para o estudioso Silva (2008), por meio da elaboração e compreensão de uma identidade, bem como da habilidade em se “fazer história”, é possível tornar o conhecimento fluído e contínuo, uma vez que esta acontece por meio de fragmentos e relatos (re)encontrados nas memórias individuais, coletivas e institucionais. A constituição de uma identidade cultural se dá pela compreensão dos sujeitos que se movem entre os acontecimentos e suas representações simbólicas. Por meio da imagem, a identidade cultural se (re)constrói, haja vista que as imagens podem ser consideradas registros marcados pelo tempo. Para Neiva (1993), “a antologia da imagem deve conciliar as dimensões temporais do presente e sua passagem para o passado, bem como aquilo que nos vem do passado para o presente” (p. 13). Ainda, na compreensão do teórico, “as imagens estruturam historicamente formas – ainda que perecíveis da experiência humana. Imagens são simultaneamente reflexo e esboço de comportamentos” (p. 14). Nesse sentido, pode-se dizer que as imagens e os textos proporcionam pistas interpretativas e sequenciais que, no decorrer da produção e encenação do Auto de São Benedito, dialogam entre si, de modo a agruparem representações da cena-texto. A partir das imagens de uma cena, forma e conteúdo transitam lado a lado. Sendo que, na busca pela interpretação da imagem, experimenta-se qualidades materiais e sensíveis da figuração, identificando assim o visual.

Pela diversidade de credos religiosos que atravessa o “Auto de São Benedito”, encenado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, através de narrativas místicas que surgem como veículos circulantes, torna-se possível (re)inscrever simbolicamente a transição entre nascimento e morte do santo negro. A multiplicidade de credos na comunidade de Helvécia-BA nasce como forma de democratizar e expandir a discussão em torno da (re)construção histórica local pelas manifestações do teatro, (re)significando diferentes linguagens. Por meio da própria mobilização da comunidade, implica-se um processo de constituição e contribuição originando outros sincretismos. Nessa discursividade performática, nota-se alusão (re)significada de outros crédulos e religiosidades por meio de outros santos, inclusive santos

brancos, através de ideologias interpeladas por uma cena em que “o anjo é descido do céu” é levado ao santíssimo.

É possível dizer que as imagens presentes no “Auto de São Benedito” ressignificam a cristalização do imaginário e da memória. Ao encenarem um círculo coletivo, esse como representação da crença e de saberes religiosos compartilhados, os quilombolas levam os interpretantes da cena a questionarem a vida após a morte, exatamente quando um anjo (anjo negro, distante dos padrões apresentados de anjos brancos, com olhos azuis ou verdes) entra em cena, levando o santo Benedito ao céu. Na compreensão de Neiva (1993), “as imagens purificam o real por toda parte, a ponto de serem uma representação que escapa dos limites corpóreos; por outro lado, é restrito o exame institucional dos princípios que governam as imagens” (p. 12).

A análise de uma produção artística-cultural encenada é o caminho para ampliação da percepção do mundo e das inúmeras possibilidades históricas de sujeitos plurais, podendo ser (re)tomada pela consciência do mundo concreto que se caracteriza através do sujeito. A interpretação ocorre por uma via de transição entre uma interação ao mesmo tempo receptiva e elaboradora, criativa. Desse modo, uma produção artística-cultural, como o “Auto de São benedito”, perpassa pelo texto propriamente escrito e encenado, estabelecendo trocas comunicativas dentro dos grupos sociais, pondo em circulação o sentido. Quanto ao sujeito, ao fazer a leitura de uma obra artística, ele passa por diversos pontos de vista fornecidos pelo texto e o relaciona-se com diferentes visões e esquemas, colocando a obra artística em movimento, além dele próprio, igualmente em movimento.

A encenação do “Auto de São Benedito” resgata e (re)elabora práticas de socialização espiritual-litúrgicas que firmam integração entre os sujeitos da comunidade, possibilitando troca de saberes e conhecimentos da religiosidade compartilhada. Ao dramatizarem a vida e obra do franciscano Benedito, posteriormente Santo Benedito, encenam, também, dificuldades encontradas no percurso da vida social e religiosa, além da vida humilde, de milagres e prodígios.

A comunidade quilombola de Helvécia-BA, no que concerne as suas manifestações culturais expressivas, detém a importância da cultura popular como fator determinante na manutenção da identidade local. A partir dos estudos acordados, nota-se que, através de seus feitos culturais, contempla aspectos de extrema relevância econômica, política, social e educativa. Nesse sentido, os estudiosos Lóssio e Pereira (2007) defendem a ideia de que a valorização da cultura popular está inserida no imaginário social, por via de representações sociais de uma identidade cultural. Pode-se, assim, inferir que as festas populares manifestadas

na comunidade quilombola de Helvécia-BA configuram-se como devoção e partilha próprias da recepção e tradição local.

O “Auto de São Benedito” pode ser compreendido, então, como ação social e cultural de produção artística educativa, uma vez que os sujeitos “são produtores e consumidores de culturas que se manifestam nos diversos espaços públicos e que nem sempre têm visibilidade (SILVA, 2008, p. 57). Ou seja, compreende-se que as festas populares na comunidade de Helvécia-BA se caracterizam religiosamente por mobilizar a comunidade a consumir obras artístico-culturais que proporcionam um girar dos saberes afrodescendentes que não são fixos, garantindo um lugar direto e/ou indireto de leitura, justamente pela força da incorporação cênica, levando atores e receptores-leitores a vivenciarem uma encruzilhada de discursos.

No “Auto de São Benedito”, por meio da encenação, problematizam-se questões inerentes ao coletivo, proporcionando um campo fértil de imaginação e de dramatização, onde as cenas-imagens (verbais e não verbais) são compreendidas como pequenas unidades de textos que dão sentidos e ressignificam os sujeitos. Na perspectiva de leitura de imagem apresentada por Iasbeck (2012), pode-se interpretar determinado objeto, vislumbrando espaços possíveis de preenchimentos entre produtor e receptor, por uma composição de textos e hipertextos, levando o sujeito interpretante a um imaginário coletivo. Para Iasbeck (2012), “há uma assimetria entre texto e leitor, entre emissão e recepção, que faz com que um jamais tenha certeza de como será recebido pelo outro” (p. 09). Ao tratar do texto, imagem e recepção, é possível transgredir com um paradigma da certeza da intenção por quem o recebe.

Ao analisar o Auto, notam-se subjetividades para uma linguagem interdisciplinar, onde variedades de textos dialogam para montar a encenação em questão, além das próprias subjetividades dos receptores/observadores sobressaírem aos fatores emocionais (singulares e plurais), os elementos utilizados para a constituição do que hoje são denominadas como culturas simbólicas da comunidade de Helvécia-BA, têm-se as marcas da repressão e das proibições inerentes ao regime de escravidão que eles viveram, e são indissociáveis no modo de produção na contemporaneidade.

4.2 Fenômenos semióticos como produtores de significados

Segundo Santaella (2006), “a semiótica é a ciência geral de todas as linguagens” (p. 07). Nesse sentido, é possível compreender a semiótica como a ciência que estuda a linguagem e os signos culturais. Os estudos semióticos contextualizam-se por três vertentes e origens: EUA,

União Soviética e Europa Ocidental, geradoras de proliferação das linguagens e códigos através dos meios de reprodução e difusão de informações e mensagens.

Os estudos semióticos levantados por Santaella, pautaram-se na vertente norte-americana, tendo como princípio os fundamentos do pesquisador, cientista, lógico e filósofo, Charles Sanders Peirce. Ele dedicou-se às ciências culturais, a Linguística, a Filologia e História, compreendendo que “os métodos diferem muito de uma ciência a outra e, de tempos em tempos, dentro de uma ciência” (SANTAELLA, 2006, p. 18). Segundo Santaella (2006), “Peirce era uma espécie de filósofo que era, em primeiro lugar, um cientista, e uma espécie de cientista que era, em primeiro lugar, um lógico da ciência” (p. 20).

A partir dos estudos do referido autor e da necessidade de compreender os signos que constituem o “Auto de São Benedito” buscou-se embasamento na fenomenologia, que, segundo Santaella (2006), descreve e analisa as experiências em aberto na encenação. Na perspectiva do autor, os indivíduos são resultado das forças que atuam sobre eles, de modo que essas forças transformam as lógicas do próprio pensamento. Nesse sentido, a fenomenologia é a base de análise de todas as experiências daquilo que conota um sentido interpretativo, a exemplo, a capacidade contemplativa daquilo que está diante dos olhos de alguém, busca-se distinguir os signos, pautados na observação e na capacidade de generalização das observações em categorias.

Ao descrever o objeto desta pesquisa, é possível fazer uma análise dos signos apresentados sob essa observação, de modo a sinalizar os elementos que caracterizam as memórias coletivas que fundamentam a identidade local, com base na multiplicidade de sensações e interpretações das cenas, conforme seus ícones, índices e símbolos.

Nesse sentido, ao analisar o “Auto de São Benedito”, observar-se-ão interferências internas, bem como exteriores. Pois, no exterior, contemplam-se forças objetivas que atuam sobre o público, entrelaçadas às relações interpessoais contracenadas, ainda pela intersubjetividade, por via da dramatização pautada em histórias reais de lutas e identidades de povos escravizados em período colonial e que, no tempo presente, sofrem amarras sociais de uma sociabilidade. Ou seja, o público vê nos atores parte de uma história individual e coletiva que corrobora para uma compreensão da identidade local, uma vez que condições reais de existência social interliga as relações sociais de acordo com determinações históricas. Nesse sentido, o pensamento-signo torna-se processamento entre sujeitos, como nos coloca Santaella (2006): “consciência não é tomada como uma espécie de alma ou espírito etéreo, mas como lugar onde interagem formas de pensamento” (p. 42).

Entre as categorias interpretativas do signo apresentadas por Pierce (SANTAELLA, 2006), estão a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. A primeiridade propõe pensar na consciência imediata, sendo essa articulada como instante presente, daí surge a qualidade de ser e de sentir, o pensamento iniciante, original, espontâneo e livre, de modo a proceder toda síntese e diferenciação, uma vez que “para pensar precisamos nos deslocar no tempo, deslocamento que nos coloca fora do sentimento mesmo que tentamos capturar” (SANTAELLA, 2006, p. 43). Sobre a consciência em primeiridade, compreende-se que:

é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente mediatizado de nosso estar no mundo. Sentimento é, pois, um quase-signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas (SANTAELLA, 2006, p. 46).

Aplicada a primeiridade discutida por Santaella (2006), estruturada por uma noção de signo genuíno ou triádico, que forma a consciência ou linguagem, nota-se que no “Auto de São Benedito”, encenado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, é possível que os atores tomem a consciência imediata da sua identidade e cultura por via das encenações, onde as histórias do passado e do tempo presente condicionam a vivenciarem o pensamento iniciante e espontâneo, procedido pela contextualização do tempo-espaço. Santaella (2006), diz que “tudo que está imediatamente presente à consciência de alguém é tudo aquilo que está na sua mente no instante presente” (p. 43), desse modo, o que permanece do tempo presente está transformado, não se decorre de outro tempo presente e o mesmo pode ser transmutado em outro tempo presente.

Ao contexto histórico e identitário da comunidade quilombola de Helvécia-BA, no plano real da sua existência, independente dos pensamentos circulantes, se caracteriza a *secundidade* proposta por Santaella (2006), “estamos continuamente esbarrando em fatos que nos são externos, tropeçando em obstáculos, coisas reais, factivas que não cedem ao mero sabor de nossas fantasias” (p. 47). Os atores do “Auto de São Benedito” a partir da constituição do tempo e do espaço, compõem e atravessam elementos que lhes são externos, sobretudo, quando da chegada dos negros trazidos da África e o contexto de escravidão ao adentrarem no Brasil, pelas literaturas afro-brasileiras, pelas literaturas brasileiras (essas inseridas por meio de recitais, cantatas e outros gêneros discursivos), também pela popularidade das músicas e suas contextualizações. O fato de dramatizarem a vivência e a resistência, significa que atores quilombolas estão agindo em relação com o mundo, com os sujeitos que os cercam, por uma representação de um legado histórico e identitário partilhado. Nesse sentido, para Santaella

(2006), “existir é estar numa relação, tomar um lugar na infinita miríade das determinações do universo, resistir e reagir, ocupar um tempo e espaço particulares, confrontar-se com outros corpos” (p. 47).

Nesse sentido, se a qualidade está encarnada a uma matéria, convém dizer que a matéria é que resiste à qualidade dos sentimentos, pois os mesmos não são sentidos como resistentes a um objeto material. Para Santaella (2006):

onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem que estar encarnada numa matéria. A factualidade do existir (secundidade) está nessa corporificação material (p. 47).

As fenomenologias apresentadas por Santaella (2006) a partir das experiências pela materialidade do “Auto de São Benedito” permitem compreender a resistência, o esforço que se opõe a mudança nesta a necessidade plena da experiência. No “Auto de São Benedito”, encenado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, nota-se que o material encenado apresenta uma qualidade de sentimentos, pautado na resistência e existência dos quilombolas quanto as suas identidades históricas e forma política de externar denúncias contra a escravidão a qual os negros afro-brasileiros foram submetidos.

O pensamento constituído individual e coletivamente na encenação do Auto é atravessado pela representação do contexto negro local em razão das suas próprias reações e sensações frente às realidades e interações que materializam o sujeito, uma vez que esses vão se constituindo em respostas signicas e os mesmos vão resistindo historicamente e socialmente pela existência. Nesse sentido, para Santaella (2006), “agir, reagir, interagir e fazer são modos marcantes, concretos e materiais de dizer ao mundo, interação dialógica, ao nível da ação, do homem com suas historicidades” (p. 50).

A terceiridade colocada por Pierce se aproxima dos demais fenômenos, correspondendo à camada da inteligência e/ou através dos pensamentos em signos, nesta há a possibilidade de representar e interpretar o mundo. Para Santaella (2006),

diante de qualquer fenômeno, isto é, para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e os fenômenos. Isto é, já ao nível do que chamamos de percepção. Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido (p. 51).

Desse modo, ao analisar as cenas dramatizadas no “Auto de São Benedito”, percebe-se que se trata de uma elaboração cognitiva, visto que a mediação dos signos que compõem o todo possibilita uma análise interpretativa, pois:

o homem só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação, que Peirce denomina interpretante da primeira. Daí que o signo seja uma coisa de cujo conhecimento depende do signo, isto é, aquilo que é representado pelo signo (SANTAELLA, 2006, p. 52).

A interpretação de um signo corresponde a um pensamento em outro, em um constante movimento, por uma rede tríade, sendo que, 1º) relação do signo consigo mesmo, 2º) relação do signo com o seu objeto dinâmico, 3º) relação do signo com seu interpretante. Na primeira tricotomia apresenta-se o signo em si, na sua representação em si, às suas qualidades, existência e lei, funcionando sempre como referência ao meio, possuindo três propriedades formais que vão fundamentar o signo: o *quali-signo*, o *sin-signo* e o *legi-signo*:

Quadro 1 – Categorias Universais dos signos

Tricotomias Universais	PRIMEIRIDADE Signo em si mesmo	SEGUNDIDADE Signo com seu objeto	TERCEIRIDADE Signo com seu interpretante
PRIMEIRIDADE	Quali-signo	Ícone	Rema
SEGUNDIDADE	Sin-signo	Índice	Dicente
TERCEIRIDADE	Legi-signo	Simbolo	Argumento

Fonte: SANTAELLA, 2006, p. 62.

Quando Santaella (2006) diz que “a ação ou experiência também pode funcionar como signo porque se apresenta como resposta ou marca que deixamos no mundo, aquilo que nossa ação nele inculca” (p. 54), pode-se inferir que a comunidade quilombola de Helvécia-BA, por meio dos seus residentes, apresenta a história e a identidade local na encenação do “Auto de São Benedito”, uma vez que os atores ao comporem a dramaturgia trazem enquadramentos cênicos, os conhecimentos adquiridos junto aos mais velhos, os ancestrais, corroborando para uma representação da existência e resistência de um passado que deixou marcas históricas no tempo e no espaço.

4.3 Signos semióticos e semiológicos presentes no “Auto de São Benedito”

Inferimos que os signos incorporados na dramatização do Auto de São Benedito não podem ser desprendidos de seus produtores, dos seus atores e interpretantes e que pela dramatização a existência de um ator diante do público que interpreta o personagem. A

atualização dos signos é constante, pois em cada encenação surgem novas sessões, de modo a se modificarem. Na perspectiva de estudos de Santaella (2006) compreende-se que a função do signo é a de “representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é objeto. Ele apenas está no lugar de objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade” (p. 58). Nesse sentido, para a estudiosa,

cumpra reter da definição a noção de interpretante. Não se refere ao intérprete do signo, mas a um processo relacional que se cria na mente do interpretante. A partir da relação de representação que o signo mantém com seu objeto, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro (é o interpretante do primeiro) (p. 58).

Os estudos semiológicos do teatro apresentados por Bogatyrev *apud* Guinsburg (2006) também corroboram para entendermos que os signos são como um traje regional de um objeto. Ou seja, se estabelecem por uma relação de classe, nacionalidade, religiosidade, etc., se estabelecendo pelas encenações. Nesse sentido, pensando o traje no teatro, chamado por ele como casa-cenário, os signos demarcam uma categoria artística que vão transportar alguma outra categoria. Quando Bogatyrev *apud* Guinsburg (2006) nos apresentam os objetos que representam um signo no palco, é possível representar traços, qualidades e marcas que não são comuns aos da realidade dos artistas que encenam peças teatrais.

No “Auto de São Benedito”, nota-se que a composição da dramatização busca justamente contemplar aspectos reais comuns do sujeito local, por um espaço-tempo inerente ao passado que remontam no presente. É no pensar do cenário para o palco, nos vestuários, no desenrolar da dramatização que eles se sentem representados por uma histografia marcada pelas sequelas da escravidão e subordinação laboral em detrimento de uma composição étnica desfavorecida durante o período colonial. Nesse sentido, os teóricos compreendem que os signos utilizados pelo dramaturgo ou ator vão exprimir relações de pertinência social ou nacional da personagem, pela busca por meio da representação em contemplar aspectos sociais e identitários.

Compreende-se que é a partir dos signos encenados no “Auto de São Benedito” que se compõem através de linguagens verbais e não verbais, podendo ser hibridizados, pois, na perspectiva de Bogatyrev *apud* Guinsburg (2006) “existem nas representações teatrais,

signos constituídos não apenas por signos do discurso como também por signos outros. Por exemplo, o discurso teatral que deve ser o signo da situação de uma personagem é acompanhado pelos gestos do ator, completado por seu traje, o cenário etc., que também são os signos de uma situação social. Os setores de onde se tiram os signos no teatro, como o traje, o cenário, a música etc., são em maior ou menor número conforme o caso, mas são sempre vários (p. 81).

No espetáculo, cada vez que o discurso é mudado diante de uma cena, acompanha-se também a mudança de um traje. Diante dessa discussão, apontamos para a necessidade de contemplarmos os signos dos discursos como uma construção particular, por uma repetição das pausas, entre outros procedimentos linguísticos que dão uma coloração trágica ou cômica (BOGATYREV *apud* GUINSBURG, 2006). A linguagem corporal dos discursos verbais apresentados no Auto de São Benedito apresenta-se por um traje mediante signos particulares do discurso local atravessados por características afro-brasileiras que perpetuam e representam os quilombos que se instauraram no Brasil. Como colocado por Bogatyrev *apud* Guinsburg (2006),

trata-se de uma linguagem “de cena” particular ao ator, que se traduz não apenas por uma pronúncia ortoépica como também por uma entonação especial etc. Os atores têm, igualmente, gestos que lhes são próprios e que apenas representam o ator enquanto ator (p. 83).

Segundo o teórico, o discurso no teatro torna-se um signo, em detrimento dos elementos estruturais de uma manifestação artística: a língua, a mímica, o gesto, o traje, o cenário etc. O próprio papel representado pelo ator torna-se como um signo que varia de acordo os gestos e entonações. “A representação dos atores é de uma polissemia particular, com algumas personagens veiculando vários signos, simultaneamente para os espectadores e para os outros autores” (BOGATYREV *apud* GUINSBURG, 2006, p. 84). Assim, compreende-se que os signos do teatro vão se correlacionar com o público por uma natureza particular dos signos, diferentemente da relação homem com uma coisa real e com o sujeito real.

Nesse sentido, na apreciação do discurso pelo discurso, fica marcante na afirmação de Bogatyrev *apud* Guinsburg (2006) que “quando ouvimos um discurso, dele separamos tudo que for individual e nos fixamos naquilo que, na frase ouvida, é *langue*, aquilo que é de fato social” (p. 86). Nesse sentido compreende-se o domínio da língua, à medida que trata as funções das comunicações no processo de recepção. Os signos podem estar entre todas as artes, abrangendo todos os domínios que competem a atividade humana. Assim, compreende-se que através da significação linguística é possível o ator se comunicar, pois a comunicação é o signo do objeto, das pessoas, dos sentimentos, de ideias e das inter-relações.

Desse modo, pela incorporação e sustentação da análise desse estudo, faz-se pertinente as contribuições da semiótica e semiologia, uma vez que no teatro os signos são essenciais, e sem conhecimento se torna impossível de conduzir o leitor/público a compreender significados e significantes, que por vezes são tendenciosos a levá-los a um duplo sentido em interpretações.

Pela tricotomia apresentada por Santaella (2006) em subseção anterior, agora aplicadas ao “Auto de São Benedito”, nota-se que a relação da classificação dos signos incorporados no teatro se caracteriza pela qualidade pensada a partir de um objeto, referindo-se especificamente ao *ícone*, pela relação do signo com ele mesmo, podendo assim dizer que se corresponde a um *quali-signo*. O *quali-signo*, pensado pela montagem do cenário, descrito com cortina azul (estrelada), sob parede alaranjada, pulsantes vibrações de cores, pelo palco (um dos instrumentistas e outro pensado para encenações dos atores que compõem o todo), bem como os enfoques contracenados.

Na perspectiva de Santaella (2006), “o objeto do *ícone*, portanto, é sempre uma possibilidade, isto é, possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nosso sentido” (p. 64). Quanto mais elementos são apresentados, melhor o caráter qualitativo, por essa razão, na encenação do “Auto de São Benedito” há a constante preocupação em dialogar com o cenário, atores e receptores, uma vez que os ícones, são as possibilidades de qualificar e representar as coisas, de modo a proporcionar sensações e associações ao que se pretende referenciar. Veja a imagem abaixo:

Imagem 1 – Disposição do cenário



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Kowzan *apud* Guinsburg (2006), na perspectiva da semiologia do teatro, diz que “tudo é signo na representação teatral” (p. 98). Nesse sentido, muitos dos elementos cênicos, independentemente de quais sejam, são entendidos como signos, inclusive os discursos não

verbais, para Kowzan *apud* Guinsburg (2006) “o espetáculo serve-se tanto da palavra como de sistemas de significação não-linguística” (p. 98).

Compreende-se que, na perspectiva de Kowzan *apud* Guinsburg (2006), os signos surgem como informações que conduzem o interpretante a analisar a cena. Nesse sentido, “onde há um sistema de signos deve existir um código. Os códigos dos signos empregados no teatro são fornecidos pela experiência individual ou social, pela instrução, pela cultura literária e artística” (p.118).

Segundo o teórico, o signo “Cenário” apresenta-se como um importante dispositivo cênico através da decoração ou cenografia, justamente com a finalidade de representar o lugar: lugar social, geográfico ou dois ou mais lugares ao mesmo tempo. O cenário teatral torna-se vasto, amplo, independente da tradição teatral, da época, de correntes artísticas, dos gostos, das condições materiais do espetáculo e assim sucessivamente. “O valor semiológico do cenário não se esgota nos signos implicados em seus elementos. O movimento dos cenários, a maneira de colocá-los ou de mudá-los podem trazer valores complementares ou autônomos” (p. 112).

Nesse sentido, conforme Kowzan *apud* Guinsburg (2006), se pensarmos pela mobilidade do signo teatral, “todas as realidades do palco, o texto do autor, o desempenho do ator, a iluminação, são realidades que representam outras realidades. Uma manifestação teatral é um conjunto de signos” (p. 127). Assim, o signo cenário do “Auto de São Benedito” apresenta-se de modo diversificado, exatamente por não se esgotar a um lugar especificamente, pois os atores encenam e representam o cenário de acordo com conduções de necessidades, remetem a informação de abertura da peça, de navegação ao saírem da África para o Brasil, as condições degradantes de trabalhos e de sobrevivência, bem como demarcação de espaços espirituais e religiosos. Ou seja, os artistas não deixam de cumprir as regras da narrativa, conduzem os signos cenários em respeito ao personagem interpretado, à narrativa, à criação dos espaços, direcionando o artista a ser o signo da própria presença cênica à medida que as relações com o grupo surgem.

Nas primeiras cenas, o cenário organiza-se em três tabladros de tamanhos distintos. No primeiro e maior cenário ficam os integrantes da capoeira distribuídos em dois grupos, um em cada extremidade do palco, essas extremidades apresentam fundo em tom vermelho. Ao centro deste mesmo espaço, há um fundo em tom azul, decorado de estrelas e à sua frente uma escada larga e de madeira, contendo quatro degraus, capazes de apoiar alguns atores; sobre o centro dos degraus é ornamentado com bandeiras do Brasil. Logo à frente, há um tablado de tamanho um pouco menor sem escadas ou ornamentações. O último tablado tem capacidade para poucas pessoas. Todo o chão do palco é salpicado de folhas verdes. Quanto à disposição dos públicos,

dispostos nas laterais. A peça tem início ao som de tambores. Neste momento, a iluminação é projetada sobre os integrantes da capoeira que tocam seus tambores. A plateia não é iluminada, todo o palco, com exceção dos espaços em que estão posicionados os capoeiristas, fica a meia luz. Uma atriz adentra o palco e posiciona-se no segundo tablado, enquanto o som dos instrumentos vai se tornando mais suave. Sendo a atriz a ser iluminada nesse ato.

No figurino, os artistas usam tiara de pano, shorts e camisetas verdes, fazendo alusões aos estilos e trajes africanos. Aos fundos, uma imensa cortina vermelha, algumas pilastras e paredes na cor amarela, bem como na plateia, cortina azul com destaque de muitas estrelas ao centro: visualiza-se a bandeira do Brasil, em visão geral da plateia para o palco, sendo que a mesma é colocada no piso de uma escada, dando acesso aos atores e atrizes para que transitem ao entrarem em cena.

De repente, em outro momento o enfoque é mudado e os refletores voltam-se para uma atriz ao centro do palco, que começa a recitar o poema a “Missa dos Quilombos” (criação de dom Pedro Casaldáliga e Pedro Tierrae). Nessa mesma cena, muda-se o foco dos refletores, a música e o ritmo também mudam, e a atriz da cena anterior sai do palco. Entra na arena uma atriz usando uma tiara de pano de cor amarela na cabeça e roupa longa na mesma tonalidade, ao se direcionar ao microfone, próximo ao grupo de música, começa a cantar a música “A de Ó - Estamos Chegando”, composta por Milton Nascimento e Pedro Casaldáliga, ao passo que atores e atrizes entram em cena também cantando e dançando no ritmo dos tambores, ressignificando a música em cena, levando a interpretações possíveis de lembranças de um passado histórico e identitário de negros trazidos da África. Abaixo:

Estamos chegando do funda da terra,
estamos chegando do ventre da noite,
da carne do açoitado nós somos,
viemos lembrar.

Estamos chegando da morte dos mares,
estamos chegando dos turvos porões,
herdeiros do banzo nós somos,
viemos chorar.

Estamos chegando dos pretos rosários,
estamos chegando dos nossos terreiros,
dos santos malditos nós somos,
viemos rezar.

Estamos chegando do chão da oficina,
estamos chegando do som e das formas,
da arte negada que somos,
viemos criar.

Estamos chegando do fundo do medo,

estamos chegando das surdas correntes,
um longo lamento nós somos,
viemos louvar.

A De Ó

Estamos chegando dos ricos fogões,
estamos chegando dos pobres bordéis,
da carne vendida que somos,
viemos amar.

Estamos chegando das velhas senzalas,
estamos chegando das novas favelas,
das margens do mundo nós somos,
viemos dançar.

Estamos chegando dos trens dos subúrbios,
estamos chegando nos loucos pingentes,
com a vida entre os dentes chegamos,
viemos cantar

Estamos chegando dos grandes estádios,
estamos chegando da escola de samba,
sambando a revolta chegamos,
viemos gingar.

A De Ó

Estamos chegando do ventre de Minas,
estamos chegando dos tristes mocambos,
dos gritos calados nós somos,
viemos cobrar.

Estamos chegando da cruz dos engenhos,
estamos sangrando a cruz do batismo,
marcados a ferro nós fomos,
viemos gritar.

Estamos chegando do alto dos morros,
estamos chegando da lei da baixada,
das covas sem nome chegamos,
viemos clamar.

Estamos chegando do chão dos quilombos,
estamos chegando no som dos tambores,
dos Novos Palmares nós somos,
viemos lutar.

A De Ó (CASALDÁLIGA; TIRRAE *apud* HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Imagem 2 – Declamação da letra da canção “A de ó”.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). Print de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Ao destrinchar o poema e a música recitada, nota-se que ao mencionar “Herdeiros do banzo nós somos, viemos chorar”, denota-se um estado de tristeza dos negros africanos escravizados, em uma narrativa de sofrimento. Diante da intertextualidade, é possível notar a afirmação identitária, a força política e resistência às mazelas sofridas pelos seus ancestrais, entre outros elementos que impuseram sofrimento aos mesmos.

Ao recitar “Estamos chegando das velhas senzalas, estamos chegando das novas favelas, das margens do mundo nós somos, viemos dançar”, há a retratação da situação do negro na atualidade, na contemporaneidade, que aos sons dos quilombos ecoam na perpetuação do seu processo histórico e processo de luta e libertação, também a continuidade da opressão que hoje é desvelada pelas vidas negras que vivem nas favelas das grandes metrópoles do Brasil. Quando recita “Estamos chegando do chão dos quilombos, estamos chegando no som dos tambores, dos Novos Palmares nós somos, viemos lutar”, nessa cena, compreende-se que, ao som dos tambores, os instrumentos estão colocados e apresentados como uma linha, uma base cultural identitária comum dos terreiros, bem como a apresentação da resistência e da identidade de origem dos negros escravizados.

Quando recita “Estamos chegando dos pretos rosários, estamos chegando dos nossos terreiros, dos santos malditos nós somos, viemos rezar” e “Estamos chegando do chão da oficina, estamos chegando do som e das formas, da arte negada que somos, viemos criar”, pela

mesma notamos a retratação e a discussão dos santos malditos e dos santos hegemônicos, que fazem parte da história dos negros escravizados trazidos da África para Brasil.

Ao pensar “O medo”, como colocado no recital, a ideia de que todo sofrimento pelos negros era demarcado com/pela palavra louvar, dançar e rezar, então afirma-se a prerrogativa do corpo pela demarcação da ancestralidade. Ao mencionar “Um novo lamento”, vê-se a persistência e a resistência ressignificadas. “O louvor”, como adoração, a fé e sustentação espiritual. As velhas senzalas e as favelas de hoje, a história que se perpetua. O negro como à margem, esquecido, no entanto, ele não deixa de dançar, nesse sentido, verifica-se a dança como demarcação de sua identidade.

Recitam “Aos sons do quilombo”, os tambores começam a tocar, ou seja, no quilombo eles exerciam práticas identitárias e culturais pela liberdade. “O chão dos tambores, dos novos palmares viemos lutar”, ao frisarem a reafirmação de que o negro está em busca da identidade como ser de origem, um convite a enxergar esse processo, enquanto buscam e clamam pela libertação, evocam a luta. A comunidade quilombola de Helvécia-BA apresenta-se como uma comunidade de resistência, que resiste ao tempo e ao espaço, por uma atemporalidade de inúmeras manifestações culturais e identitárias. Ao finalizarem o enquadramento do recital, ocorre a ênfase: “Abra o olho, estamos chegando”, é o mesmo que a afirmação de que ninguém os impossibilitará, pois agora os sujeitos têm possibilidades de lutas.

Imagem 3 – Organização do cenário



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nota-se, nesse enquadramento a representação das religiões de matrizes africanas pela justaposição da evocação dos seus ancestrais, dos *voduns*, de modo a anunciar as novidades para o templo religioso. Os toques dos tambores e atabaques emitem vibrações que promovem a ligação entre os homens e seus guias e orixás, invocando uma ligação com o universo espiritual, atraindo as vibrações a entidades específicas. O som emitido pelo couro e madeira do atabaque conduz o axé do orixá, em razão de sinfonias africanas.

Na cena seguinte, os atores e as atrizes recitam a primeira parte do poema o “Navio Negreiro – Tragédia do Mar” (de Castro Alves), representando a chegada dos negros trazidos de África para o Brasil. Um grupo de homens e mulheres entram em cena, os seus corpos encenam um formato de navio, que com um manto azul em mãos, uma bandeira de pirata descrita “Navio Negreiro”, passam a simbolizar o movimento das águas a conduzir o transporte, momento em que declamam o poema descrito abaixo em alto tom de voz:

'Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
 Brinca o luar — dourada borboleta;
 E as vagas após ele correm... cansam
 Como turba de infantes inquieta.

'Stamos em pleno mar... Do firmamento
 Os astros saltam como espumas de ouro...
 O mar em troca acende as ardentias,
 — Constelações do líquido tesouro...

'Stamos em pleno mar... Dois infinitos
 Ali se estreitam num abraço insano,
 Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
 Qual dos dous é o céu? qual o oceano?...

'Stamos em pleno mar... Abrindo as velas
 Ao quente arfar das virações marinhas,
 Veleiro brigue corre à flor dos mares,
 Como roçam na vaga as andorinhas...

Donde vem? onde vai? Das naus errantes
 Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?
 Neste saara os corcéis o pó levantam,
 Galopam, voam, mas não deixam traço.

Bem feliz quem ali pode nest'hora
 Sentir deste painel a majestade!
 Embaixo — o mar em cima — o firmamento...
 E no mar e no céu — a imensidade!

Oh! que doce harmonia traz-me a brisa!
 Que música suave ao longe soa!
 Meu Deus! como é sublime um canto ardente
 Pelas vagas sem fim boiando à toa!

Homens do mar! ó rudes marinheiros,
 Tostados pelo sol dos quatro mundos!
 Crianças que a procela acalentara
 No berço destes pélagos profundos!

Esperai! esperai! deixai que eu beba
 Esta selvagem, livre poesia
 Orquestra — é o mar, que ruge pela proa,
 E o vento, que nas cordas assobia...

Por que foges assim, barco ligeiro?
 Por que foges do pávido poeta?
 Oh! quem me dera acompanhar-te a esteira
 Que semelha no mar — doudo cometa!

Albatroz! Albatroz! águia do oceano,
 Tu que dormes das nuvens entre as gazas,
 Sacode as penas, Leviathan do espaço,
 Albatroz! Albatroz! dá-me estas asas¹⁸. (ALVES *apud* HELVÉCIA, 2010, n. p.).

As músicas que atravessam as cenas concatenadas do “Auto de São Benedito” corroboram para a interpretação do público também de modo a utilizarem e tomarem posse de signos semióticos importantes no contexto. Desse modo, retoma-se kowzan *apud* Guinsburg (2006) quando afirma que no espetáculo,

a comunicação como sistema de significação não-linguística, utiliza-se tanto de signos auditivos como visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados à comunicação entre homens e os sistemas criados em função da atividade artística. Utiliza-se de signos tomados em toda parte: na natureza, na vida social, nas diferentes ocupações, e em todos os domínios da Arte (p. 98).

Nota-se que, as letras das músicas selecionadas para a encenação, buscam aproximação com as representações sociais da comunidade, de modo que, por meio da arte, contemplam-se denúncias políticas e formas de resistências de seus ancestrais negros em condição de escravidão. Desse modo, o signo “Música”, como coloca Kowzan *apud* Guinsburg (2006), tem a função de sublinhar, ampliar e desenvolver esses interpretantes da encenação, surgindo para desmentir os signos dos sistemas, de modo a substituí-los, acrescentando-os a dramatização. Outro fator importante é a escolha do instrumento, que também tem um valor semiológico, que é o caso dos tambores e atabaques na cena, conduzindo assim o lugar, o meio social, o ambiente. Embora, também, para os estudiosos Kowzan *apud* Guinsburg (2006) as músicas podem significar outra coisa diferente do texto propriamente encenado, ou seja, levar a outras funções interpretantes da cena.

¹⁸ *In*: ALVES, Castro. Obra completa. Org. e notas Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 278.

Imagem 4 – Atores organizados de forma a usar seus corpos para representar um navio.



Fonte: (HELVÉCIA, 2020, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nessa cena, os quilombolas da comunidade Helvécia-BA entram segurando um pano azul, com imagem de um pirata na ponta, os atores estão sem camisas e as atrizes com turbantes coloridos. Os corpos dão vida a um barco, conforme o movimento em diálogo com os batucues de tambores e atabaques exaltam um canto de incentivo e de exortação à luta. Tem-se a rememoração dos terreiros como lugar de memória coletiva e como espaço que propicia a constituição identitária. À medida que os tambores e caxixis tocam, acontecem a harmonização e a dança como representação do balanço do mar, das águas, nos dando uma ideia de navio, ao som de música afro-brasileira, chegando com os seus traços ancestrais, como aquilo que os identifica, os representa. Pode-se dizer que os negros foram retirados do seu território, não navegaram pelo prazer ou querer, mas por pressão de homens brancos que os dominavam, as justificativas se afirmam quando recitam: “Stamos em pleno mar... Do firmamento/Os astros saltam como espumas de ouro.../O mar em troca acende as ardentias, /— Constelações do líquido tesouro...”.

Imagem 5 – Momento em que a atriz sobe ao palco para cantar



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

O que os quilombolas da comunidade de Helvécia-BA fazem é uma releitura do Navio Negroiro, de modo a retratarem o lugar de fala do negro, fala essa negada como direito de posse, de decisão diante de suas ações e escolhas. As migrações negras aconteciam por processos e resultados das diásporas negras, por uma imposição dos seus senhores e donos. A partir do momento que foram retirados de suas terras, os negros em condição de escravidão tiveram suas atitudes identitárias ancestrais abaladas. Isso se observa quando eles recitam: “Donde vem? onde vai? Das naus errantes/Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço? /Neste Saara os corcéis o pó levantam, /Galopam, voam, mas não deixam traço”.

Quanto à travessia ao mar, a certeza do firmamento e a incerteza do que iria acontecer, nem para onde iriam residir durante o momento de escravização e opressão. Adiante, cantam uma música fúnebre, do recital e dos sons dos atabaques, batuques e caxixis ecoam como se estivessem indo à morte, tanto é que por vezes mudam e ressignificam a cena, no enquadramento, recitam: “Oh! que doce harmonia traz-me a brisa! /Que música suave ao longe soa! /Meu Deus! como é sublime um canto ardente/Pelas vagas sem fim boiando à toa!”. Marcadamente a condição social do período escravocrata vivenciada por negros foi ponto fundamental a ser representado na encenação do “Auto de São Bendito”. Essa justificativa se afirmar pela menção do ator Mateus Ricardo de Souza:

o “Auto de São Benedito”, para além de ser um movimento histórico, né, em sua raiz, ele é um movimento cultural; ele vem falar um pouco da cultura brasileira, também

religiosa, sobre a devoção que se tem a São Benedito. É algo também social, porque fala o que é que foi o período da escravidão, que foi quando, é... o santo Benedito nasceu, o que é que foi aquele período. Então, quando a gente traz lá o navio negreiro, é falar um pouco sobre o social, né? Essa coisa social que foi o período escravocrata no mundo inteiro (SOUZA, Mateus Ricardo de. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Na sequência da cena, quando os quilombolas recitam: “Era um sonho dantesco, aquele navio em sangue a se banhar”, denota-se o surgimento de uma perspectiva, algo imaginado como bom, porém, com sofrimento, morte e opressão, por vezes atravessada pelo castigo corporal. Definem os sujeitos que estavam acometidos de tais condições: “legiões de homens negros, negras mulheres”, o adjetivo colocado categoriza os sujeitos como foco de um estereótipo de cor, socialmente marginalizado, do atributo de ser negro, independente do gênero: homem ou mulher.

Pelo canto fúnebre na representação, nota-se a vivência coletiva do sofrimento manifesto também nos corpos: “Magras crianças no turbilhão das ondas”, eles estavam sendo levados pelas circunstâncias, independentemente de qualquer distinção. Descrevem as condições sub-humanas a que eram acometidos: “Presos em uma só cadeia, a multidão faminta cambaleia”, informando como eles foram animalizados de modo repugnante e cruel.

Citam: “Ver os mares dançar”, compreende-se que os negros escravizados enxergam a vida conforme o balanço do mar. O mar como perspectiva, o canto como lamento, um pedido de socorro. Ao recitam: “Quem são esses desgraçados que vivem à luz”, maneira deles expressarem que poderiam nascer livres, porém, os desgraçados, os colonizadores, os tratavam como sinônimo de desiguais e os submetiam a escravidão. Ou seja, eles não tinham o mesmo significado social e humano que os brancos, pois os brancos se colocavam em um nível elevado, rogavam por um campo livre de luz, descreviam a terra de origem como sede faminta de liberdade. Quando mencionam: “Senhor Deus dos desgraçados”, notamos a presença marcante da divindade, a evocação de uma entidade maior e a recorrência da fé como uma forma de amparo em momento de sofrimento e dor.

Na cena seguinte, entra uma mulher grávida, com as mãos na barriga em sinal de segurança ao bebê no ventre, com um figurino na cor roxa, do turbante ao saião; a iluminação a destaca quando ela vai para o centro do palco, para o centro do navio ressignificado como um útero cujo feito com o tecido azul anteriormente usado para a embarcação; ainda é possível notar que há um grande coro ao redor da mulher grávida, e o som dos tambores e da música “Brilho de Beleza” (gravado por Gal Costa), com ênfase no refrão. O ventre é formado por um grupo de atores e atrizes que seguram o tecido azul enquanto cantam. Na sequência, entra uma atriz em cena e acontece a retomada histórica da saga negra, em que os fatos da história se

confundem com a metáfora do parto em um trânsito negreiro, cuja narrativa de vida anterior dá uma propulsão histórica ao sofrimento da diáspora negra. Ao som dos tambores e atabaques, o grupo de atores e atrizes faz gestos e movimentos, como se simulassem o balanço do navio, das águas, que intensifica ainda mais as dores de parto da atriz, em velocidade e sons maiores, na sequência, encenam e assimilam o nascimento do protagonista, o santo negro Benedito. Abaixo:

“O negro segura a cabeça com a mão e chora
E chora, sentindo a falta do rei
O negro segura a cabeça com a mão e chora
E chora, sentindo a falta do rei
Quando ele explodiu pelo mundo
Ele lançou seu brilho de beleza”.
(COSTA *apud* HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Imagem 6 – Dores de parto.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nesse momento, o signo “Iluminação” e suas distribuições de comando encontram-se também em um emprego semiológico da cena, independente do espetáculo. Para Kowzan *apud* Guinsburg (2006), “a iluminação é capaz de delimitar o lugar teatral: o fecho de luz concentrado numa determinada parte do palco significa o lugar momentâneo da ação. A luz do projeto permite também o isolamento de um ator ou de um cenário” (p. 113). A iluminação torna um signo de suma importância no teatro, pois dá ênfase ao momento de uma encenação ou a um ator em específico, de modo a ampliar ou modificá-lo, além de distinguir a projeção imóvel da projeção móvel.

Para Kowzan *apud* Guinsburg (2006), compreende-se que “a projeção imóvel contempla ou substitui o cenário (imagem ou fotografia projetada), a projeção móvel acrescenta feitos dinâmicos” (p. 113). Assim, entende-se que a iluminação se torna facilitadora da compreensão da comunicação por signos, tanto para o ator, quanto para o interpretante da cena – o público. No enquadramento acima, nota-se a ênfase dada a cena, quando direcionam os refletores para a atriz que encena dores de parto, a cada batida dos instrumentos dá-se um foco na projeção da cena, até o nascimento do Santo negro Benedito e assim o signo iluminação vão conduzindo as próximas cenas, expressivamente informando as narrativas que seguem.

Imagem 7 – O parto de Benedito.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). Print de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Imagem 8 – Nasce um santo negro.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

O ‘boneco’, representando a figura do Santo negro Benedito, pode ser compreendido, com base em Santaella (2006), como “um *hipoícone*, porque a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que a imagem representa. Nesse sentido, “todas as formas de desenhos e pinturas figurativas são imagens” (p. 65). Os objetos que atravessam a encenação do “Auto de São Benedito”, podem ser entendidos como signos circulantes, numa descrição do *hipoícone* (terceiro nível da semiótica), inferidos justamente pela relação objeto e interpretante, pois apresentam discursos verbais e não-verbais que condicionam interpretações diversas, bem como pela justaposição de intersecções de sentidos, por vezes metafóricos, comparativos, alusivos ao contexto local da comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Para Santaella (2006) “os ícones têm um alto poder de sugestão” (p. 64), no “Auto de São Benedito” tem por objetivo pensar a devoção ao santo, por sua vez, a representação da história de Benedito volta-se para a transformação social, intrinsecamente relacionada ao modo de vida material e espiritual da população negra. Ainda, pelo Auto ocorre intersecção em outras dinâmicas da comunidade, com enfoque nas questões étnico-raciais, como poder de sugestão em conscientizar sujeitos a se constituírem autônomos, diante de amarras repreensivas de exclusão social. Todavia, pode-se inferir que símbolos, independente dos suportes a que estejam vinculados, funcionam como *hipoícones*, por suas percepções de *legi-signos*.

Imagem 9 – O menino é apresentado ao público.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

A música escolhida como pano de fundo é contemporânea e apresenta-se como um entrelugar negro, a transição de um lugar diaspórico em que um lugar temporal transita entre o velho e o novo. Marcadamente, acontece a hibridização identitária, na qual traços característicos da identidade negra se imbricam aos traços identitários da nação para a qual foram destinados. Ainda que por intermédio da violência simbólica, cultural, filosófica e religiosa, os sujeitos vindos da África tiveram a necessidade de se adaptarem aos costumes a eles impostos, sendo os sujeitos “costurados” às novas estruturas, hibridizando seus modos de vida (HALL, 2003). Dessa forma, as estruturas culturais desses sujeitos se reúnem em uma nova identidade cultural, em um momento espacial entre uma fronteira e outra, através dos movimentos afro-diaspórico, entre cultura, entre lugar, passam a caracterizar outras culturas.

Metaforicamente, o nascimento de Benedito retrata a existência e resistência do negro da comunidade quilombola de Helvécia-BA pela própria condição, diferente dos seus antepassados, em situação de “liberdade” na qual sua identidade passa a ser moldada a partir do contato com a perspectiva hegemônica branca, quando o futuro santo vai para o convento aprender sobre a religião do costume colonialista. Pela dramatização, tem-se a certeza de que Santo Benedito foi um negro que teve destaque em seu local de origem em razão do processo diaspórico, justamente por ter sido levado de seu local de origem para outro universo identitário, fato que o leva a adquirir conhecimento e vivência da religiosidade a qual o seu povo não pertencia, saindo do continente Africano para a Itália.

Quando o Santo negro Benedito nasceu, no desenrolar das cenas, a música “Dai-nos a bênção” (de Anjos de Resgate¹⁹) é cantada pelos atores e o navio é desfeito, conclamando para a devoção àquele que veio ao mundo através de Nossa Senhora dos Navegantes, personificada por uma mulher negra. A partir de Villela (2020), compreende-se que, pelas simbologias do tecido que ora é um navio, ora se transforma em um manto, no “Auto de São Benedito”, vê-se a aproximação com o fenômeno semiótico através da representação simbólica, em justaposição ao ícone católico, Nossa Senhora dos Navegantes, apresentada em razão do sincretismo entre as diferentes religiões dos negros trazidos da África com o catolicismo europeu no Brasil. No Auto, o manto colocado na santa também pode remeter e associar aos orixás, dialogando assim com as religiões de matrizes africanas: a umbanda e o candomblé, especificamente ao ícone de Iemanjá.

A representatividade de Nossa Senhora dos Navegantes é colocada de forma dialógica na composição da cena, apresentando-se como um fenômeno do sincretismo pela justificativa da Virgem Mãe de Jesus possuir o título de “Estrela do Mar”, sendo assim a protetora dos navegantes. No entanto, na umbanda essa representação é destinada a Iemanjá, dessa forma é possível notar a narrativa cênica como uma simbologia afro-brasileira perpassada pela transitoriedade do credo, dos costumes e dos traços históricos demarcados no decorrer da encenação. Haja vista a necessidade de o povo negro manter a adaptação ao seu crédulo habitual, uma vez ocorrida a imposição, por seus colonizadores, de uma nova religiosidade; embora muitas vezes os negros exercessem suas práticas religiosas sem o conhecimento de seus senhores, como ato de resistência, assumindo cultos aos seus orixás e santos. Em outra cena, o grupo de atores e atrizes continua cantando a música “Dai-nos a bênção”, abaixo a letra e imagens do ato.

Dai-nos a bênção, oh mãe querida
 Nossa Senhora Aparecida
 Dai-nos a bênção, oh mãe querida
 Nossa Senhora Aparecida

Sobre esse manto o azul do céu
 Guardai-nos sempre no amor de Deus

Dai-nos a bênção, oh mãe querida
 Nossa Senhora Aparecida
 Dai-nos a bênção, oh mãe querida
 Nossa Senhora Aparecida

Eu me consagro ao vosso amor
 Oh mãe querida do Salvador

¹⁹ Banda brasileira católica.

Dai-nos a bênção, oh mãe querida
 Nossa Senhora Aparecida
 Dai-nos a bênção, oh mãe querida
 Nossa Senhora Aparecida

Sois nossa vida sois nossa luz
 Oh mãe querida do meu Jesus

Dai-nos a bênção, oh mãe querida
 Nossa Senhora Aparecida
 Dai-nos a bênção, oh mãe querida.

Nossa Senhora Aparecida. (ANJOS DE RESGATE *apud* HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Imagem 10 – Aparição de Nossa Senhora dos Navegantes no Auto.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Como mencionado no parágrafo anterior, Nossa Senhora dos Navegantes representa a orixá Iemanjá. Segundo Villela (2020),

na umbanda, Iemanjá simboliza maternidade, ela multiplica a vida no mar que é também sua morada e lugar onde seus adeptos realizam seu culto. Para os adeptos do culto as águas marinhas são purificadoras, limpam corpo e alma e os protegem contra “vibrações negativas”, contra “forças do mal [sn, 01/12/2020].

A partir dos estudos mencionados, compreende-se que, os africanos escravizados tiveram que adaptar seus rituais para que suas crenças e culturas permanecessem vivas e Iemanjá foi sendo sincretizada a várias figuras do catolicismo, dependendo da região do país

em que esse sincretismo se dava^{20/21}. O principal lugar em que ocorre o culto oferecido a Iemanjá no Brasil é nas águas de mares, rios e lagos. Desse modo, filhos e filhas de Iemanjá costumam lhe oferecer presentes e lhe pedir por proteção, por meio de oferendas ao mar antes de suas embarcações, com o intuito de acalmar a fúria das ondas.

Parte da composição histórica de Iemanjá está imersa na interpretação da encenação do Auto de São Benedito, afirmando assim que o poder da orixá vai além da maternidade, do fervor em seus conflitos, pela provisão, fecundidade e carinho. Interessante que, no desenrolar da cena, um grupo de atores e atrizes aparece atrás da santa, de braços abertos, compondo uma espécie de auréola, representando um círculo luminoso, um ícone que envolve a cabeça da santa, nesse momento, nota-se a simbolização de sua divindade e sacralidade pela iluminação. Quando recitam: “Sobre esse manto o azul do céu/Guardai-nos sempre no amor de Deus”, os quilombolas da comunidade de Helvécia-BA evocam também os santos e orixás pedindo proteção e segurança, o próprio manto azul colocado ressignifica o pedido a eles. Embora Nossa Senhora dos Navegantes seja louvada através do canto católico, é possível notar a associação da proteção do santo negro Benedito por Iemanjá, uma vez que ela tem a proteção dos mares, a garra de grandes navegadores e é o símbolo de cuidado.

²⁰ Ela foi sincretizada com Nossa Senhora da Conceição, festejada no dia 8 de dezembro em Salvador, na Bahia; com Nossa Senhora das Candeias, festejada dia 2 de fevereiro e Nossa Senhora dos Navegantes, dia 16 de outubro em Porto Alegre, Rio Grande do Sul (VILLELA, 2020).

²¹ No percurso da pesquisa, chegamos em algum momento compreender que a santa em destaque seria a Nossa Senhora de Aparecida, justificativa essa pautada pelo louvor católico, apreciação da associação a proteção ao Santo negro Benedito através da orixá Iansã, pelo fato dela dominar e ter a força dos ventos, a garra dos grandes guerreiros e por ser o símbolo da independência feminina, haja vista por sempre está presente nas grandes batalhas ao lado de outros guerreiros. Quanto ao Santo negro Benedito, esse por ter nascido a partir da proteção de seus ancestrais como forma de preservação de suas raízes. Interpretado a partir do movimento dos som dos batuques e atabaques, quando é pedida a permissão e a presença dos ancestrais.

Imagem 11 – Nossa Senhora dos Navegantes carrega Benedito no colo.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Quanto ao santo negro Benedito, esse nasce sobre a proteção de seus ancestrais como forma de preservação de suas raízes. Isto pode ser percebido a partir do momento em que ao som dos batuques e atabaques (instrumentos musicais), quando é pedida a permissão e a presença dos ancestrais. O manto, que anteriormente retratava o navio e o útero, transforma-se em capa com auréola posta sobre a santa, sendo que a mesma personagem que interpreta a mãe transforma-se na personagem religiosa. Na análise dessa cena pontua-se que o manto se torna um importante signo, principalmente pela característica de representar a proteção da mãe para com o filho, da santa e do orixá para com os seus devotos, bem como na condição de cuidado, algo mais que sagrado. E, os atores, aos sons de tambores e berimbaus, seguem cantando:

“Maria, Maria ia ô mãe do bom Senhor. Maria Maria ia ô mãe do bom Senhor. Maria mulata, Maria daquela colônia-favela que foi Na-za-ré. Morena formosa, mater dolorosa, sinhá vitoriosa, rosário dos pretos, mistérios da Fé”. (SIMONE *apud* HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Observa-se também a ênfase dada aos instrumentos entre as cenas, por exemplo, o momento de pedido de permissão aos orixás e entidades para que eles prestem um culto único aos seus ancestrais e novas ressignificações religiosas angariadas no curso de suas vidas. Nessa mesma cena (representada na Imagem 12), um coro composto por homens e mulheres ocupa todo o espaço de representação, trajando roupas em cores diversas, andando entre si, atravessando o palco de um lado para o outro, seguem descrevendo a história de vida do santo.:

Benedito nasceu em 1526, filho de pais escravos levados da África para a Itália. O pai, foi vendido para o rico fazendeiro, e a mãe foi libertada pelo seu senhor. Com a promessa de seus senhores de dar liberdade aos seus filhos, dona Diana e seu Cristóvão tiveram o primeiro filho, que chamaram Benedito. Preto como a noite, veio ao mundo Benedito e cresceu ouvindo seus pais falarem de Deus (HELVÉCIA, 2010, n. p).

Imagem 12 – Contaçon de histórias de São Benedito.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA).

Imagem 13 – Benedito cresce enquanto a história é narrada.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA).

Imagem 14 – Benedito sob os afagos de sua mãe.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Em continuidade à cena, ao som de tambores, atabaques, berimbaus e caxixis, o foco de luz é voltado para uma atriz, que interpreta a mãe de Benedito; ela se senta sobre o palco e o menino coloca a cabeça em seu colo, enquanto esta conta a história de vida do Santo. Paradoxalmente, a ênfase ao negro de identidade italiana, a influência local, o novo habitat promovido pela diáspora proporcionou ao santo uma educação diferente da originária. Ou seja, os seus pais se ocuparam de educá-lo mediante contato e religiosidade que não são de sua matriz identitária, uma vez que os pais de Benedito, advindos da África, exerciam com devoção a fé católica, iniciando o jovem santo nesta mesma fé. A percussão marca os atos, conforme as vozes em um só coral:

Benedito viveu sua infância com os meninos pobres de sua época e, como muitos meninos jovens, pobres e negros de hoje. Benedito cresceu longe da escola, perto da enxada, do arado e das ovelhas. Foi sempre analfabeto! (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

A narrativa e elementos que compõem as cenas se aproximam da raiz cultural do santo, voltando para a origem afro-diaspórica. As menções da infância e juventude do santo Benedito dramatizado no Auto, é uma alusão à dificuldade dos sujeitos negros brasileiros ao sofrimento imposto pelo processo colonizador que retirou-lhes direitos de se constituírem como cidadãos de uma nação, como educação, trabalho e inserção social. Na cena em que um grupo de atores e atrizes apontam os dedos para Benedito ao centro, momento em que o signo iluminação é destacado pelo refletor, reafirma-se que ele era analfabeto, levando a refletir que o mesmo não

teve oportunidades e que estava em condição desigual aos colonizadores. Ou seja, a interjeição dada a representatividade da cena, denota que a falta de conhecimento pode ser entendida pela negação de acessos a direitos, o que o colocou à margem.

Analisando o *sin-signo*, pela secundidade do fenômeno aplicado por Santaella (2006), pode-se inferir que, nesse enquadramento, demonstra-se a singularidade por parte dos sujeitos em relação a sua composição histórica e identitária ao Santo negro Benedito, pois se apresentou pela teatralidade uma base de um tempo real e determinado em um presente contexto. Santaella (2006) diz que “todo existente seja um índice, pois, como existente, apresenta uma conexão de fato com o todo conjunto de que é parte” (p. 66), ou seja, tudo que existe e é real é índice, desde que tenha relação com o objeto existente e esteja conectado.

Imagem 15 – Benedito foi sempre analfabeto.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Para Santaella (2006), o *índice* surge como signo que indica uma coisa ligada a outra factualmente. Nesse sentido, o índice apresenta-se como conexão e sentido, no contexto histórico e identitário da comunidade quilombola de Helvécia-BA, a história de vida do santo surge pela travessia dos tempos passados e pelo diálogo com o tempo presente, por uma alusão. Pelo produto do teatro, dentro de um espaço-tempo, ou na constituição histórica, ela surge como uma força empregada à construção de sujeitos e processos, sendo possível a condução de múltiplas direções, cabendo sempre a necessidade de uma mente interpretadora. Ao índice, para Santaella (2006) o entendimento do signo pela funcionalidade e necessidade de um sujeito que

o intérprete, o relacione, o compare, de modo a estabelecer concepção entre uma coisa e outra, diante desse processo a condição de interpretação e raciocínio equivalente à existência de um signo. Na cena que segue, uma atriz narra a vida de São Benedito:

Benedito cresceu ouvindo seus pais falarem de Deus. O patrão do seu pai, um rico fazendeiro, mantinha seus escravos em liberdade e percebendo que o menino era trabalhador, confiou a ele seu rebanho de ovelhas. Como pastorzinho, Benedito passava o dia todo pastoreando suas ovelhas, o que para ele era uma bênção, pois assim ficava em oração, em comunhão com Deus (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Pela aquisição do discurso proferido, aos negros escravizados a certeza de condições contrárias as dos brancos. No entanto, o destaque do menino Benedito a confiança de tomar conta de um rebanho de ovelhas e aproximação do mesmo com o sagrado. Ainda, a alusão perpassa pela literatura brasileira a partir da obra “O negrinho do Pastoreio”, de Andre Diniz, na qual o autor transita por uma lenda afro-cristã que defendia o fim da escravidão, sendo muito popular na região Sul do Brasil. Entre obras que inter cruzam discussões culturais e identitárias similares, apresenta-se a força do poder estético, apresentando denúncias de sofrimentos impostos a gerações de negros em razão do sistema de dominação escravista, bem como a dimensão religiosa. Diante das narrativas entrelaçadas, a certeza de o mito poder resgatar fragmentos perdidos ou ameaçados de perdas, sobretudo a repressão ao legado histórico de resistência, que também transita pela força da consciência.

Em continuidade à narrativa de vida de Benedito, um grupo de atores e atrizes recitam trechos e histórias de vida que remetem à obra literária brasileira “O Negrinho do pastoreio”, que um personagem do folclore brasileiro que se originou da cultura africana com a religião cristã, escravo de fazendeiro, que sofria maus tratos do seu dono, morto cruelmente por castigos deste, embora depois encontrado vivo ao lado da Nossa Senhora de Aparecida, narrativa que corroborou para um exemplo de fé, devoção e libertação.

Desse modo, o signo “Palavra”, nesse entrecruzar discursivo das narrativas apresentadas e alusivas ao Santo Benedito, a partir dos estudos de Kowzan *apud* Guinsburg (2006), esses signos podem ser considerados como importantes sob a acepção linguística, em decorrência das pronúncias dos atores durante a representação da cena, não apenas a pronúncia, mas o tom, a intencionalidade, etc. Outro ponto interessante colocado em discussão, são as alternâncias rítmicas, prosódicas ou métricas, que podem significar mudanças de sentimentos e sensações através da complexidade das linguagens discursivas. Para os estudiosos, todas essas questões estão direcionadas aos supersignos (signos compostos por segundo ou terceiro grau), em que as palavras deixam de ter apenas uma significação semântica, mas também semiológica, suplementar a outros campos da linguagem.

Nesse sentido, a condição do sujeito do discurso pode assumir diferentes formas semiológicas (como signo de um narrador visível e invisível, uma personagem coletiva, entre outros). Desse modo, a encenação do “Auto de São Benedito” contribui para a reflexão acerca de como códigos das palavras ou os signos linguísticos, corroboram para a construção da interpretação, tomados da realidade da fala, constituídos de discursos verossímeis, ou seja, discursos que apresentam relações de comunicações reais com as pessoas presentes no discurso: atores e público. Nota-se, que pelos signos palavras ou linguísticos, os quilombolas proferem referências que lhes são próprias, no sentido de um grupo, de um povo, de uma identidade cultural perpetuada a gerações, por uma partilha de conhecimentos oriundos de seus ancestrais.

Em continuidade à narrativa, entra um ator que diz: “preto como a noite, veio ao mundo Benedito”, como já dito em falas anteriores, o menino cresceu longe da escola, perto do arado e das ovelhas, era um semianalfabeto. Continua reafirmando nas cenas seguintes: “Como pastorzinho, Benedito passava o dia todo pastoreando suas ovelhas, o que pare ele era uma benção, pois assim ficava em oração, em comunhão com Deus”. Nessa assertiva há a confirmação da assimilação de ambas as personagens: o santo negro Benedito e o Negrinho do Pastoreio. Pelo diálogo, pode-se afirmar que a literatura, como forma de expressão artística da sociedade, possui uma historicidade e fonte documental para a produção dos conhecimentos históricos, levando à relação ficção e realidade de sujeitos, por meio da representação identitária e/ou cultural.

Imagem 16 – Benedito é declarado negro e pastor.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA).

Em uma nova cena, um grupo de atores cantam e recitam a música “Seis Horas da Manhã (de Mestre Irineu): Abaixo:

Seis horas da manhã
 Eu devo cantar
 Para receber
 A meu pai divinal
 O pino do meio-dia
 A luz do resplendor
 Eu devo cantar
 A meu pai criador

Seis horas da tarde
 O sol vai se pôr
 Eu devo cantar
 A meu pai salvador

A terra é quem gira
 Para mostrar
 Toda criação.

A meu pai divinal. (SERRA *apud* HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Imagem 17 – Encenação pautada na canção “Seis horas da manhã”.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nesse enquadramento, nota-se o signo “Ruído”, mesmo que com efeitos sonoros, não pertencente nem à palavra e nem a música. Segundo Kowzan *apud* Guinsburg (2006), os signos ruídos surgem como signos auditivos e visuais, em razão de uma classificação, em detrimento da palavra, do tom, música, ruído - os áudios visuais como os acústicos e sonoros, uma vez que todos se reúnem como signos visuais (ou *ópticos*). Muitos dos signos visuais se relacionam no

tempo e no espaço (maquilagem, penteado, vestuário, acessório, cenário, mímica, gesto, movimento e iluminação), como já mencionado anteriormente. Na encenação do “Auto de São Benedito”, o signo ruído surge como um efeito sonoro que vai surgir no enquadramento dessa cena acima ilustrada, quando os quilombolas encenam condições degradantes de trabalho, momento em que um homem surge em meio ao grupo, faz-se um ruído, uma enxada é dada a ele, o signo iluminação volta-se para o homem em cena, ouve-se um ruído, sequencialmente, uma música é cantada e o grupo encena os trabalhos braçais a que eram submetidos.

Imagem 18 – O coral encena o trabalho com a enxada.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nessa cena, os artistas cantam em um só coro, seguram as mãos um dos outros e começam a circular com o menino Benedito ao centro, momento em que ele encena ajoelhado. Ao término da música, o menino Benedito se levanta, ao passo que os artistas levantam o menino para cima, alguns fazem movimentos com as mãos para cima; momento em que os refletores se voltam para o “santo”, destacando-o. Na sequência, eles colocam o menino no chão e muito rapidamente aparece um ator adulto e os refletores voltam-se para ele. Uma enxada (ferramenta usada geralmente na agricultura) é entregue ao Benedito, ao passo que o ritmo dos toques é modificado. Nessa cena dá-se a passagem do tempo do menino para a fase adulta. Ainda, quando os quilombolas da comunidade de Helvécia-BA cantam, alguns trechos da letra chamam a atenção: “Seis horas da manhã/Eu devo cantar/Para receber/A meu pai divinal”, ainda, “O pino do meio-dia/A luz do resplendor/Eu devo cantar/A meu pai criador” e “Seis

horas da tarde/O sol vai se pôr/Eu devo cantar/A meu pai salvador”. Remarca-se a devoção aos deuses, de modo que o menino, o santo negro Benedito, representa o escravo que tão cedo devia estar em pé laborando, pois devia ordem aos soberanos. A narrativa nos conduz à condição de santo, momento em que cantam: “A terra é quem gira/Para mostrar/Toda criação/A meu pai divinal”, o grupo aponta e eleva o santo, enfatizando a condição de santo, próximo a Deus por sua obediência e serviço ao “pai salvador”. Todavia, cabe entrar nos indícios imagéticos e narrativos das cenas apresentadas no enquadramento, já que na trajetória negra para se conseguir ou estar em condição de liberdade, sempre foi preciso transgredir, desobedecer e fugir de condições subalternas.

Inferese também que a enxada entregue ao Santo Benedito pode ser compreendida também como um *legi-signo* (signo lei), que na consideração de Santaella (2006) corresponde a um objeto, uma lei em relação ao signo como símbolo. Ou seja, um símbolo que extrai o poder de representação, portador de lei ou convenção. Nesse sentido, a enxada surge como signo do trabalho braçal ao qual os negros escravizados eram submetidos, aludindo também ao contexto que muitos dos quilombolas de Helvécia vivenciaram no período escravocrata e durante o processo de colonização.

Por meio de Santaella (2006) compreende-se o *legi-signo* como um objeto ou uma palavra, como uma ideia abstrata, uma lei que se armazena na programação linguística do cérebro. Nesse sentido, é possível compreender que pelo poder de referência ao Santo negro Benedito os atores se sentiam representados por suas histórias e identidades se aproximarem do santo, pelas coisas que lhes são particulares, tornando-o um símbolo para eles. Os registros históricos e identitários postos nos discursos verbais e não-verbais do “Auto de São Benedito”, tornam-se também símbolos, mesmo que abstratos apresentam singularidades compartilhadas coletivamente. Segundo Santaella (2006) “um símbolo não pode indicar uma coisa particular (p. 68)” e ainda, “símbolos crescem e se disseminam, mas eles trazem, embutidos em si, caracteres icônicos²² e indicais” (p. 68). Ou seja, para a estudiosa, os ícones só têm poder de funcionar como signo se o forem portadores de leis de representação.

Em outra cena os artistas cantam a música “Bota fogo no engenho”²³:

Ô bota fogo no engenho
Aonde os nego apanhô

²² Compreende-se, a partir de Santaella (2006), os mesmos só possuem poder de funcionar como signo se o forem portadores de leis de representação.

²³ Canção que, anos depois da encenação do Auto, foi registrada pela voz de dona Faustina Zacarias Carvalho (em 2012), compondo parte da tese “Vozes e Versos Quilombolas: uma poética identitária e de resistência em Helvécia” de Santana (2014).

A vida aqui é bom demais meu Deus do céu
Aqui quem (*sic*) manda é os nagô.

A minha mãe chama Maria
E meu pai chama José
No mei de tanta Maria ó Deus do céu
A minha mãe não sei quem é.

Olelêlelêlê
Olelêlelêlê
Olelêlelêlê meu Deus do céu
Olelêlelêlê

Eu já prantei café de meia
Eu já prantei canavial
Café de meia não deu luco, Deus do céu
Canavial cachaça dá
Disse que dinheiro vale
Dinheiro não vale nada
Se o dinheiro valia, Deus do céu
Os rico não morria. (CARVALHO *apud* HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Imagem 19 – Os atores entoam a canção “Botar fogo no engenho”.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.) *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Benedito é destacado com uma enxada, marcando a condição subalterna de trabalho, no entanto, o que se afirma pela letra da música constrói uma oposição quanto ao que a imagem dá a entender: “A vida aqui é boa demais meu Deus do céu/Aqui quem manda é os nagô” (*sic*). Quando retratam o percurso de vida do santo é dito que ele deixa de pastorear para ir à plantação (cana e café de meia), notadamente a representatividade é a do negro que sustenta as estruturas econômicas com o seu trabalho braçal: o negro como total contribuinte na participação da

plantação e cultivo dos alimentos que gerava economia no Brasil. Na mesma cena, quando cantam: “Ô bota fogo no engenho/Aonde os nego apanho/A vida aqui é bom demais meu Deus do céu/Aqui quem (sic) manda é os nagô”, observa-se a representação da existência e da resistência, por vezes acometidas pelas fugas, que tendiam a resultar em territórios quilombolas como formas de dizer “não” ao sistema escravista.

O signo “Mímica facial”, também pode ser considerado como signo espaço-corporal criado a partir de técnicas do corpo, essas podem ser consideradas como signos cinésicos, cinestésicos ou cinéticos. A mímica facial é um sistema de signo cinésico, o mais próximo da expressão verbal. No entendimento de Kowzan *apud* Guinsburg (2006) “os signicos mímicos, em função do texto pronunciado pelo ator, quer dizer, a palavra ao nível semântico, são, na maioria dos casos, signos artificiais” (p. 106). Os signos musculares do rosto têm um valor expressivo tão grande que substituem, às vezes com sucesso, a palavra. “Há igualmente todos os tipos de signos mímicos ligados às formas de comunicação não-linguística, às emoções agradáveis ou desagradáveis, às sensações musculares (o esforço, por exemplo), etc” (KOWZAN *apud* GUINSBURG, 2006, p. 106). No “Auto de São Benedito” nota-se que pelo signo mímica facial, evidenciando as particularidades dos artistas, isto é, em razão de suas modificações e condições de interpretações, de modo que torna fluente o código estético teatral. O público vai entrando em contato com o artista no momento da encenação. Os signos mímicos apresentam-se de forma a movimentar os artistas a transmitir emoção na arte em si e por vezes torna-se portador de informação dos sofrimentos que negros e negras viveram durante o período da abolição, como marcas de sofrimento, de dor, de cansaço exaustivo e trabalho.

Quando cantam: “Eu já prantei café de meia/Eu já prantei canavial/Café de meia não deu lucro, Deus do céu/Canavial cachaça dá/Disse que dinheiro vale/Dinheiro não vale nada/Se o dinheiro valia, Deus do céu/Os rico não morria”, remete à subdivisão do trabalho escravista negro, o movimento do corpo negro como simbólico ao trabalho braçal, em diálogo com a música. Assim, cantam como forma de resistir ao sistema que os impuseram e, por vezes, eram acometidos de surras e levados ao pelourinho em resposta de um castigo maior, nesse sentido a representação de um lugar de dor é o que se observa em cena. Quando um ator diz: “Lavrando a terra, não ficava sozinho e os companheiros da lavoura não eram tão companheiros assim”, existe a percepção de que os demais negros, em regime de escravidão, não eram companheiros como deveriam ser gerando a possibilidade de compreender a lavoura como espaço de disputa e resistência entre eles.

Imagem 20 – Benedito no centro do palco, enquanto sua história é contada/cantada.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Em uma das cenas, um homem negro, menciona a vida e obra do Santo Benedito, também apresenta preconceitos e ofensas que negros e negras em condição de escravidão eram submetidos, ao dizer que:

preconceituosos, insultavam o moço humilde que calado oferecia a Deus o sacrifício das ofensas”, compreende-se que pela narrativa e cena os demais negros em condição de escravidão usam termos que classificam a condenação “da traição cultural por Benedito” (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Imagem 21 – Benedito é insultado.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Enquanto este é elevado a condição superior, de acordo com os termos evocados para descrevê-lo no âmbito da dramatização, sendo este representado como “o moço humildade, trabalhador e devoto”, o que coloca os seus companheiros na condição de algozes. A cena é finalizada com a angústia do santo negro Benedito com as zombarias feitas por parte do grupo, como se a comunidade o rechaçasse ou como se a sua condição de pertença estivesse sendo questionada. No momento que ele sofre, o grupo encena e faz o sinal da cruz; logo que ele se levanta entra o gingado da capoeira. É possível perceber a amalgama híbrida da identidade negra, ao passo que a sua fé se fundamenta na religiosidade apreendida, bem como os seus traços identitários, evidenciados através do produto cultural afro: a capoeira.

Ainda na discussão da cena mencionada acima, quando dão foco ao momento em que o Benedito executa a capoeira, pode-se refletir sobre a importância da mesma com aspectos da religiosidade, não direcionando especificamente a uma determinada religião, mas sim às práticas existentes da capoeira em parte de religiões. A capoeira tem grande importância cultural e, enquanto esporte, traz muitas contribuições físicas e psicológicas, devido ao movimento corporal ocorrido em sua prática na qual estão integrados: disciplina, autocontrole, superação pessoal, respeito ao próximo e a si mesmo. Por isso, se encaixa perfeitamente nas exigências da formação dos seres humanos capazes de conviver com as diferenças. Nesse sentido, a capoeira está entre um dos importantes signos culturais afro-brasileiros, por ser uma prática desportiva-artística-cultural que envolve brincadeiras, cooperação, trabalho em grupo,

musicalidade, expressão corporal e outras ramificações. No caso específico da comunidade quilombola de Helvécia-BA, a capoeira trouxe a possibilidade de se trabalhar interdisciplinarmente, através das músicas entoadas nas rodas, das cantigas, da inserção de diferentes linguagens, da literatura, da arte e da cultura afro-brasileira, assim, por meio desta é possível potencializar ações para a construção de uma prática educativa sociointeracionista, comunicativa, e conseqüentemente revolucionária.

Na cena seguinte, através da capoeira, os quilombolas da comunidade de Helvécia-BA performam e encenam um dos projetos artístico-culturais locais, o grupo de capoeira "Arte Capoeira Bahia", liderada pelo mestre Reginaldo Cecílio Antônio. O grupo em questão é composto por artistas da própria comunidade e desenvolve ações na região do Extremo Sul da Bahia. De forma lúdica, o grupo de capoeira retrata a devoção ao santo, com ritmos provenientes do campo artístico.

Imagem 22 – Encenam o santo a jogar capoeira.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Imagem 23 – O mestre Reginaldo Cecílio Antônio toca e canta uma canção característica da capoeira.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nesse enquadramento, pelas vestimentas específicas e berimbau em mãos, quando o artista e o grupo entram em cena, pelo signo “Acessório”, é compreensível que ali acontece a composição de apresentação da capoeira. Na classificação apresentada por Kowzan *apud* Guinsburg (2006), o acessório também se encontra entre o vestuário e o cenário, pois torna-se um elemento do vestuário, tornando-se importante, independente da função semiológica da vestimenta. Na compreensão do autor, os objetos existem na natureza e na vida social, de modo que podem transformar os acessórios do teatro, afirmando que “os acessórios são signos artificiais de objetos encontrados na vida, signos de primeiro grau” (p. 111). No “Auto de São Benedito” além da função do signo acessório, compreende-se que ele pode exercer uma função elementar, significar e ressignificar o lugar, o ambiente, o momento, circunstâncias de determinada personagem, muitos dos objetos utilizados nos enquadramentos, sugerem pistas interpretativas da cena que acontece.

Imagem 24 – Que santo é esse?



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nota-se fortemente o signo acessório também na cena anterior, como demonstrado por meio da Imagem 24, quando uma atriz sobe ao palco com blusa amarela, saia longa e rodada, florida, de chita, e com adereços na cabeça, indagando em voz alta:

Que santo é aquele que vem lá de dentro? É São Benedito (valei-me!) que vai para o convento. É... Que santo é aquele que vem lá de dentro? É São Benedito (valei-me!) que vai pro convento. Que santo é aquele que vem lá de dentro? É São Benedito (valei-me!) que vai pro convento” (cantando). Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de laranjeira... Cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de laranjeira (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Nesse enquadramento, uma questão chama a atenção, pelo signo “Movimento cênico do ator”, quando a atriz questiona, canta e faz movimentos corporais similares aos realizados em rituais litúrgicos de cultos na umbanda. Para Kowzan *apud* Guinsburg (2006), o movimento cênico é compreendido justamente por perpassar um sistema de signos cinestésicos, em razão dos deslocamentos do ator e suas posições no espaço cênico. Segundo o estudioso, o movimento cênico do ator está relacionado:

1) aos lugares sucessivos ocupados em relação aos outros atores, aos acessórios, aos elementos do cenário, aos espectadores; 2) diferentes maneiras de se deslocar (andar lento, precipitado, vacilante, majestoso, deslocamento a pé, sobre um carro, uma carruagem, sobre uma padiola); 3) entradas e saídas; 4) movimentos coletivos (p. 107).

Desse modo, pelas categorias apresentadas pelo autor, é possível analisar a variação dos signos que compõem esse enquadramento cênico. Os movimentos e criações dos signos são proporcionados justamente pelos movimentos individuais que o ator passa a desenvolver.

Imagem 25 – As mulheres começam a entrar, dançando e cantando ao redor do jovem Benedito.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nessa mesma cena, um grupo de mulheres canta e recita:

Meu São Benedito sua manga cheira a cravo e rosa, a flor de laranjeira. Que santo é aquele que vem no andor? É São Benedito e Nosso Senhor. Meu São Benedito com Jesus menino. É santo de todos do amor divino. Meu São Benedito já foi cozinheiro, E hoje ele é santo de Deus verdadeiro. Meu São Benedito, estrela do norte, Guiai-me, meu santo, na vida e na morte. Que santo é aquele que vem lá de dentro? É São Benedito que vai pro convento. Que santo é aquele que vem acolá? É São Benedito que vai pro altar. Que santo é aquele que vem na estrada? É São Benedito com sua congada. Que santo é aquele que vem na ladeira? É São Benedito com sua bandeira. Meu São Benedito vos peço também, Que nos dê a glória para sempre (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Os movimentos e danças, como culto, retratam a religiosidade afro-brasileira. Ainda, o ator que representa o Santo negro Benedito abandona a indumentária africana. Ou seja, pela encenação a demarcação sincrética da religiosidade atravessa o palco, bem como pelo coral aos fundos. Além do Santo já adulto, surge a representação do que antes o representava na fase da infância, assim os tambores demarcam o período de transição.

Na mesma cena, a atriz que questiona o santo continua dançando e cantando, em performance, ao passo que um grupo de homens e mulheres acompanha, aos fundos, em um só coral. Este é o momento em que entra em cena um casal de crianças, ele sem camisa, de

indumentária branca, descalço, ela com vestido de chita florido e adereços na cabeça, sendo ambos acompanhados por um grupo de mulheres que também cantam e dançam.

Imagem 26 – Crianças compõem a cena.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Na cena seguinte, um ator surge cobrindo o santo com indumentária marrom e imediatamente sai da cena, momento em que os refletores se voltam para o santo. Minutos após, todos saem de cena, entrando um ator representando São Francisco de Assis, apresentando elementos que caracterizam o santo católico e relatando passagens do santo negro Benedito:

São Benedito passou a viver, no convento, uma vida de... penitência... ele se alimentava pouco, das migalhas de pão que mendigava para se manter. Refugiava-se nas cavernas para rezar. São Benedito era um fiel seguidor de seu padrinho São Francisco de Assis e, como ele, escolheu se casar com a dama pobreza (AUTO DE SÃO BENEDITO, 2021, SN).

Imagem 27 – São Francisco de Assis entre em cena.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nesse momento, compreende-se como a demarcação das diretrizes do reconhecimento de que a alma de São Benedito era superior às demais, por ser humilde e ter escolhido viver pelos pobres, casando-se com a Dama Pobreza, uma vez que Benedito era Franciscano, estes adotam o voto de pobreza. Neste momento entra em cena uma atriz com vestido e manto na cor branca, descalça, pisando na bandeira do Brasil, exposta em uma pequena escada colocada no palco, ambos dançam.

Imagem 28 – Benedito se casa com a dama pobreza.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Em outra cena, o santo ajoelha-se perante a Dama Pobreza, momento esse em que ela coloca a mão sobre a cabeça do santo, cuja imagem pode remeter a um voto de proteção ou pedido favorável, já que se estabelecia a união entre eles. Os dois dançam, minutos depois Benedito sai de cena e a mesma atriz começa a narrar a história de vida do santo: “No convento, Benedito foi trabalhar como cozinheiro e fez da cozinha um lugar de oração, onde cantava e era feliz”. A partir da compreensão de que no convento ele trabalhava fielmente e feliz, havia satisfação, pois ele a encontrou na efetivação da sua nova condição. Na continuidade da cena, entra um grupo de homens e mulheres, todos descalços e com panelas em mãos; ouvem-se barulhos das panelas e não mais de batuques e atabaques. Sequencialmente, o grupo começa cantar:

[...] Felicidade me querendo e eu aqui querendo ela. Eu vou bater panela! Felicidade me querendo e eu aqui querendo ela! Eu vou bater panela! (Tambores passam a acompanhar a canção) Felicidade me querendo e eu aqui querendo ela. Eu vou bater panela! Felicidade me querendo e eu aqui querendo ela. Eu vou bater panela! Felicidade me querendo e eu aqui querendo ela. Eu vou bater panela! (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Nesse momento, nota-se que o signo “Tom” se relaciona ao modo como os atores pronunciam a palavra, o tom tem um valor semiológico. Por meio da dicção dos atores torna-se possível ressaltar uma palavra, seja ela neutra ou indiferente. Segundo Kowzan *apud* Guinsburg (2006), o signo tom diz respeito a entonação, ritmo, rapidez e intensidade. Pela

entonação utiliza-se a altura dos sons e o timbre, criam-se os mais variados signos. No sistema de signos o sotaque apresenta-se entre o tom e a palavra propriamente dita, nesse sentido as variações apresentam um valor estético e a constituição de signos. No “Auto de São Benedito” o signo “tom” apresenta na narrativa, a exemplo do enquadramento citado acima, o que vai acontecendo no decorrer das cenas. Aumenta-se a entonação em momentos em que se busca dar ênfase a cena, no coro da música cantada, anunciando, chamando a atenção do público para a cena posterior, construindo sentidos signícos, como carácter dialógico. Na passagem apresentada, o tom ajuda a construir a ideia de que, mesmo no sofrimento, mesmo em condições menos favorecidas, o negro busca a felicidade através do canto e da música, os movimentos evocam alegrias.

Imagem 29 – Busca-se representar o amor do santo pela cozinha.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Em nova cena, o grupo começa um novo ritmo, deixa as panelas de lado e começa a narrar a história de vida do Santo negro Benedito, um por vez, a ação é interrompida por um ator que grita/falando em alto tom:

Gente, gente! Cheguem todos aqui. Sentem todos aqui. Um milagre bom mesmo foi o dos pãezinhos. O santo costumava distribuir pãezinho para os pobres, mas um dia, como tinha mais pobre do que pão, Benedito... meteu a mão na cesta vazia e começou a tirar de dentro, mas foi pãezinho. E não parava mais de sair pãezinho (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Os atores do “Auto de São Benedito” comparam o santo negro Benedito com a figura de Jesus Cristo, pelos feitos da multiplicação dos peixes e pães, alusão bíblica, de modo a

distribuir alimentos para a plateia. Nesse ato, os atores fazem gestos com as mãos e objetos que representam a partilha, a comunhão. Para Kowzan *apud* Guinsburg (2006), pelo signo “Gesto”, pode-se compreender o movimento de um corpo, pois por ele se cria a comunicação dos signos. Existem casos em que os gestos substituem os elementos que compõem o cenário, o acessório, expondo sentimentos e emoções. No “Auto de São Benedito” os gestos são de suma importância, um mecanismo que contribui no processo de construção da representação e da significação, inclusive pela possibilidade de substituição ou ilustração de outros signos, principalmente o linguístico, conduzindo pensamentos, indicando e descrevendo ações.

De todo modo, pode-se compreender o signo “gesto” como um processo estético comunicativo, por meio da evolução da narrativa. Na Imagem 29, cujo diálogo teve um fragmento anteriormente apresentado, destaca-se também o gesto, principalmente quando os atores batem panelas, demonstrando a condição de fome e das necessidades humanas que seus ancestrais vivenciaram, assim, por meio do signo ocorre a retomada de memórias reais de um passado sofrido. Dessa maneira, vê-se que o gesto corresponde a uma ação do personagem, tendo por objetivo a dramatização da história a ser encenada, ele é um importante elemento de condução da interpretação.

Imagem 30 – Os atores sentam-se em círculo e contam fragmentos da história do santo.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA).

Imagem 31 – Inicia-se a representação do ritual da Santa Ceia.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nas cenas acima nota-se a representação do momento em que o alimento é multiplicado e distribuído a plateia. Vê-se um grupo de homens e mulheres cantando, sentado em parte do palco, à medida que outra parte do grupo faz a distribuição dos alimentos, em sua maioria mulheres. Ainda nesse momento os atores vão para o centro e o santo aparece em uma nova cena, quando benze o povo com ervas e água, representação típica da prática das rezadeiras e benzedoras das religiões afro, somadas a utilização da água benta do catolicismo ali representada, sendo demarcado mais uma vez pelo sincretismo, quando um grupo de homens canta acompanhado pela sonoridade dos berimbaus:

Tu disseste, eu sou o pão que da vida, que dá vigor. Quem vem mim não terá fome, não terá sede, terá amor. É Jesus nessa Eucaristia que se transforma em alimento, que me anima me dá sustento na vocação. É Jesus nessa Eucaristia que se transforma em alimento, que me anima me dá sustento na vocação. Eu sou o pão vivo vindo céu, quem comer dele vida terá, é minha carne, é o meu sangue tomai e comei e viverá. É Jesus nessa Eucaristia: que se transforma em alimento, que me anima me dá sustento na vocação (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Imagem 32 – Os atores unidos em um círculo a canta.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Dentro de um círculo formado pelo coletivo da cena, uma atriz narra a penitência vivida pelo santo:

A vida de penitência que Benedito levou foi aos poucos acabando com a sua saúde. E mesmo doente, não havia quem o fizesse largar as tarefas de cozinheiro. Ele era muito humilde, mas muito humilde mesmo, minha gente! “Não se preocupem” – dizia ele aos seus irmãos franciscanos. Quando a irmã morte chegar, eu a estarei aguardando com grande alegria, pois como dizia o nosso pai São Francisco: ‘dela nenhum homem há de se escapar’ e é com ela que eu irei ao encontro do Nosso Senhor”. Um dia, minha gente, esse dia chegou ... Benedito, com um sorriso nos lábios, ofereceu a sua alma a Deus” (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Imagem 33 – No centro do círculo, a atriz conta a história de Benedito e de sua relação com a morte.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nesse momento tem-se o entendimento da morte como continuidade da vida e não o fim, que eleva o sujeito para o encontro com o eterno. Apresenta-se a morte de São Benedito como o momento mais sublime de sua vida, o ápice, quando deixa a representatividade evidente de ser humano, na vida terrena e passa a estar com Deus, em um momento de passagem, transição. A passagem do Santo é marcada principalmente pelas características estéticas, não somente pelos trajes e encenação da morte, mas pelo signo maquilagem, que é forte no enquadramento, demarcando o desfalecer, uma passagem da aparência real a um estado de óbito.

O signo “Maquilagem” é de extrema importância no teatro. Na perspectiva de Kowzan *apud* Guinsburg (2006), ele “pode criar signos relativos à raça, a idade, estado de saúde, de temperamento. Eles estão fundamentados sobretudo, em signos naturais (cor da pele, brancura ou vermelhidão da face, linha dos lábios e das sobrancelhas” (p. 108). Desse modo, podemos inferir que o signo maquilagem esteja direcionado a um conjunto de signos que diretamente vão constituir a personagem e o enfoque da cena. Ainda, o autor vai dizer que “os signos da maquilagem (na maioria das vezes combinados com aqueles do penteado e do figurante) permitem também representar uma personalidade histórica ou contemporânea” (p. 108). Nesse sentido, o signo maquilagem está combinado com penteados e figurinos, vejamos a encenação seguinte. Abaixo:

Imagem 34 – O Ciro Barcelos entra em cena, faz uso do signo “maquilagem”, principalmente nos olhos.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Segundo Kowzan *apud* Guinsburg (2006), o signo “Penteado”, pensado a partir de um produto artesanal, pode ser classificado dentro da área da maquilagem, pertencente ao domínio do figurinista, artista. O penteado está ligado a um signo relacionado a uma área geográfica ou cultural, de uma época, de uma classe social ou cultural, nesse sentido o penteado não está condicionado apenas ao estilo, mas no tratado histórico que pode se encontrar. No “Auto de São Benedito as artistas apresentam o signo penteado com seus turbantes, em cores diversificadas, com trajés quase sempre idênticos. O turbante é um forte signo de resistência e de história afro-brasileira, na contemporaneidade representa um acessório estético de tendência, culturalmente o seu uso é símbolo também de fé, assim, turbante na cabeça não é por acaso, isso porque tem a função de proteger a cabeça e a mente, fonte de pensamentos e cultivo da espiritualidade.

Ainda nesse enquadramento, entra o diretor/ator vestido de branco e com a bandeira do Brasil em mãos. Nesse momento a segurança e apego àquilo que se tem de simbólico, material, o signo bandeira é forte, representa o Brasil. Ao passar a bandeira nos corpos do grupo de artistas deitados em círculos em volta do palco, o ator entra em cena fazendo o sinal de cruz, simbologia de um credo, o gesto pode ser entendido como o momento do sincretismo cultural e religioso, uma saga negra que caracteriza a nacionalidade brasileira, à medida que cultuam seus deuses e os seus orixás.

Imagem 35 – O ator/diretor faz o sinal da cruz.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). 21, *print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA).

O contexto religioso e de vida de São Benedito ocorre em razão dele ter tido pais católicos fervorosos. Benedito cresceu a pastorear ovelhas e desde pequeno demonstrava apego a Deus e à religião. Na fase adulta ingressou na Irmandade de São Francisco de Assis, tornando-se um religioso exemplar e fiel, primando pela oração e devoção, aparentando humildade, obediência e alegria na vida de extrema penitência, como já colocado no desenrolar dos estudos. No ritual de passagem de São Benedito, representação da vivência de completa devoção do santo a Deus, ele é levado por uma divindade.

Imagem 36 – Morte de São Benedito.

Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Na cena que segue a anteriormente analisada, morte e nascimento demarcam a presença dos traços religiosos culturais das matrizes africanas. O som dos tambores começa a soar fúnebre. Surge o canto de uma mulher de branco, com indumentárias e flores brancas, um grupo de homens e mulheres cantam a oração de São Francisco – a versão cantada desta oração pertence é do autor Wagner Silva –, acompanhados da sonoridade de tambores, berimbaus e caxixis. Abaixo a letra da música e imagens da encenação da morte:

Senhor, fazei-me instrumento de vossa paz.
 Onde houver ódio, que eu leve o amor.
 Onde houver ofensa, que eu leve o perdão.
 Onde houver discórdia, que eu leve a união.
 Onde houver dúvida, que eu leve a fé.
 Onde houver erro, que eu leve a verdade.
 Onde houver desespero, que leve a esperança.
 Onde houver tristeza, que eu leve alegria.
 Onde houver trevas, que eu leve a luz.

Ó mestre, fazei-me que eu procure mais, consolar que ser consolado, compreender que ser compreendido, amar, que ser amado, pois é dando que se recebe, é perdoadando que se é perdoado e é morrendo que se vive para a vida eterna.

Ó mestre, fazei-me que eu procure mais, consolar que ser consolado, compreender que ser compreendido, amar, que ser amado, pois é dando que se recebe, é perdoadando que se é perdoado e é morrendo que se vive para a vida eterna. Senhor, fazei-me instrumento de vossa paz.
 (SILVA *apud* HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Imagem 37 – O anjo segura Benedito em seus braços, enquanto a oração é cantada.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Imagem 38 – Benedito é velado.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Imagem 39 – O corpo do santo é carregado.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nas últimas cenas, os atores do Auto apresentam o ritual de morte do santo. Um grupo de homens e mulheres, em círculo, levantam o corpo do santo, que aparece deitado em material de madeira, com traje de morte. À medida que o corpo é levantado, alguns jogam flores. Ainda nesse enquadramento, surge um ator com roupa contemporânea, blusa com a imagem de Helvécia, ao passo que são narrados detalhes da morte e da canonização do santo:

Benedito morreu em 1589 e só foi canonizado 200 anos depois. No ano de 1807, ele é declarado santo pelo Papa Pio VII, pela primeira vez na história da Igreja, um negro é proclamado santo. São Benedito é santo crioulo de todos os santos e, como protetor dos quilombolas, marcha à frente dos guerreiros que lutaram e ainda hoje lutam pela igualdade racial. Por isso, viva o capitão (Quete)! SALVE GANGA ZUMBA! SALVE ZUMBI! SALVE NEGRA DANDARA! SALVE NEGRA DANDARA! (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

A violência originária da cultura de São Benedito, reconhecida pela vivência, comportamento e reconhecimento entre os brancos (perfis típicos do branqueamento, da cultura colonizadora), fez dele quase um igual, contudo, suas origens continuaram presentes em suas vivências. No discurso proferido, surge um signo alusivo à comunidade de Helvécia-BA: a pessoa de Zumbi dos Palmares, um grande líder quilombola brasileiro, um dos últimos representantes do Quilombo dos Palmares, o maior dos quilombos do período colonial. Palmares era o nome que se dava ao conjunto de mocambos que o formava. Outro signo de grande representatividade, é a negra Dandara, referida pelo ator/diretor, Ciro Barcelos, e inclusa às cenas do Auto, como é possível observar nas imagens a seguir.

Imagem 40 – Negra Dandara.

Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Na cena acima, contempla-se a imagem de dois homens de pé, em posição de pernas abertas e mãos seguras entre corpos, ambos sustentam o corpo de uma mulher pelas mãos, as duas outras mulheres atrás a seguram pelas pernas, sendo que em outras mãos mantêm firmes lanças, formam uma espécie de tribal. A evocação à origem africana transporta o público para a história de África. No mesmo enquadramento, vê-se a representação da história de luta entre as tribos e a capoeira retrata a defesa delas, carregadas de simbologias. Além da evocação da arte pelo presente, apresenta-se também toda uma história novamente.

Imagem 41 – Zumbi entra em cena. O presente e o passado se encontram.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Surge o negro contemporâneo, marcado por vestuários típico de heranças de matrizes africanas. Um signo importante se destaca nesse enquadramento e, em outras cenas, por essa razão não se pode deixar de referenciar a importância dele, trata-se do signo “Vestuário”. A partir de Kowzan *apud* Guinsburg (2006), compreende-se que, embora não apenas no teatro, o vestuário ou indumentárias são portadores de signos que demarca os sujeitos e suas identidades. Para os estudiosos mencionados, “o vestuário significa o sexo, a idade, a pertinência a uma classe social, a profissão, uma posição social hierárquica particular (rei, papa), a nacionalidade, a religião” (p. 110). Nesse sentido, entende-se que pela vestimenta é possível identificar situações materiais, gostos e traços do caráter de uma personagem. O autor entende a vestimenta como, justamente, por esse está correlacionada a outros signos e sistemas, a exemplo: por uma perspectiva histórica, do tempo, do lugar e entre outros fatores.

Nesse sentido, infere-se que o diretor e ator, Ciro Barcelos, preocupado com a perspectiva histórica e identitária local, trouxe para a produção do “Auto de São Benedito” algumas reproduções já vivenciadas pela comunidade, de modo a introduzir referências de manifestações artísticas culturais afrodiáspóricas, inclusive, introduzindo um vestuário que as demarquem. Veja o que diz Ciro Barcelos:

[...] Quis me valer da cultura local, tanto que eu introduzi o bate-barriga, a capoeira, a própria dança afro, muito embora eles não tivessem muito esse exercício, mas eu introduzi, dando aula para eles, tem o samba, o samba de crioulo, como se chama, não é aquele samba do carnaval do Rio de Janeiro. No figurino também, eu primei por

isso, né? De dar ao figurino o conceito, a estética inspirada também na linguagem, no folclore do vestuário popular brasileiro, referências da cultura negra. O que de fora é introduzido ali, eu acho que é, assim, a parte católica, né? Que é o santo, o São Benedito, que é de fora, mas um fora dentro, na verdade, o Benedito já era ali, digamos assim, o padroeiro do quilombo. Mas eu digo, há uma cultura, uma referência ao cristianismo que eu entendo como algo de fora, que vem ali das colonizações e etc (BARCELOS, Ciro. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Assim, no “Auto de São Benedito”, o vestuário utilizado corresponde a uma identificação imediata, à aparência externa dos artistas que compõem a encenação. Em sua maioria, os atores trajam roupas padronizadas, trajes simples, em tons coloridos e diversos, uma ou outra personagem apresenta vestuários diferentes, condizentes com o que estão representando (anjos, os santos, a figura celestial etc.). Notadamente, o signo vestuário dá indícios da condição social do sujeito representado, permitindo que o público compreenda a época em se ambienta. Em suma, a condição denotativa do figurino apresenta aspectos físicos dos artistas, sendo possível estabelecer relações interpretativas da encenação.

Na sequência do enquadramento cênico, os atores pronunciam um *rap*:

[...] Hoje estamos aqui conscientes em nossa mente, trabalhando na colheita, reunindo nossa gente. Não tem branco, não tem preto, japonês nem alemão, tudo aqui é brasileiro e quem manda é o coração. Helvécia reunida, Helvécia em união para trilhar esse planeta é preciso união” (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Salienta-se que o *Rap* tem sua origem na cultura afro. Diante disso, o autor valoriza mais um traço da cultura negra na composição de seu Auto. Dando prosseguimento à cena, um grupo de homens e mulheres proferem:

[...] Estamos recolhendo hoje aqui e ali os frutos do sangue derramado de Zumbi. Estamos presenciando hoje aqui e ali sinais de novos tempos que chegaram por aqui. No quilombo de ontem tanto sangue correu e o meu Brasil é fruto desse negro que sofreu. Hoje estamos aqui conscientes em nossa mente, trabalhando na colheita, reunindo nossa gente. Não tem branco, não tem preto, japonês nem alemão, tudo aqui é brasileiro e quem manda é o coração. Helvécia reunida, Helvécia em união para trilhar esse planeta é preciso união [...]” (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Continuam:

[...] Estamos recolhendo hoje aqui e ali os frutos do sangue derramado de Zumbi. Estamos presenciando hoje aqui e ali sinais de novos tempos que chegaram por aqui. No quilombo de ontem tanto sangue correu e o meu Brasil é fruto desse negro que sofreu. Hoje estamos aqui conscientes em nossa mente, trabalhando na colheita, reunindo nossa gente. Não tem branco, não tem preto, japonês nem alemão, tudo aqui é brasileiro e quem manda é o coração. Helvécia reunida,

Helvécia em união para trilhar esse planeta é preciso união” (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Ao mencionarem que “no quilombo de ontem tanto sangue correu e o meu Brasil é fruto desse negro que sofreu”, vê-se a representação de que os negros de hoje são frutos daqueles que sobreviveram a esse momento triste da história e, então, mantém-se conscientes politicamente da importância da luta coletiva por seus direitos e igualdade. No término do ritmo, a menção “Helvécia reunida, Helvécia em união para trilhar esse planeta é preciso união” evidencia um conclave à comunidade para que se mantenha firme na luta pela representatividade, pela manutenção das suas identidades e resquícios das tradições que foram deixadas por seu povo, bem como a força do quilombo, a voz incansável do negro trabalhador e guerreiro.

A partir dos estudos de Martinuci (2008) e Juventino (2019), compreende-se que o *rap* é tido como um elemento dentro da cultura hip-hop, uma vez que este último surgiu em decorrência de processos socioculturais nos Estados Unidos, no fim da década de 70 e início dos anos 80, com a intenção de dar voz e contribuir com a inserção de sujeitos à margem da sociedade, promovendo cultura e reflexão crítica por meio da arte, apresentando discussões que corroborassem para a realidade das periferias. Na perspectiva historiográfica de Rocha *et al* (2001), entende-se que:

o movimento hip hop o marco para a quinta fase dos movimentos negros brasileiros. Segundo Elaine, a primeira fase foi marcada pelos quilombos e outras formas culturais de resistência à dominação escravista, ainda durante a Colônia e parte do Império. A segunda teve como expoentes a imprensa negra e os grupos culturais do período pós-abolição até 1930, quando se iniciou a terceira fase, com a formação da Frente Negra Brasileira (FNB). A quarta fase começou com o final da FNB, em 1938, e a criação do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (p. 18).

Desse modo, o *hip-hop* apresenta-se como forte movimento artístico cultural que traz a cultura periférica para um lugar de destaque, sobretudo por suas pautas, discussões e posicionamentos ideológicos, concordando ou discordando com decisões da classe dominante. Nesse sentido, o *rap* no “Auto de São Benedito” se tornou uma forma de ir em encontro a opressões do sistema colonial escravista, os artistas inserem justamente reflexões em torno da denúncia a discriminação e desigualdade que sofreram no passado, fortalecendo também a importância dos movimentos antirracistas.

Sequencialmente, no penúltimo enquadramento, a orixá Iemanjá, passa a ser reconhecida pela comunidade, momento em que uma falante mulher entra em cena perguntando:

“Meu São Benedito a sua manta cheira, cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de laranjeira. É, a sua manta cheira, cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de laranjeira.

(Começa a cantar) Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de laranjeira”.

O manto católico tem cheiro das especiarias, cravos e rosas, elementos de oferenda do santo que corresponde a Benedito. A comunidade quilombola de Helvécia-BA narra a história do santo que aparece com um bebê de pele branca em mãos, simbolizando Jesus. Continuam cantando:

“Meu São Benedito a sua manta cheira, cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de laranjeira. É, a sua manta cheira, cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de laranjeira. (Começa a cantar) Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de laranjeira” (HELVÉCIA, 2010, n. p.).

Imagem 42 – Encenam São Benedito com o menino Jesus nos braços.



Fonte: (HELVÉCIA, 2010, n. p.). *Print* de vídeo gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA.

Nas últimas cenas, mulheres da comunidade entram encenando e performando a dança bate-barriga, entoam versos, alguns improvisados, acompanhados pelo som dos tambores. O ritmo da cantoria é estabelecido pela batida de coxas das mulheres que participam da dança. No decorrer. No mesmo momento, um dos atores menciona: “São Benedito era fiel seguir do seu padrinho São Francisco de Assis”. Retratam a santa pobreza (mulher de vestes brancas) que entra em cena simbolizando a devoção também ao santo: “No convento, São Benedito fez da cozinha lugar de oração” (a atriz diz). “Felicidade me querendo e eu aqui querendo ela, eu vou bater panela”, recita parte da letra que compõe a música “Bater panela” (de Vixe Mainha), de modo a apresentar os milagres, curas e multiplicações de alimentos através do santo Benedito:

Vou amando minha vida amada e arrastando minha
 chinela (eu vou bater panela, eu vou bater panela).
 A felicidade me querendo e eu aqui querendo ela (eu vou
 bater panela, eu vou bater panela) (2x)
 Quero chão, quero morada, quero o verde eu quero a flor,
 quero paz, quero risada, carnaval pra aliviar a dor (2x)
 É a jinga do povo que bambea, é mistura de raça é cor
 É a jinga do povo que bambea, pra alimentar a alma é o
 amor(2x)
 (Vamo bater panela. VIXE MAINHA *apud* HELVÉCIA,
 2010, n. p.)

Na última cena, encerram o espetáculo com todos e todas cantando: “Tu disseste: eu sou o pão da Comunhão” (Teresa de Jesus):

Tu disseste: eu sou o pão
 que dá a vida, que dá vigor.
 Quem vem a mim, não terá fome
 nem terá sede, terá amor.

É Jesus, nesta Eucaristia
 que se transforma em alimento,
 que me anima, me dá sustento,
 na vocação. (Bis)

Sou o pão vivo, vindo do céu.
 Quem comer dele, vida terá.
 É minha carne, é o meu sangue,
 tomai, comei e vivereis.

És alimento de salvação,
 transformas a vida de um cristão.
 Ó Jesus Cristo, crucificado,
 entrego a ti, meu coração. (JESUS *apud* HELVÉCIA, 2010, n. p.)

No último enquadramento da cena, os atores do “Auto de São Benedito” cantam e ressignificam através do *rap* a figura do Zumbi dos Palmares, líder quilombola brasileiro, um dos maiores líderes dos quilombos do período colonial. Recitam: “hoje estamos aqui, trabalhando na colheita, reunindo nossa gente”; os atores buscam através do gênero não apenas representar, mas contextualizar suas histórias e identidades como sinais de novos tempos que chegaram para eles. A comunidade quilombola apresenta-se e permanece resistente por acreditar que a história não encerrou no tempo presente, mas que a temporalidade perpassará uma geração que também manterá a continuidade de lutas e conquistas, persistindo e acreditando em seus direitos de socialização identitária incorporada à identidade local. Por fim, o elenco declama e canta novamente: “Ô meu São Benedito, a sua manta cheira, cheira cravos e rosas, flor de laranjeira”, momento em que, aos sons de batuques e atabaques, todos os artistas atravessam o palco se despedindo do público.

A comunidade quilombola de Helvécia-BA vivenciou no “Auto de São Benedito” a

demarcação de um novo momento para a cultura da comunidade, apresentando a revelação de talentos, a valorização do potencial artístico, o resgate da cultura local e o fortalecimento da autoestima entre os moradores, é o que nos afirma a atriz Adienes Santos:

o diretor buscou, juntamente com os moradores de Helvécia, nós também, participantes, moradores de Helvécia, é...de alguma forma, trazer e buscar, é... toda a nossa história, todos os nossos percursos, é... a religiosidade, principalmente a religiosidade. E também buscou a nossa história em si, que nós somos descendente de escravos, então nós temos também todo o contexto africano bem presente na nossa comunidade. Então, Ciro, por sua vez, buscou, de alguma forma, é... trazer, em grande parte, é... trazer todo esse contexto histórico, religioso, africano, trouxe para dentro do “Auto de São Benedito”, fazendo com que as pessoas tivessem um olhar totalmente diferente sobre a nossa comunidade (SANTOS, Adienes. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Fica evidente a justificativa de que o “Auto de São Benedito” se apresenta de forma emergente na comunidade, os quilombolas encenam um contínuo movimento de ideias e práticas que se transformam por meio do embate contra as sequelas da escravidão e da omissão/rejeição de um legado africano. Em Helvécia-BA, pela razão da multiplicidade de religiões, pode-se inferir que em sua gênese o legado da fé cristã-católica vem sendo reproduzido de geração a geração, diluindo-se em suas manifestações, celebrações culturais e identitárias. O ator Mateus Ricardo de Souza afirma que:

Helvécia, em sua origem, é uma comunidade tradicionalmente cristã/católica, em suas raízes, se formos olhar os registros históricos. E também, né, tem a questão das religiões de matrizes africanas que estão presentes na comunidade, haja vista a Umbanda, né, os terreiros de Umbanda que tem próximo ali; então acredito que essa inserção de São Benedito na comunidade de Helvécia vem através da própria devoção, do próprio movimento religioso que já existe dentro da comunidade e que o “Auto de São Benedito” ele foi mais que uma confirmação, né, da devoção que temos pelo São Benedito (SOUZA, Mateus Ricardo de. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Por meio do ator Danilon Luiz Francisco, um dos atores que encenaram o “Auto de São Benedito”, compreende-se que a fé e a devoção ao santo Benedito na comunidade quilombola de Helvécia-BA têm sido herdadas desde gerações centenárias. Também, tem-se o hábito de realizar celebrações como forma de pagamento de promessas ao santo. No entanto, por políticas administrativas da igreja católica, um pároco da sede, em Posto da Mata, distrito de Nova Viçosa (BA), acabou por impossibilitar demais celebrações, tendo em vista a existência de outros santos que também são padroeiros da comunidade quilombola de Helvécia-BA, o ator acrescenta:

a gente sempre foi devoto de São Benedito, a gente sempre comemorou várias festas, de vários santos, aqui dentro da comunidade, isso já é de muito, muito tempo, mais de 100 anos, né. Como nós temos a padroeira, Nossa Senhora da Piedade, São Sebastião, a gente comemorava a festa de São Benedito também, a gente fazia festa, como tinha

a folia dele, as coisas todinhas, a gente fazia essa celebração, né. Tinha pessoas que tinham o costume de fazer promessa para São Benedito para poder fazer essa celebração, né. Mas, devido depois que entrou um padre, há muito tempo, e ele, como São Benedito é padroeiro de Posto da Mata, ele acabou não deixando, não fazendo essa festa para não ficar muita, a gente comemorando muita festa de muitos santos e o próprio lugar do padroeiro, que era Posto da Mata, acabar não celebrando, né. Mas eu sei que isso é de muitos anos que São Benedito é nosso representante aqui também, como santo negro, primeiro santo negro da Igreja Católica, que a gente tenha sempre essa devoção por ele (FRANCISCO, Danilon Luiz. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Mediante entrevista com a atriz Maria Aparecida, notou-se que na comunidade quilombola de Helvécia-BA os residentes se sentem confortáveis para professar suas religiosidades. Embora, vivenciem ainda a opressão com relação à que se vive, com um questionar de suas identidades e práticas. Os aquilombados participam das suas manifestações identitárias, culturais e religiosas de diáspora africana através de suas vivências individuais e coletivas, principalmente, quando os sons e ritmos dos tambores, atabaques e entre outros instrumentos ligados aos cultos ecoam pela comunidade. Evidencia-se o preconceito e desrespeito velado, pautado na ignorância e no desconhecimento quanto às religiões de matriz africana, é o que se compreende pela afirmativa da atriz Maria Aparecida:

assim, eu sou católica. Eu respeito muito as demais religiões, principalmente a religião de cunho africano, que é o Candomblé, a Macumba. Eu, às vezes, eu participo, quando vêm os estudantes fazer pesquisa em Helvécia eu acabo levando eles nos centros, lá na estação do trem, em seu Zé Maia e a dona Maria. Então, a gente procura entender para não viver na ignorância, respeito, mas eu percebo que não é na questão da opressão pela fé que a gente vivencia, a gente vivencia a opressão pela religião que você vive, né? Porque o que eu percebo aqui, né, que elas frequentam o Candomblé, mas quando tem uma roda ou quando tem um bate tambor, então você vê que as pessoas saem à noite e voltam de madrugada, porque é assim, sai escondido e volta escondido, justamente pela opressão à religião africana, justamente porque não há esse respeito, porque eles têm uma ideia completamente distorcida dessa religião (APARECIDA, Maria. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

Nesse sentido, a encenação do “Auto de São Benedito” corrobora para que os quilombolas e a sociedade em geral repensem a política cultural e religiosa local, considerando suas problematizações e práticas. O Auto é via de reflexão acerca da subjetividade das gerações, das tradições. Assim, a atriz reitera:

então, no “Auto de São Benedito” não foi trabalhado essa questão de religião, sim, trabalhou um pouco essa questão da fé do Santo, né, de acreditar nos milagres que o santo desenvolvia na época, foi o caso de São Benedito, ele era um santo muito humilde, era uma pessoa muito bondosa e se tornou santo devido, realmente, devido aos milagres que ele desenvolveu naquela época. Aí então, eu percebo assim, que, dentro do “Auto de São Benedito”, nós não trabalhamos muito essa questão da religiosidade não, realmente, ensina um pouco da fé. Então, assim, o que eu percebo no Brasil, né, no nosso contexto histórico – não vamos falar só de Helvécia – dentro do nosso contexto histórico, a fé, em relação aos santos, eu não vejo muito essa opressão, porque a gente vê... a nossa padroeira do Brasil é Nossa Senhora Aparecida,

né? Uma santa muito cultuada, muito respeitada, né? A opressão, como eu disse para você, acontece muito na fé de cunho africano, que é o Candomblé, a macumba... Mas eu vejo que é mais por ignorância, porque quando a gente vai pesquisar, estudar, a gente percebe que é totalmente diferente, né? (APARECIDA, Maria. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

Na percepção da atriz entrevistada, ao contrário de outras percepções, o Auto de São Benedito não é de um gênero religioso, de cunho catequético, ainda que trate da vida de um santo negro, de seus milagres, episódios pastoris e misteriosos. Na fala do ator Mateus Ricardo de Souza, compreende-se que todas as temáticas socialmente problemáticas e acordadas na encenação contemplam um pensar para ações que se firmem e reafirmem, fortaleçam e refortaleçam o contexto cultural local através de ressignificações da própria resistência identitária, para combate a preconceitos e intolerâncias religiosas.

Helvécia é uma comunidade que, em sua maioria, né, majoritariamente negra e a gente tem um laço muito forte com a África, com as culturas e religiões de matrizes africanas. Então, o “Auto de São Benedito”, para além de ser algo cultural e religioso, é resistência, é falar de resistência, é falar de ser forte contra o opressor, é apresentar a beleza que existe dentro da cultura, do modo de viver, de fazer, né, que tem em suas raízes a África e é mais ou menos isso, tá? Dá, dá sim para pensar novas respostas, combater sim o racismo, a intolerância religiosa, o racismo, através de projetos, através de práticas como o teatro, como tantas outras, né? (SOUZA, Mateus Ricardo de. 24 de novembro, 2020).

Retomando o objetivo geral desta pesquisa, o de investigar as leituras manifestadas na encenação do “Auto de São Benedito”, para o entendimento da (re)constituição da memória, da história, das identidades étnico-raciais e das práticas educativas na comunidade quilombola de Helvécia-BA, surge o interesse de compreender como surgiram as histórias e memórias encenadas no “Auto de São Benedito”. Com base no que diz a atriz Maria Aparecida, numa afirmativa de que a fé e devoção atravessam gerações, entende-se que por ser um santo negro que mantém a prosperidade e fartura nos lares é sempre bom ter uma imagem dele por perto e evocá-lo em momentos de alimentação espiritual, para manter uma tradição oriunda não apenas da comunidade de Helvécia-BA, mas, sim, que vem se perpetuando ao longo das historiografias dos quilombos.

nós estamos numa comunidade quilombola, 95% das pessoas são negras, né, e nós temos dois padroeiros: Nossa Senhora da Piedade e São Sebastião. O que eu já ouvi, né, da minha avó, da minha tia, da minha mãe... É que, São Benedito, por ter sido um santo cozinheiro, era importante a gente manter na cozinha uma imagem do santo, onde a gente poderia estar colocando café, se não me engano, é toda segunda-feira, onde a gente poderia estar colocando um alimento... é ... água, porque, com esse ato, nunca faltaria comida na sua casa. Então, o que eu já ouvi das pessoas mais antigas, em relação a São Benedito, foi isso. Tanto que, não foi explorado, assim, com muita veemência no Auto, essa questão do que os quilombolas falavam. Como eu falei pra você, São Benedito não é um santo muito forte na nossa comunidade, existe o samba de viola, não é? Que, assim, no mês de maio... inclusive, eu tinha uma tia que ela rezava e fazia o samba em homenagem a São Benedito. E ela era uma das pessoas que

tinha uma imagem de São Benedito na cozinha, assim como eu te falei, e sempre colocava café, comida, e eu sempre perguntava para ela por que que ela fazia isso, aí me explicou. Inclusive, para você ver como as coisas ficam, e a gente às vezes acredita. Inclusive, na minha cozinha, eu tenho uma imagem de São Benedito, só não boto comida, nem café, mas eu tenho uma imagem de São Benedito em cima do armário. Então, é... em relação ao que os quilombolas mais antigos contavam e o que... para a gente chegar a esse contexto histórico, foi mais ou menos isso aí, isso não foi muito explorado também no auto, como eu te falei, a parte de religiosidade não foi muito explorado no “Auto de São Benedito”, e sim a história da vida dele (APARECIDA, Maria. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

Outro ponto forte na citação da atriz é o atravessamento das rezas ao Santo negro Benedito em outras manifestações artístico-culturais, inclusive pelo samba de viola que existe na comunidade, podemos inferir que celebrar a fé com festas e danças torna-se próprio da comunidade de Helvécia-BA. No “Auto de São Benedito”, fica evidente, através da fala da atriz, que o objetivo maior foi contextualizar a história de vida do santo, por essa razão, primou-se pela apresentação de narrativas relacionadas à vida e aos feitos do santo, sem se aprofundar em uma religião em específico. Sendo que, compreensões e estruturações das cenas e de todo o ato, ocorreram em momentos informais, entre uma conversa ou outra se assimilava histórias e memórias, constituindo assim o Auto. Observe o que diz o ator/diretor, Ciro Barcelos, a esse respeito:

então, essas histórias e memórias todas... por isso mesmo que eu tive que ir lá, porque, a princípio, a empresa, que no caso era a Aracruz Celulose, logo que eu fui pra lá, depois passou a Fíbria, eles me hospedavam em um hotel. Mas depois eu, justamente pra eu me aproximar mais e conhecê-los mais e tudo, eu quis morar no quilombo. Então, eu aluguei uma casa e me instalei lá. Eu ia várias vezes ao ano e ficava um mês, dois meses, enfim, gostei muito disso, foi maravilhoso, uma experiência muito bacana. Eu amo eles todos! Adoro! Adoro Helvécia e todas aquelas pessoas. Então eu conversava muito com eles todos, eu ia na casa de todos, desde os mais idosos aos mais jovens, eu conversava, sabia as histórias, as memórias de todas as partes, não é? Cíntia me ajudou muito nisso, ela esteve muito ao meu lado e ela foi fundamental na minha elaboração de todo esse trabalho, de todo esse resgate da memória de Helvécia, me apresentou pessoas também, que tinham ainda essas memórias na ponta da língua para me contar histórias. Então, eu rodei muito lá, sempre muito bem recebido, com bons cafés, bons bolinhos, pãezinhos e assim eu fui investigando e entendendo mais a história do quilombo (BARCELOS, Ciro. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

Percebe-se, pela menção do diretor, que a construção do Auto perdurou por um extenso tempo, necessário para que ele se aproximasse da comunidade e investigasse todas as histórias e memórias. Um dos métodos para a captação de dados foi a coleta de entrevistas nas casas, de modo a agregar materiais para abordagem no teatro. A fala de Ciro Barcelos se relaciona bastante com o que diz Mateus Ricardo de Souza, outro ator que participou da encenação do Auto. Acerca do processo de construção do “Auto de São Benedito”, Mateus torna explícito que aconteceu de forma colaborativa na comunidade:

o Ciro, quando chegou para Helvécia, para fazer esse trabalho, né, ele conversou com muitas pessoas e através dessas conversas, dessa pesquisa que ele estava fazendo para elaborar, né, a peça teatral, o musical, o “Auto de São Benedito”, é que se foi surgindo as histórias, foram surgindo dentro das conversas e tantas outras coisas, dessa mesma forma. Foi se aproximar da comunidade, das pessoas, porque através disso que ele conseguiu ouvir e formular, né, essa coisa maravilhosa que foi a peça (SOUZA, Mateus Ricardo de. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

As histórias e memórias de São Benedito, constituídas no Auto, transitam por uma construção coletiva da própria comunidade. Embora não tivessem aprofundamento acerca da inserção do santo na comunidade, preocuparam-se em historicizar na construção da dramatização elementos gerais para a apresentação da vida e obra do protagonista, declarado como afrodescendente, proveniente dos pobres da colônia. Na encenação do “Auto de São Benedito”, os atores (re)constroem suas histórias e memórias através dos diálogos construídos via movimentos corporais e performances. Nota-se o quanto os atores reverberam momentos que retratam opressões de suas identidades, por via de tensões impostas pelo sistema escravista. No entrar e sair das cenas, observa-se o quanto os atores estão envolvidos na dramatização, em um comprometimento com os elementos que simbolizam e cristalizam o sagrado e o profano da identidade da comunidade.

Cabe ressaltar que no “Auto de São Benedito” houve um olhar voltado para a identidade e cultura local, de modo que a composição da dramatização entrecruzou outras manifestações costumeiras da comunidade, fazendo com que os atores estabelecessem diálogos da contemporaneidade, trazendo para a cena a atenção e a fácil leitura do receptor. Quando se questionou a alguns atores sobre como enxergavam a presença de outras identidades e culturas, reproduzindo ou produzindo a identidade e a cultura da comunidade de Helvécia no “Auto de São Benedito”, afirmaram que através da encenação foi necessário assegurar e reconstituir fragmentos históricos da memória e da identidade coletiva da comunidade quilombola de Helvécia-BA:

não, eu não consegui enxergar outra não, até por essa questão de respeitar o sentimento da identidade, da cultura local, isso foi respeitado no “Auto de São Benedito”. Todos os recursos usados para desenvolver o auto foram da comunidade de Helvécia, né, roupas, alimentos, danças, as aulas dadas pelos professores, então todos os recursos, todas as discussões... tudo foi para valorizar a nossa identidade cultural, então não percebi essa invasão de outras identidades, a não ser o diretor, que não era da nossa comunidade e uma outra pessoa que era assessora dele, mas eles contribuíram muito para enriquecer a nossa cultura (APARECIDA, Maria. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

Pelas citações do ator Mateus Ricardo de Souza e da atriz Dilanne Constantino, a justificativa se estende a de que o Auto de São Benedito surge como um evento que acontece de forma interdisciplinar, por apresentar uma multiplicidade de outras manifestações que tem

acontecido na comunidade, de modo a ressignificar e transformar vivências locais. Para os quilombolas de Helvécia-BA, apropriar-se daquilo que lhes é próprio, já existente ao longo de gerações, é um meio de continuidade e manutenção da identidade. Ou seja, embora as manifestações sejam ressignificadas em suas representações, os signos constroem referências identitárias, de modo a representar sentido a outros existentes a partir da vivência coletiva.

Dentro do Auto de São Benedito a gente fez, a gente abarcou muita coisa, a gente trouxe o bate-barriga que é algo muito presente, muito forte em Helvécia, faz parte da cultura da comunidade, trouxemos a capoeira, comidas típicas também. Dentro do “Auto de São Benedito” a gente inseriu musicalidade, dança... então tudo o que tem a ver com a história da comunidade, com a cultura de Helvécia foi abarcado dentro do “Auto de São Benedito”, né? Na verdade, foi feito assim, recolheu tudo o que já tinha e transformou isso no que foi o “Auto de São Benedito (SOUZA, Mateus Ricardo de. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

Teve junção de outras manifestações, entendeu? Pertencentes aqui de Helvécia, como a capoeira e como o bate-barriga, é uma questão de identidade, é uma questão nossa, né? O samba de viola também, que fez parte, é uma questão da nossa identidade, daqui. É...são manifestações culturais que eu acredito que só aqui tenha o bate-barriga, porque até hoje eu nunca ouvi falar de outra comunidade que tenha o bate-barriga, entendeu? E aí, dentro dessa junção, é que nasceu esse belo trabalho, foi a questão do samba de viola, do “Auto de São Benedito”, do bate-barriga, a capoeira e veio o Candomblé também, entendeu? Que aí se deu esse belíssimo trabalho (CONSTANTINO, Dilanne. Mateus Ricardo de. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Quando os atores foram questionados sobre a existência de leitura sobre questões étnico-raciais, no processo de construção do Auto, a resposta foi negativa. Observe o que diz Danilon Luiz Francisco sobre o assunto:

a gente, assim, nós não tivemos essa leitura para falar sobre essas questões, por quê? A gente, é...no caso, vamos dizer assim, é... a gente começou de uma maneira assim, brincando de teatro, sabe? “Ah, vamos fazer teatro? Vamos fazer teatro! (FRANCISCO, Danilon Luiz. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Desse modo, compreende-se que foi com a encenação do “Auto de São Benedito” que as discussões em torno das questões étnico-raciais ficaram mais postas na comunidade, ocorrendo nos espaços de formação e discussão apresentados junto à comunidade, apresentados pelo diretor e ator Ciro Barcelos, tais discussões aconteciam por meio de rodas de conversas, leituras, debates e estudos sobre leis antirracistas, as quais constituíram uma formação de educação para as relações étnico-raciais na comunidade. Em contrapartida, outros artistas afirmam ter conhecimento da educação para as relações étnico-raciais, como é possível observar:

então, houve sim! É... Houve sim muitas leituras, muito trabalho, muitas discussões. Nesse período foi usado o espaço escolar, porque até mesmo os atores da peça foram

alunos, professores da escola. Então, foi levado esse tema para a escola, a escola foi o espaço onde foi muito usado para discutir essas questões do... essas questões do... da questão étnico-racial, né? As questões do racismo, como que as pessoas se portam diante de certas situações; houve muita roda de conversa; muitas leituras; muito debate; estudos sobre as leis... Então, essa questão... houve sim, muito estudo na época, até mesmo porque, como eu te falei, né, a escola foi um espaço que a gente usou para desenvolver esse trabalho, foram juntamente com os alunos e professores. (APARECIDA, Maria. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

sim, sim, eu tenho informação sobre a temática. É, no “Auto de São Benedito” a gente pode observá-la em algumas cenas que são realizadas, onde a gente fala sobre como que foi o processo de escravidão, na parte inicial, quando a gente faz a entrada, com “Navio Negreiro”, recitando o poema de Castro Alves; quando a gente fala sobre a vida, né, de santo Benedito, do São Benedito, a gente, de certa forma, acaba falando também sobre o que que foi esse período. Então, tem também a questão de valorizar a cultura tradicional da comunidade de Helvécia, como alguns cânticos que são entoados dentro da peça e que estão presentes na nossa comunidade e também o bate-barriga. Então, isso é falar das relações étnico-raciais, é ensinar através do teatro e também de outras formas. E levo uma crítica que a gente faz sobre a questão da valorização da cultura, cultura negra, da cultura regional e local. E, quando sair para fora, sempre falar bem, falar bem do local, da comunidade, exaltar tudo aquilo que fazemos e que realizamos (SOUZA, Mateus Ricardo de. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

Interessante como os artistas não só têm consciência da importância da discussão da educação para as relações étnico-raciais como exemplificam com cenas do “Auto de São Benedito”, ao referenciar o processo de escravidão (apresentado no início da encenação), bem como o percurso de vida do santo Benedito. A partir do teatro firmar-se à valorização cultural da comunidade de Helvécia-BA, como possibilidade de reconhecimento da identidade do sujeito, forma de enaltecer as riquezas da identidade e da cultura artística local. Ou seja, o teatro como possibilidade de aproximar participação na criação artística de adequação a trajetórias de vidas marcadas pela opressão social bem como medida socioeducativa, exercitando diálogos e problematizações individuais e de grupo, tornando-os protagonistas. Nesse sentido, pela valorização da cultura negra local, em consonância com o teatro, a possibilidade de (re)produzir transmissão e continuação da arte pela demarcação de características comuns aos sujeitos da comunidade de Helvécia-BA, haja vista, discutir composições étnico-raciais como forma de identificação individual e coletiva, afirmação essa que fica evidente na entrevista cedida pelo ator Mateus Ricardo de Souza:

tudo foi mais voltado para a técnica, o ensaio da voz, o canto, a interpretação de textos, então, o controle da respiração... coisas que normalmente se faz no teatro. Não me recordo, assim, de a gente ter parado para ter realizado leituras ou uma explanação maior sobre conteúdos étnico-raciais. Mas essa questão, para mim, essa foi um pouco difícil de responder, até porque eu era muito jovem na época, eu era muito novo, então não tinha uma formação, informação sobre essas questões. A grosso modo, no período, né, em que a gente estava no teatro, era como entender e valorizar a cultura negra, como ela é, como ela é produzida, era falar mais sobre essas coisas. Hoje em dia, como eu tenho uma formação/informação maior, eu sei que Educação para as

Relações Étnico-raciais é muito mais além do que falar sobre a cultura negra, exaltar sobre a beleza da cultura negra, é falar sobre o racismo, combater o racismo, combater inúmeras outras coisas que estão presentes em nossa sociedade; desconstruir estigmas, desconstruir e construir novos conceitos a respeito do negro na sociedade atual. Então, Educação para as Relações Étnico-raciais, para mim, hoje em dia, vai mais para esse sentido, no sentido de reconfigurar a visão que se tem do negro na sociedade (SOUZA, Mateus Ricardo de. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

O “Auto de São Benedito”, de Helvécia-BA, contribuiu na afirmação de uma reflexão e emancipação político-cultural que, por meio da teatralização, preocupou-se com a materialização dos elementos artísticos e manifestações de resistência circulantes na memória coletiva. No decorrer dos anos, os quilombolas vêm ressignificando suas ações comportamentais e culturais através da valorização e permanência da manutenção de suas manifestações. Nesse sentido, o teatro, como gênero artístico na comunidade de Helvécia-BA, contribuiu na relação de aproximação da contextualização do meio, com grande parte da história e memória de outros negros em outros espaços e tempos da escravidão e pós sistema escravista, sobretudo na perspectiva dos quilombos. Quando questionados sobre a expectativa durante a produção do Auto e sua percepção crítica após a encenação, nota-se o anseio por parte dos artistas. Segundo a atriz Adienes Santos:

não que a comunidade ficou esquecida, não, jamais! Porque a comunidade é rica, riquíssima, em cultura, é riquíssima em pessoas muito inteligentes que... na verdade, o que falta em Helvécia é perspectiva de vida, é oportunidade, na verdade, é oportunidade, não é nem perspectiva não, eu me equivoquei nessa parte, é oportunidade, interesse, falta de vontade, é o que falta, porque... a gente poderia, nós poderíamos nos reunir nós mesmos e dar continuidade ao que ficou, mas o objetivo de algumas pessoas foi esse, destruir, acabou e pronto! Parou no tempo (SANTOS, Adienes. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Ela complementa:

A expectativa era de que, é... não íamos parar, é... tínhamos a expectativa de crescer... de crescer, de sermos ainda mais reconhecidos. Tínhamos mais planos de viajar, de conhecer outros lugares, de que nossa comunidade fosse mais visitada, mais conhecida. É... Na verdade, nós criamos muita expectativa no teatro e que não durou, na verdade, não durou. Por quê? Pessoas do local é... que não tinham formação nenhuma, que não tinham experiência nenhuma de teatro, de cinema, disso e daquilo, não tinham experiência e queriam estar na frente. Por exemplo, Ciro era do Rio de Janeiro, então ele não pertencia à comunidade, então, entre aspas, as pessoas se acharam no dever de tirar Ciro para assumir o posto dele e nisso de vai, não vai, acabou que o teatro não foi pra frente, ficou na história, mas não foi pra frente. A comunidade parou no tempo, tanto que o local lá, o espaço que nós frequentávamos para os ensaios, para as reuniões, para leitura, escritas, ensaios e isso e aquilo, tá lá... jogado às traças. E quando nós estávamos lá, estava pintado, estava limpo e hoje o espaço tá lá, ao léu, na verdade, tá jogado às traças (SANTOS, Adienes. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

A atriz Dilanne Constantino também evidencia o desejo de continuidade, manifestado na fala de Adienes. Na opinião das atrizes, o fato de não ter um teatrólogo de outra cidade e estado não impossibilitaria a manutenção da arte local, ou seja, segundo elas, os moradores poderiam ter prosseguido com as ações em torno do teatro, bastava empenho, disponibilidade e apoio.

assim como eu e os outros participantes do grupo, nós tínhamos a expectativa de que o grupo, ele pudesse se sustentar sozinho, né, andar com as próprias pernas, entendeu? Só que aí, não houve. Muitas pessoas dentro de um grupo só, infelizmente, acabam gerando muita confusão e outras acabam desistindo. Uma crítica relacionada à empresa, pois a empresa, ela deveria nos dar suporte para continuar o nosso trabalho, entendeu? Como nós não tivemos suporte, caminhar com as próprias pernas em uma comunidade pequena, é difícil, entendeu? Como o “Auto de São Benedito” era muito grande, continha muitas pessoas que participavam, né? Era bem difícil a questão da mobilidade, entendeu? Se locomover. A questão de pagar hotel, para pagar alimento, para pagar comida, né? Até então, nós não tínhamos como sair para apresentar em outra...outra... outra cidade vizinha, porque a questão dos gastos, eram muito altos. Então, a empresa, ela vem, nos joga esse trabalho, que foi um trabalho bonito, mas depois ela nos abandona, entendeu? E aí, é... sem ter como sair para outros lugares, o Auto acabou morrendo. Outras pessoas acabaram mudando da cidade, daqui de Helvécia, desde então, nós nunca mais conseguimos representar o “Auto de São Benedito (CONSTANTINO, Dilanne. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Percebe-se uma crítica à empresa Fibria, antiga Aracruz Celulose, quanto ao financiamento e interesse de patrocinar o “Auto de São Benedito” na comunidade quilombola de Helvécia-BA. Quando a atriz menciona uma crítica à empresa, ela é categórica ao afirmar: “a empresa, ela deveria nos dar suporte para continuar o nosso trabalho, entendeu?”, nota-se o anseio e a insatisfação quanto a não continuidade do projeto, uma vez que a comunidade não tinha condições financeiras para manter o trabalho. Outro ponto em destaque é o fator cumprimento de regras, reafirmando: “então, a empresa, ela vem, nos joga esse trabalho, que foi um trabalho bonito, mas depois ela nos abandona, entendeu?”, desenvolveu o projeto por necessidades burocráticas financeiras e, depois de “cumprida” com a obrigatoriedade, deixou a comunidade sem assistência, assim, a atriz enfatiza: “o Auto acabou morrendo”. Já na perspectiva do diretor e ator Ciro Barcelos, como agenciador de frente, essa relação empresa e comunidade, diz que:

minha expectativa foi de uma boa realização do meu trabalho, não é? Fui contratado como capacitador social. Também, de alcançar um bom resultado junto à comunidade, com a qual eu me preocupei muito, né? Não ser apenas um agente da empresa, não é? Mas ao contrário, me tornar uma pessoa de dentro da comunidade e a partir do coração da comunidade, da comunhão com a comunidade, eu poder expressar a sua cultura local, não é? Então, essa foi a minha expectativa maior, de ter uma honestidade, uma fidelidade a eles, né?. Considero que isso foi conquistado, sim, e enquanto crítica, eu só tenho a dizer que considero, enquanto artista, diretor que sou, experiente, que nós tivemos um resultado excelente! [...] (BARCELOS, Ciro. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Pela resposta do diretor, nota-se a satisfação pela realização da encenação que foi o Auto, tendo atingido o objetivo maior e a sua preocupação que era o de bom desempenho da sua função como capacitador social. Ciro considera ter cumprido com o que lhe foi proposto, com a direção e atuação no Auto, e salienta ter conquistado algo mais, a construção de uma boa relação com a comunidade. Externando o seu entendimento sobre cultura e identidade local, reitera:

[...] Grandes talentos apareceram ali dentro da comunidade, através desse trabalho, talentos cantando, talentos dançando, talentos compondo, talentos tocando música instrumental, talentos na composição dos figurinos, não é? Porque todos foram envolvidos nisso tudo. Eu dei juntamente à oficina, não se limitou ao teatro em si, mas não só o teatro encenação, mas também toda o conteúdo de elaboração de figurino e tudo mais, tanto é que nós fizemos um sucesso grande em Salvador quando fomos para o encontro das culturas afrodescendentes, não me lembro direito o nome do festival, você até deve saber, aconteceu no Pelourinho, em Salvador, e o “Auto de São Benedito” alcançou um grande sucesso. Então, as expectativas foram essas e todas foram atingidas e trouxeram uma resposta muito gratificante (BARCELOS, Ciro. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Já para a atriz Maria Aparecida:

Eu estava falando a questão do teatro, como eu acho que ele é importante para o desenvolvimento da pessoa, né, da sua criticidade, dos seus sentimentos. Então, assim, eu sempre valorizei muito a questão do teatro. Eu, quando fui diretora na escola, eu implantei o teatro, inclusive, trouxe até um professor, que já era professor de teatro, de Ilhéus, ficou um bom tempo aqui com a gente em Helvécia, e foi muito bom. Então, quando o professor Ciro chegou ele não teve trabalho para desenvolver os nossos alunos, foi questão de 3 meses para poder trabalhar e desenvolver aquela peça. Então, é... a minha participação era justamente uma parte em que eu lia uma carta e essa carta expressava diversos sentimentos, né, deixando as autoridades, as pessoas em alerta. Então, era uma crítica que ela fazia, onde você poderia fazer diversas interpretações, né. E a minha expectativa era muito grande em relação a isso, mas, assim, o que eu percebi com o passar do tempo, percebi que o teatro se tornou um oba-oba, você entendeu? [...] (APARECIDA, Maria. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

Pela citação da atriz, existe a compreensão de que a comunidade quilombola de Helvécia já tinha interação com o teatro, advinda de outros momentos, sobretudo através de experiências escolares, em trabalhos pedagógicos existentes. Com relação à fala de Ciro Barcelos, nota-se a apreciação do diretor ao mencionar a descoberta de talentos na comunidade, descobertos por meio das atividades do Auto. Assim, vê-se que, tanto na perspectiva de Maria Aparecida, quanto sob a ótica do diretor, Ciro Barcelos, o “Auto de São Benedito” foi extremamente significativo para a comunidade, ainda que o trabalho iniciado não tenha sido mantido. Na continuidade da citação da atriz Maria Aparecida, percebe-se a necessidade de frisar a ênfase que a empresa Fíbria queria ter com todo trabalho social, sobretudo pela expansão da apresentação da encenação em outras cidades e estados.

[...] A Aracruz querendo mostrar para o mundo que se preocupava com o social, então você vê que ela fez um investimento muito alto, era uma coisa muito... como é que eu vou dizer... era uma coisa muito... ai! Não estou conseguindo achar a palavra correta aí agora. Você entendeu? Ela queria mostrar para o mundo que ela trabalhava o social, que ela se preocupava com o social, né? Inclusive, esse teatro, nós apresentamos em vários estados, lá em Espírito Santo, em Salvador, em grandes cidades como São Mateus, né? E outros lugares mais, Teixeira de Freitas, Posto da Mata, então. Assim, a gente ia apresentar e eu comecei a perceber que era, que a Aracruz estava nos usando para divulgar um trabalho social, porque o teatro, ele era muito bonito, era de uma comunidade quilombola, então eles queriam mostrar realmente que estavam desenvolvendo um trabalho social, principalmente nessas comunidades pequenas, né? [...] (APARECIDA, Maria. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

De todo modo, segundo a atriz, a perspectiva foi se perdendo à medida que algumas frustrações foram surgindo, pois, a empresa não deu uma sustentabilidade e assistência devida para a manutenção da atividade. Ou seja, houve investimento financeiro e, a partir disso, a necessidade de culminar na apresentação dos resultados, como comprovação do uso do investimento feito. Diante disso, vê-se a frustração da atriz ao compreender o Auto apenas como um meio de promoção empresarial:

[...] Depois a gente foi perdendo um pouco aquela expectativa que eu tinha, fui ficando meio frustrada, tanto é que hoje o teatro, o grupo, não existe. Então, assim, eles criaram um grupo, não deu sustentabilidade, eles conseguiram mostrar aquilo que eles queriam, não digo nem para o Brasil, para o mundo, porque depois a gente organizou, juntamente com o próprio Ciro mesmo, fizemos uma... uma remontagem desse teatro para mostrar esse teatro para os grandes investidores, né? E tinha investidores de diversos países, né? Tinha da França... E aí, né... Justamente para mostrar esse trabalho. Houve diversos discursos, várias pessoas falaram: o prefeito na época; diretor, presidente da empresa, representante da comunidade, inclusive, eu falei, né? Aquela coisa toda. Mas aí a gente vai percebendo, com o tempo, que o objetivo principal era mostrar, entre aspas, que eles estavam investindo no social, e aí a minha perspectiva foi um pouco meio frustrada [...] (APARECIDA, Maria. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

No fechamento do depoimento da atriz, reverbera-se o entendimento dos investimentos altíssimos não objetivavam a manutenção do Auto de São Bendito, ou melhor, do grupo de teatro, possibilitando, assim, a criação de outras peças teatrais na comunidade de Helvécia-BA. Brigas internas do grupo no decorrer de composição e execução do Auto também se somaram a essa condição. Ou seja, a atriz justifica-se afirmando que outras preocupações deveriam se somar ao investimento financeiro.

[...] Tanto é, que se você observar, um investimento de mais de 100.000 reais, mais de 100.000 reais, não perpetuou. Porque o interessante seria trabalhar a questão do teatro, formar atores e estar desenvolvendo peças, até mesmo para meio de ganhar dinheiro, mas isso, infelizmente, não funcionou. E eu não vou culpar só a empresa, porque também eu acredito que os membros, né, dá... que participaram, houve, né? Houve um desentendimento interno e aí acabou não perpetuando, a gente tentou fazer pra que esse teatro não morresse, até hoje a gente ainda pensa de retomar, que não seja o “Auto de São Benedito”, mas que retome, né, essa questão de trabalhar o teatro

(APARECIDA, Maria. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 24 de novembro, 2020).

Fica evidente que, para Maria Aparecida, além do apoio financeiro era preciso que a comunidade se unisse com visando dar continuidade ao que foi iniciado pela empresa promotora do projeto, pois isso poderia ter sido benéfico para Helvécia e para seus habitantes. Através da fala da atriz, também é possível entender que a Fíbria garantiu louros para a sua imagem por meio da divulgação do Auto. De todo a união da comunidade poderia potencializar ainda mais o território de existência, tornando a história do local e de seu povo ainda mais conhecida, trazendo valores de reconhecimento e de educação para os habitantes e àqueles que, por ventura, os assistissem. Outro ponto interessante seria pela possibilidade de reivindicar constantemente sua participação com o intuito de manter vínculos com um passado permanente, referenciado e atualizado por meio da manifestação artística e cultural de identidade.

A partir da encenação do “Auto de São Benedito”, é possível dizer que os quilombolas da comunidade Helvécia-BA, entre tantas experiências individuais e coletivas vivenciadas, assumiram, mesmo que parte do grupo, o lugar de aceitação e reconhecimento quanto a identidade negra constituída historicamente, reforçando a prerrogativa de que o teatro educa e conscientiza os sujeitos politicamente, além de potencializar a visibilidade em diversos espaços e tempos, a afirmativa baseia-se do questionamento feito aos membros do Auto, aos quais foi perguntado se teriam contemplado a valorização das experiências individuais e coletivas, na garantia do sentimento de pertencimento da identidade local, através do Auto. A esse respeito, a atriz Adienes Santos respondeu:

com certeza, é... Teve muito reconhecimento, é...as pessoas da comunidade passaram a se valorizar mais, através do reconhecimento, se assumiram mais, ficaram mais independentes, entendeu? É tipo uma questão de aceitação, não que na comunidade não tivesse pessoas que se aceitassem como negros, com cabelo crespo, por vários fatores. Mas a partir do momento que o teatro chegou, houve essa questão de aceitação ainda mais. É... Eles... Nós, no caso, eu me incluo nessa questão, por quê? Ficamos muito conhecidos, a comunidade passou a ser vista com um outro olhar. Pessoas que iam visitar a comunidade, iam por saberem que na comunidade tinha essa... essa... apresentação. A comunidade vivia tendo pessoas visitando, é... querendo saber, querendo pesquisar, querendo fotografar. Então, de certa forma, foi um tempo em que a comunidade estava muito reconhecida. O reconhecimento foi gigantesco pra todo mundo da comunidade. Nossa! Nós viajamos para vários lugares, levamos o nome da comunidade para vários lugares. É... Os lugares que nós chegávamos, as pessoas já cumprimentavam, já sabiam que era a companhia de teatro, mas é... a ganância, o egoísmo, eu já falo logo assim, né? A ganância, o egoísmo subiu demais na cabeça de muita gente que achava, né, que era da sociedade alta, né? (SANTOS, Adienes. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Ainda na menção da atriz Adienes Santos, apresenta-se uma contradição quanto a apropriação do teatro e seus pontos positivos na comunidade, inclusive, pelo reconhecimento

por outros sujeitos em outras partes do Brasil e do exterior. Alguns sujeitos, em observância aos seus próprios interesses a despeito dos de outrem, deixaram a ganância, sobretudo pela arrogância se sobressair à grandiosidade da encenação.

[...] Que lá em Helvécia é assim: sociedade baixa, alta e média e baixa, né? Mas tá lá, todo mundo lá agora, não tem teatro, não tem aula de dança... O que eu acredito que tem lá agora é o pessoal da capoeira, que aí não acaba não, tá enraizadíssimo na comunidade, a capoeira. Mas acabou! [...] (SANTOS, Adienes. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

O que se compreende a partir da menção da atriz Adienes Santos, em relação à continuidade do “Auto de São Benedito”, iniciado em 2009, não prosseguiu, pois, após a sua encenação houve o encerramento do trabalho artístico-cultural associado à Fíbria, alguns sujeitos tomaram rumos diferentes, no sentido de residência e perspectivas de trabalho, mas ficou a certeza da potencialidade de muitos e a condição futura de que em outro momento pudesse haver a continuidade do teatro, a mesma menciona que:

[...] E Ciro, foi embora, hoje ele tem contato com algumas pessoas da comunidade, tem muitas pessoas lá que ele não quer mais ter contato. Mas eu falo com ele e tal. Ele me incentivou muito como pessoa, em relação ao canto, né? Porque você pode perceber que eu canto, né, na peça, no auto aí eu canto, né? Então, ele me incentivou bastante em questão de me assumir, de soltar mesmo, de tomar posse do dom que cada pessoa da comunidade tem. Ele viu lá que tem pessoas na comunidade que tem possibilidade de ser modelo, de músico, de ator... Teve pessoas que ele queria levar para o Rio de Janeiro para fazer teatro lá, que é o caso de Mateus, e acabou, acabou mesmo (SANTOS, Adienes. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Embora em 2009 já tivesse acontecido o reconhecimento da comunidade como remanescente quilombola, alguns sujeitos residentes ainda não se assumiam enquanto quilombola, o campo da resistência predominava ferrenhamente. Pode-se dizer que o teatro na comunidade de Helvécia-BA surgiu como um viés político de reforço ideológico da aceitação e contemplação dos direitos legais aos residentes, como reforço em busca da reparação histórica de direitos e sociabilidade forjados pelo tempo e espaço, de modo que o sentimento de satisfação dos sujeitos, ao lidarem com a arte e cultura local, proporcionou uma ação de reflexão dos impactos sociais vivenciados na história. A atriz Dilanne Constantino conduz a essa compreensão ao expor que:

é...para falar a verdade aqui, eu acho que no ano de 2009, que foi apresentado o auto, muita gente ainda não considerava, não se considerava morador de uma comunidade remanescente quilombola, entendeu? Havia uma certa apatia da metade da comunidade, porque, eu me lembro perfeitamente, que houve um episódio em que até fizeram um abaixo-assinado para que a cidade não viesse a se tornar um quilombo. Então, a valorização, claro que teve, para quem se considerava de dentro da comunidade, entendeu? Para quem vestiu a camisa, realmente, o auto foi um ponto muito importante, é...pois, dentro dele nós aprendemos e enxergamos várias coisas,

até porque veio uma pessoa de fora, né, infelizmente, para mostrar para a gente coisas que a gente pode fazer. Porque, até então, quando o Auto era apresentado, das pessoas que iam e participavam, das pessoas que iam assistir e gostavam, nós, quando estávamos apresentando, nós víamos na cara das pessoas o sentimento de satisfação, entendeu? O sentimento de satisfação de estar ali contemplando uma arte da comunidade local e aí, automaticamente, nós nos colocamos na pele daqueles que já sofreram, entendeu? Era onde nos dava mais força, diante da valorização da nossa identidade (CONSTANTINO, Dilanne. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 23 de novembro, 2020).

Dessa maneira, vê-se que o teatro contribuiu para a valorização cultural da comunidade quilombola de Helvécia-BA, através da arte os integrantes da comunidade passaram a observar e se identificar com a diversidade cultural local. Pelo teatro, a possibilidade de aprender a arte e desenvolver uma educação pessoal, cultivando e alimentando as interações das informações relacionadas com a vida e os processos com a forma de aprender, conectando os valores sociais no processo de significação e ressignificação de espaços.

No que diz respeito ao financiamento e patrocínio do “Auto de São Benedito”, o então gerente de sustentabilidade da Fíbria, Paulo Coutinho, foi questionado quanto à organização do Auto, lhe foi perguntado de onde surgiu o interesse pela organização deste, de quem partiu a iniciativa. Para tal questionamento, Paulo Coutinho respondeu:

do financiamento, quem bancou tudo foi a empresa, de quando eu estava lá e eu descobri que a empresa tinha um dinheiro que ela tinha que pagar, gastar com projetos sociais por conta do que ela pegou com o BNDES. Então, o BNDES tinha uma regra que tinha que gastar tantos por cento e isso alterou muito o percentual, foi super discutido, eu sei que eles tinham uns seis ou sete milhões pra fazer isso e um milhão era pra fazer um projeto lá do riacho e esse projeto e junto à comunidade lá, não me lembro bem o que era, só que o projeto não pôde ser feito porque a área tinha um problema fundiário que impedia a formalização do projeto. Então, eles ficaram com esse pepino na mão e quando eu entrei em cena eu, eu sabia, eu fiquei sabendo que tinha um milhão disponível pra fazer um outro projeto, pra substituir aquele que não poderia ser feito por razões legais, formais [...] (COUTINHO, Paulo. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

A partir da citação há a confirmação de que o “Auto de São Benedito” foi totalmente financiado pela Fíbria, tendo em vista a obrigação contratual estabelecida pelo BNDES. Embora a escolha da empresa fosse o de “investir financeiramente” na comunidade de Helvécia-BA, é preciso pontuar que não foi uma opção espontânea ou benevolente na sua totalidade, pela fala do gerente Paulo Coutinho essa afirmação é explícita, como é possível observar por meio da citação anterior, interesses financeiros estavam em jogo. Na continuidade, o gerente de sustentabilidade, à época, manteve a fala, frisando a continuidade da visão assistencialista da empresa, justamente pela ajuda, mesmo que momentânea, às camadas sociais, elevando projetos de sustentabilidade e de carência social a comunidades, assim, afirma:

[...] A primeira coisa é que eu acho importante destacar pra você que essa lista de projetos que estava sendo que foi executada com esse recurso do BNDES, ela é uma lista totalmente assistencialista, que foi algo que me chamou atenção, assim, que eu vi, eu vi quais os projetos que eles iam gastar com esses tais seis ou sete milhões. Todos eram projetos assistencialistas e não projetos de desenvolvimento sustentável, né? Não projetos que poderiam, uma vez, apoiados, decolarem por si próprio, né? Como você já deve saber. E por exemplo, vou te dar um exemplo que era o tomógrafo de Teixeira de Freitas, né? É que Aracruz na época, já depois virou Fíbria, né? A Fíbria doou pra Prefeitura de Teixeira de Freitas um tomógrafo, o tomógrafo era, era uma maneira de fazer um agrado ao Prefeito, sabe? Aquela intenção muito mais política do que uma intenção social, de um benefício para a comunidade. O resultado é que o projeto demorou muito a chegar, que era um equipamento importado, o tomógrafo não tinha um planejamento de manutenção e aí acabou que o Prefeito ficou profundamente desgastado com a coisa, brigou com a Fíbria, então o tiro saiu pela culatra, invés do tomógrafo ser uma coisa de aproximação da fibra com o prefeito de Teixeira de Freitas, acabou sendo motivo de afastamento, de briga, né? E o tomógrafo ficou lá, nem me lembro no que deu. A verdade é que essa era a visão de uma empresa que queria substituir o Estado, né? Então, ela tem um recurso pra apoiar projeto social, aí pela visão que ela tem, é uma visão que ela vai substituir o Estado. Então tinha reforma de escola, reforma de hospital, tudo coisas que o Estado tinha que fazer. Ela não pensa o todo de uma forma holística e ver como é que ela pode ser inovadora, criativa, e o de ir buscando o estabelecimento de uma relação profunda, duradoura, sustentável, com as comunidades do seu entorno. Porque isso também é uma outra questão que é que eu tenho que destacar aqui no começo, que é quando eu cheguei lá na Aracruz, como gerente de sustentabilidade a minha missão era exatamente tocar a área social, por quê? Porque a área social, a Aracruz havia feito uma auditoria, né? Para o FSC²⁴, né? Que é o órgão que faz as auditorias de projetos florestais, né? Então, o FSC faz um negócio totalmente abrangente, ele pega tudo, pega a parte ambiental, social, a parte da indústria, a parte da ética, tudo. Ele mergulha dentro da empresa e faz uma avaliação profunda. Então, Aracruz tinha um tinha um relatório, né, de que indicava que a fraqueza dela que era exatamente na área social, que envolvia comunidades tipo Helvécia, comunidade quilombola [...] (COUTINHO, Paulo. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

Notamos que a visão assistencialista da Fíbria se estendeu às cidades circunvizinhas da comunidade de Helvécia-BA, a exemplo de Teixeira de Freitas, através da ligação da empresa com a prefeitura municipal. Outro ponto forte da empresa, com base no depoimento do gerente de sustentabilidade, é o de que ela não busca o entendimento integral dos fenômenos, muito pelo contrário, há nela uma visão capitalista e política de expansão dos seus movimentos capitalistas. O excesso de produção e monocultura dos eucaliptos na região, de sobremaneira, contribuiu para a desagregação de muitos moradores da comunidade e da circunvizinhança, tirando condições mínimas de trabalho. Desse modo, compreende-se que, por essa razão, a expansão, muitas vezes, tende a contribuir para que a comunidade reaja com olhares diferentes para a empresa.

[...] Então, é nós fomos a campo, tanto em Caravelas quanto em Helvécia, mas eu vou te falar de Helvécia. Nós chegamos a uma situação muito tensa, porque a empresa foi plantando eucalipto, plantando, plantando, a ponto de a estrada que a comunidade usava pra fazer os seus, as suas marchas, fúnebres, quer dizer, ah os seus mortos para

²⁴ Forest Stewardship Council (Conselho de Manejo Florestal).

o cemitério, a estrada que ligava a comunidade, ao cemitério, estava praticamente os cara tinha que fazer fila indiana pra levar o caixão, né? Você vê como a empresa fez as coisas sem ligar pra comunidade. Então, esse foi o primeiro ponto e nós encontramos um diretor da empresa, que era o doutor Walter Lídio, que ele, de cara, já mandou recuar e abrir o espaço, quer dizer, cortar o eucalipto e abrir o espaço pra fazer uma estrada decente pra comunidade poder fazer procissão dos seus enterros [...] (COUTINHO, Paulo. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

Na fala do entrevistado, fica visível o quanto a empresa tinha por foco principal seus interesses econômicos, não era dada a devida importância aos interesses da comunidade vizinha. Verdade é que o eucalipto havia tomado parte do espaço geográfico das estradas que compõem a comunidade de Helvécia-BA, de modo a interferir no acesso dos moradores, o que certamente causou resistência dos munícipes quanto à empresa, em razão da invasão ao seu território. Ao retornar a compreensão de como se constituiu o “Auto de São Benedito”, para além do financiamento, Paulo frisou a inspiração em um projeto semelhante implantado no Piauí. O projeto em questão descrevia a história de São Francisco de Assis através de uma encenação. O gerente também destacou o fato de já conhecer Ciro Barcelos. Em uma pesquisa de campo, coincidentemente, eles chegaram a Helvécia em um dia que os residentes comemoravam o dia de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, a partir daí nasceu a ideia de construir o “Auto de São Benedito”, veja abaixo a descrição da constituição:

[...] Mas isso não era suficiente. E aí nós chegamos lá e fomos conversar com o povo do local, com quem nós construímos uma relação muito boa, relação de amizade e nós identificar o qual seria, assim, o fio da meada, né? O fio da meada, a gente puxar o fio da meada, a gente tinha quinhentos mil, né? Pra gastar, né? E nós contratamos uma empresa que fazia um trabalho de desenvolvimento territorial, sustentável, lá em Pernambuco, que eram pessoas que eu conhecia o trabalho deles, né? E era um trabalho muito bom, porque eles apostavam nessa coisa do empreendedorismo. Então... Querendo o que a gente estava querendo. Então, nós estabelecemos uma base dentro da comunidade, né?. Alugamos uma casa lá, que era o escritório da comunidade do projeto, era o escritório do projeto, dentro da comunidade, contratamos pessoas da comunidade, né?. E no sentido de melhorar a situação de vida deles, porque esse negócio de viver do carvão era uma coisa extremamente degradante, então o que a gente podia fazer por eles, a gente fazia. E em paralelo nós pegamos o fio da meada que foi quando nós estávamos lá, eles estavam comemorando o dia de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, e nós fomos lá nós vimos tudo isso e aí eu tinha uma pessoa que já tinha trabalhado comigo, né? Um projeto muito semelhante no Piauí, contando a história de São Francisco, fazendo isso com o teatro, né? Com a comunidade e de agricultor de familiares no sul do Piauí. E aí nós, eu chamei o diretor de teatro, aqui no Rio e aí nós fomos, fomos a campo, levei ele lá pra conhecer a comunidade e sentir com é que poderia ser um desse, dentro da comunidade. E ele gostou muito e se deu muito bem com o pessoal e nós lançamos, então, a proposta do Auto de São Benedito, com a comunidade, né? Com todos os grupos, todas as lideranças da associação, a Tíndinha, o menino da Capoeira, as professoras da escola, a gente fez assim uma coisa muito legal, com todos eles. E aí, nós partimos para fazer um planejamento desse trabalho e executar esse trabalho envolvendo eles, né? Aí que tá o trabalho, era um trabalho que envolvia a comunidade, que puxava pelo melhor da comunidade e dava como retorno o melhor pra comunidade [...] (COUTINHO, Paulo. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

Pela fala do gerente de sustentabilidade, Paulo Coutinho, nota-se a afirmativa de que o trabalho acontecia em parceria entre empresa e comunidade. Desse modo, a participação da empresa no financiamento do “Auto de São Benedito” proporcionou condições para que os quilombolas pudessem reverter necessidades políticas de reajustar demandas e reparações históricas e identitárias forjadas ao longo do tempo. A encenação também possibilitou o contato entre o passado e o presente, interligando aspectos em comuns, recuperando comportamentos e elaborações no anseio pela vivência coletiva. Coutinho prossegue:

[...] São Benedito é um santo negro, como você sabe e eles não tinham um grande conhecimento, a gente pesquisou, desenvolveu a história de São Benedito e eles passaram a assumir que eles estavam contando a história de São Benedito e nós fizemos uma coisa de tal sorte que contar a história de São Benedito era quase que um paralelo, uma semelhança, uma metáfora, talvez, de contar a história da própria comunidade, inicialmente de escravos, ali tinham as fazendas de uns suíços que depois foram embora, nós tocamos no coração da comunidade, tá? Então isso foi, assim, a introdução que eu te dou (COUTINHO, Paulo. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

As afirmações acima dialogam com as menções feitas abaixo, citadas pelo entrevistado Francisco Geovane Rosal, gerente geral da empresa Fíbria, quando diz:

a iniciativa partiu de um gerente da área de sustentabilidade da empresa - Sr. Paulo Coutinho, por já ter desenvolvido em outras empresas e regiões do país, trabalhos com comunidades etc. O Sr. Paulo visitando Helvécia, vislumbrou uma comunidade rica em cultura e bem homogênea sobre suas raízes. Foi aí que o Paulo convidou o Ciro Barcelos – ex-ator da Globo com quem já havia trabalhado em outras empresas desenvolvendo algo dessa natureza. Quanto a organização do Auto, o Ciro fez um estudo junto com a comunidade e viu ali a possibilidade de fazer a sua Trilogia, pois o Ciro já havia feito as peças São Francisco de Assis e São José e em Helvécia ele achou todos os ingredientes para fazer o Auto de São Benedito - o que foi feito com o apoio da empresa e a aprovação da comunidade. A iniciativa do gerente de sustentabilidade, o Paulo Coutinho, né? Por já ter desenvolvido em outras regiões do país, em outras empresas, principalmente no Nordeste, trabalhos comunitários e artísticos também, né? Inclusive, ele desenvolveu um trabalho com o Ciro, eu não sei se foi no Piauí, foi numa grande empresa do Nordeste e que foi um grande sucesso. Então...O Paulo visitando ele e viu uma, assim, uma comunidade muito rica, né? De cultura e bem homogênea, naquilo que eles precisavam, né? E aí ele, ele falou, puxa Geovane, vamos fazer aqui o Auto de São Benedito foi quando ele conversou com o Ciro, né? E aí, veio essa, né? Essa ideia e o Ciro topou, o Ciro veio pra cá, ficou, eu acredito que uns dois anos aqui na região, a princípio ele ficou uns dois meses só em fase de estudo, estudando toda a, vamos dizer assim, a comunidade, as pessoas. E aí, ele vislumbrou aquilo, como eu já te falei, ele já havia feito o São Francisco de Assis, por ele ter ficado uma época lá na Itália, ele fez também em São José, né? E aí ele falou, puxa, Geovane, aqui eu vou fazer o Auto de São Benedito, porque aqui eu tenho pessoas maravilhosas que vai ser um, um sucesso. E aquilo, eu falei, puxa, que bom, então. Maravilha. E ele começou a desenvolver primeiro, ele escreveu toda a história, conversou com a comunidade, chamou inclusive algumas pessoas pra participar de oficinas de teatro, foram treinando, claro que muitos participaram e ali ele foi fazendo a seleção, achou as pessoas ideais pra poder montar a peça, o que foi feito e eu não me lembro a data, né? Mas ela foi, foi feita a primeira peça no aí no galpão, lá em Helvécia, que foi transmitido, inclusive, até pela televisão, na época, foi um sucesso muito grande, né? depois nós fomos apresentar o auto lá em São Mateus, que foi exatamente na festa de São Benedito, eu acredito que acho que tinha uma média de

umas cinco mil pessoas lá assistindo, que foi um sucesso. Depois nós fomos apresentar em Vitória lá no teatro, isso já foi a pedido já da empresa pra era um trabalho que a empresa estava fazendo relacionamentos com comunidade, essas coisas, e levou o alto pra poder apresentar e também foi um sucesso muito bom. Apresentou também aí no Centro Cultural em Porto Seguro e dali, acho que o Secretário de Cultura na época, não me recordo também, convidou pra o Auto ir apresentar lá no Pelourinho, em Salvador, que era a, acho que nessa época era o encontro de cultura das cidades, né, da Bahia. E foi também maravilhoso lá em Salvador. Enfim, essa é a parte, né? Que eu me recordo e que sinto também saudade da época, porque eu tenho uma gratidão e tenho um apreço muito grande por esse povo (ROSAL, Francisco Geovane. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

A empresa Fíbria viabilizou a produção e divulgação de um trabalho que não culminou apenas no contexto da comunidade quilombola de Helvécia-BA, pelo contrário, se expandiu também para outras cidades e estados. De modo que todos os custos com deslocamentos, alimentação e infraestrutura ficaram por conta da empresa financiadora. Outro aspecto foi levantado pela empresa Fíbria: sua participação foi pensada a partir do custo e benefício desta atividade artístico-cultural, como se observa na seguinte fala:

a iniciativa partiu da empresa, mas é muito importante dizer que a empresa, no caso, nós, né? Fizemos uma relação, estabelecemos uma relação de iguais, de parceria verdadeira e sustentável com a comunidade. Isso é muito importante que nós tínhamos a preocupação o tempo todo de não estabelecer nenhum tipo de coisa autoritária, sabe? “Vão fazer isso”, “vão fazer aquilo”, não! Tudo foi construído junto com eles em reuniões, num processo criativo, que eles foram envolvidos e ele doaram e eles abraçaram o projeto e você deve ter visto o vídeo, o resultado final de estudo, né? O custo benefício disso foi trazer e virar o jogo da relação da comunidade, quer dizer, da empresa com a comunidade, né? Uma comunidade que estava esquecida, que se sentia claramente ofendida na sua relação com a empresa, sabe? A empresa era malvista, a empresa era vista como exploradora, que não dava atenção a ele, sabe? É uma coisa muito séria, muitos tinham um ressentimento muito grande que a gente foi, o projeto do jeito que nós fizemos, né? Que foi uma coisa assim, de coração, esse projeto conseguiu mexer nessa... quebrar essa resistência, quebrar essa relação de conflito entre empresa e comunidade, na verdade existia era uma relação conflituosa que a gente trabalhou arduamente para reverter esse cenário, tá? (COUTINHO, Paulo. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

O entrevistado deixa explícita a relação conjunta entre empresa e comunidade, de forma que o trabalho não fosse em momento algum conduzido com autoridades e imposições, mas como um processo criativo. No decorrer da fala, a afirmativa de que a relação entre empresa e comunidade era de resistência, de conflito, o ressentimento pairava entre eles. Mas, com o projeto social, que foi a execução do “Auto de São Benedito”, a condição de encontrar um caminho para firmar uma parceria entre empresa e comunidade, de maneira a torná-la aparentemente mais visível, joga por terra a sutil negação da potencialidade dos moradores da comunidade de Helvécia-BA. Ainda nessa discussão, Francisco Geovane Rosal reitera:

a participação da empresa foi total. Quanto ao custo não me recordo e em relação ao

benefício, acredito que deva ter sido a satisfação da comunidade e do grupo de atores em mostrarem sua cultura de uma forma mais ampla. Em relação a quanto tá o custo e benefício, tal, eu até citei em questões de custos, quanto que ficou essa peça, a peça ficou, eu diria pra você cara, porque era um elenco muito grande, né? Acho que de sessenta pessoas, imagina com todo figurino, com despesas de transporte, alimentação e essas coisas todas, e a empresa, todas as apresentações, a empresa vinha bancando. Porque o objetivo era exatamente plantar essa semente pra que aquelas pessoas tomassem gosto disso aí e cultivassem, ou seja, começassem a apresentar, né? Em que fosse através de convites ou até mesmo vendendo o seu produto e fazendo com que aquilo ali tivesse, vamos dizer assim, pernas próprias, né? Mas, infelizmente, não foi à frente. É, foi uma pena, né? Mas foi enquanto durou, foi uma coisa maravilhosa e já era uma, uma comunidade bem conhecida, ficou muito mais conhecida através disso aí, não é? (ROSAL, Francisco Geovane. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

Embora, a aparente satisfação da empresa em financiar a produção e encenação do Auto, sob a condição de não deixar a comunidade de Helvécia-BA perder a grandiosidade de seus patrimônios culturais, suas manifestações identitárias, costumes cotidianos e ordinários, suas religiosidades e entre outros, notam-se contradições quanto a esses argumentos, basta analisar as falas dos integrantes da comunidade. Nesse sentido, questionou-se um pouco mais a empresa e a comunidade, buscando compreender como ocorreram os desdobramentos da ação do “Auto de São Benedito” na comunidade quilombola de Helvécia-BA e na região, o que conduziu à seguinte fala:

os desdobramentos foram grandes, por que o que que a gente fez? A gente pegou a partir dali nós começamos, porque teve toda uma coisa de construção da peça de teatro, né? Então, você tem que construir cenário, construir figurino, ensaiar o texto, dança e música, né? Tem, né? O teatro, ele chama tudo isso. Então, essas várias atividades, elas permaneceram, entendeu? Então, nós fizemos, assim, por exemplo, a rapaziada jovem, assim, né? Jovens adultos, eles, a gente trabalhou com eles pra fazer um desfile de moda, uma moda que eles construíram a partir dos figurinos que surgiram durante a peça, né? Isso abriu um então aí a gente fez fotos com eles, com as meninas, com os rapazes e não sei se você viu esse material, mas é muito bom o material, que foi uma coisa, assim, que levantou, tinha a autoestima deles. Falei, então, teve uns desdobramentos, assim, muito interessantes. A peça incorporou o que a comunidade tinha de melhor, por exemplo, a capoeira, o grupo de capoeira participa do espetáculo, né? Nós fizemos questão de trazer as coisas boas da comunidade pra dentro da peça, né? o potencial que eles tinham lá, porque é assim, né? Um negócio inclusivo, né? Altamente inclusivo, tá? (COUTINHO, Paulo. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

Eu, a princípio, creio que foi uma grande expectativa, né, do grupo em prosseguir, o que, infelizmente, não foi, né? Infelizmente, né? O que foi uma pena, pois o povo de Helvécia, né, tem em seu DNA uma cultura muito bonita, é o que eu percebo, que eu vejo, eu participei com eles ali, acho que uns oito, dez anos e eu via isso neles, né? (ROSAL, Francisco Geovane. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

Assim, ficou evidente que, para a empresa, há uma demanda de se pensar a montagem de um teatro, eventos prévios para assim construir toda a estrutura devida e necessária, além da condição de seleção dos atores e atrizes para composição do “Auto de São Benedito”. A

inserção de produções artísticas já existentes na comunidade de Helvécia-BA também foram relevantes para se somar a dramatização inédita do teatro, constituídas também por uma perspectiva de inclusão social desses sujeitos. Interessante discutir que, a partir das citações, vê-se que os integrantes da empresa enxergavam o desejo da comunidade de prosseguir com a encenação, bem como, percebiam como os artistas vislumbravam, por meio do Auto, a valorização artística e a potencialidade da comunidade para essas produções.

Veja, em seguida, uma fala sobre os impactos dessa produção ao nível nacional e internacional, segundo Paulo Coutinho:

a nível nacional nós fomos convidados para nos apresentarmos em um festival que estava tendo de teatro, promovido pelo Governo do Estado, em Porto Seguro e em Salvador, né? Nós fomos, pegamos um ônibus, né? Um ônibus cheio, eu fui com ele, nós fomos a turma toda pra Salvador, são horas de viagem, você sabe como é, e fomos lá nos apresentarmos em Salvador e foi um sucesso, foi um sucesso, tá? Então, assim, nacional, não foi além disso, mas houve um impacto além do impacto local que a gente, que a gente fez, né? Que era nossa, nosso objetivo primeiro né? Do ponto de vista da empresa, mas quando a gente viu que a gente tinha um potencial muito maior, a gente fez, a gente consentiu (COUTINHO, Paulo. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

Os gerentes da empresa financiadora do “Auto de São Benedito” foram questionados se consideram que as memórias coletivas da comunidade de Helvécia podem ser consideradas como um patrimônio cultural imaterial, buscou-se compreender se houveram consultas a órgãos governamentais para a realização do Auto, eles afirmaram que:

podem ser consideradas como patrimônio imaterial, cultural e material. Sim, com certeza. Houve consulta a órgãos governamentais para realização do Auto? Não, não, não, mas tudo partiu de nós mesmos lá, localmente, com a ajuda do Ciro Barcelos, diretor de teatro do Rio, que era meu amigo e nós construímos com eles, os textos das participações de todo mundo, a Tíndia que era líder da associação, ela aparecia na peça como uma liderança política também. Então, a gente, todo mundo entrou na coisa e não teve nenhuma ajuda governamental nesse sentido tá?” (COUTINHO, Paulo. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

Particularmente, não vejo necessidade de nenhuma consulta a órgãos governamentais. Ah, até mesmo por não participarem do evento e nem menos do patrocínio, né? Então, eu não sei, a razão por que seria através de que órgão da cultura do Estado, né? Era uma coisa totalmente, vamos dizer privada, né? Porque isso era entre a empresa e a comunidade. Eu entendo que a maioria tinha que ser na comunidade, o que sempre foi feito e sempre foi aceito, a comunidade sempre era consultada nisso aí, né? (ROSAL, Francisco Geovane. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

Ambos partem da premissa de que, internamente, empresa e comunidade pudessem resolver todas as questões burocráticas legais por si mesmas. Atestam que na composição do Auto havia uma atriz, forte liderança local, que conduzia os trabalhos de documentos jurídicos da Associação Quilombola de Helvécia-BA, sendo assim, não houve necessidade de um

trabalho de consulta em órgãos governamentais à parte.

Parte-se do pressuposto de que todo trabalho de intervenção requer anuência da comunidade, o que provocou inquietação foi saber como a empresa transitou sobre essas questões e se se amparou em algum dispositivo. No sentido de direitos autorais e éticos, os gerentes dizem:

olha, isso aconteceu em dois mil e nove. Então...lá se vão dez anos. Hoje eu não sei como é que a empresa tá trabalhando. Eu saí da empresa no final de dois mil e dez. Então anuência da comunidade, claro, pelo que eu encontrei pra você, você vê claramente que tudo foi feito em conformidade, tudo foi feito em parceria, em regime de colaboração total, né? Hoje eu não sei como é que transita. Na época, nós tínhamos, assim, hoje, carta branca, desse diretor da empresa, que era o Valter Lind Nunes, que adorou o trabalho, acompanhou o projeto, entendeu qual era a lógica, o ponto de vista sabe? Do ponto de vista relacional com a comunidade, entendeu, apoiou, achou que era por aí mesmo, porque é nessa época a gente já via que aquele tipo de relação assistencialista autoritária, né, da que a empresa tinha, aquilo ali ia dar em nada, né? Aquilo ali era um resquício de pensamento brasileiro, aí dos anos quarenta, cinquenta, aquela coisa do regime da Era Vargas, né? Um negócio bem pra trás. Então é isso, sabe? É isso. Autorais e ética. Não, isso quer dizer, então direitos autorais foi todo construída, nós é que tínhamos direitos autorais, se a gente fosse levar isso pra algum lugar, né? (COUTINHO, Paulo. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

Quando o antigo gerente da empresa Fíbria, Paulo Coutinho, menciona “os direitos autorais foi todo construído, nós é que tínhamos direitos autorais, se a gente fosse levar isso pra algum lugar, né?” leva a pensar não somente nos termos autorais de produção, mas dá margem a compreender que eles não tinham a pretensão de seguir com aquele projeto social. Ou seja, a proposta estava para o tempo presente, no futuro, a própria comunidade poderia buscar sua autonomia ou outros financiamentos. O gerente geral diz que:

nunca tomamos uma decisão sem anuência da comunidade, né? Fato este que havia sempre reuniões e eram grandes reuniões, né? Com a comunidade e as lideranças em especial de todos os segmentos, eu procurava, em especial, que todos os segmentos tivessem presentes, a parte religiosa, né? Cultural, a parte agrícola, comércio, a educação. Então, envolvia todos, todos os líderes. E sempre fomos bem, eu diria assim bem entendido em relação mutuamente bem entendidos, tá? (ROSAL, Francisco Geovane. [Entrevista cedida a Silas Lacerda dos Santos] Teixeira de Freitas-BA, 12 de janeiro, 2021).

Desse modo, compreende-se que todo trabalho de construção, constituição e encenação do “Auto de São Benedito” produziu uma convivência, um desenvolvimento da consciência social, uma vez que objetos materiais possibilitaram conhecimento, formação e educação para as relações étnico-raciais, sem reduzir particularidades. Pelo Auto, afirmaram-se perspectivas de histórias e identidades de membros da comunidade de Helvécia-BA, que ocorreram por via da religiosidade e da diversidade de práticas e relações étnico-raciais. A partir do teatro firmou-se a valorização cultural da comunidade de Helvécia-BA, como possibilidade de

reconhecimento da identidade do sujeito, discutir território, forma de enaltecer as riquezas da identidade, reconhecer a constituição de ascendência étnica e a prática cultural artística local. Ou seja, o teatro como possibilidade de aproximação participação na criação artística de adequação a trajetórias de vidas marcadas pela opressão social bem como medida socioeducativa, exercitando diálogos e problematizações individuais e de grupo, tornando-os protagonistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa tratou do “Auto de São Benedito”, encenado por membros da comunidade quilombola de Helvécia-BA, para discutir teoricamente acerca da obra em questão, o trabalho foi fundamentado em estudos históricos, semióticos e semiológicos do teatro. Cada signo descrito foi observado pela relação com outras discussões teóricas e ideológicas, sendo esses signos pertinentes ao universo dos quilombolas, não abrindo mãos de identificações culturais próprias da comunidade.

Foram investigadas as leituras manifestadas na encenação do Auto para o entendimento da (re)constituição da memória, da história, das identidades étnico-raciais e das práticas educativas nesse contexto. Atestou-se a condição evidente de que o Auto de São Benedito se apresenta de forma política e emergente na comunidade, onde os quilombolas encenam um contínuo movimento de ideias e práticas que se transformam por meio do embate contra as sequelas da escravidão e da omissão/rejeição de um legado. Chamou a atenção a quantidade e diversidade de religiões existentes em Helvécia-BA e essa pauta de discussão ficou demarcadamente expressa nas entrevistas cedidas, inclusive pela afirmativa do legado da fé cristã-católica, que tem sido reproduzida pelos antepassados, diluindo-se em manifestações e celebrações culturais e identitárias. Nessa perspectiva, apreende-se como se dá a construção dos deuses em diferentes cenas, de modo que a validade dessa produção e encenação artístico-literária recria a história e a educação para as relações étnico-raciais.

Quanto às leituras e narrativas do São Benedito na comunidade, observou-se que elas foram constituídas e transmitidas por uma construção coletiva própria dos quilombolas. Embora não tivessem aprofundamento sobre como teria ocorrido a inserção do santo na comunidade, preocuparam-se em historicizar, na construção da dramatização, elementos gerais para a apresentação da vida e obra do protagonista, sendo esse afrodescendente. Na encenação do “Auto de São Benedito” os atores (re)constróem suas histórias e memórias através dos diálogos construídos por movimentos históricos, corporais e performances, relacionando e interseccionando identidades. À medida que as cenas se desenrolam, reverberam momentos que retratam opressões vivenciadas em suas identidades, por via de tensões impostas pelo sistema escravista, com um comprometimento que simboliza e cristaliza o sagrado, o profano da identidade da comunidade.

Cabe ressaltar que no “Auto de São Benedito” houve um olhar voltado para a identidade e cultura local, de modo que na composição da dramatização entrecruzou outras manifestações costumeiras da comunidade, como o exemplo de celebrações de festas e danças a santos que

transitam outras religiosidades que não somente católica, assim os artistas estabeleceram diálogos da contemporaneidade, trazendo para a cena a atenção e a fácil leitura do receptor. Pelo atravessamento de outras culturas, presentes no “Auto de São Benedito”, os artistas (re)produzem a identidade e a cultura local, assegurando a reconstituição de fragmentos históricos da memória e da identidade coletiva. As narrativas apresentadas pela história de vida do santo perpassaram compreensões e estruturações das cenas e de todo o ato, por meio de momentos informais, entre uma conversa ou outra se assimilavam histórias e memórias, bem como pelo contato contínuo da comunidade.

A devoção ao santo Benedito na comunidade quilombola de Helvécia-BA têm sido herdada desde gerações centenárias. Também se tem o hábito de celebrações como forma de pagamento de promessas ao santo, perpetuando, assim, a devoção. Dessa maneira, vê-se que existe um legado cristão-católico muito forte, esse enraizamento, que tem ultrapassado gerações, tem se diluído em manifestações culturais e identitárias, não negando a existência de outras religiões da África. Entre manifestações artísticas, o “Auto de São Benedito” vem para firmar-se como mais uma prática cultural na comunidade, apresentando como prática histórica e social. Compreende-se que todas as temáticas socialmente problemáticas e acordadas na encenação contemplam um pensar para ações que se afirmem e reafirmam, fortalecem e refortalecem o contexto cultural local por meio de ressignificações da própria resistência identitária, como forma de combate preconceitos e intolerâncias religiosas. A partir da história, das identidades étnico-raciais e das práticas educativas na comunidade quilombola de Helvécia-BA, as histórias e memórias de São Benedito surgem também como entendimento de que ele mantém a prosperidade e fartura nos lares, como sendo sempre bom ter a imagem dele por perto e evocá-lo em momentos de alimentação espiritual.

Como justificativa, nessa relação, a base para compreensão dos estudos pautou-se em contextualizar os sujeitos quilombolas de Helvécia-BA a partir de considerações identitárias, históricas e sociais, memorialísticas, políticas, culturais, étnico-raciais e educacionais, sendo possível analisar e interpretar o Auto com vistas as suas narrativas e leituras dramatizadas. Todavia, a encenação pelos quilombolas, como texto dramático, necessita ser lida a partir de uma apreensão crítico-reflexiva e de sentimento pertencente a características que são próprias da identidade e cultura de Helvécia-BA, não exatamente como está posto, em razão do objetivo político que o grupo social condensa suas memórias e interpretações de que os signos conduzem suas ideologias de conscientização. Ou seja, percebe-se que pelo passado vivido por seus ancestrais, os artistas constroem no tempo presente um pensamento de resistência contra o pensamento hegemônico, eurocêntrico, de imposição das condições de escravidão e domínio.

Os signos, como apresentados, corroboram para a representação do sujeito, uma ação humana, uma conscientização identitária e cultural por base de teorias constitutivas. Nesse sentido, o Auto surge da condição híbrida de discussão, da mescla, onde os signos sistematicamente levam a interpretações semióticas como ciência, permitindo que o pesquisador/intérprete/leitor adentre nos movimentos internos das mensagens, do texto artístico-cultural por via dos discursos religiosos dramatizados, por via de um caráter social. Inferimos também que os signos incorporados na dramatização do Auto não podem ser desprendidos de seus produtores, dos seus atores e interpretantes e que pela dramatização a existência de um ator diante do público que interpreta o personagem. A atualização dos signos é constante, pois em cada encenação surgem novas sessões, de modo a se modificarem.

O “Auto de São Benedito” apresenta-se como uma subversão do modelo estético europeu e medieval atual de teatro, como lugar de ensinamento e contextualização de vivências dos sujeitos, ocorrendo assim uma mistura do religioso e de alegorias maiores, signos que levam a interpretações da própria cultura e identidade local. O Auto de São Benedito surge como um ato transgressor, pois rompe com o modelo colonial, de modo a transgredir um limite e a estabelecer um novo, por uma desconstrução a partir de retirar-se de um lugar canônico de algo já cristalizado. Haja vista que se apresenta também com um grande valor social, apresentando uma arte coletiva com visão de dessacralizar um lugar privilegiado, visto que os atores politicamente se posicionam contra os sistemas de opressão que foram submetidos no decorrer da história.

O Auto justificasse então, entre outras funções, como um meio de afirmação ou demonstração da fé dos quilombolas de Helvécia, de sua devoção a São Benedito. O “Auto de São Benedito” também se constitui como forma de representação histórica, demonstrando elementos comuns a cultura africana, por assimilar a história e identidade local com a de negros em situação de escravidão e interligação com a África, pela presença de dissonâncias no tempo e no espaço através da manifestação da fé e consumo de materiais simbólicos. Quanto a inserção do Santo Benedito pelos quilombolas, percebe-se que eles demarcam reflexões da biografia histórica e identitária do beatificado, de modo que na dramatização transitem a construção da memória coletiva da comunidade e suas proximidades identitárias com o mesmo. Nota-se a preocupação da comunidade em historicizar elementos gerais para a apresentação da vida e obra do protagonista, afrodescendente, proveniente dos pobres da colônia. Ainda, também fica a compreensão da comunidade como espaço de produção de significados, códigos e regulações, que sustentam a prerrogativa da fé e da devoção a santos diversos.

Compreende-se que o Auto simbolicamente objetiva constituir legados deixados por

seus antepassados, reforçando e restaurando aos moradores do tempo presente, comportamentos sociais emergentes e reflexivos quanto a identidade e cultura. Nesse sentido, o Auto surge como um evento que acontece de forma interdisciplinar, por apresentar uma multiplicidade de outras manifestações que tem acontecido na comunidade, de modo a ressignificar e transformar vivências. Assim, pela prática educativa e cultural, os quilombolas transitam pelo caminho do meio, apresentando uma historicidade construída interdisciplinarmente. Pelos quilombolas a segurança de apropriar-se daquilo que para eles são existentes de seus ancestrais, por uma continuidade da manutenção da identidade local. Embora as manifestações sejam ressignificadas em suas representações, os signos constroem-se como referências identitárias, de modo a representar sentido a outros já existentes.

Interessante como os artistas não só tem consciência da importância da discussão sobre educação para as relações étnico-raciais, como também exemplificam e introduzem essas discussões nas cenas do Auto, referenciando como uma importante pauta, o processo de escravidão (apresentado no início da encenação), bem como o percurso de vida do Santo Benedito. A partir do teatro, firma-se a valorização da cultura da comunidade de Helvécia-BA, como possibilidade de reconhecimento da identidade do sujeito, discutir território, forma de enaltecer as riquezas da identidade, reconhecer a constituição de ascendência étnica e a prática cultural artística local. Desta maneira, o teatro surge como possibilidade de aproximar, através da criação artística, as trajetórias de vidas marcadas pela opressão social; ainda, funciona como medida socioeducativa, exercitando diálogos e problematizações individuais e de grupo, tornando-os protagonistas.

Desse modo, infere-se que o “Auto de São Benedito” contribui para a afirmação reflexiva e emancipatória político-cultural que, por meio da teatralização, preocupou-se com a materialização dos elementos artísticos e manifestações que compõem a resistência circulante na memória coletiva da comunidade. Haja vista que, no decorrer dos anos, os quilombolas vêm ressignificando suas ações comportamentais e culturais através da valorização e permanência da manutenção de suas manifestações. Nesse sentido, o teatro contribui para a relação de aproximação da contextualização do meio, apresentando parte da história e da memória de outros negros que viveram em outros espaços e tempos, sobretudo na perspectiva dos quilombos.

Com as entrevistas e coletas de dados, ficou evidente o fato da comunidade não se unir a ponto de garantir a continuidade e manutenção do Auto. Embora, também, a experiência vivenciada se some ao fato da empresa Fíbria, antiga Aracruz Celulose, não ter garantido essa condição, nem mesmo para cumprir com exigências postas pelo Banco Nacional de

Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) que era o de aplicação do financiamento para a continuidade das suas aplicações capitais. Desse modo, é possível incluir a essa discussão a pauta de que a empresa visava interesses financeiros e não tinha ou não dava a importância devida à comunidade, numa visão de financiamento da potencialidade de suas práticas identitárias e culturais. Os entrevistados afirmaram o fato de o eucalipto ter tomado parte do espaço geográfico, plantação essa causada pela empresa e que ocupam as estradas que compõem a transição das ruas da comunidade de Helvécia-BA, de modo a interferir no acesso dos moradores e na relação pessoal com a empresa, o que certamente foi o motivo maior de resistência dos munícipes quanto a invasão do seu território.

A partir da encenação do “Auto de São Benedito” é possível dizer que os quilombolas da comunidade de Helvécia-BA, entre tantas experiências individuais e coletivas vivenciadas, assumiram, mesmo que parte do grupo, o lugar de aceitação e reconhecimento quanto a identidade negra constituída historicamente, reforçando a prerrogativa de que o teatro educa e conscientiza os sujeitos politicamente, além de potencializar a visibilização em diversos espaços e tempos, essa afirmativa baseia-se a partir das falas dos atores, coletadas em entrevistas, através das quais afirmam a valorização de suas experiências individuais e coletivas entre os membros na garantia do sentimento de pertencimento da identidade local.

Dentro do processo discursivo-metodológico, a pesquisa transitou pela investigação acerca de como se constitui um quilombo e definições da terminologia quilombola, no que se refere às suas perspectivas identitárias e de ressignificações. Na medida em que o tempo passava, ao notar atividades conclusas e outras em avanço, bem como as considerações e solicitações da banca, foi possível ampliar leituras bibliográficas correspondentes ao *corpus* da pesquisa, sendo assim primordial para a explicitação de referencial epistemológico e dos pressupostos metodológicos. As leituras e orientações possibilitaram um olhar aguçado e atento, principalmente das visitas aos moradores da comunidade e sobretudo pelas entrevistas e período de coleta de dados. Houveram dificuldades quanto à obtenção de alguns dados junto aos moradores da comunidade de Helvécia-BA, no entanto, também os imprevistos agregaram questionamento e avanços ao estudo. As reflexões e transformações dos sujeitos da comunidade quilombola de Helvécia-BA remeteram à experiência e ao conhecimento empírico vivenciado na dramatização do “Auto de São Benedito”.

Pelas práticas artísticas e culturais encenadas no “Auto de São Benedito”, compreende-se que ocorreu o compartilhamento de ações que traduziram um imenso sentido e significado, sendo esses conduzidos pela história e cultura afro-brasileira que “remodelaram” suas identidades. Nesse adentro, frisa-se a importância do Auto ter tratado das relações étnico-raciais

e ser pensado com base em conhecimentos obtidos através das práticas culturais, históricas, dos artistas, expondo também o progresso deste mesmo povo, através de suas lutas e pautas reivindicatórias. A conscientização das relações étnico-raciais também buscou justamente a realidade de valorização e a territorialidade de espaços educativos, estabelecendo contatos respeitosos com ancestrais, sintonizando a natureza histórica e cultural, construindo sentidos e relevâncias para os sujeitos quanto as suas aproximações identitárias, tornando-se como uma importante estratégia para que os sujeitos compreendam, indaguem suas realidades e as modifiquem, vinculando convivências comunitárias. O Auto tratou do cuidado e da atenção ao comprometimento social por parte dos quilombolas, um preparo para uma vida cidadã, com vista a construir uma sociedade engajada para com a diversidade étnico-racial, preocupado com elementos centrais de forte presença histórica, social, cultural, política e identitária do extremo sul baiano.

Contudo, este estudo poderá ser pensado e constituído por outros vieses e perspectivas teóricas discursivas. Desse modo, a presente pesquisa torna-se relevante para a comunidade científica e a de Helvécia-BA, em justificativa pela possibilidade de retomar o passado vivido e o passado que se vive no presente, principalmente na memória da comunidade quilombola de Helvécia-BA. Todavia, os eixos temáticos e abordagens estabelecidas, são capazes de propor aos leitores e leitoras a convocação para a ressignificação e reflexão da importância da presença social de negros e negras nas artes e manifestações culturais e científicas. Espera-se, assim, que outros sujeitos se apropriem deste material, como forma de combater ao que foi o sistema escravista e as condições de desigualdades e preconceitos raciais que negros e negras viveram e vivenciam pela hegemonia cultural e econômica branca.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOWICZ, A; GOMES, N. L. **Educação e raça: perspectivas políticas, pedagógicas e estéticas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- ABREU, Â. L. **Ecossistemas da memória em Helvécia-Ba: Histórias, Griôs e Performances**. Ilhéus: Ba: UESC, 2014.
- AGUIAR, D. P. **Entre práticas culturais e linguagens: um estudo sobre a performance da dança bate-barriga, em Helvécia, Nova Viçosa/Ba**. Dissertação (Mestrado em Letras: Cultura, Educação e Linguagens) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2015.
- ALMEIDA, A. W. B. **Quilombos e as novas etnias**. Manaus: UEA Edições, 2011.
- ARAÚJO, F P. **São Benedito: Santo ou negro? – A troca de um santo negro por uma santa branca na cidade de Encruzilhada**. Disponível em: http://www.uesc.br/eventos/ciclohistoricos/anais/fabiola_pereira_de_araujo.pdf . Acesso em: 19 set. 2020.
- ARRUTI, J. M. Conceitos, Normas e Números: uma introdução à educação escolar quilombola. **Revista Contemporânea de Educação**, Campinas, v. 12, n. 23, p. 107-142, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/3454/7619> Acesso em: 18 set. 2020.
- BRANDÃO, C R. **A educação com cultura**. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- CAPUTO, S. G. **Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- CARMO, A. F. **Colonização e escravidão na Bahia: a colônia Leopoldina (1850-1888)**. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- COELHO, T. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001. (Coleção Primeiros Passos)
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001.
- _____. **Análise do Discurso: Análise da Pesquisa Social**. Nova York: Routledge, 2003.
- FREIRE, P. **Ação Cultural para a liberdade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GOMES, F. S. **Mocambos e Quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil**. 1. Ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015. (Coleção Agenda Brasileira).

GOMES, L. M. F. C. **Helvécia-homens mulheres e eucaliptos** (1980-2005). Dissertação (Mestrado em história regional e local) – Departamento de Ciências, Universidade do Estado da Bahia, Campus X, Santo Antônio de Jesus – BA, 2009.

GUINSBURG, J. O Teatro no Gesto. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Semiologia do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 377-380.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A Editora, 2003.

HELVÉCIA, Quilombo das artes. Direção de Ciro Barcelos. São Paulo: Fábria Celulose, 2010. 1 fita de vídeo (1h30), VHS, son., color.

IASBECK, L. C. A. **Leituras da Imagem: impressão, sensação, interpretação e opinião**. 2012.

JUVENTINO, L. E. **O Rap enquanto arma para combater a desigualdade: Uma análise da música do grupo Racionais MC's sob o viés da Análise de Discurso**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciência e Economia) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Alfenas, Varginha, 2019.

KOOPMANS, J. **Além do Eucalipto**. 2. ed. Teixeira de Freitas: Cepedes, 2005.

LALEYE, I. As religiões da África negra. In: DELUMEAU, J. (org.). **As grandes religiões do mundo**. Lisboa: Editorial Presença, 2002. p. 613 – 679.

LARCHERT, J. M; OLIVEIRA, M.W. Panorama da Educação Quilombola no Brasil. **Políticas Educativas**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 44-60, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PolEd/article/viewFile/45656/28836> . Acesso em: 13 out. 2020.

LEISTNER, R. Religião, Ciência e Transdisciplinaridade: conhecimento afro-religioso como objeto de estudo. **Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 45, n. 2, 2009. p. 125 – 134. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/4892 . Acesso em: 19 Maio, 2020.

LE GOFF, J. **História e Memória**. 5. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.

LYRA, H. J. B. **Colonos e Colônias: uma avaliação das experiências de colonização agrícola na Bahia na segunda metade do séc. XIX**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1982.

LÓSSIO, R. A. R; PEREIRA, C. M. A importância da valorização da cultura popular para o desenvolvimento local. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, III, 2007., Salvador, **Anais III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador: Faculdade de Comunicação - UFBA, 2007. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2007/RubiaRibeiroLossio_CesardeMendoncaPereira.pdf. Acesso em: 15 jul. 2021.

MARTINUCCI, O. S. **Circuitos e modelos da desigualdade social intra-urbana**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2008.

MELLO, M. M. **Caminhos Criativos da História**: Territórios da memória em uma comunidade negra rural. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MOREIRA, R. P. J. **A memória da escravidão e a construção da identidade dos grupos que compõem a comunidade quilombola de Helvécia (2000-2018)**. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Faculdade de História, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2019.

MUNANGA, K. Origem e histórico do quilombo em África. *In*: MOURA, C. **Os quilombos na dinâmica social do Brasil**. Maceió: EDUFAL, 2001. p. 21 – 31.

_____. (org.). **Superando o racismo na escola**. Brasília: MEC, 1999.

NASCIMENTO, A. **O Quilombismo**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1980.

NEIVA, E. Imagem, História e Semiótica. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, n. 1, v. 1, p. 11-29, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5270>. Acesso em: 27 jul. 2021.

O'DWYER, E. C. **Quilombos: identidade étnica e territorialidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

_____. Terras de Quilombo: identidade étnica e os caminhos do reconhecimento. **Revista do Núcleo de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais**, São Cristóvão, n. 11, p. 43-58, jul./dez. 2007.

OLIVEIRA, J. F. Negro, mas belo: São Benedito, o santo preto da idade moderna. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 12, 2017, São Paulo. **Atas – XII Encontro de História da Arte – Os silêncios na História da Arte**, São Paulo: UNICAMP, 2017. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Joyce%20Farias%20de%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 18 set. 2020.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva S.A, 2008.

POLLAK, M. Memória e identidade social. *In*: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

PRANDI, R. Modernidade com Feitiçaria: Candomblé e Umbanda no Brasil do Século XX. *In*: **Revista Sociologia: Tempo Social**, São Paulo, v. 2, 1ª semana, p. 49-74, 1990.

_____. Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras. *In*: **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 56, p. 77 – 88, mar., 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ts/v2n1/0103-2070-ts-02-01-0049.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2020.

_____. Candomblé e o Tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *In*: **RBCS**, v. 16, n. 47 outubro/2001. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/BZgDYKY47Nn3gdPDwRTzCLf/?format=pdf> . Acesso: 22 jun. 2020.

RIBEIRO, D. Decolonizar a educação é possível? A resposta é sim e ela aponta para a educação escolar quilombola. In: **Identidade**, São Leopoldo, v. 22, n. 1, p. 42-56, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/view/2985/2878> . Acesso em: 13 out. 2020.

ROCHA, J. DOMENICH, M. CASSEANO, P. **Hip Hop: A periferia grita**. 1. Ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SANTANA, G. P. G. **Entre o dito e o não dito: conflitos e tensões na “refundação” territorial quilombola**. Uma análise a partir da comunidade de Helvécia - Extremo Sul da Bahia. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) – Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008.

_____. **Uma poética identitária e de resistência em Helvécia**. Tese (Doutorado Interinstitucional) - Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SANTOS, V. N. **A Dança Bate-Barriga em Helvécia (Bahia/Brasil): uma performance afro-brasileira de coesão social**. Tese (Doutorado em Ciências da Arte) - Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal, 2017.

SANTOS, I. F. Corpo e Ancestralidade: Tradição e Criação nas Artes Cênicas. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 99-113, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/148> . Acesso em: 27 jul. 2021.

_____. Corpo e Ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira. **Repertório**, Salvador, n. 24, p. 79-85, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14831> . Acesso em: 29 jul. 2021.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros Passos).

SILVA, R M C. (org.) **Cultura Popular e Educação: salto para o Futuro**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação a distância, 2008.

SCHIFFLER, M F. Identidade, Ancestralidade e Resistência no Ticumbi de São Benedito. In: **E-scrita**, Nilópolis, v.6, n. 2, p. 77-92, maio/ago., 2015. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/2077/pdf_403 . Acesso em: 28 jun. 2021

SOARES, E. G. Educação escolar quilombola: reafirmação de uma política afirmativa. In: REUNIÃO CIENTÍFICA REGIONAL DA ANPED. 12, 2016, Curitiba. **Anais – Reunião Científica Regional da ANPED – Educação, movimentos sociais e políticas governamentais**. Curitiba: UFPR, 2016, [n. p.]. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/dissertacoes_teses/artigo_edimara_goncalves_soares.pdf . Acesso em: 13 out 2020.

TINHORÃO, J R. **Festa de negro em devoção de branco**: do carnaval na procissão ao teatro no círio. São Paulo: Unesp, 2012.

VELHO, A P M. A semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. *In: Revista de Estudos da Comunicação*, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/estudosdecomunicacao/article/view/22315/21413> . Acesso em: 25 abr. 2021.

VILLELA, K. Iemanjá e o Arquétipo da Grande Mãe. *In: Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa*, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.ejep.com.br/artigos/show/iemanja-e-o-arquetipo-da-grande-mae> . Acesso em: 20 jul. 2021.

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO “AUTO DE SÃO BENEDITO”

Dramaturgia de criação coletiva, coordenada por Ciro Barcelos e artistas da comunidade quilombola de Helvécia (Nova Viçosa-BA)

O cenário organiza-se em três de tablados (estrutura de madeira elevada ao chão/lugar onde ocorre ato ou cena) tamanhos distintos. No primeiro e maior dos tablados (com lado direito, esquerdo e central), ficam integrantes da capoeira, mas especificamente a esquerda, do lado direito integrantes distribuídos da sonoplastia do espetáculo, em dois grupos, um em cada extremidade do palco, extremidades essas que apresentam-se em tecido vermelho. Ao centro deste mesmo tablado, há um fundo em tom azul, decorado de estrelas e à sua frente uma escada larga e de madeira, contendo quatro degraus capazes de apoiar alguns atores; sobre o centro dos degraus apresenta-se ornamentado com bandeiras do Brasil.

Logo à frente do cenário maior ao fundo, há um tablado de tamanho pouco menor, aproximadamente 2x2 metros.

Todo o chão do palco é salpicado de folhas verdes. Quanto à disposição do público, dispõem-se nas laterais, em semiarena.

A peça tem início ao som de tambores. Neste momento, a iluminação dá foco aos integrantes da capoeira, enquanto tocam seus tambores. A plateia não é iluminada, todo o palco, com exceção dos espaços em que estão posicionados os capoeiristas, fica a meia luz.

A atriz 1 adentra o palco e posiciona-se no segundo tablado, enquanto o som dos instrumentos vai se tornando mais suave. A luz fica sobre a atriz.

ATRIZ 1 (Fala em voz alta, com tom reflexivo e firme): Estamos chegando do fundo da terra, estamos chegando do ventre da noite, da carne do açoite viemos louvar. Estamos chegando da morte nos mares, estamos chegando dos turvos porões, herdeiros do banzo viemos chorar. Estamos chegando, os pretos rosários; estamos chegando, os nossos terreiros, dos santos malditos, viemos rezar. Estamos chegando do fundo do medo, estamos chegando das surdas correntes. Um longo lamento, viemos louvar. Estamos chegando das velhas senzalas, estamos chegando das novas favelas, das margens do mundo, viemos dançar. Estamos chegando dos sons do quilombo (*Dá ênfase a fala*) (*Soam tambores e caxixis soam ao fim desta fala*), estamos chegando do chão dos tambores (*Dá ênfase a fala*) (*Soam tambores e caxixis soam ao fim desta*

fala), dos novos Palmares viemos lutar. (*Dá ênfase à fala*) (*Soam tambores e caxixis soam ao fim desta fala*). Viemos... amar!. Abram o olho... Estamos chegando (*Fala em tom mais suave*) (*Os instrumentos soam mais demoradamente*).

Cessam os demais instrumentos, permanecem os tambores. Efeitos de fumaça tomam conta do palco.

Os instrumentos passam a produzir um som semelhante ao samba.

Atriz 2 entra no palco e começa a cantar em ritmo de samba.

Um coro de atores e atrizes adentra o palco cantando. Posicionam-se nas laterais do palco em linha reta.

CORO DE ATORES E ATRIZES: (*cantam em ritmo de samba acompanhado dos sons dos instrumentos*): Estamos chegando do fundo da terra, estamos chegando do ventre da noite, da carne do açoite, nós somos, viemos lembrar. Estamos chegando da morte nos mares, estamos chegando do turvo dos porões, herdeiros do banzo, nós somos, viemos chorar.

A de Ó

A de Ó

(*Posicionam-se atrás do pequeno tablado organizados de forma a representar um quadrado.*)

Estamos chegando dos pretos rosários, estamos chegando dos nossos terreiros, dos santos malditos, nós somos, viemos rezar. Estamos chegando do fundo do medo, estamos chegando das surdas correntes, um longo lamento, nós somos, viemos louvar. (*Começam a subir, seguindo a ordem em que estão enfileirados, sobre o pequeno tablado*)

A de Ó

A de Ó

(*Estando todos sobre o tablado, passam a balançar-se, posteriormente, a sambar*) (*O ritmo da música fica mais intenso e agitado.*) Estamos chegando das velhas senzalas, estamos chegando das novas favelas, das margens do mundo, nós somos, viemos dançar. Estamos chegando da cruz dos engenhos, estamos sangrando a cruz do batismo, marcando a ferro, nós somos, viemos gritar.

(*Os instrumentos fazem uma breve pausa e o coro começa a descer do tablado. Retomam a posição inicial.*)

A de Ó

A de Ó

(Um outro coro, composto por homens trajados de marinheiros e envoltos por uma estrutura que simula um barco. Não cantam, apenas entram.) Estamos chegando do chão dos quilombos, estamos chegando no som dos tambores, dos novos Palmares, nós somos, viemos lutar.

Estamos chegando do fundo da terra, estamos chegando do ventre da noite, da carne do açoite, nós somos, viemos lembrar. Estamos chegando da morte nos mares, estamos chegando do turvo dos porões, herdeiros do banzo, nós somos, viemos chorar.

A de Ó

A de Ó

Silenciam-se os instrumentos e toda a música, a luz é reduzida e os atores que antes cantavam, adentram o barco. A fumaça retorna e aos poucos a luz vai se tornando mais intensa no palco. Todo o grupo se balança, simulando o balanço produzido pela maré ao atingir o barco, assim permanecerão até o fim da cena.

CORO DE ATORES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar)* *(Falam em tom forte, olhando para a frente, como se fitasse o horizonte)* Estamos em pleno mar! Do firmamento os astros saltam como espumas de ouro!

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATRIZES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar)* *(Falam em tom forte, olhando para a frente, como se fitasse o horizonte)* Estamos em pleno mar, abrindo as velas ao quente arfar das virações marinhas!

Os tambores soam.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar)* *(Falam em alta voz, olhando para a frente, como se fitasse o horizonte)* Estamos em pleno mar brinca o luar e as vagas após ele correm como turba de infantes inquieta!

Os tambores soam mais fortes.

ATOR 3: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré*

calma em alto mar) (O ator é parte do barco, é quem segura o mastro) (Fala em alta voz, olhando para a frente, como se fitasse o horizonte) Donde vem? Onde vai? Das naus errantes quem sabe o rumo se é tão grande o espaço.

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar) (Fala em alta voz, olhando para a frente, como se fitasse o horizonte) Embaixo o mar, em cima o firmamento, no mar e no céu a imensidade!*

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATORES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar) (Gritam em uníssono, enquanto fitam o horizonte) Mais um peso e eu aí, minguado de amarguras, é tanto funeral que inté te transfiguras!*

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATRIZES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar) (Gritam, a olhar para frente) - Que cena infame vimos. meu Deus! Meu Deus! Que horror!*

Os tambores soam mais fortes.

ATRIZ 4: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar) (Grita, enquanto olha em direção ao horizonte) - Era um sonho dantesco! Aquele navio em sangue a se banhar.*

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATORES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar) (Falam em alta voz e a olhar para frente) Tinir de ferro estalar do açoite legiões de homens negros, negras mulheres, magras crianças no turbilhão das ondas, em ânsia a chorar.*

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATRIZES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar)* *(Gritam, enquanto olham no sentido do horizonte)* - Presa nos elos de uma só cadeia, a multidão faminta cambaleia!

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATORES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar)* *(Gritam, enquanto olham no sentido do horizonte)* - E chora e dança ali! Um, de raiva, delira, outro, enlouquece!

Os tambores soam mais fortes.

ATOR 5: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar)* *(Fala em voz alta)* - E o capitão comandando a manobra grita!

ATOR 6: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar)* *(Fala em voz alta)* - Vibrai o chicote, marinheiro!

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar)* *(Gritam em uníssono)* - Fazei-os mais dançar!

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATORES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar)* *(Falam em alta voz)* Vibrai o chicote, marinheiro!

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar)* *(Falam em alta voz)* Fazi-os mais dançar!

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar) (Falam em alta voz) Quem são estes desgraçados que não encontram em vós mais que o deboche? Que excitam o capitão?*

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar) (Falam em alta voz) São os filhos do deserto, onde a terra esposa a luz.*

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar) (Falam em alta voz) Onde vive em campo aberto a tribo dos homens nus.*

Os tambores soam mais fortes.

ATRIZ 7: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar) (Fala em voz alta, enquanto olha para o céu) Senhor, Deus dos desgraçados, não aguentamos mais. Senhor Deus, digei-me vós se é loucura, se é verdade tanto horror perante os céus.*

Os tambores soam mais fortes.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar) (Falam em alta voz) (Uma mulher grávida surge em meio ao grupo que compõe o barco, parece se contorcer enquanto os outros falam) Hoje míseros escravos sem luz, sem ar e sem razão.*

Os tambores soam mais fortes.

ATRIZ 7: *(Os tambores soam suavemente, como se acompanhassem o embalo de uma maré calma em alto mar) (Vira-se para a mulher grávida e falam em alta voz) (A estrutura do barco*

começa a se desfazer, o coro começa a se posicionar ao redor das duas atrizes, escondendo-se embaixo do pano que formava o barco) Entre eles, a mulher, traz no ventre algemado, entre lágrimas e sangue, o menino negro que haveria de ser.

A atriz 4 grita, simulando dores de parto, ao som de tambores e berimbaus.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Cantam ao sons dos instrumentos tradicionais da capoeira, enquanto permanecem escondidos sobre o material que formava o barco)* - O negro segura a cabeça com a mão e chora, e chora sentindo a falta rei. O negro segura a cabeça com a mão e chora, e chora sentindo a falta rei.

A mulher continua a gritar. Outras três atrizes, que faziam parte do coro, se levantam e ajudam a mulher a se deitar. A atriz 7 age como se fizesse o parto, enquanto as outras retornam aos seus lugares.

O parto foi concluído. Ainda escondidos em seus lugares, o coro volta a cantar.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Cantam, acompanhados de instrumentos tradicionais da capoeira. Os instrumentos são tocados de maneira intercalada, após cada menção ao nome Benedito)* Benedito! Benedito! Benedito! Benedito! Benedito! Benedito! Benedito! Benedito! Benedito! *(Os tambores cessaram e o coro começa a se locomover, em ordem semi-triangular, em direção ao segundo tablado)* *(Começam a cantar)* *(Parte do coro posiciona-se em formato triangular, segurando o pano que compunha o barco, voltados para o segundo tablado. O topo desta formação é a mulher, que está sendo coroada, enquanto cantam. O restante do coro se posiciona ao fundo, sob o primeiro tablado, o de tamanho maior).* Dai-nos a benção ó Mãe querida, *(Uma parte do coro se posiciona atrás da mulher que acabou de dar à luz, formando uma estrela sobre sua cabeça. Os demais, que seguravam o pano, arrumam-no aos pés da mulher e se afastam)* Nossa Senhora Aparecida *(Um efeito de fumaça é disposto aos pés da mulher que deu a luz).* Dai-nos a benção ó Mãe querida, Nossa Senhora Aparecida. Dai-nos a benção ó Mãe querida, Nossa Senhora Aparecida. Dai-nos a benção ó Mãe querida, Nossa Senhora Aparecida.

No desenrolar das cenas, enquanto a música é cantada pelos atores, o bebê é entregue a uma santa e o navio é desfeito, nos conclamando para a devoção àquele que veio ao mundo através de Nossa Senhora dos Navegantes, essa personificada por uma mulher negra, em justa posição

do ícone católico a mesma é apresentada por um sincretismo de diferentes religiões dos negros trazidos de África com o catolicismo para o Brasil. O manto que é colocado na santa também pode remeter e associar aos orixás, dialogando assim com as religiões de matrizes africanas: a umbanda e o candomblé, especificamente a Iemanjá.

Sons de tambores e berimbaus.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Seguem cantando, enquanto saem da formação e começam a andar rapidamente, dando voltas no palco)* Maria Maria ia ô mãe do bom Senhor. Maria Maria ia ô mãe do bom Senhor. Maria mulata, Maria daquela colônia-favela que foi Nazaré. Morena formosa, mater dolorosa, sinhá vitoriosa, rosário dos pretos, mistérios da Fé.

CORO DE ATORES E ATRIZES: *(Os instrumentos silenciam. Todos param na posição em que estão, por isso, falam em alta voz para todas as direções)* Benedito nasceu em 1526, filho de pais escravos levados da África para a Itália. *(Sons de tambores, atabaques, berimbaus e caxixis. Voltam a andar de maneira desordenada em volta do palco).* *(Os instrumentos cessam, os atores voltar a parar e falar em alta voz em todas as direções)* O pai foi vendido para o rico fazendeiro, e a mãe foi libertada pelo seu senhor. *(Repete-se o batuque dos instrumentos e a movimentação dos atores é retomada.)* *(Os instrumentos cessam, os atores voltar a parar e falar em alta voz em todas as direções)* Com a promessa de seus senhores de dar liberdade aos seus filhos, dona Diana e seu Cristóvão tiveram o primeiro filho, que chamaram Benedito. *(Os sons de tambores, atabaques, berimbaus e caxixis intercalam as falas, enquanto eles tocam os atores se movimentam, ao cessarem, os atores para a movimentação e começam a falar).* Preto como a noite, veio ao mundo Benedito e cresceu ouvindo seus pais falarem de Deus *(uma criança corre em volta dos atores)*. *(Sons de tambores, atabaques, berimbaus e caxixis)* *(um jovem ator se posiciona sobre o tablado menor, enquanto o coro fala)* Benedito viveu sua infância com os meninos pobres de sua época e, como muitos meninos jovens, pobres e negros de hoje, Benedito cresceu longe da escola, perto da enxada, do arado e das ovelhas. *(Batuque de tambor)* *(Falam em voz alta, enquanto apontam o dedo para o jovem sobre o tablado)* Foi sempre analfabeto!

Os instrumentos são silenciados, os atores começam a sair.

ATOR 9: *(Enquanto os demais atores saem, este permanece no palco e fala olhando para*

frente) Benedito cresceu ouvindo seus pais falarem de Deus. (O ator deita-se sobre o tablado, e atriz 4 senta-se ao seu lado)

ATRIZ 4: *(Sentada ao lado do ator 9, o acaricia e começa a falar, enquanto olha para frente)*
O patrão do seu pai, um rico fazendeiro, mantinha seus escravos em liberdade e percebendo que o menino era trabalhador, confiou a ele seu rebanho de ovelhas. Como pastorzinho, Benedito passava o dia todo pastoreando suas ovelhas, o que para ele era uma benção, pois assim ficava em oração, em comunhão com Deus. *(Ao fim de sua fala, a atriz beija o menino de maneira fraterna e deixa o palco)*

ATOR 9: *(Começa a se levantar, como se estivesse acordando. Sentando-se sobre o tablado menor, fala olhando para frente)* Seis horas, seis horas! Hora de acordar. Seis horas da manhã eu devo cantar para receber ao meu Pai divinal.

ATRIZ 7: *(A atriz surge atrás do ator 9 e começa a cantar ao mesmo tempo em que caminha em sua direção)* - Seis horas da manhã eu devo cantar, para receber ao meu Pai divinal. O pino do meio dia.

ATOR 9 E ATRIZ 7: *(Dão continuidade à canção que é entoada sem o auxílio dos instrumentos)* - A luz do resplendor, eu devo cantar ao meu pai criador.

As atrizes 10 e 11 adentram o palco lentamente e começam a cantar com os que lá estavam.

ATOR 9, ATRIZ 7, ATRIZ 10 E ATRIZ 11: *(Cantam em conjunto)* *(As três atrizes estão posicionadas atrás do menino, com a atriz 7 à frente e as demais logo atrás, uma de cada lado. O ator 9 permanece sentado)* Seis horas da manhã eu devo cantar para receber ao meu Pai divinal. *(Caxixis começam a acompanhar a canção)* O pino do meio-dia, a luz do resplendor, *(As atrizes 12 e 13 adentram o palco, e posicionam-se uma de cada lado da formação das mulheres que já estavam no palco)* eu devo cantar ao meu pai criador. *(Adentram o palco as atrizes 14, 15 e 16 e dão sequência à formação)* Seis horas da tarde, o sol vai se pôr, eu devo cantar ao meu Pai salvador. A terra é quem gira para mostrar toda criação ao meu Pai divinal. As atrizes formam um semicírculo atrás do ator 9. Os atores 17 e 18 adentram o palco e se posicionam no interior do semicírculo. O coro formado por esses atores segue cantando ao som de caxixis.

CORO: *(Cantam sem se mover, olhando para frente, enquanto mais atores vão adentrando o palco e compondo a formação)* Seis horas da manhã, eu devo cantar para receber ao meu Pai divinal. O pino do meio-dia, a luz do resplendor, eu devo cantar ao meu pai criador. *(Os atores começam a se enfileirar e andar circulando o tablado menor, onde o ator 9 permanece, agora de pé.)* Seis horas da tarde, o sol vai se pôr, eu devo cantar ao meu Pai salvador. *(Fecham o círculo, aproximando-se do jovem no centro)* *(Uma parte dos atores ergue o jovem, enquanto os demais permanecem em volta dele, dispostos em sua direção a tremeluzir as mãos erguidas também em sua direção).* A terra é quem gira para mostrar toda criação ao meu Pai divinal.

O som dos caxixis reproduzem um chiado forte. Os atores descem o menino, afastam-se e abaixam-se em volta do tablado menor, no qual, o ator 19, que é um pouco mais velho, está de pé, simulando a passagem da idade de Benedito.

Um dos atores em volta, joga uma enxada para o jovem sobre o tablado. Então, todos se levantam, mantendo o círculo em volta do tablado. Assim, começam a cantar, ao som dos tambores, um samba. Dançam como se estivessem segurando enxadas, a capinar.

CORO: *(Cantam ao ritmo de samba e dançam como se trabalhassem com enxadas)* *(O ator 19 é o único a permanecer sobre o tablado pequeno, cantando e dançando como os demais)* - Vou botar fogo no engenho aonde o negro apanhou. A vida aqui é boa demais, meu Deus do céu! Aqui quem manda é o nagô. Vou botar fogo no engenho aonde o negro apanhou. A vida aqui é boa demais, meu Deus do céu! Aqui quem manda é o nagô.

Os instrumentos silenciam. Todos param em suas posições.

ATRIZ 4: Quando jovem, Benedito trocou as ovelhas pelo arado.

CORO: *(Voltam a cantar e dançar, acompanhados pelos instrumentos)* - Eu já plantei café de meia, eu já plantei canavial. Café de meia não deu lucro, meu Deus do céu! Canavial cachaça dá. Eu já plantei café de meia, eu já plantei canavial. Café de meia não deu lucro, meu Deus do céu! Canavial cachaça dá.

Os instrumentos silenciam. Todos param em suas posições.

ATOR 19: *(Fala, olhando para a direção onde parou ao fim da música)* Lavrando a terra, não ficava sozinho e os companheiros da lavoura não eram tão companheiros assim.

A música recomeça, com todos dançando e cantando, acompanhados pelos instrumentos.

CORO: *(Seguem cantando e dançando)* - Ô lêrêrêrê Ô: lêrêrêrê Ô lêrêrêrê, meu Deus do céu!
Ô lêrêrêrê Ô lêrêrêrêrê Ô rêrêrêrê Ô rêrêrêrê Ô rêrêrêrê.

A música para mais uma vez, a maioria dos atores fica onde parou, em posição curva e virados para o pequeno tablado onde se encontra o ator 19.

ATRIZ 7: *(A atriz vira para frente e começa a caminhar nesta direção, enquanto fala olhando para essa mesma direção) (enquanto a atriz fala, os atores 20 e 21 sobem no pequeno tablado e simulam agressões ao ator que já estava lá) Preconceituosos insultavam o moço humilde que, calado, (Os dois atores descem do tablado e fica apenas o ator 19, intérprete de Benedito, naquele momento) oferecia a Deus o sacrifício das ofensas. (Os demais atores, levantam-se, apontam para Benedito e dão gargalhadas. Enquanto Benedito tapa os ouvidos).*

Sons de berimbaus e tambores em ritmo típico da capoeira. O coro senta-se em volta do tablado onde está Benedito. Benedito, por sua vez, começa a jogar capoeira sozinho, ao passo que um capoeirista posiciona-se no tablado maior e segue tocando berimbau. A luz centra-se em Benedito.

ATOR 22: *(Posicionado no centro do tablado maior, o ator toca o berimbau e canta) (Os demais atores permanecem sentados em volta do tablado menor, com os rostos virados na direção do ator 22.) (Benedito segue jogando capoeira)* - Vou falar de Benedito, eu vou falar de Benedito, ya ya. Tenho história pra contar, por isso preste atenção no que eu vou lhe falar. Benedito ainda era jovem, Benedito ainda era jovem, ya ya, trabalhava sem parar (botando a terra em ordem) pra nela poder plantar, pra nela poder plantar ô ya ya.

CORO: *(Sentados em seus lugares, cantam)* Pra nela poder plantar ô ya ya.

ATOR 22: *(Segue tocando seu berimbau e cantando)* Mas o que ele mais queria era só ficar com Deus. Era só ficar só ficar com Deus ô ya ya.

CORO: *(Sentados em seus lugares, cantam)* Era só ficar com Deus ô ya ya.

ATOR 22: *(Segue tocando seu berimbau e cantando)* E com a Virgem Maria, rezando todo

dia, rezando todo dia ô ya ya.

CORO: (*Sentados em seus lugares, cantam*) E rezando todo dia ô ya ya.

ATOR 22: (*Segue tocando seu berimbau e cantando*) Yê viva meu Deus!

CORO: (*Permanecem cantando, porém, começam a se levantar e dançar como se gingassem em volta do tablado onde ainda está Benedito*) Yê viva Meu Deus, camará!

ATOR 22: (*Segue tocando seu berimbau e cantando*) E viva Benedito!

CORO: (*Dançar como se gingassem em volta do tablado onde ainda está Benedito*) Yê viva Benedito, camará!

ATOR 22: (*Segue tocando seu berimbau e cantando*) E ele é trabalhador.

Aos poucos, os integrantes do coro começam a subir sobre o tablado e o ator 19 se mistura a eles.

CORO: (*Cantam, dançam e se locomovem pelo palco, atravessando o tablado onde estava o ator 19*) E ele é trabalhador, camará!

ATOR 22: (*Segue tocando seu berimbau e cantando*) E ele é lutador.

CORO: (*Cantam, dançam e se locomovem pelo palco, atravessando o tablado onde estava o ator 19*) E ele é lutador, camará!

ATOR 22: (*Segue tocando seu berimbau e cantando*) E ele é rezador

CORO: (*Cantam, dançam e se locomovem pelo palco, atravessando o tablado onde estava o ator 19*) E ele é rezador, camará!

ATOR 22: (*Segue tocando seu berimbau e cantando*) Yê viva meu Deus!

CORO: *(Cantam, dançam e se locomovem pelo palco, atravessando o tablado onde estava o ator 19) Yê viva meu Deus, camará! (O ator 23 se posiciona de pé no tablado onde estava o ator 19, olhando na direção onde está o ator 22. Enquanto os outros dançam, o ator 23 fica imóvel)*

ATOR 22: *(O coro começa a se retirar, enquanto canta) (O ator 23 segue de pé sobre o tablado, olhando na direção em que se encontra o ator 22) E viva Benedito!*

CORO: *(A parte restante do coro se posiciona sobre a escada presente no tablado maior) (Seguem cantando) Yê viva Benedito, camará!*

ATOR 22: *(Toca o berimbau e canta) E ele é trabalhador.*

CORO: *(Segue tocando seu berimbau e cantando) E ele é trabalhador, camará!*

ATOR 22: *(Toca o berimbau e canta) E ele é rezador.*

CORO: *(Segue tocando seu berimbau e cantando) E ele é rezador, camará!*

A música cessa lentamente. Ao fim da música, a atriz 23 adentra o palco.

ATRIZ 24: *(Fala em voz alta, enquanto se locomove, virando-se em direção ao público e ao ator 24 que se encontra sobre o tablado menor, de pé olhando para frente) Que santo é aquele que vem lá de dentro? É São Benedito. Valei-me! Que vai para o convento. (A atriz gira na frente do tablado menor ao som do berimbau que silencia em seguida para que ela retome sua fala) (Retoma a fala, dita enquanto caminha em direção à plateia. A atriz parece conversar e direcionar suas perguntas ao público, como se ele fizesse parte da peça) É... Que santo é aquele que vem lá de dentro? É São Benedito. Valei-me! Que vai pro convento (Gira ao redor do tablado ao som dos caxixis e berimbaus). (Retoma a fala, dita enquanto caminha em direção à plateia. A atriz parece conversar e direcionar suas perguntas ao público, como se ele fizesse parte da peça) Que santo é aquele que vem lá de dentro? É São Benedito (valei-me!) que vai pro convento (Gira ao redor do tablado ao som dos caxixis e berimbaus). (Começa a se locomover expressivamente, virando em direção ao ator 23 e ao público, enquanto começa a cantar) Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de*

laranjeira... Cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de laranjeira.

Sons de tambores e caxixis.

CORO: *(O coro, posicionado sobre o tablado maior, na escada que lá está, começa a cantar e dançar ao som de tambores e instrumentos característicos do bate-barriga) - Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. (Integrantes do bate-barriga adentram o palco dançando esta típica dança ao redor do tablado menor. A atriz 24 toca o peito de Benedito, interpretado pelo ator 23, sobe no tablado menor e dança ao redor dele).*

ATRIZ 24: *(Segue dançando até o tablado maior. Subindo, posiciona na frente do coral, ficando de costas para ele e de frente para o público) (O coral cessa, enquanto a atriz canta e dança acompanhada pelos instrumentos) Que santo é aquele que vem lá de dentro? É meu São Benedito, valei-me! Que vai pro convento. É meu São Benedito, valei-me! Que vai pro convento. (Enquanto a atriz canta, os dançarinos posicionam-se em forma de círculo em volta do tablado menor) (Benedito gira lentamente sobre o tablado, sem sair do lugar, olhando em todas as direções.)*

CORO: *(Cantam ao som dos instrumentos. Dançam ao compasso da música) Ó meu São Benedito, sua manta cheira! Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira.*

ATRIZ 24: *(O coral cessa, enquanto a atriz canta e dança acompanhada pelos instrumentos) Ói, que santo é aquele que vem na ladeira? Ói, Que santo é aquele que vem na ladeira? É meu São Benedito, valei-me! Com sua candeia. É meu São Benedito, valei-me! Com sua candeia.*

CORO: *(Cantam ao som dos instrumentos. Dançam ao compasso da música) Ó meu São Benedito, sua manta cheira! Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira.*

ATRIZ 24: *(O coral cessa, enquanto a atriz canta e dança acompanhada pelos instrumentos) (Benedito, sobre o tablado menor, volta-se em direção ao coro e assim permanece) Ói, que santo é aquele que vem na ladeira. Ói, que santo é aquele que vem ladeira? É meu São Benedito,*

valei-me! Com sua candeia. É meu São Benedito, valei-me! Com sua candeia.

CORO: *(Cantam ao som dos instrumentos. Dançam ao compasso da música)* Ó meu São Benedito, sua manta cheira! Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira.

ATRIZ 24: *(O coral cessa, enquanto a atriz canta e dança acompanhada pelos instrumentos)* Ó meu São Benedito, que é um santo preto. Ó meu São Benedito é um santo preto, ele é trabalhador pra valer, mas dorme no peito.

CORO: *(Cantam ao som dos instrumentos. Dançam ao compasso da música)* *(Os atores 25 e 26 entram no palco, sobem sobre o tablado em que está o ator 23 e vestem-no com trajes comuns à ordem religiosa dos franciscanos)* Ó meu São Benedito, sua manta cheira! Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira.

ATRIZ 24: *(O coral cessa, enquanto a atriz canta e dança acompanhada pelos instrumentos)* Ó meu São Benedito! *(Trajado de franciscano, o ator 23 passa a girar lentamente sobre o tablado)*

CORO: *(Cantam ao som dos instrumentos. Dançam ao compasso da música)* Ó meu São Benedito, sua manta cheira! Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira.

ATRIZ 24: *(O coral cessa, enquanto a atriz canta e dança acompanhada pelos instrumentos)* Ói meu São Benedito já foi cozinheiro. Ói meu São Benedito já foi cozinheiro, e hoje ele é santo.

CORO: *(A atriz 24 desce do tablado maior e passa a dançar junto aos integrantes do bate-barriga)* *(Dois dançarinos mirins posicionam-se no tablado maior, no lugar onde estava a atriz 24 e dançam ali)* *(As dançarinas seguem dançando, enquanto uma a uma vão deixando o palco)* Ó meu São Benedito, sua manta cheira! Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. Ó meu São Benedito, sua manta cheira! Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e

rosas, valei-me! Flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. *(O coral também começa a se desfazer, vão saindo aos poucos formando filas em duas direções, enquanto cantam e dançam)* Ó meu São Benedito, sua manta cheira! Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. *(Aos poucos, todos deixam o palco, permanecendo apenas Benedito)* *(A música tem fim com o som estridente dos tambores).*

Rufam os tambores e adentra o palco o ator 27. O ator caminha no tablado maior, atrás de Benedito, que posicionava-se de costas para o ator 27 e de frente para o público.

ATOR 27: *(Fala, enquanto se move sobre o palco maior)* São Benedito passou a viver, no convento, uma vida de penitência... ele se alimentava pouco, das migalhas de pão que mendigava para se manter. Refugiava-se nas cavernas para rezar. São Benedito era um fiel seguidor de seu padrinho São Francisco de Assis e, como ele, escolheu se casar com a dama pobreza. *(Entra no palco a atriz 28, ficando sob a escada disposta no tablado maior. Suas vestes representam a pobreza)*

A atriz 28 caminha até Benedito ao som de uma versão cantada da oração “Saudação às virtudes”. Os dois dançam juntos ao redor do tablado menor. Os dois param no centro do palco, próximos ao tablado maior, a atriz 28 fica de pé, de frente para o público, e Benedito ajoelha-se a seus pés, ficando de costas para o público. A atriz 28 coloca a mão sobre sua cabeça, como se o abençoasse e a música vai diminuindo até findar.

O ator 23 deixa o palco.

ATRIZ 28: *(Permanece de pé onde estava, então, começa a falar, olhando para o público)* No convento, Benedito foi trabalhar como cozinheiro e fez da cozinha um lugar de oração, *(Ergue os braços e gira)* onde cantava e era feliz.

O ator 23 retorna ao palco trazendo sobre a cabeça um cesto com verduras e legumes. Inicia-se um som produzido pelo bater de pedaços de madeira nas cabeças dos berimbaus e pelo batucar de talheres em panelas. Benedito senta-se sobre o tablado menor, com o cesto a sua frente e começa a cortar legumes. Outros atores adentram o palco batucando com talheres e panelas. Os atores posicionam-se à frente do tablado maior, atrás de Benedito, tocam, enquanto olham para frente. A atriz 28 dança na frente deles.

CORO: *(Cessa o batuque de panelas e com o rufar forte de um tambor, começam a cantar)* Felicidade me querendo e eu aqui querendo ela. Eu vou bater panela! *(Retomam o batucar ritmado das panelas e passam a dançar sem sair do lugar)* *(A atriz 28 passa a dançar em volta do tablado menor, onde está Benedito)* Felicidade me querendo e eu aqui querendo ela! Eu vou bater panela! *(Tambores passam a acompanhar a canção)* Felicidade me querendo e eu aqui querendo ela. Eu vou bater panela! Felicidade me querendo e eu aqui querendo ela. Eu vou bater panela! Felicidade me querendo e eu aqui querendo ela. Eu vou bater panela!

O coro deixa as panelas e passam a se mover em volta do local onde está Benedito. Já não cantam, mas permanecem os tambores a batucar. Benedito deixa o palco.

Quando os tambores param, a atriz 29 sobe no tablado menor, enquanto os demais ficam parados em suas posições.

ATRIZ 29: *(Fala, enquanto caminha sobre o tablado)* A fama da santidade de Benedito foi se espalhando e atraindo o povo para ver o santo.

A atriz desceu do tablado e o batuque de tambores é retomado. O coro volta a caminhar apressadamente em volta do menor tablado. Quando os tambores param, todos ficam em seus lugares e o ator 9 sobe ao palco.

ATOR 9: *(Fala, enquanto caminha sobre o tablado)* Gente! Todos querem ouvir uma palavra sua, beijar suas mãos ou tocar sua túnica.

O ator desce do tablado e o batuque de tambores é retomado. O coro volta a caminhar apressadamente em volta do menor tablado. Quando os tambores param, todos ficam em seus lugares e a atriz 2 sobe ao palco.

ATRIZ 2: *(Fala, enquanto caminha sobre o tablado)* Muitos milagres aconteceram pelas mãos e orações de Benedito.

A atriz desceu do tablado e o batuque de tambores é retomado. O coro volta a caminhar apressadamente em volta do menor tablado. Quando os tambores param, todos ficam em seus lugares e a atriz 30 sobe ao palco.

ATRIZ 30: *(Fala, enquanto caminha sobre o tablado)* Quando os doentes iam pedir as suas bênçãos Benedito orava e curava a todos com as preces.

A atriz desceu do tablado e o batuque de tambores é retomado. O coro volta a caminhar apressadamente em volta do menor tablado. Quando os tambores param, todos ficam em seus lugares e a atriz 7 sobe ao palco.

ATRIZ 7: *(Fala, enquanto caminha sobre o tablado)* Gente! Um dia, tendo acabado a comida no convento, vocês acreditam? Benedito multiplicou os peixes como Jesus.

A atriz desceu do tablado e o batuque de tambores é retomado. O coro volta a caminhar apressadamente em volta do menor tablado. Quando os tambores param, todos ficam em seus lugares e a atriz 31 sobe ao palco.

ATRIZ 31: *(Fala, enquanto caminha sobre o tablado)* Muitos pensam que a criança que São Benedito traz nos braços é o menino Jesus.

CORO: *(Falam em voz alta, virando-se e apontando para a atriz 31 e fazendo gesto de negação)* MAS NÃO É NÃO!

ATRIZ 32: *(Fala, enquanto caminha sobre o tablado)* Um dia, uma senhora foi com seu filhinho de colo em uma carroça visitar Benedito no convento.

A atriz desceu do tablado e o batuque de tambores é retomado. O coro volta a caminhar apressadamente em volta do menor tablado. Quando os tambores param, todos ficam em seus lugares e a atriz 33 sobe ao palco.

ATRIZ 34: *(Fala, enquanto caminha sobre o tablado)* Diante do convento, os cavalos se assustaram, minha gente! E a senhora, deixou a menina cair no chão.

A atriz desceu do tablado e o batuque de tambores é retomado. O coro volta a caminhar apressadamente em volta do menor tablado. Quando os tambores param, todos ficam em seus lugares e a atriz 35 sobe ao palco.

ATRIZ 35: *(Fala, enquanto caminha sobre o tablado)* Desesperada, a mãe gritava segurando a filhinha morta.

A atriz desceu do tablado e o batuque de tambores é retomado. O coro volta a caminhar apressadamente em volta do menor tablado. Quando os tambores param, todos ficam em seus lugares e a atriz 36 sobe ao palco.

ATRIZ 36: *(Fala, enquanto caminha sobre o tablado)* Benedito, minha gente, tomou a menina nos braços e disse para a mãe:

A atriz desceu do tablado e o batuque de tambores é retomado. O coro volta a caminhar apressadamente em volta do menor tablado. Quando os tambores param, todos ficam em seus lugares e a atriz 37 sobe ao palco.

ATRIZ 37: *(Fala, enquanto caminha sobre o tablado)* Não duvide, minha filha, a senhora já pode amamentar o seu bebê, ele vive!

CORO: *(O som dos instrumentos é retomado e começam a cantar. A atriz 37 permanece no palco, movendo-se de braços abertos)* Ele vive! Ele Reina! Ele é Deus e Senhor!

A atriz desceu do tablado e o batuque de tambores é retomado. O coro volta a caminhar apressadamente em volta do menor tablado. Quando os tambores param, todos ficam em seus lugares e o ator 38 sobe ao palco.

ATOR 38: *(Gesticula como se chamasse o povo) (Se move sobre o palco enquanto fala)* Gente, gente! Cheguem todos aqui. Sentem todos aqui *(Todos se aproximam e sentam-se ao redor do pequeno tablado)*. Um milagre bom mesmo foi o dos pãezinhos. O santo costumava distribuir pãozinho para os pobres, mas um dia, como tinha mais pobre do que pão, Benedito... meteu a mão na cesta vazia e começou a tirar de dentro, mas foi pãozinho. E não parava mais de sair pãozinho.

O ator 38 se senta e o ator 9 salta sobre o tablado.

ATOR 9: *(Fala animadamente)* E todo mundo comeu que se arregalou!

ATRIZ 2: Levanta disfarçadamente e vai até o tablado maior.

ATOR 9: Volta a se sentar. Sentados em volta do tablado, o coro começa a cantar. Enquanto cantam, o ator 23 entra carregando um cesto sobre os ombros. O ator 32 e a atriz 33 também adentram o palco, um em cada extremidade do mesmo carregando pães.

ATRIZ 2: *(Canta acompanhada pela sonoridade dos berimbaus)* - Tu disseste, eu sou o pão que da vida, que dá vigor. Quem vem mim não terá fome, não terá sede, terá amor. *(Os demais atores começam a se levantar dois a dois. Vão em direção ao ator 23 e aos atores 33. Benedito abaixa o cesto e eles passam a pegar os pães os quais começam a distribuir.)* É Jesus nessa Eucaristia que se transforma em alimento, que me anima me dá sustento na vocação. É Jesus nessa Eucaristia que se transforma em alimento, que me anima me dá sustento na vocação. Eu sou o pão vivo vindo do céu, quem comer dele vida terá, é minha carne, é o meu sangue tomai e comei e viverá. É Jesus nessa Eucaristia: que se transforma em alimento, que me anima me dá sustento na vocação. *(Os atores se enfileiram de frente para o público e permanecem parados, acompanhando a canção)* *(Disfarçadamente, os atores 32 e 33 passam recolhendo os pratos em que estavam os pães servidos)* É Jesus nessa Eucaristia que se transforma em alimento, que me anima me dá sustento na vocação. Tu disseste, eu sou o pão que dá a vida, que dá vigor. Quem vem a mim não terá fome, não terá sede, terá amor. É Jesus nessa Eucaristia que se transforma em alimento, que me anima me dá sustento na vocação. É Jesus nessa Eucaristia que se transforma em alimento, que me anima me dá sustento na vocação. É Jesus nessa Eucaristia que se transforma em alimento, que me anima me dá sustento na vocação.

A canção é concluída. Os instrumentos cessam, mas os atores, ainda posicionados de frente para o público, começam a cantar “Pra não dizer que não falei de flores”.

CORO: *(Seguem parados, olhando para o público)* *(Ao fundo, o ator 23 permanece de pé sobre o tablado maior, com o cesto sobre os ombros)* Caminhando e cantando e seguindo a canção. Somos todos iguais, braços dados ou não. Nas escolas, nas ruas, campos, construções caminhando e cantando e seguindo a canção. *(O ator 23 se dirige à escada disposta no palco maior e sobe até o último degrau, onde fica posicionado)* Vem, vamos embora que esperar não é saber, *(Os demais atores viram-se em direção ao ator 23)* quem sabe faz a hora, não espera acontecer *(O ator 23 deixa o palco. Os demais atores se dão as mãos e caminham até o tablado menor, ficando em volta dele).* Vem, vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a

hora, não espera acontecer.

Os atores soltam as mãos e sobem sobre o pequeno tablado, dispostos em todas as direções. Então, o som dos instrumentos é retomado e iniciam uma nova canção.

CORO: *(Cantam ao som de tambores)* *(O ator 23 retorna ao palco, ele anda em volta do tablado onde estão os demais atores aspergindo a plateia)* Somos do campo, da terra do roçado, do escritório, da fazenda, da indústria e da cidade. Comerciantes, estudantes, lavradores, pacientes e doutores, empresários e outros mais. Aqui viemos nossa vida partilhar, os dons que recebemos ofertamos no altar, pois quando menos nos deram alegria e felicidade, foi quando não os colocamos a serviço da comunidade, pois quando menos nos deram alegria e felicidade, foi quando não os colocamos a serviço da comunidade. Advogados, dentistas, encanadores, diaristas, servidores, artistas e liberais, eletricitas, pedreiros e camelôs, desempregados, cantores, somos mães, filhos e pais. *(Começam a sambar)* Aqui viemos nossa vida partilhar, os dons que recebemos ofertamos no altar, pois quando menos nos deram alegria e felicidade, foi quando não os colocamos a serviço da comunidade, pois quando menos nos deram alegria e felicidade, foi quando não os colocamos a serviço da comunidade.

Todos descem do tablado, agacham-se em volta, com as mãos sobre o tablado. A atriz 7 fica no centro do tablado.

ATRIZ 7: *(Fala enquanto caminha)* A vida de penitência que Benedito levou foi aos poucos acabando com a sua saúde. E mesmo doente, não havia quem o fizesse largar as tarefas de cozinheiro. Ele era muito humilde, mas muito humilde mesmo, minha gente! “Não se preocupem” – dizia ele aos seus irmãos franciscanos. “Quando a irmã morte chegar, eu a estarei aguardando com grande alegria, pois como dizia o nosso pai São Francisco: ‘dela nenhum homem há de se escapar’ e é com ela que eu irei ao encontro do Nosso Senhor”. Um dia, minha gente. Esse dia chegou... Benedito, com um sorriso nos lábios, ofereceu a sua alma a Deus. Fazem silêncio. Os atores sentam-se no chão. O ator 34 adentra o palco e corre ao redor dele com a bandeira do Brasil estendida em suas mãos. A canção “Em nome de Deus” começa a ser tocada. O ator 34 sobe ao pequeno tablado e todos estendem as mãos para ele. Então todos se deitam no chão e o ator 34 coreografa uma dança lenta. As luzes são reduzidas, focando no ator que executa a dança. O ator 34 passa a caminhar em volta do tablado, arrastando a bandeira sobre os atores que permanecem deitados ao chão, ao fazer isso, os atores começam a se levantar

e sentar-se novamente.

O ator 34 deixa o palco.

Inicia-se uma música em tom fúnebre. Os atores ajoelham-se em volta do tablado. Os atores 35 e 36 adentram o palco carregando algo semelhante a uma maca. O ator 37 entra trajado como anjo, carregando o ator 27 nos braços, representando Benedito. Efeitos de fumaça compõem a cena. O anjo deposita o corpo de Benedito sobre a maca disposta sobre o tablado menor.

ATOR 27: *(Fala em tom cansado)* Irmãos, eu fiz a minha parte, que o Senhor vos ensine a vós. *(Diz sorrindo)* Vai, alma minha, de volta para casa! *(Então, o personagem desfalece).*

Todos os atores se curvam ao redor de Benedito. O anjo arruma seu corpo, então, deixa o palco sob efeito de fumaça.

ATRIZ 24: *(A atriz adentra o palco com flores brancas nos braços e canta acompanhada pelo bater de um tambor, em tom fúnebre)* - Abrirei meus lábios em tristes assuntos, para sufragar aos fiéis defuntos. Sede em meu favor, Salvador do mundo, e das almas santas do lago profundo. *(A atriz 33 entra com um cesta repleta de pétalas de flores, e distribui entre os demais atores, com exceção da atriz 2. Os atores retiram velas que estavam escondidas embaixo do tablado, as acedem e seguram nas mãos)* Nós vos pedimos pronta salvação, preferindo aquelas da nossa atenção. Para que vós, Jesus, Sumo Bem, elas já descansem para sempre. Amém!

4 atores se levantam, colocam pétalas sobre a maca onde estava Benedito. Então, erguem a maca. Os demais jogam pétalas sobre o corpo do santo. Então, o ator 27 retorna ao palco com um ostensório nas mãos e seguido pelo ato 33 que estava trajado de anjo. Caminham como a cortejar o corpo.

CORO: *(Cantam acompanhados pelos instrumentos, enquanto acompanham o corpo de Benedito pelo palco)* - Senhor, fazei-me instrumento de vossa paz. Onde houver ódio, que eu leve o amor. Onde houver ofensa, que eu leve o perdão. Onde houver discórdia, que eu leve a união. Onde houver dúvida, que eu leve a fé. Onde houver erro, que eu leve a verdade. Onde houver desespero, que leve a esperança. Onde houver tristeza, que eu leve alegria. Onde houver trevas, que eu leve a luz. Ó mestre, fazei-me que eu procure mais, consolar que ser consolado, compreender que ser compreendido, amar, que ser amado, pois é dando que se recebe, é perdoadando que se é perdoado e é morrendo que se vive para a vida eterna. Ó mestre, fazei-me

que eu procure mais, consolar que ser consolado, compreender que ser compreendido, amar, que ser amado, pois é dando que se recebe, é perdoando que se é perdoado e é morrendo que se vive para a vida eterna. Senhor, fazei-me instrumento de vossa paz. *(Deixam o palco cantando e seguindo o corpo de Benedito)*

Os tambores ficam a soar. O tablado menor é colocado sobre o maior.

ATOR 34: *(O ator 34 retorna ao palco, posiciona-se sobre o palco maior e começa a ler)* Benedito morreu em 1589 e só foi canonizado 200 anos depois. No ano de 1807, ele é declarado santo pelo Papa Pio VII, pela primeira vez na história da Igreja, um negro é proclamado santo. São Benedito é santo crioulo de todos os santos e, como protetor dos quilombolas, marcha à frente dos guerreiros que lutaram e ainda hoje lutam pela igualdade racial. Por isso, viva o capitão Quete. *(Diz em tom mais alto)* Salve ganga zumba! *(Batuque de tambor)* Salve zumbi! *(Batuque de tambor)* Salve negra Dandara! *(Batuque de tambor)* *(A atriz 38 surge no topo da escada, trajada de Dandara, nas laterais surgem as atrizes 39 e 40 também com trajes representando integrantes de uma realeza negra)* Salve negra Dandara! *(Batuque de tambor)* *(As atrizes se posicionam na frente da escada, com Dandara de pé e as outras atrizes agachadas a seu lado).*

Os tambores passam a tocar em som de samba, as atrizes, acompanhadas de mais dos atores 40 e 41, começam a dançar, cada um em seus lugares, Dandara ao centro, com os demais nas laterais. Dandara ergue os braços e os atores a carregam até o centro do palco, em seguida a trazem de volta para o tablado maior. Ao chegar ao tablado maior, os homens posicionam-se um após o outro, agachados e curvados um sobre o outro, com Danda no topo, como se formassem uma pirâmide.

A dança tem fim. Dandara se senta, com as atrizes 39 e 40 de pé ao seu lado. O ator 42 entra em cena.

ATOR 42: *(Fala dirigindo-se ao ator 41)* Ganga Zumba!?! Zumbi!?! *(Mais dois atores entram em cena e se posicionam ao seu lado)*

ATOR 41: *(Se move na direção do ator 42, acompanhado pelo ator 40)* Quem me chama?

ATOR 42: Viemos aqui... para acabar com seus quilombos!

ATOR 41: Só se for após a minha morte.

Os tambores voltam a tocar e os atores simulam a capoeira.

ATOR 43: Ele é forte demais. Bora! Bora! Bora! *(Os atores 42, 43 e 44 saem correndo)*

Os atores 40 e 41 correm de volta para o tablado maior. O ator 41 salta sobre ele.

ATOR 41: *(Aponta para a plateia e diz)* O quilombo jamais será destruído. Mesmo após a minha morte, outros guerreiros virão. *(Aponta para a escada de onde se vê Benedito já com trajes de santo).*

Inicia-se a canção “O senhor é santo”.

A música cessa e os tambores rufam.

ATRIZ 44: *(Fala em voz alta e displicentemente)* *(Entra correndo)* *(Benedito permanece sobre o topo da escada)* Compadre, Benedito, como vais de glória? Benedito, meu neguinho, dai-nos a benção, meu santinho!

O ator 45 chega correndo e sobe no palco maior.

ATOR 45: *(Recita como um rap)* - Estamos colhendo hoje aqui e ali os frutos do sangue derramado de Zumbi.

ATRIZ 44: *(Recita como um rap)* - Estamos presenciando hoje aqui e ali sinais de novos tempos que chegaram por aqui.

ATRIZ 46: *(Recita como um rap)* - No quilombo de ontem, tanto sangue correu e o meu Brasil é o fruto desse negro que sofreu.

ATORES 45, 44 E 46: *(Em uníssono, pronunciam como um rap)* - Hoje estamos aqui conscientes em nossa mente, trabalhando na colheita, reunindo nossa gente. Não tem branco, não tem preto, japonês nem alemão, tudo aqui é brasileiro e quem manda é o coração. Helvécia reunida, Helvécia em união para trilhar esse planeta é preciso união.

O coro adentra o palco.

CORO: *(Começam a cantar e dançar ao som dos tambores)* Estamos recolhendo hoje aqui e ali os frutos do sangue derramado de Zumbi. Estamos presenciando hoje aqui e ali sinais de novos tempos que chegaram por aqui. No quilombo de ontem tanto sangue correu e o meu Brasil é fruto desse negro que sofreu. Hoje estamos aqui conscientes em nossa mente, trabalhando na colheita, reunindo nossa gente. Não tem branco, não tem preto, japonês nem alemão, tudo aqui é brasileiro e quem manda é o coração. Helvécia reunida, Helvécia em união para trilhar esse planeta é preciso união. Estamos recolhendo hoje aqui e ali os frutos do sangue derramado de Zumbi. Estamos presenciando hoje aqui e ali sinais de novos tempos que chegaram por aqui. No quilombo de ontem tanto sangue correu e o meu Brasil é fruto desse negro que sofreu. Hoje estamos aqui conscientes em nossa mente, trabalhando na colheita, reunindo nossa gente. Não tem branco, não tem preto, japonês nem alemão, tudo aqui é brasileiro e quem manda é o coração. Helvécia reunida, Helvécia em união para trilhar esse planeta é preciso união. Estamos recolhendo hoje aqui e ali os frutos do sangue derramado de Zumbi. *(Começam a abrir espaço, deixando visível a escada e São Benedito, que permanece no topo dela)* *(O ator 45 fica à frente do grupo dançando passos de hip-hop)* Estamos presenciando hoje aqui e ali sinais de novos tempos que chegaram por aqui. No quilombo de ontem tanto sangue correu e o meu Brasil é fruto desse negro que sofreu. *(Todos se sentam, apenas o ator 45 permanece dançado, agora voltado para o Santo)* Hoje estamos aqui conscientes em nossa mente, trabalhando na colheita, reunindo nossa gente. Não tem branco, não tem preto, japonês nem alemão, tudo aqui é brasileiro e quem manda é o coração. Helvécia reunida, Helvécia em união para trilhar esse planeta é preciso união.

A música tem fim. O ator 45 para de joelhos de frente para a escada. São Benedito desce do topo da escada e posiciona-se na frente dela, com o rosto voltado para o público. No topo da escada, surge a atriz 24.

ATRIZ 24: *(Ergue os braços e começa a falar em alta voz)* Meu São Benedito a sua manta cheira, cheira. *(Ao concluir, desce um degrau)* É, a sua manta cheira, cheira *(Desce mais um degrau)*. Meu São Benedito, sua manta cheira *(Desce o último degrau, ficando atrás de Benedito)* *(Cheira-o e diz)* cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. *(Começa a cantar)* *(O ator 27 surge com uma bandeira contendo a imagem do santo e se posiciona atrás dele)* Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, flor de laranjeira. Cheira

a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira.

Os instrumentos começam a soar.

CORO: *(Começam a cantar) - Ó meu São Benedito, sua manta cheira, cheira a cravos e rosas, flor de laranjeira. Cheira a cravos e rosas, valei-me! Flor de laranjeira. (Esse fragmento da canção é repetido mais de 13 vezes. Enquanto ele é cantado, os participantes da peça entram em cena para se apresentar ao público)*

Os instrumentos prosseguem enquanto os atores sustentam a cena. Luz cai em resistência.

Fim!

ANEXO B – MAKING OFF (BASTIDORES DO AUTO DE SÃO BENEDITO)²⁵

“ESTAMOS EM PLENO MAR!”

Jornalista: O distrito de Helvécia, município de Nova Viçosa, no Sul da Bahia, vivenciou um grande espetáculo teatral no dia 19 de junho, com a estreia do “Auto de São Benedito”, que teve concepção, coreografia e direção do premiado diretor Ciro Barcelos, reconhecido no Brasil e no exterior pelas produções para teatro e televisão.

A iniciativa foi da Fibria, com o apoio do BNDES, da Prefeitura de Nova Viçosa e da Associação Quilombola de Helvécia. A encenação marcou um novo momento para a cultura da comunidade, com a revelação de talentos, a valorização do potencial artístico, o resgate da cultura local e o fortalecimento da autoestima entre os moradores. Para os jovens, foi um importante estímulo ao desenvolvimento da cultura e da arte.

No elenco, mais de 60 pessoas da própria comunidade, componentes do grupo de atores de Helvécia, além da banda “Quebra aí”, além do grupo de capoeira “Arte Bahia”, as mulheres do “Grupo bate-barriga” também integraram o espetáculo.

A movimentação em Helvécia foi intensa nos dois meses de preparação para o espetáculo. Diversas oficinas foram realizadas entre os atores e para confecção de todo o figurino e adereços. A criação do figurino ficou por conta de Patrice Rivera, profissional reconhecida em todo Brasil pela grande experiência no cinema, no teatro e na televisão.

Patrice Rivera: Conhecer pessoas como as que estamos conhecendo agora é uma oportunidade rara. Pessoas de muito interesse, pessoas que têm uma garra e já vêm prontas.

Jornalista: “O Auto de São Benedito” conta a história da vida do santo, desde seu nascimento no navio negreiro, sua ajuda aos pobres, sua morte e os milagres como santo. O local foi preparado exclusivamente para receber o espetáculo.

Faustina Zacarias Carvalho (integrante do elenco): Pra mim e pra todos nós foi maravilhoso, nós já vinha esperando uma noite dessa. E com dois meses nós nessa jornada, todo dia ensaiando e hoje apresentamos. E pra mim foi uma benção que veio do céu.

²⁵ Registros dos bastidores obtidas a partir de DVD gravado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, da encenação do Auto de São Benedito.

Ciro Barcelos – diretor do “Auto de São Benedito”: E aqui é um público muito especial, porque eu acho que até então a população nunca tinha tido essa... esse... contato com a própria comunidade, realizando um espetáculo com essa qualidade, com esse nível. Então havia uma expectativa muito grande, saber como é que eles iam responder a isso e a resposta foi maravilhosa. Correu tudo bem, o espetáculo foi lindo.

Cherly dos Santos Germano – integrante do elenco: Pra mim, primeiramente, foi uma honra só de tá participando da peça, além disso, fazer a parte do santo foi uma grande honra pra mim. Contar a história dele, pra mim foi uma grande honra. Não sei nem o que falar. Quando eles me chamaram pra fazer isso, eu aceitei. Graças a Deus deu tudo certo. Agradeço só a Deus. Tudo certo. Pra mim isso foi uma honra, apresentar um santo tão respeitado como era São Benedito.

Maria Aparecida dos Santos (Tidinha) – presidente da Associação de Quilombolas - Helvécia: Dentro dessa peça ele trabalha um pouco as manifestações culturais, né, que têm sido uma luta nossa pra que essas tradições continuem. Então, eu acredito que a peça ela vai estar divulgando essa nossa história, já que o nosso sonho é também tornar Helvécia um distrito turístico, né, olhar através do turismo.

Reginaldo Antônio (Integrante do elenco): A peça foi bem apresentada, né. A gente tem... teve aqui um professor excelente, né, que foi o Ciro, né. E eu acho que a gente desenvolveu bem perante o trabalho que ele passou pra todos nós.

Carlos Robson Rodrigues da Silva – Prefeito de Nova Viçosa: Eu vejo a possibilidade de mostrar pra outros... outros... outras localidades, outras regiões o conhecimento cultural do povo de Helvécia... é... a amizade, a união que o povo de Helvécia tem entre si, né. Então essa peça vai ser o efeito de comunicação, de levar a cultura do povo de Helvécia pra outras comunidades, outros estados, outras regiões.

Ciro Barcelos – diretor do “Auto de São Benedito”: Bom, o apoio é fundamental. É... eu disse muito aos... aos... atores, não é? A comunidade, que eles devem prezar muito isso. Nós, nas grandes cidades, capitais, temos sempre esse grande problema com o teatro, né? O artista tá sempre atrás do patrocinador, o problema é sempre o patrocinador, sem um bom patrocinador a gente não consegue realizar nada e eles já estão arrancando com o patrocínio, né?

Paulo de Souza Coutinho – Gerente de sustentabilidade: O nosso trabalho agora... é... tá se concentrando cada vez mais nesse desenvolvimento do empreendedorismo das comunidades.

Ciro Barcelos – diretor do “Auto de São Benedito”: São Benedito abençoe pra que a gente possa viajar o Brasil e o mundo, se Deus quiser.

(Encerramento com música)

“Ó meu São Benedito, sua manta cheira... Ó meu São Benedito, sua manta cheira... Cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de laranjeira. Ó meu São Benedito, sua manta cheira... Ó meu São Benedito, sua manta cheira... Cheira a cravos e rosas (valei-me!), flor de laranjeira”.

Fim!

APÊNDICE A – MEMORIAL



UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA-UFSB
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS-IHAC
CAMPUS PAULO FREIRE-CPF
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO E RELAÇÕES ÉTNICO-
RACIAIS-PPGER

SILAS LACERDA DOS SANTOS

ANDANÇAS E VIVÊNCIAS NA APREENSÃO DO CONHECIMENTO E NA
CONSTITUIÇÃO DO PROFESSOR-PESQUISADOR

TEIXEIRA DE FREITAS - BA

2021

SILAS LACERDA DOS SANTOS

**ANDANÇAS E VIVÊNCIAS NA APREENSÃO DO CONHECIMENTO E NA
CONSTITUIÇÃO DO PROFESSOR-PESQUISADOR**

Memorial apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pela Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB-PPGER), na área de concentração: Pós-Colonialidade e Fundamentos da Educação nas Relações Étnico-Raciais.

Orientador: Dr. Gessé Almeida Araújo.

TEIXEIRA DE FREITAS - BA

2021

SUMÁRIO

1	ESCRE-VIVER	207
2	INFÂNCIA E MEMÓRIAS	211
3	INGRESSO NA EDUCAÇÃO BÁSICA E A CERTEZA DE SEGUIR A DOCÊNCIACOMO PROFISSÃO.....	215
4	INGRESSO NO ENSINO SUPERIOR: EXPERIÊNCIAS NO ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO.....	218
5	A FORMAÇÃO CONTINUADA EM PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR E MULTICULTURAL	220
6	SER PROFESSOR EM ESCOLA PÚBLICA	223
7	INGRESSO NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM ENSINO E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA (PPGER-UFSB).....	225
8	PESQUISA E PESQUISADOR: ATIVIDADES CIENTÍFICAS QUE SE INTERCRUZAM DURANTE O PERCURSO DA PESQUISA	228
9	(IN) CONCLUSÕES	238
	REFERÊNCIAS.....	239

1 **ESCRE-VIVER**

O presente memorial descreve minhas andanças e vivências, possibilitando-me voltar ao passado e por vezes rememorar e ressignificar espaços alcançados. É como se tivesse uma galeria em preto e branco diante de mim e, à medida que avanço, há uma explosão de cores no presente em que escrevo. Poder trazer para estas linhas o que já vivi é algo que me faz bastante feliz, é, sobretudo, olhar com bons olhos para o meu passado.

Diante do gênero textual, apresento dificuldades, desafios, conquistas e superações. Registrar meus fragmentos de vida, selecionados a partir de um recorte efetuado numa perspectiva do gênero acadêmico, parece-me difícil tarefa. Tenho muito a contar. A minha memória é um terreno fértil. Todavia, a fim de corresponder ao que se propõe um memorial, à medida que rememorar serve, antes de tudo, como forma articuladora de reflexões desenvolvidas ao longo das andanças relatadas e assim atingir a dois propósitos: de um lado, justificar minha escolha profissional e acadêmica e, de outro, caracterizar o meu ponto de partida, delimitando a construção dos objetos de desejos e/ou de estudos.

Início autobiografando minha infância, discorro sobre a minha molequice, minhas relações de amizade e afeto com família e amigos. Mais adiante, minhas vivências na escola, com recortes no meu progresso na educação básica, no Fundamental II e no Ensino Médio, no Ensino Superior, período de especialização. Além disso, discorro sobre como é ser professor em escola pública, a chegada ao mestrado e algumas (in)conclusões. De modo geral, compartilho minhas andanças, quer como ser humano, intitulado ora, estudante/discente, ora professor, atrelando minhas experiências ligadas ao percurso acadêmico e profissional. Também ressalto minha relação com a pesquisa de mestrado dentro do Programa de Pós-graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER) e minha identificação enquanto negro, afro-brasileiro.

A questão da autoanálise, embora acusada por alguns de não servir para nada ou de ser apenas a arte pela arte, numa volta reflexiva, complacente e meio decadente, da ciência sobre ela mesma, se impõe com risco de surpreender e decepcionar muitos daqueles que atribuem à sociologia uma função profética e escatológica. Conforme Bourdieu (1985) este gênero de análise pode ter função clínica e até terapêutica, visto que a sociologia, como instrumento de autoanálise, permite o sujeito melhor compreender suas próprias condições sociais e de posicionamento no mundo.

Nesse sentido, a pesquisa tem como problemática a possibilidade da encenação do Auto de São Benedito ser entendido como uma prática cultural educativa, pela trama de uma

historicidade construída interdisciplinarmente e ao mesmo tempo, transculturalmente, em que a história oficial passa a ser recontada pelos sujeitos anônimos e invisibilizados. Para sustentar a pesquisa, procuramos responder às seguintes questões-problema: 1) Como surgiram as histórias e memórias do Auto de São Benedito, encenado pelos quilombolas da comunidade de Helvécia-BA?; 2) Como foi inserido o santo negro no catolicismo popular da comunidade quilombola de Helvécia-BA?; 3) Há leituras realizadas pelos quilombolas participantes do Auto acerca das questões étnico-raciais referenciadas nas narrativas do Auto de São Benedito?; 4) Como as identidades étnico-raciais são representadas no Auto de São Benedito?.

Reflico sobre o movimento reflexivo, o exercício de lembrar: de onde vim, os lugares por onde passei, como cheguei até aqui e delimitar o que proponho, ao tempo em que vou alinhavando memórias e ideias, num esforço de pensar meu próprio campo, compreendendo o ponto de vista do ator social, ou do agente social, no interior do seu campo de ação, cuja lógica não pode ser totalmente compreendida por alguém que está de fora, restando-me a desenvolver um ponto de vista, uma interpretação, nunca uma verdade absoluta ou uma solução definitiva.

A análise do Auto de São Benedito, encenado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, surgiu mediante interesse e inquietação em compreendê-lo como meio de identificação simbólica a partir do qual os quilombolas do Extremo Sul da Bahia veicularam, propagaram e estruturaram, de forma sistemática, as suas leituras marginalizadas, manifestações históricas e identitárias na referida encenação.

O Auto de São Benedito constitui-se em um espetáculo dramático que educa para as contradições sociais, como horizonte da formação humana. Notadamente, tanto o texto dramático quanto a encenação (que se transforma em um texto espetacular) torna-se um espetáculo do discurso e/ou discurso do espetáculo, de modo que a encenação nos conduz a discussões teóricas. A encenação torna-se um discurso reflexivo da obra de arte e, ao mesmo tempo, um desejo de teorização do público no sentido de que o funcionamento da obra de arte deve ser exposto explicitamente.

Para a construção da pesquisa e da análise justificamos a produção artística dramatizada, enquanto estruturação de elementos que compõem o gênero em questão, por explicitar uma obra composta em um único ato, de intenção moral, crítico-reflexiva e com pauta voltada para uma educação étnico-racial. O Auto de São Benedito apresentado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, aponta um contínuo movimento de ideias e práticas que se transformam por meio do embate contra as sequelas da escravidão e da omissão/rejeição de um legado africano repleto de intenção estética e de saberes, de modo a ocorrer entre o escrito e o vivido com finalidade da disseminação do conhecimento pelos sujeitos envolvidos. Ou seja, com a

finalidade de disseminação do conhecimento pelos sujeitos envolvidos.

Dessa forma, o estudo que desenvolvi têm por objetivo geral investigar as leituras manifestadas na encenação do Auto de São Benedito para o entendimento da (re)constituição da memória, da história, das identidades étnico-raciais e das práticas educativas em contexto baiano; e como objetivos específicos: 1) Contextualizar os sujeitos da comunidade de Helvécia-BA por meio de entrevistas a partir de considerações identitárias, históricas e sociais, memorialísticas, políticas, culturais, étnico-raciais e educacionais; 2) Analisar e interpretar o Auto de São Benedito a partir de suas narrativas e leituras dramatizadas por uma ação educativa.

A metodologia sustenta-se em três vertentes, sendo elas: 1) quanto ao objeto: constituímos uma abordagem analítica qualitativa. 2) quanto aos procedimentos de pesquisa: adotamos a pesquisa documental, por compreender a importância dos materiais analíticos (re)elaborados em consideração à riqueza de informação, desvelamento de proximidades entre contexto histórico e sociocultural. Caminhamos pela pesquisa iconográfica, onde analisamos imagens e captação de mensagens que se apresentam para além de um contexto imediato, uma vez que em todo processo de signos há marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas, pela técnica e pelos sujeitos que as produzem: 3) quanto às fontes de informação: contemplamos a pesquisa bibliográfica e de campo; como instrumento norteador, utilizamos questionários de entrevistas semi-estruturadas (considerando o lugar de fala de cada sujeito), sendo que, primeiramente, fizemos os registros dos discursos e narrativas socializadas (sendo elas gravadas, transcritas e analisadas).

A análise do *corpus* perpassa os fenômenos da semiótica apresentados por Santaella (2006) e também nos pautamos na semiologia do teatro apresentada por Bogatyrev *apud* Guinsburg (2006) e Kowzan *apud* Guinsburg (2006), versando compreender como os sujeitos da comunidade quilombola de Helvécia-BA construíram suas leituras, por meio da manifestação encenada no Auto de São Benedito a partir dos signos presentes, evidenciando suas interpretações cênicas. Desse modo, podemos inferir que nela está presentificada a forma educativa adotada pela comunidade para perpassar sua história, cuja força maior é sempre a da hereditariedade da narrativa oral. Assim, o Auto justifica-se pela afirmativa, pois é um gênero que permite o vislumbre do significante eleito em sua produção, com vistas a gerar significados pela recepção dos espectadores a partir de suas próprias vivências.

O Auto de São Benedito pode ser caracterizado como importante encenação em que se entrelaçam a regulação de texto e representação, podendo ser descrito com efeitos de sentidos e contrastes entre sistemas semióticos diferentes (verbal/não verbal, simbólico/icônico); como um distanciamento ao mesmo tempo espacial e temporal entre signos auditivos do texto e signos

visuais da cena. Diante dessas dicotomias, com minúcia na análise, elas proporcionarão a catarse identitária ao espectador e o conhecimento de suas origens na aplicabilidade de seu "eu" presente.

2 INFÂNCIA E MEMÓRIAS

Lembro-me de algumas fases da minha infância, de quando ainda não havia escola. A vida eram manhãs e tardes enormes no meu quintal e na minha rua. Naquela época, brincar ao ar livre não era tão perigoso. Em casa, eu brincava com terra, desenhava muito no chão. Gostava de seguir formigas até seus formigueiros, gostava de vê-las em filas indianas com pequenas folhas na cabeça. Na rua de casa, os meninos menores brincavam de carrinho nas calçadas, e os meninos maiores, marcavam a rua de linhas, bola, gude, pega-pega, toda uma sorte de brincadeiras.

Quando comecei a estudar, em mim começou a ser cultivada uma ansiedade gostosa. Eu contava as horas para o recreio, e depois contava as horas para ir embora, pois eu brincava no turno oposto ao da escola. Desde a tenra fase, eu e meus dois irmãos (com faixa etária aproximadas) gostávamos de brincar com as filhas da vizinha ao lado de casa, e com primos que eventualmente vinham nos visitar. Entre as brincadeiras que mais gostávamos eram as de carrinho de rolimã, esconde-esconde, tacobol e escolinha (pensadas como aulas de reforço).

Interessante como me vejo na compreensão de Soares (2001), o mesmo compreende que pelo presente se explica o passado, pois de fato vejo que vivi no passado. As brincadeiras eram inventadas, criadas a partir da realidade que vivíamos, os brinquedos que tínhamos eram objetos aos quais dávamos significados conforme brincadeira e imaginação. Segundo Brougère (1995, “o brinquedo não condiciona a ação da criança” (p. 09). O uso da inventividade, buscando suportes para poder brincar, sempre foi algo constante e necessário na minha infância, uma vez que, fui uma criança de família com poucas condições financeiras. Lembro-me perfeitamente que construíamos nossos próprios carrinhos de rolimã, carrinhos produzidos com lata de óleo, nos divertíamos como podíamos e éramos bons inventores. Devido a nossa condição social, nossos pais tinham a cultura de nos presentear em duas épocas do ano: em ocasião do São João e em ocasião do Natal. Nesse sentido, carrinhos novos ou qualquer outro tipo de brinquedo, até mesmo roupas novas, somente nas duas ocasiões citadas. Eu recordo que as nossas expectativas e ansiedades se intensificavam, pois na noite que antecedia 25 de dezembro, por exemplo, o bom velhinho/papai Noel passava na madrugada e colocava presentes debaixo da cama, dentro de um prato de louça que deixávamos nas janelas, às vezes até três dias antes da data, dada a nossa ansiedade.

Essas esperas e as chegadas dos brinquedos tinham um valor e significado enorme, era impossível pensar as horas vagas sem algo para ocupar o tempo e a mente. Para Arantes (2002) os valores se originam do sistema de regulações energéticas que se estabelece entre o

sujeito e o mundo externo, desde o nascimento, a partir de suas relações com os objetos, com as pessoas e consigo mesmo. Um dia, deixei de acreditar no Papai Noel, cresci... e nesse crescer, as brincadeiras sumiram, os lugares e as pessoas com quem brinquei mudaram.

Toda minha infância foi vivida em Teixeira de Freitas-Bahia, cidade em que moro atualmente. Grande parte da minha parentela residia em Santo Antônio – distrito de Teixeira de Freitas naquela época, sempre que alguém queria fazer compras ou ir ao médico, se dirigia à cidade, pois oferecia um mercado comercial farto, com variedades de produtos e condições de saúde melhores.

Iniciando a adolescência, por volta do ano 2000, começando o ginásio, já não era mais possível brincar no período contrário ao da escola. Lamentei bastante. Tornou-se difícil conciliar as brincadeiras com os deveres das aulas, uma vez que com o aumento da idade, vieram mais responsabilidades e obrigações. Os trabalhos escolares eram em grande volume. Fazia as tarefas no turno oposto ao da escola e, quando sobrava tempo, ao cair da noite, ia brincar de amarelinha, queimada, pega-pega com os outros meninos da rua. Eu já era um dos mais velhos entre a molecada. Eu não sabia que aqueles eram meus últimos anos. Eu não sabia que um dia, para crianças de qualquer idade, haveria toque de recolher da rua.

Recordo que aproveitei bastante. Eu chefiava algumas brincadeiras. Havia grupos tão bem organizados que toda noite a turma do esconde-esconde estava certa, hora marcada. Essa e outras brincadeiras atraíam outras crianças da vizinhança, aumentando o meu círculo de amizades. A rua ficava cheia de crianças, os carros mudavam de caminho só para não perder tempo com buzina. Era como se aquela rua fosse nossa, era como se aquela rua fosse minha. É importante lembrar que, nesta época, os meus pais não gostavam que eu e meus irmãos brincássemos com as demais crianças da vizinhança, mas nem sempre eles conseguiam nos privar. A vontade de ganhar a rua inundava o nosso querer e sempre dávamos um jeito.

Lembrar da minha infância é remeter a vivência com o meu avô materno (*in memoriam* Otelino Alves dos Santos), que morava na esquina da minha casa, defronte – tadinho, discutia com a vizinhança que brigava com as crianças que brincavam de bola na rua ou quando a bola caía dentro dos quintais – era nosso protetor, defensor e a gente, insistentemente, não parávamos, nós só queríamos brincar, desconsiderávamos as cobranças e estresses, por pura imaturidade. De acordo com Maluf (2003), privar uma criança do convívio com seus pares pode levar a traumas, pois ao brincar experimenta momentos prazerosos e se desenvolve. O meu avô era o protetor da minha infância. A ele o menino que mora sempre no meu coração, é grato.

Sobre o tempo de menino, vejo possível interligar com os artistas/brincantes da

comunidade quilombola de Helvécia-BA existentes na contemporaneidade, justamente por manterem vivas as memórias individuais e coletivas da comunidade, pois na arte de brincar fazem da cultura um local e espaço cultural e historicamente, rico. Para a apreensão da produção artística o Auto de São Benedito, ocorrido em 2009, com o apoio da empresa Aracruz Celulose, inseriu-se na referida encenação o objetivo de pensar a cultura como instrumento político, de certificação e de educação local voltada para a transformação social intrinsecamente relacionada ao modo de vida material e espiritual da população negra, de modo a ocorrer intersecção em outras dinâmicas da comunidade, com enfoque nas questões étnico-raciais; é indispensável uma apreciação demorada, justamente para que sutilezas possam ser apreendidas. Nos tempos de outrora, a arte de brincar e teatralizar um professor e gestor de uma escola na comunidade em que residi era comum, pois me despertava para a certeza e escolha de uma profissão futura, por vezes me aproximava mais das crianças. Penso que na produção e encenação do Auto de São Benedito encontram-se elementos identitários da história do negro no Brasil a serem apresentados em seus mitos, lendas, poesias, contos populares e ladainhas que constituem o Auto. Esses gêneros discursivos dão acesso aos sentimentos, à memória e à tomada de consciência, por uma identidade histórica, especificamente no âmbito das academias, que precisa ser apreciada.

Ao nos inserirmos na história da cultura afro-brasileira da comunidade quilombola de Helvécia-BA, notamos ainda um silenciamento acerca especificamente do Auto de São Benedito, o que nos levam a compreender esse fato como uma sutil negação desses saberes construídos para além de táticas artístico-culturais em relação a outras manifestações já reconhecidas, como o Bate-barriga²⁶, o Samba de viola²⁷, os festejos aos santos Cosme e Damião e a São Sebastião, que acontecem todos os anos no mês de janeiro, precedida pela encenação da batalha entre Mouros e Cristãos²⁸, além dos Grupos de Capoeira e Maculelê²⁹.

Tais considerações justificam-se pela relevância das análises do Auto de São Benedito

²⁶ Nessa manifestação de dança, o ritmo da cantoria é estabelecido pela batida de coxas das mulheres que participam da ciranda. Essa questão será melhor trabalhada no percurso da pesquisa, a partir de diálogos com pesquisadores dessa temática, no movimento Pesquisa da pesquisa.

²⁷ Encenação em que homens e mulheres entoam versos, alguns improvisados, acompanhados ao som dos tambores. Tradição realizada nas festas em homenagem aos santos católicos, em que o santo homenageado, carregado em um oratório, ao ser recebido por determinada residência, é acolhido com cantoria ao som de pandeiro, sanfona e caixa (tipo tampo), danças e comidas (KOOPMAN, 2005).

²⁸ Rito e dinâmica que se aproximam e se identificam muito com o que teria ocorrido durante a batalha final de Granada, na antiga Hispânia, batalha que marcou a capitulação definitiva e final dos mouros, considerados ocupantes invasores daquele pedaço continental. Granada era tida como última fronteira de resistência mourisca na Europa ocidental.

²⁹ Trata-se de um projeto em ação que vem há anos desenvolvendo cultura e arte na comunidade local e região, pela Escola de capoeira e Ponto de cultura Arte Bahia.

pela possibilidade de interpretação das formas de entendimento da educação, da cultura e da sociedade, presentes nos discursos e nas narrativas que constituem a referida produção artístico-cultural. E, também, pela forma como a memória coletiva se materializa na referida produção, entrecortada por diferentes gêneros discursivos, tanto os oriundos da literatura popular como os da “canônica”. Nessa perspectiva, apreender como se dá a construção dos deuses, especificamente de São Benedito, será um dos caminhos para reencontrar, nas diferentes cenas do Auto de São Benedito, além do conhecimento estético, a importância dessa produção artístico-cultural na recriação da história e da educação étnico-racial. Nesse hibridismo discursivo há também os mitos cristãos que se harmonizam com os mitos negros, as divindades conectando os sujeitos a suas ações políticas e educativas, por meio da reconstrução de suas memórias (ELIADE, 2010; POLLAK, 1992, BRANDÃO, 2002).

Ao retomar minha infância rememoro os bons tempos que foram aqueles, em que brincávamos livremente até tarde e no outro dia ainda acordávamos cedo para irmos à escola. Tempo de prazer, de intensa vida, de intenso viver. Para Fontana (1997) “ao nascer, cada um de nós mergulha na vida social, na história, e vive, ao longo de sua existência, distintos papéis e lugares sociais, carregados de significados estáveis e emergentes que nos chegam através do outro” (p. 68). O tempo que passou, se faz presente, reconheço na pessoa que sou e a que fui, na interação com os lugares, contextos, pessoas e saberes com a vida.

Assim, a ideia de projeto de pesquisa intervenção-ação intitulada “Quilombo e(m) cena: o Auto de São Bendito e as Relações Étnico-Raciais em Helvécia-BA” surge como justifica em compreender como se inseriu na referida encenação o objetivo de pensar a cultura como instrumento político, de certificação e de educação local voltada para a transformação social intrinsecamente relacionada ao modo de vida material e espiritual dessa população negra, de modo a ocorrer intersecção em outras dinâmicas da comunidade, com enfoque sobretudo nas questões étnico-raciais.

O Auto de São Benedito é atravessado por diferentes gêneros textuais, que na perspectiva de Fairclough (2001) são modos de ação no mundo e de práticas reflexivas educativas que podem alterar os sujeitos e também estruturas sociopolíticas. Desse modo, podemos analisar as cantigas, os textos míticos, as poéticas, as cantatas, os recitais e performances como discursos constituintes de narrativas simbólicas, como estruturas sociopolíticas que reatualizam fragmentos da comunidade quilombola de Helvécia-Bahia numa perspectiva histórica (não-linear), social, cultural e educacional, em que os sujeitos passam a experimentar formas de resistências, troca de saberes negros e de interações coletivas.

3 IGRESSO NA EDUCAÇÃO BÁSICA E A CERTEZA DE SEGUIR A DOCÊNCIA COMO PROFISSÃO

Ano de 1996, primeiro contato com a escola, a ansiedade era muita para conhecer a professora, os colegas, o espaço físico, poder usar os materiais escolares com cheirinhos de novos e escrever, a partir dali, as primeiras páginas de uma história que perpassaria anos de dedicação e esforços.

Foi na Escola Municipal Clélia das Graças Figueiredo Pinto que se iniciou a minha trajetória escolar primária, transitou o menino sonhador que construiria a base do conhecimento da palavra. No primeiro dia de aula, o meu pai me acompanhou, aliás, desde sempre, pois era o guarda municipal da instituição, o que me deixava confiante e protegido. Embora, ainda assim, a divisão de sensações me rondava – ora o desejo de ir embora, ora de ficar, o choro e grito espantoso ecoava nos corredores da escola. Dia bastante ensolarado, salas, pátio verde, cercas e muitas árvores, no teto do saber muitas folhagens verdes e secas apontavam que o conhecimento ampliaria a minha vida e realidade de modo a desenvolver-me, o cenário era de muita simplicidade. Espaço esse que me garantiu o que propõe o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil, considerando que educar é:

(...) propiciar situações de cuidados, brincadeira e aprendizagens orientadas de forma integrada e que possam contribuir para o desenvolvimento das capacidades infantis de relação interpessoal, de ser e estar com os outros em uma atitude básica de aceitação, respeito e confiança, e o acesso, pelas crianças, aos conhecimentos mais amplos da realidade social e cultural (1998, p. 23).

Ao educador o cuidado é necessário, de modo a considerar a singularidade da criança e do adolescente, bem como promover uma visão comprometida com a perspectiva dos direitos e respeito à identidade, cultura, corporeidade, estética e presença de mundo, pois ao se restringir tais aspectos ficam desviadas as dimensões da socialização, da aprendizagem, da vivência cultural, privilegiadamente fundamentada na diversidade, sobretudo para as questões étnico-raciais. Para Romão (2001), lidar com alunos negros em uma sala de aula, exige do professor o conhecimento dos aspectos históricos e culturais que permeiam o ser negro, assim, é preciso adotar uma postura de comprometimento com o combate ao racismo.

No ambiente escolar, o papel dos educadores deve estar relacionado à busca de formas que possibilitem atuar para romper com os preconceitos, de modo a permitir maior conhecimento da história de vida dos atores sociais e a promover uma educação antirracista. Não silenciar diante de atitudes discriminatórias é um fator importante na construção de práticas democráticas e de cidadania para as crianças e para todos, pois tendem a favorecer a

consolidação do coletivo de educadores em instituições.

Os projetos pedagógicos desenvolvidos dentro da escola muito me encantavam ao serem desenvolvidos, a exemplo o plantio de mudas de árvores em frente das salas, em que as irrigações aconteciam sempre após o recreio, era de uma alegria indescritível, cada dia uma turma exercia a tarefa. O contato com a água, a terra e a natureza era uma sensação fantástica. A árvore por si só era um poema, um poema na árvore, gerando outros poemas, poemas que enchiam a vida de graça e imaginação. As turmas criavam pequenas poesias e deixavam penduradas nas mudas após as irrigações. Dos solos férteis brotavam imaginações, sonhos, esperanças e idealizações de que dias melhores nasceriam.

Passados os primeiros dias, o gosto pelo ambiente escolar aflorava, era notória a satisfação quando se aproximava a hora de se preparar para ir à escola. Ter o meu pai como guarda da escola era acalento quando a vontade de ir embora me surgia. Vale ressaltar que embora semianalfabetos, os meus pais sempre me incentivaram a estudar. Quando não conseguiam me ajudar nas tarefas escolares, recorriam aos meus irmãos mais velhos em busca de auxílios, que prontamente me ajudavam.

Ao chegar ao Ginásio/Ensino Fundamental II o querer ser professor ficou mais intenso. No início do 6º ano ministrava aulas de reforço gratuitamente para crianças da comunidade. A necessidade de cooperar cognitivamente, criticamente e socialmente era notória, embora com poucos recursos financeiros. Inicialmente comecei a lecionar para 5 (cinco) estudantes inscritos, aos poucos o número aumentava, a procura se dava gradativamente, desde então comecei a buscar recursos (materiais, alimentação, outros). O trabalho foi ganhando visibilidade e força, a vontade de aceitar mais inscritos era muita, mas era preciso limitar a 10 (dez), a evasão escolar não fazia parte do contexto. Foram 12 (doze) meses intensos, ativos de experiências docente, aprendizagens e de ação social.

O tempo passou e passou de forma acelerada, voraz, o que por alguns momentos me causava aflição, impossível de qualquer descrição. No ano seguinte não seria possível continuar as aulas de reforço. Mas, no fundo, no fundo brotou a compreensão de que tivesse passando por uma travessia, uma passagem e que, por sinal, poderia me proporcionar retorno às atividades em outro período. No momento, não sabia conduzir tamanha transitoriedade, talvez pela intensidade da fase. Tudo que fluía, tudo que passava, me sufocava e enchia de angústias.

Ainda em se tratando do período da minha educação básica, a escola, enquanto instituição educativa e social, pouco tratava das diversidades raciais, culturais, identitárias, exceto no 20 de novembro, quando isoladamente mencionava a temática de forma descontextualizada e sobre ser negro. Neste passar e transversalizar, reflito aulas com ausência

de discussões acerca do reconhecimento sobre ser negro, de construção da identidade afro-brasileira. Penso que a escola é um espaço que deve oportunizar conhecimentos voltados para as questões das diversidades étnicas-raciais, rompendo com uma ideologia homogeneizadora, que exclui a diversidade, não esquecendo que antes mesmo do estudante ingressar na escola ele vivencia a diversidade nos espaços não escolares, e que na maioria das vezes a escola oculta ou negligência este conhecimento prévio. Infelizmente, na atualidade estão enraizadas discriminações étnico-raciais e que por vezes são reproduzidas.

A escola precisa ser um espaço que produza conscientização, reflexão, assegurando e fomentando discussões e uma educação antirracista, norteando influências construtivas, agindo significativamente nas questões inter-relacionais, na quebra de preconceito, na ampliação do conhecimento e no enfrentamento das amarras sociais. Quanto ao pedagógico, a necessidade de aprimoramento no processo de reflexão e construção de novos paradigmas educacionais, de modo que o currículo e suas estruturas se construam a partir do conhecimento. Para o Ministério da Educação (MEC) (2006),

crianças, adolescentes e jovens, negros e negras, têm vivenciado um ambiente escolar inibidor e desfavorável ao seu sucesso, ao desenvolvimento pleno de suas potencialidades. Lançar um novo olhar de contemporaneidade, para que se instalem na escola posicionamentos mais democráticos, garantindo o respeito às diferenças, é condição básica para a construção do sucesso escolar para os(as) estudantes. Fundamentar a prática escolar diária direcionando-a para uma educação antirracista é um caminho que se tem a percorrer. Nesse caminhar, podemos identificar alguns pontos básicos que poderão fazer parte das reflexões/ações no cotidiano escolar, no sentido de tratar pedagogicamente a diversidade racial, visualizando com dignidade o povo negro e toda a sociedade brasileira (BRASIL, 2006, p. 69).

Desde então reconhecia a necessidade das discussões e a importância de ultrapassá-las para além dos muros da escola, não limitando apenas em momentos de sala de aula. Mais que antes, hoje compreendo e identifico a complexidade das diversidades étnico-raciais, culturais e impulsiono meu desenvolvimento humano, político, profissional e acadêmico na busca incessante por uma participação efetiva e crítica na integração de transformações que cercam o meio educacional, intrinsecamente ligada a sociedade contemporânea.

4 INGRESSO NO ENSINO SUPERIOR: EXPERIÊNCIAS NO ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO

Desde criança tive duas certezas profissionais: ser professor e/ou ser psicólogo. A primeira se sobressaiu, passei a investir ferrenhamente na educação. Os comentários sobre a área sempre foram postos de forma pejorativa e por menosprezo, sempre quis cursar e atuar numa licenciatura, embora considerada profissão de “mulherzinha”. O fator decisão interligou a outros, entre eles, o gosto e o interesse. Quanto à segunda, essa está adormecida, ainda há muito encanto e vontade: quem sabe posteriormente, em outro momento da minha vida?

A certeza em seguir à docência já tinha desde as séries primárias, como já mencionado, a dúvida maior era por qual licenciatura caminhar. No ano de 2006 matriculei-me para cursar o magistério, ofertado pelo Colégio Estadual Democrático Ruy Barbosa- CEDERB, na cidade de Teixeira de Freitas-BA. No entanto, conforme orientações da instituição escolar, a oferta do curso não seria possível ser mantida devido reformulações em regras do MEC, ofertando apenas formação geral, a única reação inicial era a aceitação diante da condição e, posteriormente, ingressar no Ensino Superior. Em 2007, cursando o 2º ano do Ensino Médio, concorri o vestibular para a Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Departamento de Educação/*Campus X*), consegui aprovação na Licenciatura em Pedagogia, mas não consegui efetivar matrícula por não ter finalizado o Ensino Médio. Em 2008 novamente tentei o vestibular, interessado na Licenciatura em História, obtive classificação, mas não fui convocado. As esperanças mantinham-se firmes, em 2009 por mais uma vez concorri novamente o vestibular, obtive aprovação para cursar Licenciatura em Biologia, mas optei por não realizar a matrícula, surgiram outros planejamentos. Em 2010 prestei vestibular novamente, com aprovação e encorajamento, matriculei-me na Licenciatura em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas, iniciando assim uma paixão pelas letras, linguagens e literaturas.

Com o intuito de habilitar-me profissionalmente, compreender o funcionamento da linguagem humana e suas interações, estruturações e importância da Literatura como expressão identitária e cultural, desde então a convicção e a certeza em cursar licenciatura em Letras Português se mantiveram. Tendo em vista minha pré-disposição e gosto pela leitura e escrita, a necessidade de buscar familiaridade com a palavra escrita e falada causava-me muita inquietação. Me preocupava em desenvolver habilidades comunicativas, interpessoais e percursos de pesquisador. Refletindo e entendi que qualquer que seja a área de atuação o profissional em Letras deve estar sempre atualizado quanto a mudanças idiomáticas, ortográficas e gramaticais, atualizando expressões e evolução do vocabulário linguístico.

No início de 2015 surge a proposta de participar do Programa Institucional de Iniciação Científica (IC) da UNEB/*Campus X*, edital com vigência de 08/2015 atendendo a temática “O uso do celular pelos estudantes do Curso de Letras – Português: quais sentidos e significados?”, buscando investigar como e se os estudantes de Letras-Português do DEDC-X utilizavam o celular com conexão à *internet* como auxiliar no processo de ensino-aprendizagem. A experiência oportunizada foi de imenso crescimento pessoal, acadêmico e profissional, tornando possível desenvolver minhas habilidades de leitura, criação e recriação de conceitos teóricos, sobretudo abrir-me para novas descobertas. A possibilidade de contato, por meio de conteúdo teórico e vivência *in loco*, permitiu-me evidenciar e significar tecnologias móveis. Sobre a importância da IC na vida acadêmica do discente graduando, Reis (2007), compreende que a Iniciação Científica provoca um impacto à carreira profissional do graduando quanto a sua inserção no mercado de trabalho, pois, possibilita a interação entre as atividades realizadas na prática profissional com o processo científico vivenciado. Para Medeiros (2005), o graduando é inserido no mercado de trabalho com mais eficácia e conhecimento, fomentando seu trabalho de forma diferenciada, quando comparado ao graduando que não vivenciou tal experiência científica.

Diante do percurso apresentado, em março de 2017 concluí o curso de Licenciatura em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas. O curso foi apaixonante e a ele dediquei-me com muito estudo e persistência. A justificativa pela escolha do curso foi pela busca de enriquecimento e aprimoramento pelo conhecimento da linguagem, a compreensão da subjetividade humana e suas perspectivas, oportunizando uma formação pluralista, agregando diversas teorias embasadas filosoficamente e epistemologicamente.

Foram seis anos de intensos estudos e comprometimento com a formação acadêmica, docente. Confesso que sinto saudades ao rememorar o período em que vivenciei a graduação. Relembrar o ingresso, a turma, a transição de turnos, os docentes comprometidos com a qualidade do ensino, da pesquisa e da extensão, a conclusão do curso e o período de preparação para a formatura, o fechamento de ciclo, a aula da saudade e a despedida foi de muita emoção – Gratidão ao *Campus X* da UNEB!.

Ao concluir a graduação, a necessidade de aprimoramento ainda batia a porta, precisava me permitir caminhar um pouco mais, deste então, a certeza de formação continuada, me especializar, mestrar.

5 A FORMAÇÃO CONTINUADA EM PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR E MULTICULTURAL

Em dezembro de 2016 dei início a minha primeira especialização *lato sensu* em “Literatura, Cultura e Artes” pela Faculdade de Pinheiros-FAP; desde a graduação identificava-me com a linguagem hibridizada, garradas de literaturas, múltiplas de significações e subjetividades, muitas vezes entendendo-as como fugas da realidade. A partir dos primeiros contatos com as escolas e obras literárias e teorias diversas, aguçava-me o interesse pelo conhecimento universal e atemporal. Por sede em compreender como a literatura, nos coloca em outros lugares, tempos e eras, incorpora a multiplicidade da vida, pela forma de lidar com o cotidiano. Ainda, na justificativa da compreensão de que a literatura, por meio da linguagem, proporciona aos leitores conhecimentos de mundo e de ser humano, permitindo contato com realidades e identidades culturais diferentes no tempo e no espaço, possibilitando aos sujeitos conhecimento e melhoramento de si, pois na mesma há um caráter humanizador. Diante do contexto, surgiu o Trabalho de Conclusão de Curso-TCC intitulado “Ensino de Literatura: perspectivas e *práxis* docente”, visando refletir a importância do ensino da Literatura no que tange a formação social do leitor.

Em 2017 decidi cursar a segunda especialização *lato sensu* em “Metodologias do Ensino da Língua Portuguesa e suas Literaturas” pela Faculdade Educacional da Lapa-FAEL, concluindo-a em 02/2018. Compreendendo a necessidade de agregar conhecimentos teórico-práticos voltados para o ensino de LP, bem como a importância de discussões inerentes ao papel fundamental do processo de incremento da autonomia discente-profissional da aprendizagem e atividades voltadas a diferentes situações didáticas vivenciadas em sala de aula, almejava assim propiciar condições para o aprimoramento de conhecimentos propostos. Como TCC, obtive aprovação discutindo “As contribuições das Tecnologias da Informação e da Comunicação TICs para metodologias do ensino de Língua Portuguesa-LP”, objetivando, entre outros aspectos, discutir as contribuições das TICs para metodologias do ensino em LP, uma vez que no contexto da sociedade de consumo globalizado as tecnologias digitais tornam-se símbolos da contemporaneidade.

Permitindo-me um pouco mais, entusiasmado e interessado em entender discussões acerca da educação profissional técnica, suas potencialidades no contexto atual e objetivação, pensando, sobretudo, na qualificação pedagógica e no desenvolvimento de estratégias interdisciplinares que atendam uma capacitação voltada para atuação na docência do ensino profissional e tecnológico, de modo a cumprir exigências do mercado profissional, em 06/2017

presto seleção para ingresso em especialização *lato sensu* em “Educação Profissional e Tecnológica – EPT” do Instituto Federal do Espírito Santo-IFES/*Campus* Linhares. Cumpridas as etapas de seleção, com a aprovação, comecei a traçar novos caminhos e a mergulhar neste campo teórico. A partir de conhecimentos e aprendizagens significativas alcançadas dentro da formação, construí o TCC intitulado “O uso das tecnologias na formação profissional e tecnológica: um estudo de caso do Centro Territorial de Educação Profissional do Extremo Sul (CETEPES)”, buscando conhecer de que modo professores da educação profissional e tecnológica utilizam as TICs, visando a contribuição na criação de aprendizagens com base na informatização do ensino e transmissão do conhecimento em suas metodologias. Diante da pesquisa, comprovou-se que a prática docente se configura como elemento fundamental na relação professor e aluno, uma vez que demonstra ser uma forma de se desenhar um cenário de autonomia no contexto educacional. Além de que, as novas e inovadoras ferramentas tecnológicas proporcionam a ampliação de possibilidades, de modo a compartilhar e divulgar conhecimentos, uma vez que o acesso à informação interliga diretamente o homem na pós-modernidade.

Diante de três especializações *lato sensu* ativas e densas, surge a descoberta de tumores cancerígenos na tireoide, intensificando ainda mais as minhas correrias e objetivos, dividindo o tempo entre estudos e cuidados com a saúde. Segundo o oncologista, se tratava de nódulos malignos e que havia necessidade o quanto antes de cirurgia, pois o risco de metástase era enorme. O medo, diante da gravidade da doença, era indescritível, mas não o bastante para que me fizesse desistir de acreditar que tudo passaria. Mesmo diante de exames, avaliações e cirurgia, surgiu a necessidade de tratamento, me deixando aflito uma vez que em Teixeira de Freitas não havia possibilidade de seguir com o tratamento, tornou-se estreita a distância entre minha residência e Salvador-BA, perdurando 11 (onze) meses de intensos cuidados. Diante do vivido, mantive a certeza de seguir a vida de forma intensa e com maior encorajamento, aprendendo a viver cada dia como se fosse único.

Em meio a todo este fluxo de estudos e cuidados com a saúde, no início de 2019, com tratamento médico conclusivo e TCC defendido, a vontade de amadurecimento científico e acadêmico ainda me rondava. Encorajei-me a escrever um projeto de pesquisa intervenção-ação e passei a materializar no papel pensamentos por ora adormecidos, com intuito de ingressar em algum programa de mestrado que discutisse Educação para as Relações Étnico- Raciais, em consonância com as questões de identidades, culturas, memórias, entre outros eixos dentro das ciências humanas, foi então que optei pela comunidade quilombola de Helvécia-BA e o Auto de São Benedito como objeto. Diante da certeza de pesquisa, nasceu o projeto “Quilombo e(m)

Cena: O Auto de São bendito e as Relações Étnico-Raciais em Helvécia-BA”, com o projeto de pesquisa em construção, o momento era de esperar a abertura do edital de seleção do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) para lançar a sorte – vale mencionar que o anseio por pesquisar comunidades quilombolas nasceu durante a graduação, em discussões teóricas ocorridas nas aulas de Literatura e Cultura Afro-Brasileira e a partir de visitas à comunidade e conhecimento de alguns moradores e também o fato de conhecer colegas que moravam na comunidade quilombola de Helvécia, em visita ao espaço. A partir de conversas informais, os mesmos relataram a apresentação da encenação do Auto de São Benedito pelos sujeitos locais em tempos passados.

Em março do ano de 2019, surgiu o processo de seleção do PPGER, findo o processo, o resultado colocou-me a uma sensação indescritível de felicidade, a aprovação que tanto almejava aconteceu – a partir de então, estava inserido no mestrado da UFSB, na área de concentração relações étnico-raciais, interculturalidades e processo de ensino-aprendizagem, fazendo parte de uma universidade pública, gratuita e de qualidade.

6 SER PROFESSOR EM ESCOLA PÚBLICA

Desde o término da graduação, em março de 2017, almejava atuação na profissão docente junto à Secretaria de Educação e Cultura de Teixeira de Freitas-BA, o que me foi oportunizado somente no início de 2019 por via de contratação, atuando com o ensino de Língua Portuguesa, no Ensino Fundamental II, na Escola Municipal Clélia das Graças Figueiredo Pinto – mesma escola que estudei o ensino fundamental.

Ser professor na escola em que foi a base do meu conhecimento da palavra, de mundo, foi uma experiência singular. Vejo nos estudantes, nos rostos e jeitos, parte da minha memória e trajetória educacional. A experiência adquirida durante os estágios, na graduação, e andanças têm contribuído efetivamente para minha carreira, enquanto educador e profissional na área das ciências humanas.

O fato de estar em sala de aula tem me possibilitado reflexões acerca da educação contemporânea, a partir dos desafios da docência. Os passos relatados demonstram que consegui alcançar objetivos, competências e formações para a atuação. Noto que a formação para a profissão docente vai além da apreensão de teorias vistas durante a formação, exige dedicação para fazer uma leitura dos espaços em que os estudantes estão inseridos. Não é apenas aprender a ser professor, mas compreender todas as engrenagens da instituição escolar e confluências nas relações. A prática de ensino tem me possibilitado enxergar os mais diversos mundos transmitidos pelos estudantes, as mais diversas formas que os mesmos possuem para aprender algo, tem me mostrado a importância e a necessidade de planejamento pedagógico adequado à realidade dos estudantes, de inovar-se enquanto profissional e adequar as aulas por meio das tecnologias e aparatos.

A partir de eventuais dificuldades inerentes à área, tem sido possível refletir sobre o que é ser professor/educador na atualidade. Este espaço de aprendizagem em um circuito de enunciações nos remete a Bakhtin (2004), que vê na interação verbal, pela incorporação das palavras alheias o processo de constituição de subjetividades. Pensando na necessidade de sistematização da aprendizagem, Bakhtin (2004) nos convida a refletir os diferentes modos de organizar enunciados em função das diversas esferas sócio comunicativas e culturais, associando aos nossos modos de pronunciar e aos diferentes gêneros discursivos de acordo com as esferas sociais nas quais os produzimos, pois todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua que reflete as condições específicas e finalidades de cada uma dessas esferas (BAKHTIN, 2004, p. 279).

Na análise do meu papel como professor, sempre procuro colocar em prática aquilo

que acredito ser fundamental para um docente: conhecer bem a matéria que ministra, ser capaz de selecionar e preparar conteúdo que julga ser pertinente aos objetivos da disciplina, ser entusiasmado com o que ensina, saber transmitir esse entusiasmo e, acima de tudo, despertar curiosidade e motivação, para que o aluno adquira autonomia e responsabilidade pela sua aprendizagem. Digo sem nenhuma modéstia que sempre tive grande prazer em dar aulas e creio que venho obtendo êxito nesta empreitada, sobretudo quando consigo transformar entusiasmos em realizações, permeados pelo diálogo e por interações respeitadas.

7 INGRESSO NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM ENSINO E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA (PPGER-UFSB)

Dada a relevância do PPGER neste contexto político atual, ingressar em um mestrado numa instituição pública, gratuita e de qualidade é de oportunidade singular, considerando, sobretudo, as riquezas teóricas discutidas no percurso de formação acadêmica. Os componentes curriculares cursados têm contribuído de veras para a minha trajetória, ao aprofundar em teóricos da área de história, antropologia, educação, epistemologia e sociologia para o entendimento de grupos minoritários economicamente, suas identidades, interseccionalidades, ampliando de forma significativa para o meu espírito crítico e entendimento das realidades.

No primeiro momento, com o propósito de obtenção do título de mestre, por já estar atuando na área educacional, percebo um mundo de reflexões críticas e ideológicas se abrindo, oportunizando-me a construção da identidade de professor-pesquisador, na condição de futuro professor mestre em ensino e relações étnico-raciais.

Compreendo que discutir ensino e relações étnico-raciais tem sido de grande contribuição e significação para a minha identificação enquanto negro. Estar hoje no PPGER assumindo e ocupando um espaço de privilégio é de um ganho imenso. Penso que todos os sujeitos deveriam mergulhar nestas importantes discussões teóricas e identificatórias, não importando sua origem ou etnia. As relações de poder salvagam os brancos em um estatuto de neutralidade, acima de qualquer suspeita, e associado a espaços de prestígio têm um efeito direto na constituição de subjetividades dos negros. Trocando em miúdos, as desigualdades que herdamos nessa sociedade influenciam no modo pelo qual negros (e brancos) se veem como sujeitos. Em contextos sociais equivalentes, as experiências de brancos e negros em função de sua cor/raça são distintas. A impressão que fica é que os negros surgiram de um ambiente sem uma cultura prévia, de algum lugar da África, e trazidos ao Brasil na condição naturalizada de escravos. Homens e mulheres que foram forçados a trabalhar em condições degradantes até o século XIX não eram escravos, e sim escravizados seres humanos extraídos à força para alimentar um mercado deplorável. Neste período trágico da história brasileira e mundial parece ser apresentado como se não guardasse nenhuma relação com o presente.

Constato que na atuação como professor-pesquisador existe um território simbólico que precisa ser construído através da subjetividade, domínio da teoria, apreensão das metodologias e das leituras das experiências cotidianas – por uma *praxe*. É preciso aprender a ser pesquisador e só se aprende a pesquisar pesquisando. Para Freire (1989), “não há ensino sem pesquisa

e pesquisa sem ensino” (p. 29). Nesse sentido, aprender a ser pesquisador envolve (re)ver, (re)viver a sua trajetória de sujeito leitor e escritor, a compreendendo como nasce uma pesquisa. O processo surge da conscientização, da passagem de uma consciência ingênua para consciência crítica, o que para mim tem sido o ponto central do PPGER.

Durante período de formação, tornou-se constante o descentramento/deslocamento do meu território como sujeito pesquisador, em que a realidade através da diversidade de teorias oferecidas dentro do programa passa a ser reconstruída a cada momento através de diálogos e discussões estudadas. Compreendo o processo de reelaboração do conhecimento como uma das maiores riquezas, por construir-me como sujeito orgânico, sem perder de vista os conhecimentos da área da educação, da linguagem, memória, historicidade, cultura, das tecnologias e das relações étnico-raciais. Como ato político de (des)amarrar pensamentos cristalizados, sair de si mesmo e embarcar no universo do outro.

Sendo assim, retomo indagações do projeto de pesquisa, quando problematizo acerca da encenação do Auto de São Benedito pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, entendendo-a como uma prática educativa e cultural que transita pelo caminho do meio, em justificativa da trama de uma historicidade construída interdisciplinarmente. Nessa perspectiva, apreender como se dá a construção dos deuses, especificamente de São Benedito, será um dos caminhos para reencontrar, nas diferentes cenas do Auto, além do conhecimento estético, a validade dessa produção e encenação artístico-cultural na recriação da história e da educação para as relações étnico-raciais; nesse sentido o teatro seria o caminho do meio.

Deste modo, surgem as questões-problema para sustentar os estudos, procuramos responder às seguintes questões-problema: 1) Como surgiram as histórias e memórias do Auto de São Benedito, encenado pelos quilombolas da comunidade de Helvécia-BA?; 2) Como foi inserido o santo negro Benedito na comunidade quilombola de Helvécia-BA, haja vista que a violência religiosa e cultural sofrida pelo negro fez com que suas práticas identitárias fossem adaptadas à religião e cultura hegemônica?; 3) Há leituras realizadas pelos quilombolas participantes do Auto acerca das questões étnico-raciais referenciadas nas narrativas do Auto de São Benedito?; 4) Como as identidades étnico-raciais são representadas no Auto de São Benedito?.

Diante da compreensão dos elementos que compõem o Auto de São Benedito, encenado pela comunidade quilombola de Helvécia-BA, e a necessidade de estudos teóricos quanto às práticas sociais e culturais, levarem-me constantemente a refletir a importância de aprender e ensinar educação para as relações étnico-raciais, dada a sua significância e objetivação em promover reflexões críticas quanto à forma como a própria sociedade a enxerga. Afinal,

valorizar a cultura afro-brasileira como parte que constitui nossa história nacional com um olhar menos eurocêntrico é justamente compreender a luta e a superação do racismo por uma diversidade cultural e identitária existente em nosso país.

8 PESQUISA E PESQUISADOR: ATIVIDADES CIENTÍFICAS QUE SE INTERCRUZAM DURANTE O PERCURSO DA PESQUISA

Atualmente, a pesquisa intitula-se “Quilombo e(m) cena: o Auto de São Bendito e as Relações Étnico-Raciais em Helvécia-BA”, apresenta-se na seguinte estrutura: seção 1 - introdução, seção 2, seção 3 e seção 4. A proposta de produto final, para fins de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), corresponde a uma dissertação sobre o Auto de São Benedito, contribuindo assim para a retomada da memória individual e coletiva dos residentes quilombolas, através das leituras e das histórias dos sujeitos, problematizando as questões da pesquisa e somando com reflexões por meio de análise.

Como já apresentado em seções anteriores, em 2019 ingressei no Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia (PPGER-UFSB). Se fazer presente naquela instituição para mim foi de imensa importância e valia, pois tratava de um mestrado em uma instituição pública, gratuita e de qualidade, e que dali sairia com uma grande oportunidade de alargar o meu curriculum acadêmico e profissional, mediante título de uma base Federal. Teve momentos que cheguei a pensar que não fosse possível está ocupando aquele espaço. Por vezes me causava um certo medo, medo de não conseguir alcançar o que os professores e coordenação solicitavam, o medo de não conseguir prosseguir os estudos e as obrigatoriedades do programa como os demais colegas.

No decorrer da pesquisa, tenho construído artigos, dado alguns pareceres científicos, participando de minicursos e outros trabalhos nessa perspectiva. Todo modo, penso que devesse apresentar nessa seção algumas brevidades do percurso do que foi construir a dissertação e o diálogo com tantas outras atividades correlacionadas. Desde então tinha o interesse em fazer pesquisa dentro das questões do Ensino e Relações Étnico-Raciais, que foram aflorando durante a graduação, em discussões teóricas ocorridas nas aulas de Literatura e Cultura Afro-Brasileira e também o fato de conhecer colegas que moravam na comunidade quilombola de Helvécia, assim algumas narrativas foram me tomando. Quando surgiu o edital do PPGER, lembrei-me do episódio das conversas de anos atrás com os colegas e então comecei a questionar, querer saber e buscar informações correlacionadas, adicionais ao foco de pesquisa. Vislumbrei possibilidades do Auto dialogar com as questões de identidades, culturas, memórias, entre outros eixos dentro das ciências humanas. Diante da certeza de pesquisa, nasceu o projeto “Quilombo e(m) Cena: O Auto de São bendito e as Relações Étnico-Raciais em Helvécia-BA”. Para tanto, como já descrito, nos pautamos nos métodos de coletas de dados, além das fontes documentais, principalmente do DVD de gravação de áudio e imagem da encenação, construído

pelos sujeitos da comunidade, com duração de 1h30min. Diante destes percursos, estabelecemos dialéticas com estudiosos da Educação para as Relações Étnico-Raciais, da Cultura, da Literatura Popular, da Antropologia, das Artes Cênicas e da História. Neste sentido, a pesquisa teórica tem sido aprofundada a partir dos eixos temáticos supracitados, buscando responder aos objetivos, problematizações e hipóteses.

A partir da necessidade de contextualização e posicionamento crítico-reflexivo na comunidade de Helvécia, descrevo o processo discursivo-metodológico pelos quais tracei, de modo a transitar pela construção de como se constitui um quilombo e definições da terminologia quilombola, no que se refere suas perspectivas identitárias e de ressignificações. Na medida que o tempo passava, ao notar atividades concluídas e outras no avançar e a qualidade conforme considerações e solicitações da banca, foi possível ampliar leituras teóricas correspondentes ao *corpus* da pesquisa, sendo assim primordial para a explicitação de referencial epistemológico e aos pressupostos metodológicos. As leituras e orientações possibilitaram um olhar aguçado e atento, principalmente das visitas aos moradores da comunidade e sobretudo pelas entrevistas no período da coleta de dados.

Vale ressaltar que, mediante a pandemia do COVID-19 que espalhou-se pelo mundo, foi-se necessário “distanciamento social”, condicionando que pesquisador e pesquisado tivessem restrições quanto a contato e aglomerações, cabendo então uma reorganização dos procedimentos de acesso que estavam previstos para o ano de 2020 e 2021. Ainda, cabe aqui ressaltar a impossibilidade de ter alguns dados pelos moradores da comunidade, primeiramente pelo fato de muitos não estarem mais presentes naquele espaço e outro pelo insucesso de acessos de contatos telefônicos e virtuais, pois entre eles mesmos já não tinham um contato mínimo que fosse possível condicionar novos. Desse modo, esses fatores dificultaram coletas outras que pudessem agregar as que obtive sucesso, uma vez que poderiam expor memórias valiosíssimas a enriquecer as entrevistas.

Durante o caminhar da pesquisa, por aproximação, uma das intencionalidades foi justamente essa, a de produzir uma dissertação e que nela obtivesse um espaço possível de memórias, impossibilitando o esquecimento do qual importante foi a representatividade do Auto de São Benedito pela comunidade negra local de Helvécia-BA na região e no país. Dessa forma, a dissertação tem por finalidade o objetivo geral de investigar as leituras manifestadas na encenação do Auto de São Benedito para o entendimento da (re)constituição da memória, da história, das identidades étnico-raciais e das práticas educativas em contexto baiano.

Como divulgação do resultado final da pesquisa, acredito que esta dissertação contribuirá para que os sujeitos da comunidade quilombola de Helvécia-BA se apossessem da

retomada de suas memórias individuais e coletivas no que concerne a encenação do Auto de São Bendito e suas características identitárias e culturais. Estes estudos servirão de reflexões acerca das ações políticas empreendidas por um grupo de Helvécia no Auto de São Benedito, sobre a possibilidade de pensarmos o campo de produção de conhecimento articulando ensino e relações étnico-raciais na região do Extremo Sul da Bahia, ampliando possibilidades de acessos a produções acadêmicas cada vez mais significativas, plurais e polifônicas sobre as heranças dos repertórios culturais dos povos e comunidades tradicionais remanescentes de quilombo rurais e urbanos.

Nessa discussão, destaco ainda o importante papel e função que as artes ocupam e/ou deveriam, no processo de reeducação das nossas sociabilidades culturais, proporcionando o acesso a outros *modus operandi*, outras formas e maneiras de produzir conhecimentos e dá-los a ler. Nesse sentido, a análise do Auto de São Benedito se configura como uma oportunidade de contribuição para os estudos sobre as populações afro-diaspóricas, afro-brasileiras e afro-baianas, tomando como suporte analítico o texto e a encenação, ambicionamos assim colaborar com outros estudos e estudiosos/as que tomam Helvécia como tema de suas investidas de pesquisa.

Dentre percursos, realizei atividades e produções científicas (2019-2020) como cursos de extensão, publicações de artigos, participação em eventos, apresentações de trabalhos, organizações de eventos, ministração de minicursos, entre outros.

Dos cursos de extensão que foram cursados:

- 1) “Epistemologias negro-indígenas e formação de subjetividade decolonial”, pelo Instituto Federal da Bahia-IFBA, com duração de 60h;
- 2) “Educação Antirracista: desafios e perspectivas no Sul da Bahia”, pela Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC, com duração de 2h;
- 3) “Desconstruindo o racismo na prática”, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, com duração de 60h;
- 4) “Escravidão contemporânea”, pela UNEB, *Campus X*, com duração de 4h;
- 5) “Repensando atividades lúdicas sobre a Educação das Relações Étnico-Raciais”, pelo IFBA, com duração de 4h;
- 6) “Reflexões sobre o genocídio da juventude negra do Brasil”, pela UNEB, *Campus X*, com duração de 4h;
- 7) “Compreendendo a realidade da sociedade e seus contrastes sociais e urbanos”, pelo Centro Universitário Internacional-UNINTER, com duração de 30h;

- 8) “Empoderamento feminino”, pela UNINTER, com duração de 30h;
- 9) “Educação, Identidade e Interculturalidades das Comunidades Tradicionais”, pela Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Desportos de Nova Viçosa-BA- SMECD, com duração de 8h.

Artigo completo publicado em periódico: “Antropofagias de Teorias e Métodos: leituras críticas de outras pesquisas sobre comunicação digital em contexto indígena”, na Revista Linguagem em (re)vista, v. 14, p. 10-32, publicado em parceria com a Profa. Dra. Helânia Thomazine Porto. Neste artigo, apresentamos a Pesquisa da pesquisa como procedimento metodológico utilizado para a apreensão de estudos acerca de processos comunicacionais empreendidos por indígenas da Bahia. Movimento de pesquisa apreendido no contexto da epistemologia transmetodológica, a qual entendemos como uma vertente teórica- metodológica orientadora de pesquisas no campo social, que nos instiga a pensar sobre os fundamentos do fazer investigativo, reconhecendo, de imediato, a necessidade da realização de interfaces da comunicação com outros campos do conhecimento, especificamente com a antropologia e seu método, a Etnografia, a Literatura, a Linguística, a História, as Artes e a Semiótica, uma vez que toda relação do homem com a realidade é mediada através de construções simbólicas, de linguagens, da ciência, do mundo mítico-religioso, apresentadas para os sujeitos como as demais formas simbólicas, particulares e válidas.

Publicação de capítulo em livro, desenvolvi um estudo sobre “O desafio no ensino de línguas em avaliar estudantes do fundamental I e II durante a pandemia com aulas remotas”, em parceria com a professora Alciane Queiroz Castro, vinculado ao livro Educação brasileira e o ensino remoto em tempo de pandemia: experiências, enfrentamentos e reflexões, em 1ª ed. Cajazeiras-PB: Editora Ideia, 2020, v. 1, produção completa discutida durante o II Simpósio de Línguas do Instituto Federal da Paraíba (SILIF): Ensino de Línguas e Inclusão Social, onde também desenvolvemos comunicação oral e tivemos publicação nos anais do evento. A proposta do artigo objetivou possibilitar aprendizagens significativas, com base no ensino de língua, de modo a construir conhecimento e potencializar métodos didático- práticos a professores e estudantes durante a construção do ensino e aprendizagem.

Das participações em eventos destaco:

- 1) Diálogos Interdisciplinares-Pós-memória e decolonialidade no ensino de línguas brasileiro: a origem do *status quo*, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas da Universidade Federal do Vale do Jequitinhonha e Mucuri (PPGCH-UFVJM);

- 2) I Fórum Nacional Julho das Pretas: lutas, resistências e protagonismos de mulheres pretas. Mulheres Insubmissas: feminismos e ações afirmativas no DEDC-X/UNEB, promovido, pelo Grupo de Mulheres Insubmissas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB-*Campus X*);
- 3) I Fórum Nacional Julho das Pretas: lutas, resistências e protagonismos de mulheres pretas. Mulheres Negras no Poder, promovido pelo Grupo de Mulheres Insubmissas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB-*Campus X*);
- 4) I Fórum Nacional Julho das Pretas: lutas, resistências e protagonismos de mulheres pretas. Mulheres Pretas no Mercado Fonográfico, promovido pelo Grupo de Mulheres Insubmissas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB-*Campus X*);
- 5) III Seminário Regional de Ensino e Relações Étnico-Raciais: Ancestralidade e Resistência dos Povos Afro-Indígenas, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia (PPGER-UFSB-*Campus Paulo Freire*);
- 6) Visibilizando mulheres lésbicas: encruzilhadas entre academia e militância, promovido pelo Grupo de Mulheres Insubmissas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB-*Campus X*);
- 7) Seminário Infâncias e Crianças sob ataques no Brasil, promovido pela Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB-*Campus Paulo Freire*);
- 8) Políticas Linguísticas: pensando as variedades da Língua Portuguesa em contextos educativos, promovido pela Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB-*Campus Paulo Freire*);
- 9) Colóquio Culturas, Linguagens, Literaturas e Ensino (Em)Revistas (publicações 2019 e 2020) promovido pelo Grupo de Estudos Interdisciplinares em Cultura, Educação e Linguagens (GEICEL-CNPq-CAPES-UNEB-*Campus X*);
- 10) II Simpósio de Línguas do Instituto Federal da Paraíba (SILIF). Ensino de Línguas e Inclusão Social, promovido pelo Instituto Federal da Paraíba (IFPB);
- 11) Seminário discente do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER), promovido pelo Componente Curricular Gêneros, sexualidades, relações étnico-raciais e outras interseccionalidades, do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia (PPGER-UFSB-*Campus Paulo Freire*);
- 12) II Arvorecer Negro: Ancestralidade e Oralidade Afro-Indígena: Ancestralidade e Oralidade Afro-Indígena, promovido pelo Instituto Federal Baiano (IFBaiano);

13) III Arvorecer Negro: Lugar de negro é na Educação, Ciência e Tecnologia: Trajetórias negras na construção dos saberes promovido pelo Instituto Federal Baiano(IFBA).

No que se trata de apresentações de trabalhos/comunicações orais:

1) “O desafio no ensino de línguas em avaliar estudantes do fundamental I e II durante a pandemia com aulas remotas”, durante o II Simpósio de Línguas do Instituto Federal da Paraíba (SILIF): Ensino de Línguas e Inclusão Social, com a parceria da Profa. Especialista Alciane Queiroz Castro;

2) “Antropofagias de teorias e métodos: leituras críticas de outras pesquisas sobre comunicação digital em contexto indígena”, com a participação da Profa. Dra. Helânia Thomazine Porto, durante o Colóquio Culturas, Linguagens, Literaturas e Ensino (Em)Revistas (publicações 2019 e 2020), promovido pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB-*Campus X*);

3) “Gênero, Sexualidade, Relações Étnico-Raciais e outras Interseccionalidades”, com colegas discentes do mestrado, durante Seminário Discente do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB-*Campus Paulo Freire*).

Das organizações de eventos, sinalizo:

1) III Seminário Regional de Ensino e Relações Étnico-Raciais: Ancestralidade e Resistência dos Povos Afro-Indígenas, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia (PPGER-UFSB), desenvolvendo atividades de monitoria.

2) Colóquio Culturas, Linguagens, Literaturas e Ensino (Em)Revistas (publicações 2019 e 2020), este promovido pelo Grupo de Estudos Interdisciplinares em Cultura, Educação e Linguagens (GEICEL-CNPq-CAPES-UNEB-*Campus X*).

Como atividade de ministração de minicurso, em conjunto com colegas do PPGER, apliquei o curso “Análise dos contos O Batizado e Ah, esses jovens brancos de terno e gravata: palavra e ideologia na literatura negra”, durante o II Arvorecer Negro: Ancestralidade e Oralidade Afro-Indígena. Ancestralidade e Oralidade Afro-Indígena, promovido pelo Instituto Federal Baiano (IFBaiano-*Campus Teixeira de Freitas*).

Ainda, durante percurso de atividades científicas, atuo como membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Cultura, Educação e Linguagens (GEICEL-CNPq-CAPES-UNEB-*Campus X*), atuando na área de pesquisa em Literatura: crítica, memória, cultura e sociedade. Neste, discorremos leituras e discussões teóricas, organização de dossiê e eventos de outra natureza.

Dos componentes curriculares cursados no PPGER, durante os quadrimestres 2019.2, 2019.3, 2020.1, 2020.2, 2020.3, cursei:

- 1) Políticas Públicas e Relações Raciais, ministrado pela Prof. Dra. Lilian Lima Gonçalves dos Prazeres, correspondendo a 60h, onde tratamos dos fundamentos históricos das discussões inerentes ao eixo central. Foram apresentadas pautas alusivas ao Estado e ao Governo, compreendendo a primeira como regime democrático e a segunda como organização política. Compreendemos que as políticas de Estado são burocráticas e de agenciamento do Governo, pautado especificamente nas políticas universais e globais. Ainda, discorremos sobre: 1) Estatuto da Igualdade Racial e Política Nacional de Promoção da Igualdade Racial; 2) PEC das Domésticas; 3) Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana; 4) Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola; 5) Lei 10.639/03; 6) Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena e Lei 11.645/2008; 7) Leis de Cotas para o Ensino Superior e para concursos públicos; 8) Bolsa Família; 9) Política Nacional de Saúde Integral da População Negra. O estudo das principais políticas sociais contemporâneas e suas implicações na Educação, baseando-se na perspectiva da raça, do gênero, da sexualidade e da classe social. Nesse sentido, as diferentes concepções, significados e utilizações foram atribuídas aos conceitos de diversidade e diferença, em consonância com projetos políticos em disputa no campo da Educação brasileira.
- 2) Fundamentos dos Processos de Ensino-aprendizagem nas Relações Étnico-raciais, orientada pelo Prof. Dr. Paulo de Tássio Borges, correspondendo a 60h. Como metodologia, adotamos o método expositivo, com debates, seminários e fichamentos de leituras teóricas discutidas durante a ministração das aulas. A partir do componente foi possível trabalhar fundamentos teóricos de trabalhos científicos através de um estado da arte, por meio de uma investigação acadêmica-científica, em consonância com teóricos e progressos no campo da pesquisa. Podemos assim dizer que o estado da arte transita por meio da pesquisa, especificamente na construção da ciência. Dos conteúdos contemplados, dialogamos com as Pedagogias das Encruzilhadas, Currículo e Escola, Currículo, Cultura e Diferença, O jogo dialogado da Capoeira, Crianças e Transformações, a Homossexualidade, Processos de empoderamentos, Educação nos Terreiros, Quilombos e Educação, Negritude e (Re)enegrecimento, dentre outras temáticas. Um componente riquíssimo para se construir fundamentos nas questões de

ensino-aprendizagem nas relações étnico-raciais.

- 3) Ensino e Arte na Diáspora, ministrado pelo Prof. Dr. André Domingues dos Santos, correspondendo a 45h. Nesta, foi-se necessário a construção e execução de um projeto de pesquisa intervenção-ação para fins avaliativos, em diálogo com seminário de apresentação dos resultados obtidos. O projeto de intervenção-ação foi intitulado de “Discutindo e Analisando a Literatura Popular e Afro-Brasileira no Colégio Estadual Democrático Ruy Barbosa (CEDERB): Diálogos entre narrativas orais, cultura e diáspora africana”, tendo como objetivo geral discutir e analisar a Literatura Popular e Afro-brasileira, dentro da perspectiva do Auto da Compadecida e o Auto de São Benedito, apresentando semelhanças e aspectos da diáspora africana; e específicos: 1) Proporcionar momentos de leitura, discussão e análise da Literatura Popular e Afro-brasileira a partir do Auto da Compadecida e o Auto de São Benedito; 2) Conceituar e contextualizar o que é Auto, especificamente os autos em estudo, com suas descrições de escritas e análises; 3) Identificar, junto aos estudantes, aspectos apresentados no Auto da Compadecida e o Auto de São Benedito que se assemelham, contrapondo singularidades e formatos de estruturação.

A partir do projeto de pesquisa intervenção-ação, ao se depararem com as discussões, os estudantes sensibilizaram-se e refletiram suas diferentes tendências no contexto que vivem, de modo que antes não percebiam, desse modo, as discussões auxiliaram no entendimento, enquanto humano, perante as amarras sociais. Além da possibilidade de interpretação e análise, pode-se também levar o estudante a construção de sentidos feitos a partir de leituras contextualizadas e a entender que quando lemos construímos e reproduzimos significados, participamos ativamente do processo sócio-histórico de um determinado contexto. A literatura apresenta funções inúmeras, entender a sua importância e funcionalidade nos faz compreender o nosso papel na sociedade. Quanto ao processo de ensino e aprendizagem da literatura, baseamos em propostas interativas a fim de promover o desenvolvimento de cada indivíduo de modo integral. A proposta do projeto de intervenção-ação foi a de elaborar construir momentos de leituras e análises da Literatura Popular e Afro-brasileira, a fim de alcançar ampliação e discussão que alcançassem a criticidade dos estudantes dentro da pluralidade cultural, entendendo a importância dessas culturas dentro dos espaços de Educação. Em síntese, no componente do PPGER foi possível tratarmos de outros textos teóricos e discursivos alusivos à arte afro-diaspórica em consonância com a arte afro-brasileira.

- 4) Metodologia da Pesquisa, ministrada pelas Dras. Rebeca Valadão Bussinger e Lucia de Fátima Oliveira de Jesus, correspondendo a 60h. Durante as aulas discutimos processos individuais de formação, profissão, surgimento do projeto de pesquisa, dialogando sempre com o percurso acadêmico até a chegada no PPGER. A partir da metodologia das professoras, trabalhamos com alguns seminários expositivos, onde apresentamos discussões como as citadas acima e, ainda, traçamos caminhos metodológicos da pesquisa. No geral, discutimos teorias do conhecimento a partir de paradigmas e subjetividades. Os sujeitos e necessidades dos mesmos em pensar na corrente positivista da produção do conhecimento científico, o condicionamento do indivíduo ao pensamento crítico-reflexivo, pela forma de se relacionar com o objeto e conhecimento. Desse modo, tratamos e traçamos conceitos e procedimentos metodológicos, compreendo que a pesquisa qualitativa, em detrimento dos seus elementos de composição: a ciência, oracionalismo, o empirismo e o construtivismo são indispensáveis para a manutenção da mesma. Em suma, sabemos que a ciência deve pautar-se na experiência, enquanto síntese (particular e contingente) para com isso construir expectativas universais e necessárias, pois explicar fenômenos não é o bastante, é necessário compreendê-los.
- 5) Gênero, Sexualidades, Negritudes e Pobreza: um debate interseccional, componente ministrado por triplos professores: as Dras. Rebeca Valadão Bussinger e Lilian Lima Gonçalves dos Prazeres e Prof. Dr. Paulo de Tássio Borges, correspondendo a 60h. Como fio discursivo norteador, tratamos das Teorias *Queer*, sendo que estas baseiam-se na reunião de estudos, teorias e métodos dentro das questões de gênero e sexualidade, do descentramento do sujeito, do sujeito como efeito de discursos, dos processos de subjetivação, dos efeitos de identidades, da desnaturalização dos binarismos (fêmea/macho/hétero (homem), do rompimento dos paradigmas (sexo, natural, gênero, cultura) e dos questionamentos da essencialização das identidades. Diante deste enquadramento, foram importantes discussões em torno da necropolítica, transitando questões do biopoder (compreendendo este como o indivíduo dentro do contexto). Não menos importante, discorremos sobre os dispositivos biopolíticos (...), entendendo que o Estado na criação da política detêm o querer sob o povo.
- 6) Estágio/Residência, componente ministrado pelo Prof. Dr. Gilson Brandão de Oliveira Junior, correspondendo a 60h. Este, pautou-se no contexto inerente ao pesquisador, pesquisa e *lôcus* de pesquisa, em diálogo com a aplicação, sistematização e processos do trabalho técnico-científico, dando ênfase exclusivamente na

intervenção-ação e investigação.

- 7) Seminário Processual I, organizado e estruturado pelos(as) professores(as) efetivos(as) e colaboradores(as) do PPGER, pensado conjuntamente como exame de qualificação, sendo que neste primeiro momento foi possível apresentar o Projeto de Pesquisa “Quilombo e(m) Cena: o Auto de São Benedito e as Relações Étnico-Raciais em Helvécia-BA” em consonância com o Memorial de vida/profissional e acadêmico.

Todavia, as atividades técnicas-científicas desenvolvidas dentro e fora do PPGER têm servido como base fundante na construção da minha pesquisa. Baseei-me constantemente nas aulas, discussões, orientações e caminhos, de modo a traçar o meu caminhar na constituição crítico-reflexiva como pesquisador, dos pesquisados e dos contextos por qual nos inserimos.

9 (IN) CONCLUSÕES

Chego ao final de escrita deste gênero textual e percebo quantas mãos e vozes me ajudaram a separar o emaranhado de fios sobre minha trajetória pessoal, acadêmica e profissional, rememorando, sobretudo, minhas andanças. Foi um encontro comigo mesmo e com os papéis que desenvolvi e desenvolvo. Sei que muitas outras lembranças e vozes estão a ecoar fazendo-me perceber o processo de conhecer-me como sujeito professor, estudante, profissional.

As discussões acerca das memórias coletivas na constituição de identidades étnico-raciais, culturais, das atuações políticas e educacionais estão sendo fundamentadas em Brandão (2002), pois o mesmo menciona que somos aquilo que somos e fazemos ser. Em Le Goff (2003), uma vez que a memória pode adaptar o passado para enriquecer o presente. As discussões têm sido ampliadas nas problematizações de Pollak (1992) e Silva (2008), por tratarem da valorização das experiências coletivas e pelo poder de servirem como substâncias aglutinantes entre membros de um grupo, garantindo-lhes o sentimento de pertença e de identidade; a consciência de si mesmo e dos outros com os quais compartilham suas vivências. Para os autores, o aprendizado e o conhecimento dos lugares da memória são fundamentais para a capacitação dos indivíduos na elaboração e compreensão de sua própria história, de suas habilidades em fazer história através de fragmentos e relatos encontrados por pessoas, familiares, coletivos e institucionais.

Percebo que este sujeito (eu) se fez e faz na interface dos contextos familiar, escolar, profissional e na formação científica do curso de mestrado, através dos desvelamentos da escrita de si. Este memorial reflexivo não teve a pretensão de desvendar todas as facetas da construção de modos de ser e de estar nos contextos supracitados, mas sim a de abrir frestas para que possam emergir novas questões a serem descobertas em novas pesquisas. E é essa a essência de qualquer trabalho de investigação: ele nunca se encerra em si mesmo, mas se desdobra em novas produções, agregando outras, de modo que os resultados inicialmente apresentados sejam ampliados.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, V. A. A afetividade no cenário da Educação. In: **Psicologia, educação e temáticas da vida contemporânea**. São Paulo: Ed Moderna, 2002.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 11.ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- BRANDÃO, C. R. **A educação com cultura**. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Referencial curricular nacional para a educação infantil** / Ministério da Educação e do Desporto, Secretaria de Educação Fundamental. — Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BROUGÉRE, G. **Brinquedo e Cultura**. Revisão Técnica e Versão Brasileira adaptada por Wajskop, Gisela- São Paulo: Cortez, 1995. Coleção questões da nossa época.
- FONTANA, R. A. C. **Como nos tornarmos professores?: aspectos da constituição do sujeito como profissional da educação**. 1997. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- FREIRE, P. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados, 1989.
- LE GOFF, J. **História e Memória**. 5. ed. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2003.
- MALUF, Ângela C. M. **Brincar: prazer e aprendizado**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- MEDEIROS, R. A. S. M. **O impacto do Programa de Iniciação Científica (CNPq) na carreira do graduando, à luz dos fenômenos de memória e de competência: o caso dos alunos do curso de administração da UFPE**. Dissertação (Mestrado em administração) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2005.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.
- ROMÃO, J. **Por uma educação que promova a autoestima da criança negra**. Brasília, Ministério da Justiça, CEAP, 2001.
- REIS, L. A. **Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica do IBAMA: uma política de pesquisa**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, DF, 2007.
- SILVA, R. M. C. **Cultura Popular e Educação**. Brasília: Ed. Salto para o Futuro, 2008.
- SODRÉ, M. Prefácio. In: DIDI, Mestre. **Contos crioulos da Bahia**. Salvador: Núcleo Cultural

Niger Okàn, 2004.

SOARES, M. **Letramento: um tema em três gêneros**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.