

**DA MARGEM AO MUNDO:  
A FORJA INTELECTUAL  
DE UM MESTRE ARTE-EDUCADOR BAIANO**

*Francisco Antonio Nunes Neto (UFBA/UFESB)*  
[xicco7@hotmail.com](mailto:xicco7@hotmail.com)

**RESUMO**

O artigo apresenta algumas passagens sobre a história de José Carlos Arandiba, mais popularmente conhecido como Zebrinha. O texto visibiliza a trajetória de formação e atuação profissional desse notável coreógrafo baiano, apresentando a sua origem sociocultural e como, através da dança e do teatro, este artista se estabeleceu no campo das artes no Brasil e em outros países. Através deste texto presto uma justa homenagem (em vida) a um artista que, com seu trabalho criativo e criador, contribuiu para a manutenção das tradições culturais, histórias e memórias negras não apenas na Bahia. Assim, a discussão aqui apresentada, visa contribuir com as pesquisas e os estudos de caráter biográfico, entendendo ser este tipo de escrito um registro que nos possibilita acessar as histórias e as memórias de sujeitos históricos que, como Zebrinha, se constituem como referências socioculturais e históricas. Neste sentido, fruto de uma entrevista realizada com o artista, este texto não tem a menor pretensão de ser lido como um tratado de envergadura acadêmica tal como ainda se pratica amplamente na universidade brasileira. Ao contrário, a fluidez com a qual o texto se apresenta, se relaciona com a maneira como este se tornou possível e como o artista se movimenta.

**Palavras-chave:** Artes. Dança. Teatro. Intelectual negro.

**ABSTRACT**

The article presents some passages about the history of José Carlos Arandiba, more popularly known as Zebrinha. The text makes visible the trajectory of formation and professional performance of this remarkable Bahian choreographer, presenting his socio-cultural origin and how, through dance and theater, this artist established himself in the field of arts in Brazil and in other countries. Through this text I pay a fair tribute (in life) to an artist who, with his creative and creative work, contributes to the maintenance of black cultural traditions, stories and memories not only in Bahia. Thus, the discussion presented here aims to contribute to biographical research and studies, understanding that this type of writing is a record that enables us to access the stories and memories of historical subjects that, like Zebrinha, constitute themselves as sociocultural references and Historical In this sense, the result of an interview with the artist, this text has no intention of being read as a treatise of academic scope as it is still widely practiced in the Brazilian university. On the contrary, the fluidity with which the text presents itself relates to the way it has become possible and how the artist moves.

**Keywords:** Arts. Dance. Theater. Black intellectual.

*Eu sou melhor do que esta cidade quis fazer de mim.*

José Carlos Arandiba, Zebrinha



Figura 1: do acervo do artista.

### **1. Considerações iniciais**

Logo de partida, da epígrafe, uma constatação histórica sobre uma condição existencial que parece ser destinada às pessoas que nascem desprivilegiadas, sobretudo, das condições materiais mínimas e necessárias a sobrevivência humana. Nas sociedades afrodiaspóricas, as condições de vida em que ainda se encontra inserida a maior parte da população negra ainda nos faz lembrar que, no estágio civilizatório em que nos encontramos nesta esfera global, o quão desigual continua sendo as formas de sobrevivência a partir das condições materiais disponíveis para cada grupamento humano e, somado àquelas ou em sua decorrência, das inúmeras estratégias acionadas para que condições de desigualdade se perpetuem no mundo, vontade expressa de quem possui poderes políticos e privilégios em fazer com que situações sociais continuem exatamente da maneira como estão e que as boas condições de uns poucos sejam mantidas e resguardadas em detrimento da inacessibilidade e dificuldades a que muitos outros continuam submetidos.

Nesse sentido, este breve texto, ao apresentar a árdua trajetória de vida, mas também as conquistas de José Carlos Arandiba, quer somar-se a um conjunto de outras reflexões e problematizações sobre as duras condições de vida de alguns sujeitos que, embora tenham nascidos em situações de desprivilégio em suas cidades de origem, delas emergiram e, ao fazê-lo, romperam com todas as lógicas e estratégias orquestradas e

acionadas para salvaguardar para uns a fortuna e manutenção de poderes e para outros, a miséria e o alijamento.

## 2. *Desenvolvimento*

Entre os profissionais que lograram formação acadêmica no âmbito das ciências humanas, mais precisamente, entre os da história, em algum momento de sua formação acadêmica experienciou os calorosos debates relativos a um tipo de escrita historiográfica denominada tempo presente, a história do tempo presente, um tipo de escrita que passou a ser praticada entre os historiadores profissionais mais fartamente posterior ao final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) a partir, dentre outros fontes de pesquisa, da narrativa, do depoimento, da entrevista do depoente, colhida, grosso modo, contemporaneamente ao contexto de uma escrita que se quer produzir. Ou seja, dentre outras possibilidades, um tipo de escrita da história que se efetiva tomando-se como referência o-tempo-agora numa curta brevidade entre o os sujeitos, os eventos e/ou os episódios sobre os quais se escreve como o tempo em que a escrita se efetiva ganhando forma e sentido, um *corpus*. (DOSSE, 2011 e 2003)

Nesse sentido, a discussão que se seguirá nas páginas seguintes apresenta um breve passeio pela vida artística de um dos mais notáveis professores, coreógrafos e diretores da cena da dança negra contemporânea em Salvador, um mestre arte-educador. Ainda que preliminarmente, o texto também problematiza um tipo de conhecimento produzido às margens sobre outros modos de percepção da realidade, de formas de ser-estar no mundo, de formas de elaboração e proposições intelectuais que, ainda que quem as elaborem não tenha a exata dimensão do tipo de contribuição intelectual que estão prestando – não apenas na produção como também na disseminação de inúmeras formas de conhecer, de ler o mundo – adotam explícita ou implicitamente, quase sempre e invariavelmente, o entorno cultural onde também se encontram inseridos como sujeitos, utilizando para isso os símbolos, os ícones e as expressões de existência as quais podemos denominar identitárias; marcas e impressões que são elaboradas, que são forjadas, a partir das características culturais mais próximas dos lugares onde os sujeitos travam diálogos cotidianos. Formas de existir-ser-estar-no-mundo denominadas pelos estudos culturais como identitárias e que emergem de complexos processos de identificação através dos quais os sujeitos vão elaborando formas de consciência e entendimento sobre si num diálogo profundo e profícuo a que se experi-

encia ao longo de suas vidas, acionando para isso, de um vasto e diversificado universo de símbolos e ícones culturais. (BOGO, 2010; HALL, 2005; BAUMAN, 2005; MATTELART, 2004; BURITY, 2002; SILVA, 2000)

O que torna uma pessoa um intelectual? Quando assim o dizemos sobre alguém, quais características uma determinada pessoa reúne em si e que lhe permite lograr este reconhecimento social? Existe um modelo e uma ação socialmente reconhecidos que possibilitam situar uma pessoa nesta condição? São intelectuais as pessoas que parecem ter alcançado um elevado grau de notabilidade social a ponto de serem tratadas como espécies de semideuses? É possível forjar um intelectual nas margens da sociedade? As possibilidades de perguntas são tantas quanto são inúmeros os estudiosos que já se debruçaram e continuam se dedicando no entendimento e problematização sobre a natureza existencial e o que torna uma pessoa um intelectual. Grosso modo, fruto de uma herança eurocêntrica, via de regra, ainda vigora uma compreensão, se não limitada, equivocada sobre a natureza existencial de um intelectual. (MATO, 2009; CANDAU, 2009; WALSH, 2009; BENDA, 2007; MATO, 2005; SAID, 2005; SARTRE, 1990)

Pode o subalterno falar como na provocação elaborada por Gayatri Chakravorty Spivak em texto homônimo publicado em 1985? Enfim, são tantas as possibilidades de perguntas quanto o leque de respostas. Neste sentido, a discussão que tratamos ao longo dessas páginas apresenta passagens da vida, formação profissional, atuação artística e reconhecimento aos trabalhos feitos pelo renomado coreógrafo José Carlos Arandiba, que se tornou no meio artístico mais popularmente conhecido como “Zebrinha”. Este artigo se origina a partir de uma entrevista a mim concedida na tarde do dia 05 de janeiro de 2017 por José Carlos Arandiba nas dependências do Teatro Miguel Santana que fica localizado no Pelourinho, Centro Histórico de Salvador.

Em Salvador, na aurora dos anos 60 do século passado, o cenário artístico passou a conhecer um amplo florescimento. Música, teatro, artes plásticas, composição e regência e dança começam a receber um fluxo de artistas de diversas nacionalidades, de outros estados e cidades brasileiras causando um impacto na formação de um sem-número de profissionais do e no campo das artes que, através do seu trabalho criativo e criador passaram dialogar com outras epistemologias, com outras formas e maneiras de pensar, sentir e tocar a realidade ao seu entorno. Assim, ao apresentarmos as histórias, as memórias e as proposições intelectuais de

José Carlos Arandiba, o faremos situando-o a partir dos lugares de identificação e identidades que o mesmo aciona costumeiramente em qualquer ocasião: homem negro e candomblecista, filho de Ogun Xoroquê, como invariavelmente se apresenta. Deste território identitário – que é o seu esteio de interlocução com as culturas e suas práticas no cotidianas – “Zebra-brinha” se põe em fluxos contínuos de interlocuções com outras realidades culturais que não apenas as de Salvador, expandindo sua inserção pelo mundo afora.

Na aurora dos finais da primeira metade do século XX, Salvador passou a ser morada daquele que viria a ser uma dos mais profícuos artistas e profissionais da dança, inicialmente, e posteriormente, também do teatro. Nascido em 10 de novembro de 1954 na cidade de Ilhéus, região sul do estado da Bahia, filho de Gildete Gomes Silva e Durval Arandiba, José Carlos Arandiba ainda muito criança, com sua família e sob a liderança do seu avô materno – provavelmente movidos pelo sonho de alcançar melhores condições de vida na capital – partiram em um saveiro de sua cidade natal e desembarcaram em Salvador entre finais dos anos 1950 e inícios dos anos 1960 na Rampa do Mercado – antigo desembarcadouro de negros trazidos de diversas cidades do Continente Africano para servirem de escravos no Brasil – localizada no início da Cidade Baixa em frente ao Mercado Modelo e ao lado de onde passou a funcionar o Terminal Náutico da Bahia também conhecido como Bahiana.

Fato curioso, a família Arandiba sequer possuía um endereço para onde se dirigir e, tão logo chegaram na cidade, tiveram que desbravá-la a partir de contatos amalhados ali nos limites do local onde desembarcaram. Seguindo para o Curuzu – localidade do bairro da Liberdade, um dos mais populosos de Salvador, onde, ainda hoje, se concentra, no país, a maior quantidade de negros por metro quadrado – aí se instalaram. No Curuzu, desde a infância, José Carlos Arandiba passou a vivenciar e experimentar um cotidiano que, lamentavelmente, ainda é muito comum entre as crianças das famílias negras e pobres brasileiras: as duras condições de sobrevivência que as difíceis condições materiais possibilitam. Naquele bairro, nos finais da sua terceira infância, teve contato com o mundo escolar no Colégio Estadual Duque de Caxias. Tendo seguido seu irmão até à escola, ali estabeleceu o seu primeiro contato com a realidade escolar e do lugar não mais quis sair, sendo então acolhido pela professora Adalgisa e demais professores que ali desempenhavam o magistério. Foi naquela escola que se inscreve os primeiros passos da formação hu-

mana, artística e profissional de “Zebrinha”, lugar de terna lembrança em suas memórias.

No “melhor lugar do mundo” – como ele definiu o Colégio Estadual Duque de Caxias para aquele momento de sua história – experimentou pela primeira vez, através de um trabalho escolar, estabelecer contato com o universo da representação em uma atividade de ensino e aprendizagem que mesclava o teatro e a dança, numa experimentação que poderíamos dizer poder ser de caráter interdisciplinar, pois, se tratava de um trabalho de unidade da matéria ciências naturais – mescla de química, biologia e física –, tendo, nesta atividade, performado um solo no qual ele representava “o núcleo da molécula da água”, momento em que e a partir de então, passou a ser notado pelos professores de artes, especialmente por Neide Aquino, professora de música a quem ele considera *avant-garde* para aquele contexto e que continua se constituindo como uma importante referência em sua vida até os dias atuais. Com a professora Neide ele aprendeu que cada sujeito “era dono do seu próprio destino”. Para Aristocléia Macedo, então diretora do Colégio Estadual Duque de Caxias, o jovem “Zebrinha” passou a ser considerado “um talento”, um jovem promissor para o meio das artes em Salvador.

Numa época em que, segundo ele avalia, a escola se responsabilizava efetivamente pelo futuro dos que ali estavam, juntas, Neide e Aristocléia conseguiram para o jovem talentoso uma bolsa de estudos em dança com a bailarina Carmem Paternostro, uma jovem e talentosa professora formada na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e que ministrava aulas na Escola de Dança Forma e Movimento, então localizada, no Garcia, bairro localizado na parta Alta da cidade do Salvador. Naquela Escola, o seu primeiro contato com a dança moderna aconteceu com Angela Dantas, contexto em que inicia a sua formação profissionalizante.

Naquela conjuntura, “Zebrinha” conheceu aqueles a quem ele reverencia no Brasil como suas grandes referências artísticas e profissionais. O primeiro é Raimundo Bispo dos Santos (1943), internacionalmente conhecido como Mestre King. Baiano de Santa Inês, cidade do semiárido baiano, Mestre King foi o primeiro homem a ingressar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em 1976, se constituindo, neste sentido, como a principal referência para a dança negra que, de Salvador, ganhou o mundo, peça fundamental na formação artístico-profissional de uma série de outros jovens negros e pobres, principalmente, aqueles oriundos dos bairros periféricos da cidade. O segundo é o norte-americano

de Ohio, Clyde Alafiju Morgan (1940), profissional da dança a quem se refere como “o cara que me ajudou a ser preto”, a “não ser um cidadão de segunda classe”, o seu grande mentor que, inclusive, o ajudou a descobrir a sua excelência artística, tendo contribuído na sua percepção sobre si de não se considerar apenas um dançarino que esbanjava talento. Morgan ensinou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia entre os anos 1970 e 1980, mas ao longo de vários anos atuou profissionalmente em outras instituições brasileiras e grupos de dança como o Balé Guaíra, corpo de baile do Teatro Municipal de São Paulo, Palácio das Artes, dentre outros. O terceiro, Mário Gusmão (1928-1996), nasceu em Cachoeira, cidade do recôncavo da Bahia, a quem ele considera ter sido a sua “pós-graduação na negritude”, crucial em sua formação como artista e como cidadão, somando-se aí a feliz coincidência de serem ambos filhos do Orixá Ogun. Registre-se aí ter sido Gusmão o primeiro homem a se formar como ator na Escola de Teatro também da Universidade Federal da Bahia. É uma importante referência para alguns movimentos negros espalhados pelo País.



**Figura 2: do acervo do artista.**

Assim como no Brasil, nas academias de dança e balés por onde passou fora do País, “Zebrinha” teve oportunidade de conhecer e trabalhar com renomados profissionais da dança reconhecidos mundialmente aos quais ele cita como mestres e suas referências, bastando para exemplo de citação nomes como Alvin Ailey (1931-1989), coreógrafo negro norte-americano que criou e fundou o Alvin Ailey American Dance Theater e a *Alvin Ailey School* em Nova Iorque onde ele obteve a formação na técnica Lester Horton; Judith Jamison (Alvin Ailey), dentre outros nomes que se tornaram interlocutores através dos quais ele tem indicado

dançarinos e bailarinos jovens negros para aprimorar a técnicas de dança moderna aprendida na Bahia, num movimento contínuo de intercâmbio.

Tendo como *eledá* Ogun Xoroquê, portanto, naturalmente vaidoso e muito obstinado, “Zebrinha” ao longo de sua adolescência passou a estabelecer contatos cada vez mais profícuos no cenário artísticos de Salvador, num constante e permanente convívio com jovens de outras linguagens artísticas como o teatro, as artes plásticas, a música, muitos destes jovens, inclusive, nos idos dos anos 1970 já gozando de certa projeção nacional, sendo algum destes nomes, Gal Costa, Gilberto Gil e Caetano Veloso, com os quais afirma ter estabelecido frequentes contatos posto que naquele contexto, na cidade da Bahia, costumeiramente, os jovens de diversos universos artísticos estavam sempre em contato, independentemente das suas áreas de predileção, como, por exemplo, Maria Bethânia e Caetano Veloso que, embora músicos, fizeram da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia sua morada. Aqui cumpre destacar o papel de Edgar Santos (1894-1962) à frente daquela instituição de ensino entre os anos 1946 e 1954 ainda conhecida como Universidade da Bahia.

Em larga medida, a efervescência cultural experimentada em Salvador por aqueles jovens da gestão de Edgar Santos até inícios dos anos 1980, em grande parte se deve à renovação que o “Reitor Magnífico” – como ficou conhecido, informalmente, Edgar Santos – propôs, trazendo para as então recém-criadas Escolas de Música, Teatro e Dança nomes e expressões artísticas de vanguarda para a época conhecidos no mundo inteiro.

Como um caldeirão cultural, a Salvador dos anos 1950 a 1980 passou a acolher pessoas que aí desembarcavam de diversas partes do mundo pela fama que já havia alcançado como cidade-celeiro artístico no Brasil. Profícuos diálogos e intercâmbios culturais e de formação passaram a ser estabelecidos entre a cidade-celeiro artístico com outras partes do mundo tornando possível também que jovens baianos saíssem do país para experimentar outros contextos culturais e de formação artística. Foi nessa leva e nesse clarão que se abriu que, aos dezenove anos, José Carlos Arandiba fez a sua estreia internacional indo para os Estados Unidos, Europa e Oriente Médio como membro de uma companhia de Salvador. Após a sua primeira tournée Zebrinha desembarcou na Holanda na Stadelijk Conservatorium en Dans Academie de Arnhem onde obteve formação em Técnica de Dança Moderna e Theater Onderweiss, tendo depois se especializado em Dança Moderna e Jazz no Canadá na University of

British Columbia's Vancouver, podendo ainda ser citadas outras formações na Academie Internationale de Paris, *Project Studio* em Munique e na *Federatie Fry Tiyed* na Bélgica.

Enquanto morou em outros países, em algumas ocasiões, a nostalgia com que lembrava de Salvador e dos bons encontros que teve na cidade com outros jovens do meio artístico o fez decidir voltar para a Bahia depois de um longo período de formação artística e de atuação profissional em algumas importantes companhias de dança no mundo, tais como: Balé de Monte-Carlo de Mônaco, onde foi solista e assistente de coreografia; no *Introdans em Arnhem* e no *Scapino Ballet* de Roterdã, ambos na Holanda, momento de sua carreira artística em que resolveu também mergulhar no show business porque “queria ganhar dinheiro” como confessa. Neste cenário business, fez participações em trabalhos de artistas consagrados mundialmente como Liza Minnelli, Joel Grey e Bem Verreen.

De retorno à Salvador em 1987, Zebrinha reestabeleceu contatos com os colegas e amigos do cenário artístico local, sobretudo na dança e no teatro. Assistindo a uma apresentação do Balé Folclórico da Bahia no Teatro Castro Alves, companhia de dança então lida como um grupo folclórico criada e fundada por Walson Botelho, Vavá, constatou a qualidade técnica e a plasticidade cênica do grupo, mas, até então, era mero expectador. Em seu retorno a Salvador, Zebrinha ambicionava tornar-se professor de Dança Moderna na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, onde, reprovado no exame de admissão, se inseriu profissionalmente em outras escolas e institutos de formação em dança, assim como de sua inserção em outros grupos de dança como aconteceu com o Balé Folclórico da Bahia, companhia de cujo primeiro contato foi estabelecido através de um convite que recebeu do diretor desta companhia para dar uma aula de balé. Embora inicialmente apenas fizesse parte dos planos de José Carlos Arandiba tornar-se professor de dança na Universidade, não ter sido aprovado no exame não foi lembrado com dissabor, muito ao contrário.

A Salvador que o fez voltar naquele contexto era uma cidade que, segundo relembra, acolhia indistintamente e amplamente artistas de maneira geral, uma vez que, por exemplo, havia espaços no cenário artístico local para quem assim o desejasse. Embora seja uma questão controversa essa a da ampla possibilidade de acessos na cena artística soteropolitana, a inexistência daquilo que aos nossos dias é lido como o *star system* – grupo de artistas famosos que lideram e dominam a cena local e que pos-

sua ampla repercussão e reconhecimento não apenas na Bahia – tornava as relações neste cenário menos acirradas e discrepantes posto que não houvesse estabelecida tão fortemente, por um lado, o peso da mão e presença dos produtores culturais e, por outro, essa potente indústria do entretenimento como se vê contemporaneamente que não reconhece, oportuniza e esmaga artistas da cena alternativa que apenas contam com os seus próprios recursos para se projetarem profissionalmente.

A referência a Mário Gusmão e a importância daquele ator em sua vida não se deu apenas no plano pessoal, ao contrário, constitui um importante traço de sua personalidade e considera que, em certas ocasiões, quando fala e age, sente como se fosse o próprio mestre e mentor, sendo possível dizermos que, em alguma medida, a aproximação, inserção e trabalhos que “Zebrinha” vem desenvolvendo no teatro não apenas em Salvador tem consagrado o seu trabalho também neste universo artístico o que tem lhe oportunizado prêmios que são frutos do reconhecimento profissional que tem conquistado ao longo destes anos.



**Figura 3: do acervo do artista.**

Em 1993, convidado por Chica Carelli, então assistente de direção do Bando de Teatro Olodum para fazer um trabalho de corpo com os atores e as atrizes que integravam a companhia criada e fundada por Marcio Meirelles no espetáculo *Medeamaterial* (Heiner Muller), ele lembra que o teatro entrou em sua vida “por acaso” no sentido de sua atuação profissional. Desde aquele convite, Zebrinha integrou a equipe técnica do Bando de Teatro Olodum nas seguintes montagens: “Bai Bai Pelô” (1994), “Zu-

bi” (1995), “Zumbi está vivo e continua lutando” (1995), “Erê pra toda vida, Xirê” (1996), “Cabaré da RRRRaça” (1997), “Já fui!” (1999), “Relato de uma guerra que (não) acabou” (2002), “Oxente, cordel de novo?” (2003), “O Muro” 2004”, “Sonho de uma noite de verão” (2006) e “Áfricas” (2007). No cinema, registre-se a sua participação como coreógrafo nos filmes Orquídea Selvagem (1990), Ó pai Ó (2008) e Besouro (2010). Desde 2015, contratado pela Rede Globo, Zebrinha tem atuado como coreógrafo da minissérie “Mister Brau” que é protagonizada por Lázaro Ramos e Thaís Araújo. Entre as mais recentes produções, em “Tragam-me a cabeça de Lima Barreto” (2018), dramaturgia de Luiz Marfuz e dirigido por Fernanda Júlia, “Zebrinha” atuou como diretor de movimentos e em “Dona Ivone Lara – sorriso negro” (2019), espetáculo idealizado e dirigido por Jô Santana e que conta com a direção artística de Elísio Lopes Jr., como diretor de coreografia.

Do ponto de vista da técnica que utiliza em seus trabalhos no teatro, a considera inovadora no seguinte aspecto: busca na mitologia e no arquétipo dos Orixás e encantados das religiões de matrizes africanas sua inspiração para compor a personalidade das personagens, possibilitando aos atores e atrizes um conhecimento sobre si a que muitos sequer imaginavam ter porque considera o corpo uma “caixa de memórias”. Neste sentido, a sua técnica e maneira de composição de personagens para o teatro e para a teledramaturgia, alcança e formula uma crítica segundo a qual ele constata a inexistência deste tipo de técnica e trabalho no país e que ele vem “descobrimo, aprimorando, melhorando, lapidando e dando uma forma inovadora”, em sua avaliação, uma vez que continua sendo basilar da/na formação de atores e atrizes nas escolas de teatro do país a recorrência a referência a escritores e artistas estrangeiros em seus processos de criação de personagens, prática verificada e que também se aplica igualmente à teledramaturgia. Ainda no campo da técnica que utiliza, sendo ele filho de Ogun Xoroquê, Orixá que tem como traço do seu arquétipo a agonia, a inquietação, a pressa, declara que a sua metodologia é a da “urgência” que se baseia no “você precisa disso para amanhã!”.

Pensando a técnica enquanto *modus operandi* e laboração, é justamente aí que mora a condição de intelectual de José Carlos Arandiba. Como enunciado no início deste artigo, no campo das Ciências Humanas há um fervoroso debate em torno das diversas concepções sobre o que torna uma pessoa um intelectual. Neste sentido, faço eco as discussões que tem entendido que a condição intelectual de um sujeito está no ponto onde há a confluência entre a experiência que este adquire e acumula ao

longo de sua existência e que se traduz em um saber-fazer, em um entendimento, em uma concepção que delinea outras epistemologias. Embora não se entenda como um intelectual, a forma como tem trabalhado na dança e, sobretudo, no teatro a partir dos arquétipos dos Orixás, faz do seu trabalho uma ação criativa e criadora por se constituir e se traduzir numa nova operacionalização de um saber-fazer que dialoga sobre todas as maneiras com outras epistemologias e cosmovisões, formas outras de ver, de pensar, de sentir e de dizer as realidades culturais ao entorno.

Entretanto, mesmo estando no processo de pesquisa, de melhoramento e de aperfeiçoamento desse modo de trabalhar que ele prefere não considerar como uma técnica, “Zebrinha” não se coloca como criador de uma técnica, de um método, porque se preocupa com o fato de que existem muitos profissionais na dança que “inventam coisas de suas cabeças”, muitas vezes, dando nome ao que já existe e isso pode interferir, sobremaneira, no processo de formação e qualificação profissional, uma vez que, no mercado, na hora da ampla competição, os profissionais recém formados precisarão demonstrar através de seus corpos o conjunto de técnicas que obtiveram ao longo de suas formações profissionais, de modo a que lhe possibilite, quando necessário, utilizando seus corpos como veículo, demonstrar conhecer os métodos e as técnicas conhecidas e que são amplamente utilizadas nos diversos contextos da dança ou do teatro.

Dentre as premiações obtidas registram-se, em 2010, o 18º Prêmio Brasken de Teatro na Categoria Especial pela coreografia “Bença”; em 2011, o Troféu Amigo do Teatro em Ilhéus pela montagem do espetáculo África Brasil; o Troféu Jorge Amado; em 2015, a Medalha Zumbi dos Palmares, prêmio concedido pela Câmara Municipal de Salvador em reconhecimento pelo seu trabalho e pelo seu ativismo contra o racismo, o preconceito e as práticas de intolerância religiosa, e outras importantes premiações em reconhecimento dos suas concepções coreográfica e direções no teatro e na dança em países africanos.

Lançando um olhar sobre a Salvador deste início do século XXI, diz se sentir ainda muito incomodado com as condições socioeconômicas em que vive a maior parte da população soteropolitana, pobre e negra, constatação que lastreia a “metodologia da urgência” que utiliza com os jovens que passam por ele seja no Balé Folclórico, no Bando de Teatro Olodum, nas comunidades de terreiros ou outros lugares. Segundo assevera, “é uma história que se repete, o Brasil não gosta da gente!”. E desse lugar que tem atuado como ativista em suas redes sociais virtuais e pre-

senciais em combate contra as diversas formas e manifestações do racismo assim como das inúmeras situações de preconceitos.

Cidade com a maior população negra do país, Salvador respira e transpira as seculares contribuições africanas e afro-brasileiras no cotidiano do lugar em cada praça, beco, ruas, avenidas e vielas. No trejeito do lugar e das pessoas aí nascidas ou que vão morar e a adotam como ventre, se observa, flagrantemente, e sem muito esforço, aspectos de suas histórias e de suas memórias vetorizados nos discursos e nas práticas culturais que são lidas como ancestrais, portanto, que informam sobre uma tradição. A “mulata velha”, alcunha de há muito utilizada por cronistas e viajantes, a “cidade da Bahia” tornou-se mundialmente conhecida e popularmente frequentada, em larga medida, através dos escritos e crônicas de costume de uma leva incontável de estrangeiros de diversas nacionalidades que em suas narrativas estabeleceram representações sobre as práticas culturais da gente de Salvador, nascidos aí ou não.

Mas também ficou conhecida através da literatura do grapiúna Jorge Amado que, embora filho de Ferradas, distrito de Itabuna, foi a partir de Salvador que os seus escritos literários ganharam notabilidade e visibilidade. Outros nomes podem ser listados como divulgadores de um jeito de ser-estar-sentir-viver alcunhado nas pesquisas e estudos acadêmicos como “baianidade”, como por exemplo, Pierre Verger, Hector Julio Páride Bernabó mais conhecido como Carybé, Sante Scaldaferri, Vinicius de Moraes, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre uma extensa lista.

Uma cidade onde, proporcionalmente à fama que ganhou, persiste a existência de uma dura realidade existencial para as famílias menos abastadas, com baixo poder aquisitivo, mas que, contraditoriamente é quem alimentam Salvador naquilo que lhe é mais peculiar: suas histórias, seus costumes, suas tradições. Mesmo tendo emergido de um contexto de muita dificuldade “Zebrinha” declara não “saber negociar com essa realidade”, a constatação do abismo que se abre entre as condições materiais que conseguiu conquistar com as experimentadas diariamente pela maioria da população pobre e negra da cidade. Quando fala o faz através da reverberação do que ele considera ser o poder ancestral dos homens e mulheres negras que o antecedeu, com os que conviveu e considera ser muito forte essa percepção, a consciência e a constatação sobre o quanto ainda é preciso mudar para dirimir a inaceitável condições materiais existentes entre uma parcela quantitativa menor da população e uma outra lida como minoria mas que representa a maioria e encontra-se às margens.

### 3. Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscamos evidenciar o trabalho criativo e criado de José Carlos Arandiba, Zebrinha, artista que, numa realidade sociocultural ainda vivenciada pela maioria dos jovens das classes populares brasileiras, conseguiu emergir das margens da sociedade utilizando da arte como caminho e possibilidade. O trabalho e a técnica deste artista integram um repertório metodológico de uma dança-arte-negra de cujo corpo é o vetor preferencial para a suas performances.

Do recôncavo da Bahia para o mundo, o trabalho que este artista nos dá a ler, para além de sua proficuidade, nos possibilita dizer incansavelmente sobre a importância das artes no contexto da escolarização cultural e emancipatória. No campo das artes, os sujeitos aí imersos, acionando diversas polifonias e linguagens, dão sentido a incontáveis processos criativos que, para além de revelar os sujeitos, os colocam numa chave de leitura que nos dá a ler sobre os processos de identificação e elaboração de pertencimentos identitários socioculturais, estes, cada vez mais necessários na cena contemporânea.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENDA, Julien. *A traição dos intelectuais*. 1. ed. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- BOGO, Ademar. *Identidade e luta de classes*. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- BURITY, Joanildo Albuquerque. (Org.). *Cultura e identidade*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- CANDAU, Vera Maria. (Org.). *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- DOSSE, François. História do tempo presente e historiografia. Santa Catarina: Programa de Pós-Graduação em História; ANPUH Seção Santa Catarina. *I Seminário Internacional História do Tempo Presente*, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A história em migalhas*. Dos Annales à Nova História. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MATO, Daniel. Diferenças Culturais, Interculturalidade e Inclusão na Produção de Conhecimentos e Práticas socioeducativas. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). *Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 74-93.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola, 2004.

SAID, Edward Wadie. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1990.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad.: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: insurgir, reexistir e reviver. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 12-43.