

Eneida Pereira dos Santos

GIL AMÂNCIO & ENCONTROS:

**PROCESSOS EDUCATIVOS, CULTURA NEGRA,
INTERVENÇÕES DE MESTRES E CONVIVÊNCIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Área de concentração: Educação, Cultura, Movimentos Sociais e Ações Coletivas
Orientador: Prof. Dr. Rogério Cunha Campos

Belo Horizonte
Faculdade de Educação da UFMG
2008

Santos, Eneida Pereira dos. Gil Amâncio & Encontros: processos educativos, cultura negra, intervenção de mestre e convivência. Belo Horizonte, Minas Gerais. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Educação. 2008. 362p.

Orientador: Rogério Cunha Campos. Doutor em Educação, pela USP, Professor Associado da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

A Tese “*Gil Amâncio & Encontros: Processos Educativos, Cultura Negra, Intervenções de Mestres e Convivência*”, elaborada por Eneida Pereira dos Santos

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pelo Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, área de concentração: Educação, Cultura, Movimentos Sociais e Ações Coletivas, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de **DOUTORA EM EDUCAÇÃO**.

Belo Horizonte, 10 de junho de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rogério Cunha Campos (Orientador)
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Prof. Dr. José Márcio de Moura Barros
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Prof. Dr. Célio Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Prof. Dr. Luiz Alberto Oliveira Gonçalves
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Prof^a Dr^a Nilma Lino Gomes
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Aos mestres que, com firmeza, domínio de saberes, carinho e (tentativa de) correspondência entre o que falam e fazem, participam da elaboração de obras vivas, responsáveis pelos seus processos de existência.

AGRADECIMENTOS

Na tentativa de responder ao presente item, confirmei que a tese em seu conjunto coloca o pesquisador diante de diversos tipos de desafios a encaminhar. No caso, o desafio deve-se no mínimo a dois fatores. Um deles consiste em ter de traduzir, em poucas palavras, tudo o que cada um dos citados representou no decorrer da elaboração do trabalho e que me levou, então, a aqui agradecer. O segundo é por ver não ser possível citar todos aqueles que, neste momento, a merecem. Vou apostar que cada um sabe o quanto valeu neste percurso. Isto sendo extensivo aos que, então, não forem citados. Após este esclarecimento, passarei a registrar a minha gratidão.

Ao Prof. Dr. Rogério Cunha Campos, meu orientador. Ele que, ao apostar em mim, em meu projeto de trabalho e com suas intervenções, sensibilidade e generosidade, contribuiu para tornar possível a escrita deste registro que muito eu quis saber fazer.

Ao Músico Mestre Gil Amâncio. Avalio que a sua presença - companhia, participação, “co(e)laboração” -, no decorrer da confecção desta obra, contribuiu para a consolidação do que houver de melhor expresso nela. A sua família também reconheço a minha gratidão.

Aos aqui denominados “*Encontros*”: Antonieta Cunha, Carlos Rocha, DaniCrizz, Francis, Leo Cunha, Luiz Carlos Garrocho, Marlene Silva, Negro F, Renegado, Ricardo Aleixo, Rui Moreira, Valdete Silva, Wagner Carvalho. O encontro com cada uma destas singulares pessoas representou um momento inesquecível, gerador de grande entusiasmo e aprendizado. Após tais encontros (aí incluindo aqueles com o músico Gil Amâncio), passei a dar ao viver “um crédito a mais”, até então não experimentado.

Ao antropólogo Prof. Dr. Kabengele Munanga e estudiosos da experiência de vida das pessoas negras. Pesquisadores e militantes que contribuíram para eu melhor dimensionar a complexidade do assunto em questão, assim como, para identificar o *modo* como posso e me interessa participar de elaborações relativas a tal temática.

Ao sociólogo Prof. Dr. Boaventura de Sousa Santos, ao geógrafo Prof. Dr. Milton Santos e ao sociólogo Paul Gilroy pela proposição (não necessariamente segundo mesmas premissas) de

estudos realçando a necessidade de configuração de registro de saberes de povos e ou subjetividades pouco publicizados, para a reversão do quadro atual de desesperança com o qual convivemos.

Aos Prof^o Dr^s Luiz Alberto Oliveira Gonçalves e Nilma Lino Gomes, extensivo aos seus colegas do “Programa de Pós Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social da FAE/UFMG”, pelas conseqüências do trabalho que realizam para nossa formação e qualificação.

Aos que se dispuseram deixar-me expor sobre o que eu queria, mesmo que isto só aos poucos fosse se tornando mais claro. Entre esses, cito Sérgio Eduardo Cordeiro de Mattos, que participou dos primeiros passos quando a pesquisa ainda era somente “um desassossego entusiasmante”. Também, o Prof. Dr. Sérgio Laia, um artista no interior de sua prática e que eu, contando com a sua presença, pude apurar o aqui apresentado. Finalmente, o Prof. Dr. Célio Garcia, que me fez entender ainda mais sutilezas do significado de “coletivo”.

À Profa. Dr^a Agnela da Silva Giusta, ao Prof. Paulo Roberto de Souza Vidal e ao Prof. Dr. Miguel Mahfoud. Educadores com quem, na convivência, tive chance de compartilhar iniciativas *sui generis* de intervenção no coletivo. Com isto, cada um a sua maneira e em contextos diferentes contribuiu para eu entender como necessário e possível buscar garantir a conexão inventiva entre o local e o global.

À Fundação Educacional Nordeste Mineiro, na pessoa do Superintendente Engenheiro Aventino Jorge de Magalhães, aos funcionários desta e toda a Equipe do Projeto Veredas (2002-2005/6), em Teófilo Otoni (MG). Cada um pode saber o quanto foi importante para fazer possível a efetivação do presente trabalho.

Aos funcionários da Secretaria do “Programa de Pós-graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social da FAE/UFMG”, pelo valioso “norteamento burocrático” em todo o processo, pelo carinho, solicitude.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pelo indispensável financiamento para a realização desta pesquisa.

Aos meus queridos pais, Edson Santos (*in memoriam*) e Luciomar Pereira dos Santos, entre tantos motivos, por me ensinarem a manter atenção ao “meu querer” e a como lidar com tal provocação vital. Também, aos meus irmãos, família querida, eu agradeço por um tudo. Sensacionais!

À artista plástica Gabriela Guerra, pela idealização e montagem das ilustrações e primeira diagramação do Anexo/livro (formato apresentado para os membros da banca de defesa da tese). Ao fotógrafo Glenio Campregher, pela permissão de uso de fotos de sua autoria aqui apresentadas. À Fundação Municipal de Cultura pela autorização destas. Também, à Natália Oliveira, Cláudia Rodrigues, Elisângela Mendonça, Carla Vieira e Luan Gomide pela responsabilidade assumida de digitação de material utilizado neste trabalho.

RESUMO

A população negra usufrui atualmente, no Brasil, de oportunidades de participação e intervenção social maiores do que em décadas anteriores. Isto é possível contando, no decorrer dos anos, com ações de denúncia de práticas racistas sub-reptícias endereçadas aos negros e reivindicações de garantia de usufruto de direitos de cidadania. A literatura informa que integrantes da população afro-brasileira vivem em contexto inibidor de suas expressões, mas que simultaneamente (com iniciativas deles, nas relações cotidianas) é palco da invenção de modos de negociação e afirmação de padrões identitários convenientes a eles. Tais estudos recomendam, então, registros de saberes, modos de viver, sob ótica positiva, realçando a contribuição do negro, do valor desta(s) cultura(s) e visão(ões) de mundo. A expectativa é de que tal produção ao ser socializada, por exemplo, via práticas educativas possibilite a entrada no cenário político-cultural de quadros imagéticos edificantes sobre dada população. Também, que como material simbólico útil seja apropriado por integrantes deste grupo para fins de “equipagem” e de imunização deles perante situações aversivas. Recorrendo à História de Vida, à estratégia da conversa, ao exercício de amplificação, interessada em investigar a resposta dada por subjetividades negras inseridas em contexto sócio-político referido, como estudo de caso, propus a configuração de trajetória de vida e obra de artista e educador negro, cosmopolita. Ocupei-me com suas proposições de idéias e projetos postos à prova, portanto, submetidos à avaliação pública e que receberam reconhecimento, inclusive, institucional. Como tese do campo da Educação, interessei-me por identificar quais as principais instituições e/ou espaços educativos ele freqüentou, o papel de educadores, o tipo de conexões estabeleceu com outros, e estratégias utilizou e utiliza para elaborar o presente patamar de visibilização coletiva alcançado. Trazendo como premissa que a apropriação de saberes (não exclusivamente científicos ou enciclopédicos) contribui, significativamente, para tal conquista, busquei verificar a pertinência dessa e características principais do tipo de saber apropriado. Encontrei que a sua formação, além de contar com o contexto familiar, foi constituída a partir de convivência, em espaços educativos, principalmente, não formais, com parceiros que lhe fizeram ocupar posições de aprendiz e também de guia. Ele defende a idéia de que saberes elaborados resultantes da prática de negros sejam respeitados em suas peculiaridades e codificados por especialistas para ampla socialização. No decorrer dos anos, identificando necessidades de mudanças, no cenário atual, ele investe na proposição e modos de realização de arte negra contemporânea. Também, visando garantir à população negra que seus saberes sejam publicizados através daquele que os domina, toma iniciativas para tal fim.

Assim procedendo, ele se dispõe, sempre que possível em parceria, a investigar e catalogar o que denominou cultura do africano e, da criança. Saberes encontrados no Congado, na Capoeira, no Candomblé, no Jazz, no Samba, também, na roda, em brincadeiras infantis cultivadas principalmente entre negros etc. Apropriando-se das novas tecnologias da informação e comunicação, vem se tornando referência coletiva, como produtor cultural, em música eletrônica (Hip Hop), conjugando com estas produções culturais acima referidas.

Palavras-chave:

Historia de Vida, Cultura Negra, Processos de Subjetivação, Contextos Educativos

A função de um intelectual não é dizer, aos outros, o que devem fazer. Com que direito o faria? (...) O trabalho de um intelectual não visa modelar a vontade política dos outros, mas sim, através das análises que faz, nos campos que são os seus, interpelar novamente as evidências e os postulados. Também, sacudir os hábitos, as maneiras de fazer e de pensar, dissipar as familiaridades aceitas, retomar a avaliação das regras e das instituições e a partir dessa nova problematização, na qual ele desempenha seu trabalho específico de intelectual, participar da formação de uma vontade política, na qual ele tem seu papel de cidadão a desempenhar. (Foucault, 2006: 249)

Nunca acreditei em verdades únicas. Nem nas minhas, nem nas dos outros. Acredito que todas as escolas, todas as teorias podem ser úteis em algum lugar, num dado momento. Mas descobri que é impossível viver sem uma apaixonada e absoluta identificação com um ponto de vista. No entanto, à medida que o tempo passa, e nós mudamos, e o mundo se modifica, os alvos variam e o ponto de vista se desloca. Num retrospecto de muitos anos (...) idéias proferidas em vários lugares, em tantas ocasiões diferentes, uma coisa me impressiona por sua consistência. Para que um ponto de vista seja útil, temos que assumi-lo totalmente e defendê-lo até a morte. Mas, ao mesmo tempo, uma voz interior nos sussurra: “Não o leve muito a sério. Mantenha-o firmemente, abandone-o sem constrangimento.” (Peter Brook, 1995).

Certa vez passamos a tarde inteira sentados numa cabana em Agades, cantando. Nós e o grupo africano cantávamos alternadamente quando, subitamente, percebemos que havíamos atingido exatamente a mesma linguagem sonora. Nós entendíamos a deles e eles a nossa. Foi muito empolgante porque, a partir de tantas canções diferentes, chegamos de súbito àquela área comum. Outra experiência do mesmo tipo ocorreu uma noite em que estávamos acampados numa floresta. Pensamos que não havia mais ninguém em um raio de muitas milhas, mas, como sempre, um bando de crianças surgiu do nada, chamando-nos com acenos. Estávamos sentados à toa, improvisando canções e as crianças nos chamaram para ir ao seu vilarejo, a duas milhas dali. Lá haveria canto e dança à noite e todos gostariam que estivéssemos presentes.

Fomos e lá estava acontecendo uma cerimônia fúnebre. Fomos muito bem recebidos e sentamos-nos sob a copa das árvores, em total escuridão, entrevendo apenas aquelas sombras ondulantes dançando e cantando. Inesperadamente, a cerca de duas horas mais tarde, eles nos disseram que as crianças lhes tinham dito que era isto o que também fazíamos. Eles queriam que cantássemos. Assim fizemos. Improvisamos uma canção para eles. Talvez tenha sido um dos melhores trabalhos de toda a excursão. A canção criada era extraordinariamente comovente, certa e adequada, promovendo a união entre nós e os aldeões. Não sabemos o que a fez possível, porque ela foi resultante do trabalho do grupo mais as condições do momento que a influenciaram: o lugar, a noite, o afeto por outras pessoas, o sentimento pela morte, de modo que fazíamos algo endereçado a eles em troca do que nos tinham ofertado. Era uma canção extraordinária que, como tudo no teatro, desapareceu assim que foi feita. Na ocasião, entendemos que o lá deixado foi o que se fez compartilhado com eles.

*

Quando se deixa para trás um pequeno círculo de pessoas nas cidades africanas, nos deparamos com um continente inteiro completamente livre de ligações com o teatro, segundo o sentido que damos à palavra. (...) Um público que, (...) não é ingênuo, nem primitivo. (...) Noção atribuída aos africanos, falsa. As civilizações tradicionais são não apenas extremamente ricas, mas também, no tocante ao teatro, preparam o público de maneira excepcional.

O africano criado nas tradições do modo de vida da África tem uma compreensão altamente desenvolvida da dupla natureza da realidade. O visível e o invisível e o livre trânsito entre ambos, são, para ele, de modo concreto, dois modos de ser da mesma coisa. Algo que constitui a própria base da experiência teatral, comumente qualificado de “faz-de-conta” é simplesmente uma passagem do visível para o invisível, retornando no sentido inverso. Na África, isto é considerado não como fantasia, mas como dois aspectos da mesma realidade.

(...) A experiência africana ampliou o nível de preparação de todos nós que lá estivemos, nesta excursão. Fizemos um filme desta jornada, captando alguns de seus aspectos. Mas a experiência concreta em si mesma só poderá tornar-se acessível através do trabalho que fizemos. Nossa forma provém dessa jornada e desse experimento (Peter Brook, 1995).

SUMÁRIO

I	- INTRODUÇÃO	17
1.1	- Configuração da questão em três lances	18
1.1.1	- Jovens negros e produção que aprovam	18
1.1.2	- Saber de negro para equipagem	19
1.1.3	- Brasil, Negros, imagens em negociação - registro de narrativas em questão	23
1.2	- Sensível aos três lances, o proposto	32
1.3	- Sobre os dados teórico-conceituais e teórico-metodológicos	34
1.3.1	- A base teórico-metodológica	35
1.3.2	- A base teórico-conceitual	35
1.4	- Justificativa	38
1.5	- Composição da tese	39
II	- AS NARRATIVAS	41
2.1	- História de vida de Gil Amâncio	42
2.1.1	- Lances da vida familiar	42
2.1.2	- Teatro	45
2.1.3	- Cia. Sonho e Drama	51
2.1.4	- Escola de Teatro do Palácio das Artes – o corpo mais expressivo	56
2.1.5	- Cia. SeráQuê?	62
2.1.6	- FAN – Festival de Arte Negra	70
2.1.7	- Assessor de Cultura de Belo Horizonte	79
2.1.8	- Sociedade Lira e Eletrônica Black Maria	81
2.1.9	- Incursões no Alto Vera Cruz	82
2.1.10	- Artista e Educador em Cena	86
2.1.11	- Espaços de Convivência	94
2.1.12	- <i>Last But Not Least</i>	108
2.2	- Depoimentos de Artistas	131
2.2.1	- Marlene Silva	131
2.2.2	- Carlos Rocha	137
2.2.3	- Rui Moreira	157
2.2.4	- Wagner Carvalho	165
2.2.5	- Ricardo Aleixo	178
2.2.6	- Valdete da Silva Cordeiro	191

2.2.7.	-	Renegado	198
2.2.8	-	Negro F	208
2.2.9	-	Francis	217
2.2.10	-	DaniCrizz	228
2.2.11	-	Luiz Carlos Garrocho	235
2.2.12	-	Leo Cunha	240
2.2.13	-	Antonieta Antunes Cunha	244
III	-	PARA SE PENSAR A PESQUISA	246
3.1	-	Negro jazz: espetáculo musical e cênico	247
3.1.1	-	Modos de proceder de negros e o jazz	248
3.1.2	-	Jazz e teatro	257
3.2	-	O cuidado de si e processos de equipagem	269
3.2.1	-	O cuidado de si	270
3.2.2	-	Conversão a si	272
3.2.3	-	Mestre: operador de transformação do sujeito	279
IV	-	PARA SE ELABORAR A PESQUISA	281
4.1	-	História Oral de Vida	283
4.1.1	-	Especificidades da História Oral de Vida	285
4.1.2	-	Obra Aberta	288
4.2	-	Metodologia	291
4.2.1	-	A conversa como estratégia de coleta de dados	292
4.2.2	-	A escolha dos sujeitos da pesquisa	292
4.2.3	-	Estratégia de roteiro para coleta de dados e tratamento dos dados	295
V	-	RESULTADOS (que se somam ao apresentado no capítulo 2)	297
5.1	-	Instituições e/ou espaços educativos	298
5.2	-	Relações sociais de referência - papel de educadores	299
5.3	-	As conexões estabelecidas com outros	306
5.4	-	Características das instituições e/o relações sociais (referenciais) “facilitadoras” de inserção social	310
5.5	-	Estratégias para, apropriando-se de saberes, elaborar patamar de visibilização coletiva	312

VI	- DADOS À LUZ DO CUIDADO DE SI E DO JAZZ	313
6.1	- Entre “Cuidado de si” e os registros das narrativas	315
6.1.1	- Os recortes no texto	315
6.1.2	- Os dados empíricos em conversação com os recortes do texto	318
6.2	- Entre “Jazz: espetáculo musical e cênico” e os registros das narrativas ..	325
VII	- CONSIDERAÇÕES FINAIS (ou tentativa de dar um fechamento)	339
7.1	- Enfim, o que se quis	340
7.2	- O que se vislumbra	343
7.3	- Sobre o leitor-intérprete e conjeturas.....	348
VIII	- REFERÊNCIAS	350
IX	- ANEXOS	356
9.1	- Dados sobre os encontros com os sujeitos da pesquisa	357
9.2	- Dados referentes aos artistas	361

I – INTRODUÇÃO

1.1. Configuração da questão em três lances

1.1.1. Jovens negros e produção que aprovam

Na França, em recente episódio, jovens africanos e franceses com ascendência africana decidiram aprender a usar novos recursos tecnológicos de informação e comunicação (câmaras digitais, por exemplo) com o objetivo de registrar e produzir, em áudio e vídeo, histórias significativas para eles. Esta decisão ocorreu como meio encontrado para responder com arte, com o uso de recursos simbólicos, expressivos e o corpo aí incluído a reportagens de jornalistas. Reportagens feitas a partir de informações confiadas a eles pelos jovens, por solicitação desses e publicadas entre 2005 e 2007. Com humor ou sátira, ternura ou raiva e domínio gradativo da linguagem das imagens tanto quanto por estratégicos exercícios da escrita, eles descrevem o seu cotidiano em médias, curtas, super-curtas metragens, documentários e reportagens, mantendo atenção à qualidade de produção. Neste modo de proceder, buscando apropriação de estratégias para exposição de material simbólico registrado (contando situações, improvisando, deixando surgir os diálogos, filmando, transcrevendo e novamente filmando em cópia definitiva), aqueles que vão dominando as ferramentas tecnológicas, atentos ao coletivo, garantem meios para que os mais jovens aprendam a fazer o mesmo e usufruam daquilo inicialmente conquistado por alguns¹.

Com tal iniciativa, os jovens revelam que, além de saber rodar sobre a cabeça no estilo *hip-hop*, são capazes de aprender a rodar filmes. Ao proporem múltiplos enquadramentos pela câmera de situações que lhes são peculiares, eles podem ver o sempre vivido por novos e diversos ângulos e, por conseqüência, identificar para si e para os seus mais de uma opção de como lidar com questões cotidianas a resolver, não cogitadas até então. Também, ao passarem para trás das câmeras criando mídias alternativas e ao proporem ensaios cinematográficos explorando perspectivas avaliadas como mais correspondentes com aquilo com o que se identificam, como um “*ato político*”, eles aprendem a fazer tanto quanto aprendem ao fazer. E de sujeitos apenas falados pelos outros, tais jovens exercitam a ocupação de lugar de autoria de elaborações mais respeitadas para com eles e para com o

¹ Krémer, 2008. http://www.fndc.org.br/interinas.php?p=noticias&cont_key=226666.

contexto no qual se inserem. Como indica afirmativa de Ernesto Oña, um dos jovens do coletivo *En Attendant Demain*:

Depois de 2005, dissemos chega, não deixaríamos mais que falassem da gente daquele jeito, de uma maneira prejudicial, violenta! (...) [Decidimos] que a palavra devia vir de dentro. (...) Sabemos que hoje a imagem é o poder. A grande mídia. Daí a idéia de nos apoderarmos dela, de tomar o controle. É um ato político. Uma espécie de golpe².

Com a divulgação de seus trabalhos, esses jovens abrem oportunidades de encontro com outros, atraídos em função do que fazem. Isto possibilita a criação de vínculos, o estabelecimento de conexões, trocas e conseqüente criação de laços e modos de viver compartilhados. Finalmente, como ponto de ironia, a televisão, que provocou toda essa mobilização, começa a se interessar de perto por essa produção de jovens roteiristas e diretores (reveladores) de talento da periferia.

1.1.2. Saber de negro para equipagem

Em todos os níveis de ensino, investir na orientação de educadores interessados em desmistificar idéias falsas sobre os negros pode ser fundamental para enfrentar a questão racial³.

Envolvida em atividades relacionadas com formação de educadores, desde a graduação em Psicologia, mantive-me atenta à proposição de que o ser humano deve efetivar um percurso, em termos de maturação biológica, cognitiva e sócio-afetiva, para se constituir como tal. Além disto, que a apropriação da cultura é um fator decisivo, porém, não suficiente, para esta constituição⁴. Como aponta Leontiev, um dos colaboradores de Vygotsky⁵, “*as aptidões e*

² Krémer, 2008.

³ Valente, 2004. http://www.universia.com.br/html/materia/materia_cide.html.

⁴ Parece-me que somado à questão de domínio de saber a prática política (não necessariamente partidária, nem somente associada a um movimento social em específico) é algo valioso, neste processo de emancipação sócio-política.

⁵ Sou ciente de críticas recebidas por Vygotsky e colaboradores (de mentalistas, universalistas, defensores de hierarquia cultural, e/ou valorização da cultura de tradição européia como superior etc.). Se, como já anunciado no resumo, pretendo defender o papel da cultura negra, comumente qualificada de primitiva ou hierarquicamente inferior, por exemplo, à européia, tal referência pode parecer indevida. Ocorre, porém, que um dos fatores que me levam a manter-me atenta ao trabalho de Lev Vygotsky no decorrer dos anos, apesar de conhecido estado inconcluso de sua obra (em que muitas de suas proposições não foram verificadas), é por ele evidenciar ter cultivado grande apreço pelo campo das artes. Também, a sua aposta no valor do uso e domínio da linguagem (a ser posta à prova, em contextos variados e sob testemunho de públicos variados) como meio profícuo para a

caracteres especificamente humanos não se transmitem de modo algum por hereditariedade biológica, mas são adquiridas no decurso da vida, por um processo de apropriação da cultura, criada pelas gerações precedentes”⁶.

Sobre a apropriação da cultura não exclusivamente responsável, mas de grande valor para promoção de condição de maior emancipação sócio-política, para esta linha teórica, ela se consolida na dependência de dois fatores intimamente ligados. Um deles é que o educando em potencial deverá se fazer “imerso, em trânsito, em convivência” com um rico e significativo campo simbólico. Um segundo, é que a apropriação de saberes, por este, é dependente da intervenção intencional e sistemática de um guia (intercessor e mediador), posicionado entre esse e o que se quer saber. Tal guia deverá requerer, via o uso da linguagem (escrita, desenho, jogo, mímica, esquemas, dramatizações etc.), periódicas sistematizações de conteúdos. Elaboraões que possibilitarão ao educando fazer de saberes coletivos algo de sua propriedade⁷. Sobre o conteúdo a se apropriar de dado campo discursivo, como requisito básico, nesse deverá ser mantida a sua complexidade inerente. Também, que ele possibilite àquele estabelecer conexões entre os dados novos presentes em tal saber com aqueles com os quais convive, utiliza no seu campo de experiências cotidianas.

Nesse processo de constituição do sujeito, o guia, como propositos e mediador de relações entre iguais, deverá assumir a função de estimular o trabalho cooperativo com base nas interações sociais intencionais, portanto, com objetivos definidos. Ele, aí, deverá saber que o processo educativo implica em que as dimensões afetivas, sociais, éticas e cognitivas interpenetram-se e completam-se, resultando no fortalecimento da autonomia do educando, de sua auto-estima, da convivência solidária. Quer dizer, nas relações interpessoais estabelecidas em tal processo o sujeito sente necessidade de ser coerente e lógico para confrontar pontos de vista próprios com pontos de vista de outros. Para isso, tornam-se imprescindíveis o trabalho de grupo acompanhado, avaliado e amparado pelo professor, a discussão coletiva, o diálogo, o debate ou qualquer meio que promova a conversação. A disposição para conversar com o outro é entendida como oportunidade que possibilita o exercício da argumentação, de elaboração de esclarecimentos, além de ser cognitiva, afetiva e moralmente imprescindível. Na conversação, tem-se a vantagem de enriquecimento cognitivo pelo uso de coordenações de coordenações. Ou seja, aquele que fala coordena as idéias para

conquista pelo sujeito de maior emancipação (em que o coletivo é tomado como sendo de responsabilidade pessoal).

⁶ Leontiev, 1978, p.267.

⁷ Veer & Valsiner, 1996; Vygotsky, 1984.

expressar-se, o mesmo acontecendo com seu interlocutor. Se um terceiro falante entra na cadeia do discurso vai coordenar coordenações ainda mais amplas, obrigando os membros envolvidos na discussão a fazerem o mesmo. Daí, tratar-se de oportunidade de geração de riqueza intelectual e amadurecimento sócio-afetivo.

As interações entre iguais são, pois, aconselháveis e indutoras do trabalho cooperativo. Trabalho o qual atenua a competição, resguardando o lugar da relativização dos pontos de vista próprios ou descentrações da oportunidade de encarar conflitos cognitivos, oposições e controvérsias, pelo uso da racionalidade e da valorização do outro. Também, essas interações são indutoras da aprendizagem, do controle da agressividade, da adaptação às normas e outras condutas éticas e sócio-afetivas que se entrelaçam na formação integral do educando, para contemplar aspectos relativos à cidadania plena. Nos termos descritos, torna-se claro, portanto, que a mediação do professor é decisiva para que essas interações sejam verdadeiramente relações pedagógicas. Ele assim implicado, tomando-se como um entre aqueles diretamente responsáveis pela vida das crianças e jovens, deles cuida e os educa para que também deste modo procedam em relação ao mundo⁸.

Assim, e na atualidade mais do que nunca, o guia, além de contribuir para apropriação da cultura (múltiplos saberes), apresenta-se como peça importante na formação do caráter do educando⁹. Portanto, deverá participar do aprimoramento intelectual, sócio-afetivo, também, da visão estética, da articulação do desejo desse com a vida social, assim como da responsabilidade desse com a vida social. Para efetivação de tal função coletiva, o guia, com condições de formação e trabalho garantidas, deve tomar iniciativas, em contextos educativos, para promoção de exercícios de conversações, busca de entendimentos (mesmo que, provisórios, parciais) entre os presentes e, enfim, a promoção destes (educandos) como perspicazes leitores do mundo. Cada um deles, potencialmente, como *“um leitor que investiga, analisa, constrói hipóteses, avalia e transforma (...) que busca e elabora ferramentas materiais, sociais e intelectuais e se projeta para o futuro, em busca de sua emancipação¹⁰”*.

⁸ Giusta, 2003.

⁹ Rodrigues, 2000.

¹⁰ Senna, 2008.

Diante do acima exposto, somado à afirmativa do educador Lev Vygotsky, de que:

A comunicação direta entre duas mentes é impossível. Uma compreensão verdadeira do pensamento de outros só é possível quando entendemos sua base afetivo-volitiva (...). Para se compreender a fala de outrem não basta entender suas palavras, temos que compreender o seu pensamento. Mas nem mesmo isso é suficiente, é também preciso que conheçamos a sua motivação. Nenhuma análise psicológica de um enunciado estará completa antes de se ter atingido esse plano¹¹.

e a dados sobre os níveis insatisfatórios de rendimento escolar de educandos negros, no processo de elaboração da proposta de pesquisa, eu me perguntei sobre a relação entre os três itens. Quer dizer, se um processo educativo potencialmente bem sucedido deve garantir conversações geradoras de elaborações cada vez mais refinadas, envolvendo pensamentos cada vez mais complexos, é indispensável que, no decorrer de tal prática, certo conhecimento, pelo guia, das motivações que subsistem ao exposto pelos educandos tenha sido garantido. Pois bem, como se garantir isto, por exemplo, a respeito de educandos negros se, em grande medida, saberes, epistemologias, modos de viver, peculiaridades significativamente cultivadas por estes (o “patrimônio simbólico” potencialmente subsidiário de motivações deste tipo de educando) são principalmente mantidos desconhecidos e/ou desconsiderados? Isto, na maioria dos espaços de convivência em nossa sociedade, como é o caso da escola e mesmo centros culturais (contextos educativos formais e informais).

Ainda em um exercício especulativo, perguntei-me quão significativo poderá ser para o sucesso de um processo educativo envolvendo educando negro caso ele identifique, nas propostas pedagógicas, atividades que lhe possibilitem o uso (acesso e a aprendizagem) de saberes mais específicos da cultura negra, segundo perspectiva positiva? E caso ele encontre, nos professores, conhecedores e incentivadores de adequada exploração de tais saberes (sonoridades específicas, cantorias, recursos lingüísticos etc.).

¹¹ Vygotsky, 1996.

1.1.3. Brasil, Negros, imagens em negociação - o registro de narrativas em questão

No cenário contemporâneo, no campo de estudo das relações raciais, é possível constatar a presença de um impasse e à recomendação de ação coletiva para superação deste. Segundo este diagnóstico, há uma inexistência de conceitos aptos a traduzir as complexas mediações entre os contextos de ação locais, nacionais e transacionais. Também, que faltam instrumentos analíticos ao debate que permitam estudar a reconfiguração das construções identitárias no âmbito das lutas anti-racistas. Em tal contexto, as posições oscilam entre o elogio da cultura nacional mestiça e o apelo por mais identidade racial, tornando indispensável a configuração de um posicionamento analítico e de certo modo político fora destes dois pólos apresentados como antinômicos¹². Em outros termos, a iniciativa de reconstrução das identidades e dos padrões de convivência social não deve seguir nem o caminho da racialização, vislumbrado pelos estudos raciais, nem a afirmação da identidade mestiça, como querem os que tendem a rejeitar os estudos raciais. O que se observa é uma complexa negociação das identificações etno-raciais e a permanente articulação de novas diferenças culturais. Também, é indispensável que as pretensões de validade anti-racistas ocorram sensíveis ou a partir da articulação entre os contextos de ação transnacionais e a formação da opinião e da vontade no âmbito nacional¹³. Isto significa que as reivindicações políticas, construídas nas redes transnacionais de movimentos sociais, só são legitimadas quando penetram as esferas públicas nacionais, submetendo-se às diferentes etapas dos processos nacionais de formação das decisões políticas.

Em última instância, em termos amplos, as reivindicações da população negra podem ser traduzidas na expressão: querer “ser igual e diferente”. Demanda avaliada como complexa e “contraditória”, a envolver uma *dimensão universal*, referente à garantia de acesso e manutenção dos direitos de cidadania e uma *dimensão particular*, referente ao direito de ser respeitada em suas diferenças culturais. Exigência e garantia, então, de pertencimento - quando a diferença inferioriza - e de expressão das diferenças - quando a igualdade descaracteriza - e que consiste em algo difícil de se obter pela ausência de uma lógica que contemple uma equivalência entre o princípio de igualdade e o da diferença¹⁴.

No caso específico do Brasil, a população negra usufruiu de oportunidades de participação e intervenção social maiores do que em décadas anteriores. Isto é possível, apesar

¹² Cf.: Costa, 2006; Gandin & Hypolito, 2003.

¹³ Vale conferir discussão proposta pelo antropólogo Kabengele Munanga, aqui destacando a obra *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Identidade nacional versus identidade negra, 2004.

¹⁴ Sousa Santos, em entrevista à Gandin & Hypolito, 2003.

da igualdade jurídica não corresponder a uma igualdade efetiva no que tange ao gozo dos direitos civis e políticos. Também, contando, no decorrer dos anos, de forma significativa, com ações de denúncia (de práticas de racismo¹⁵ sub-reptício, *sui generis*¹⁶ endereçadas aos negros¹⁷, por exemplo, através da mídia, em contextos de trabalho, na escola etc.) e reivindicações de garantia para ela de acesso e permanência de direitos de cidadania¹⁸. Assim, os integrantes de tal grupo, de modo geral, vivem simultaneamente em contexto que força a inibição de suas expressões, porém, que também (contando com as iniciativas deles, no âmbito das relações cotidianas e em meio à sociabilidade conflitante) é palco da invenção de modos de negociação e de afirmação de padrões identitários que a eles convêm.

Ciente de que (para além das figuras retóricas, sem correspondência empírica palpável: sociedade mundial de cidadãos etc.) processos de formação da opinião e da vontade, no âmbito nacional, continuam sendo a garantia de legitimidade para as decisões políticas¹⁹ e também sensível ao valor profícuo das relações cotidianas (em que as negociações podem acontecer), pergunto-me como cada negro pode apresentar-se munido de instrumentos ampliadores das suas possibilidades de negociação e ter sucesso? Como, contando com todas as condições postas no presente (as aquisições históricas, no campo das tecnologias, por exemplo; mudança das noções de tempo e espaço, hoje radicalmente alteradas; a transnacionalização das questões sociais, culturais, antes principalmente de ordem nacional; reordenamento de modo de produzir; mudanças em valores tradicionais das relações sociais etc.), garantir reversão ou desestabilização de quadro acima apresentado a favor de negros e a partir de elaborações do campo da educação?

Uma das recomendações é de que sejam feitas pesquisas evidenciando, sob ótica positiva, os saberes e modos de viver²⁰, interesses relativos a negros, válidos inclusive como

¹⁵ Avalio que esta expressão (e/ou situação), no Brasil, não seja fácil de ser caracterizada, de fato. Assim, no decorrer da exposição desta usarei o termo “desqualificação” (entre aspas), principalmente, quando referir-me a tal tipo de situação sem um motivo consistente, evidente envolvendo, então, sujeitos negros.

¹⁶ Estado de violência cognitiva e sócio-afetiva camuflada que, pelo seu caráter ambíguo, difuso, dificulta a comprovação do ocorrido e consome parte da atenção e da energia de quem as recebe (Munanga, 1996b).

¹⁷ Costa, 2006; D’Adesky, 2001; Fazzi, 2004; Munanga, 1996a, b, c, 2004, Nogueira, 1998, entre outros, mesmo que eles não comunguem de mesmas idéias e/ou premissas.

¹⁸ Cf.: Gomes & Martins (orgs.), 2004. Neste trabalho, identifiquei o alerta de Gonçalves (p. 101) sobre a necessidade de se garantir, por exemplo, aprovação do Estatuto da Igualdade Racial. Um instrumento de legalização de políticas como as de Ação Afirmativa. Segundo ele, é importante, que o máximo possível de iniciativas de reivindicação como estas garantam para si a cobertura de aparatos legais.

¹⁹ Costa, 2006.

²⁰ Vale citar o trabalho resultante da tese de Gomes (2002). Nele, tomando o “cabelo de negro” como mote e atenção a contexto local, de forma instigante e ilustrativa, a autora configura especificidades de modo de viver de pessoas negras contemporâneas. A leitura desta obra, pelo exercício de distanciamento cognitivo, e/ou possibilidade de ver a questão a partir de ângulos e depoimentos diversos, convida os integrantes deste grupo a optarem por uma postura, a meu ver, mais “propositiva”, em relação à questão do cabelo e, não exclusivamente como mais um problema a resolver.

documentos históricos. Registros que (realçando a contribuição do negro, do valor da cultura, visão de mundo, valores), ao serem socializados, por exemplo, via uso didático (subsidiando proposição de práticas educativas), possibilitem a entrada de quadros imagéticos edificantes sobre dada população²¹, no cenário político e cultural. Também que como material simbólico útil (não exclusivamente científico ou enciclopédico), seja explorado e apropriado por integrantes deste grupo, servindo-lhe como sustentável mecanismo de “*blindagem*” (defesa, “imunização”) contra situações de desqualificação camuflada. Também, de “*equipagem*” (instrumentalização, via ferramentas expressivas) para participar, negociar e intervir socialmente a seu favor e do coletivo²². Material simbólico que se espera, ainda, ser capaz de facilitar a explicitação por cada um daquilo que possa lhe ser próprio²³.

Vale dizer, três autores contemporâneos realçam o papel estratégico de registro de histórias de negros, sob ótica positiva, para alteração da dinâmica coletiva (do “imaginário coletivo”) capaz de favorecê-los, não somente ao nível local (como é o caso brasileiro), mas em uma rede anti-racista transnacional: o geógrafo brasileiro Milton Santos, o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos e o inglês Paul Gilroy. Assim, a seguir, proponho-me a apresentar como cada um deles, através de breve caracterização do cenário sócio-político (e segundo premissas sócio-históricas distintas), justifica a necessidade de uso de tal tipo de recurso enquanto valioso mecanismo de desestabilização de práticas de desqualificação endereçadas a negros (e ou grupos menos publicizados).

²¹ GRUPO DE POLÍTICAS PÚBLICAS, 1996, pp. 265-292. Este grupo de trabalho, coordenado pela Pró-reitoria de cultura e Extensão da Universidade de São Paulo / Brasil, em 1995, no processo de formulação de políticas, no âmbito da USP e da sociedade em geral, visando a melhoria das condições de vida do negro brasileiro, apresentou como uma das ações necessárias a revisão da forma do negro ser apresentado socialmente, pela mídia. Os responsáveis pela elaboração do documento, contendo tal tipo de reivindicação, integravam grupo de professores e convidados das seguintes áreas: educação, questões econômicas, da mulher negra, imagem do negro na mídia, comunidades rurais e terras remanescentes de quilombos, saúde, representatividade do negro na política, racismo e violência etc. Finalmente, a respeito de produção de trabalhos utilizando como fonte de dados o depoimento de negros, Gonçalves (2000), discutindo a experiência de brasileiros na condição de imigrantes, realçou que o maior número de análises para se discutir a temática da vida dos negros, pauta-se em dados estatísticos. Avaliei esta afirmação como sendo um incentivo para que mais registros de narrativas de subjetividades negras fossem feitas, portanto, como um campo a explorar no presente.

²² Foucault, 2004; Santos, S., 2006; Veer, R. & Valsiner, 1996.

²³ Marca resultante de um somatório: aquilo que o sujeito expressa das especificidades do grupo social ao qual pertença e aquilo o mais singular em si e para além de todos os grupos os quais possa guardar algum tipo de pertencimento.

No decorrer de trajetória profissional (e de vida), o geógrafo Milton Santos dedicou atenção cuidadosa às expectativas sócio-políticas inerentes a população negra, como é presente em uma de suas últimas elaborações e que será aqui explorada²⁴. Ele, ressaltando o papel da ideologia na produção, disseminação, reprodução e manutenção da globalização atual, sustenta a relevância da política, portanto, da arte de pensar as mudanças e de criar as condições para torná-las efetivas. Atento a tal dinâmica coletiva, ele avalia que a mudança histórica, em perspectiva, provirá de um movimento ascendente (de baixo para cima), tendo como atores principais os países subdesenvolvidos; o pensamento livre e não o discurso único. Debruçando-se sobre o conceito de globalização, Santos avalia que a atual é de caráter perverso, fundada na tirania da informação e do dinheiro, na competitividade, na confusão dos espíritos e na violência estrutural, acarretando o desfalecimento da política feita pelo Estado e a imposição de uma política comandada pelas empresas. Sobre tal quadro, sinaliza um limite à história atual, no sentido dos descaminhos da racionalidade dominante, a emergência de novas variáveis centrais e o papel de iniciativas presentes em contextos periféricos do sistema capitalista mundial, novo fator dinâmico da história. É daí, onde atores eficazes, mas pouco estudados atuam, que este geógrafo acredita não ser a globalização atual irreversível e que a “história universal” apenas começa.

Diferenciando três possibilidades de se conceber o mundo, Milton Santos esclarece que uma *primeira* corresponderia a um mundo tal como nos fazem vê-lo: a “*globalização como fábula*”. A *segunda* opção seria o mundo tal como ele é: a “*globalização como perversidade*” e a *terceira*, o mundo como ele pode ser: “*uma outra globalização*”. A essa terceira opção, Santos defende que, na construção de um outro mundo, podemos pensá-lo mediante uma globalização mais humana. Contando a atualidade com bases materiais entre outras com: a unicidade da técnica, a convergência dos momentos e o conhecimento do planeta a partir destas características o capital se apóia para construir a globalização perversa. Ele salienta, contudo, tratar-se de mesmas bases que poderão servir a outros objetivos se forem postas ao serviço de outros fundamentos sociais e políticos. Também defende que um conjunto de fatos novos (como é o caso da enorme mistura de povos, raças, gostos, em todos os continentes) indica a emergência de uma nova história. Assim, Milton Santos avalia que graças aos progressos da informação (em que filosofias se misturam, em detrimento do

²⁴ 1998, 2006.

racionalismo europeu) podemos como nunca antes encontrar uma sociodiversidade, historicamente muito mais significativa que a própria biodiversidade. Além disto, podemos identificar a emergência de expressividade da cultura popular servindo-se dos meios técnicos antes exclusivos da cultura de massas.

Nesse contexto, a população aglomerada em poucos pontos da superfície da terra constitui uma das bases de reconstrução e de sobrevivência das relações locais abrindo a possibilidade de utilização, ao serviço dos homens, do sistema técnico atual. No plano teórico, verificamos a possibilidade de produção de um novo discurso, como um grande relato. Este ganha relevância pelo fato de que, pela primeira vez na história do homem, pode ser constatada a existência de universalidade empírica. Significa que a universalidade deixa de ser apenas uma elaboração abstrata na mente dos filósofos para resultar da experiência ordinária de cada homem. De tal modo, em um mundo datado como é o nosso, a explicação do acontecer pode ser feita segundo categorias de uma história concreta. Algo que vai permitir conhecer as possibilidades existentes e escrever uma nova história.

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos

Para Sousa Santos²⁵, a globalização atual (ou as formas de globalização atuais) tem diferentes aspectos. Ao voltarmos atenção para sua forma hegemônica, a do capital global em final de século, podemos identificar que esta globalização tem uma virtualidade particular, uma espécie de compressão espaço-tempo em todas as direções. Para ele, o processo de globalização que hoje estamos a assistir não é efetivamente novo. Isto porque, nas suas versões hegemônicas, ele existe pelo menos desde os séculos XV e XVI e está muito ligado às formas de expansão europeia, nascimento do capitalismo. Também, tem vindo num crescendo de globalização, expandindo-se cada vez mais e a mais áreas geográficas do mundo, incorporando cada vez mais pessoas e sujeitando, à lei de mercado e à lei de valor, um número cada vez maior de atividades, produtos e serviços. Caracterizado por uma presentificação do passado uma de suas conseqüências é como as matérias são apresentadas nas escolas e na educação – o que é história e o que é atualidade, o que pertence ao passado e o que pertence ao presente, atingindo todas as cadeiras mais complexas do próprio desenho curricular hoje nas escolas. Por outro lado, esta confluência de tempos e de espaços também

²⁵ Gandin & Hypolito, 2003; Santos, S., 2006.

pode ajudar a mostrar as contradições, as tensões e os conflitos que sempre estiveram de uma maneira ou de outra e muitas vezes de maneira muito distinta da atual, presentes no contato entre os globalizadores e os globalizados.

Esse autor, caracterizando a atual sociedade como a da informação, com economia baseada no conhecimento, defende a necessidade de fortalecimento, nos países “do sul”, de uma globalização alternativa (contra-hegemônica), capaz de contribuir para efetivação de modos alternativos de pensar culturas alternativas, conhecimentos alternativos. Para ele, tais países, comumente concebidos como significativamente dependentes das economias européias e norte-americanas, para identificar questões de cidadania nacional, têm pela frente o desafio de produzir conhecimentos inclusive distintos destes (“países do norte”). Também, que para fortalecimento de tal tipo de globalização (alternativa), é necessário a abertura de redes transnacionais de movimentos / articulações globais, em fluxos com outros grupos semelhantes, em outros países do mundo. Isto, porém, ancorada por iniciativas locais e em contraposição à globalização neoliberal.

A proposta, então, é de constituição de um multiculturalismo emancipatório, ativo e progressista, em contraposição a um conservador. Este que se caracteriza como resultante de uma política de assimilacionismo, em que a iniciativa de reconhecimento de outras culturas assenta-se sempre na incidência, na prioridade a uma língua normalizada, estandardizada, que é a língua oficial, seja o inglês, seja o português, algo que irá impedir um reconhecimento efetivo das outras culturas. Ao contrário, o multiculturalismo emancipatório que se almeja estabelecido, decididamente pós-colonial (no amplo sentido), assenta-se fundamentalmente numa política, numa tensão dinâmica, mas complexa, entre a política de igualdade e a política da diferença. Isso é, o que ele tem de novo em relação às lutas da modernidade ocidental do século XX, lutas progressistas, operárias e outras que assentaram muito no princípio da igualdade. Neste caso, veremos presente a idéia de que, sendo todos iguais, é fundamental que se dê uma redistribuição social, nomeadamente ao nível econômico, sendo este critério (o da redistribuição) o único tomado para se garantir a igualdade como um princípio e como prática. Um princípio que naturalmente não reconhece a diferença como tal. Política da diferença, por sua vez, que não se resolve de forma progressista pela redistribuição, mas sim por reconhecimento. Neste caso, deparamos com uma equação (tensa) entre uma política de igualdade e uma política de diferença, sem dúvida política, científica, intelectual e culturalmente complexa, porém, que merece tornar-se um objeto de luta. Uma política, portanto, assentada em dois objetivos que não devem se colidir: a redistribuição social-econômica e o reconhecimento de diferença cultural.

Ainda em defesa deste multiculturalismo emancipatório, Sousa Santos considera fundamental que não se estabeleça a idéia de homogeneidade das culturas que estão em “interação”. Ao contrário, devemos partir do pressuposto que as culturas são todas elas diferenciadas internamente e, portanto, é tão importante reconhecer as culturas umas entre as outras como reconhecer a diversidade dentro de cada cultura e permitir que dentro da cultura haja resistência, diferença. Assim concebendo, ele assinala uma postura antiessencialista, no sentido de não cairmos na armadilha de aceitar que o reconhecimento passa pela necessidade de estabelecimento de critérios de autenticidade, algo que faz com que as culturas passem a ser apenas culturas de testemunho, em que apenas o integrante de cada grupo poderá analisar tal tipo de experiência. Opção por postura antiessencialista, então, sintonizada com o princípio de que a valorização da cultura minoritária não representa eliminação de dissenso interno de cada cultura. Isto realçado por compreender ser indispensável a presença de conflitos para que as culturas possam se mover, seja as hegemônicas, seja as não-hegemônicas. Na medida em que é nessa luta e prioridade dada ao conflito que o multiculturalismo poderá se firmar. Trata-se de uma posição²⁶ que evidencia fundamentos de uma didática (intercultural) que não coloca atenção central nas culturas, enquanto tais, mas sim presta *atenção às pessoas que são portadoras destas culturas*. Uma didática que, em última instância, coloca a pessoa como valor, no centro do saber, do saber-fazer e do saber-ser em educação.

Prosseguindo, Sousa Santos considera ser o presente palco de um processo de reinvenção e reconstrução social. Contexto de espera sem esperança em que se descortina a possibilidade de criação de campos de experimentação social, geradora de novos campos analíticos. A expectativa é de que tal iniciativa abra novos espaços para uma política cosmopolita²⁷, para diálogos interculturais, para a defesa de autodeterminação e (como já posto) da emancipação. O pressuposto a sustentar tal proposição é de que um modo de existência não esgota as possibilidades de outros modos e que, portanto, há alternativas susceptíveis de superar o que é criticável no que existe. O desconforto, o inconformismo, a indignação perante o que existe suscitam impulso para teorizar a sua superação. É em tal cenário que este sociólogo defenderá a identificação, registro e socialização de novas práticas coletivas - modos de viver, necessidades, aspirações, saberes - configurados como algo por que vale a pena lutar. Práticas que, se constituindo um pouco por toda parte, apresentam-se como alternativas locais (em um mundo onde estas parecem desaparecidas) capazes de tornar

²⁶ Que relaciono com a defendida pelo educador Reinaldo Fleuri, 2005.

²⁷ Política sustentada por um modelo de racionalidade que, mais do que uma versão das Ciências Sociais, visa combater o desperdício da experiência social.

possível uma vida digna e decente. Nessa perspectiva, qualificando de indolente²⁸ a racionalidade vigente, o autor propõe uma razão cosmopolita, em que a tarefa a realizar não será identificar novas totalidades²⁹ ou adotar outros sentidos para a transformação social. Será sim, propor novas formas de pensar essas totalidades e de conceber esses sentidos.

O sociólogo inglês e DJ Paul Gilroy

Paul Gilroy utilizou-se da expressão “*Atlântico negro*”³⁰ para designar estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos, trocas culturais, enfim, trânsito por rotas de difícil navegação. Para ele, a formação no decorrer de séculos de uma rede possibilitou às populações negras, durante a diáspora africana, no hemisfério ocidental, formarem uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo. Constituindo uma cultura composta por ação de muitos e diferentes grupos negros (de regiões e formações diferenciadas) do Atlântico Negro, ela não se encontra circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais.

Também, para o autor, as relações estabelecidas em decorrência da diáspora favorecem a formação de um circuito comunicativo que extrapola as fronteiras étnicas do Estado-nação permitindo às populações dispersas conversar, interagir e efetuar trocas culturais. Ao propor um termo referente *ao mar*, ele nos provoca à associação com outros termos tais como “*contaminação, mistura, movimento*”, compatível com a perspectiva de análise adotada que situa o mundo do Atlântico Negro em uma rede entrelaçada entre o local e o global. Gilroy, insistindo em que a população negra integra o ocidente sem fazer parte completamente dele, realça a necessidade desse grupo se afastar da exclusiva posição de vítima sócio-histórica, em função de sua capacidade de construir idéias originais e até sedutoras em sua própria época. Nesta perspectiva, a experiência desta população de mover-se dentro do Atlântico negro (um “campo territorial” de circulação, participação e intervenção significativa dos negros, nele presente por circunstâncias forçadas ou não), pode ser

²⁸ Monocultura racional. Modelo de racionalidade ocidental dominante vigente, pelo menos durante os últimos duzentos anos, que promove a ocultação e o descrédito sobre qualquer alternativa de racionalidade.

²⁹ Teoria geral, de caráter universalista, que pressupõe a monocultura de dada totalidade e homogeneidade das suas partes

³⁰ Gilroy, 2001.

concebida como oportunidade de *formação intercultural e transcultural* e, com isto, “reconquista” de humanidade negada com a experiência da escravidão.

Gilroy ainda defende que não há propriamente o que recuperar de um tempo passado estanque. Para ele, aqueles com afro-ascendência, no Novo e no Velho Mundo, devem se conceber potencialmente capazes de aproveitar as oportunidades de seu tempo (lutando, viajando, inventando músicas, modas e idéias). Assumindo tal atitude, poderão consolidar a configuração de um entendimento de que as culturas negras longe, então, de serem exclusivos depósitos de atributos do passado africano, também são propositoras de inovação, de intervenção ativa na modernidade e mesmo subversão. E é nesta perspectiva que ele defende, como ação urgente e indispensável, a elaboração de relatos não-centrados na Europa, sobre como as culturas dissidentes da modernidade do Atlântico negro têm desenvolvido e modificado este mundo fragmentado. Para ele, trata-se de iniciativa que poderá representar valiosa contribuição para a saúde de nosso planeta e para suas aspirações democráticas.

Mas se os três autores sustentam que neste contexto contemporâneo o registro de relatos locais, incluindo temáticas e autores pouco publicizados até então, deve ser uma estratégia a explorar como mecanismo de enfrentamento de práticas de desqualificação, conforme análise do sociólogo Boaventura de Sousa Santos, vale esclarecer que eles se sustentam em premissas sócio-históricas distintas. Quer dizer, as análises contemporâneas que tomam dinâmicas sócio-políticas, histórico-culturais como foco de estudo, por exemplo, não alertam sobre algo substancial como é o caso da distinção presente entre o colonialismo a partir de países anglo-saxões (de língua inglesa) e os latinos (Portugal e Espanha). O colonialismo português não foi igual ao colonialismo britânico ou francês, consistindo em “iniciativa entre o civilizado e o primitivo”, portanto, um colonialismo periférico. Portugal, como é sabido, no momento em que foi centro das suas colônias, era também uma colônia da Inglaterra. Portanto, a natureza semi-periférica de Portugal conferiu ao colonialismo português uma característica muito especial. Um colonialismo próprio que criou situações próprias como é o caso de que o colonizador ter sido muitas vezes o colonizado interno. Assim, o vazio de poder que o colonizador teve a partir do século XVII – também ocorrido na Espanha e um pouco mais tarde em toda a América espanhola –, fez com que as elites internas crioulas, descendentes de portugueses e espanhóis viessem a funcionar fundamentalmente como os agentes da colonização. Outro aspecto é aquele que sendo Portugal um frágil centro colonial acabou por permitir também uma enorme criatividade, muita revolta, muitas pressões

próprias daquelas regiões que, se não foram ainda mais exploradas, foi porque obviamente as elites internas não permitiram apesar das condições para tudo isso ocorrer. Em função destas diferenças sócio-históricas, políticas entre países, a resposta a questões atuais (pós-coloniais, como as reivindicações de negros) deverá levar em conta, no conjunto dos detalhes a atentar, o contexto sócio-político local, nacional (portanto, se de tradição latina ou de tradição anglo-saxônica e as conseqüências disto). Como posto, sem restringir-se a este dado, caso ele não seja considerado, temos grandes chances de fragilizar as nossas análises, não sermos bem sucedidos na iniciativa tomada³¹.

1. 2. Sensível aos três lances, o proposto

Na presente pesquisa, sensível ao acima exposto, eu me propus a registrar aspectos de experiência de vida de subjetividade(s) negra(s) realçando a perspectiva positiva. Portanto, enfocando-a(s), por exemplo, como propositora(s)³² de idéias e projetos postos à prova (submetidos à avaliação pública) e que assim ocorrendo receberam reconhecimento, inclusive em termos de aprovação institucional. Também, foi de meu interesse elaborar uma pesquisa em que o conteúdo obtido contasse com análises amadurecidas, revistas (a demandar, portanto, tempo suficiente para efetivação), a expressar saber extraído de fazer com perícia, inventividade, ousadia no decorrer de anos de vida. Proposição de um registro, enfim, em que o termo negro, negra, adulto, jovem, velhos negros, como algo plausível, sustentável, pertinente esteja associado a ganho, a capacidade de saber fazer, somado a saber dizer sobre isto.

No projeto inicial, eu me propus a investigar trajetórias de vida de pessoas por mim identificadas como negras em função da cor de sua pele que assim se auto-identificassem e que alcançaram algum tipo de eminência, inserção sociocultural, no campo da academia e das artes. Nesta “*catalogação de subjetividades negras*”, interessava-me saber qual a participação da escola no processo de inserção social delas? Neste projeto inicial, a expectativa era de selecionar profissionais negros, cosmopolita, dos dois campos acima

³¹ Cf.: Munanga, 2004; Costa, 2006.

³² Como esclarecido na seção de metodologia, apesar de ter como objetivo dar atenção a aspectos da história de vida de um sujeito (artista), por força de circunstância da pesquisa, também outros artistas negros (com quem ele estabeleceu parcerias de trabalho) foram privilegiados, por apresentarem estas qualidades identificadas neste parágrafo.

referidos e visibilizados por realizações de trabalhos aprovados no coletivo. Em função de vários acontecimentos, reformulei o objetivo geral. O motivo principal foi por ter identificado, já no primeiro sujeito que aceitou participar da pesquisa, um potencial a explorar com grande chance de atender ao querido com a pesquisa, somada a certa indisposição para participar de tal tipo de pesquisa de outros negros, seja da academia³³, seja do campo das artes.

Assim, nesta pesquisa exploratória, finalmente propus um estudo de caso. Nele quis configurar a trajetória de vida e obra de um artista e educador negro, cosmopolita (da cidade de Belo Horizonte): Gil Amâncio de Almeida. Em se tratando de uma tese no campo da Educação, como objetivos específicos mantidos do projeto inicial da pesquisa ocupei-me com a identificação das principais instituições e/ou espaços educativos que ele frequentou, o papel de educadores, características de conexões estabelecidas com outros e (algumas das) estratégias utilizadas para elaborar o presente patamar de visibilização coletiva alcançado. Por trazer como premissa³⁴ que a apropriação de saberes contribui significativamente para tal conquista, no decorrer da pesquisa, eu mantive este aspecto como um critério para seleção de dados empíricos a coletar tanto quanto do material teórico a utilizar. Assim, no processo da coleta de dados, além de buscar verificar a pertinência de tal premissa, quis saber as características principais do tipo de saber apropriado.

Ressalto que a configuração das narrativas, pelo conjunto de circunstâncias a lidar, ou seja, a coleta do número suficiente de gravações de conversas com os sujeitos pesquisados, tratamento geral do material obtido, sua formatação e ilustração³⁵ (dependentes de experimentações), em função inclusive do que havia de inédito no trabalho aqui proposto, ocupou parte significativa do tempo disponível para realização da pesquisa. Tempo que avalei indispensável dispor para ver garantido a consolidação de um “atestado” da plausibilidade em se associar cultura negra de ascendência africana e integrantes desta e positividade. Recorrendo a uma imagem da atualidade, em última instância, era como se eu finalmente tivesse configurado uma *película* (apresentada no capítulo 2), material gerado para ter autonomia e/ou possibilidade de veiculação independente e um “*making of*” (enfim, os demais capítulos da tese), enquanto uma tentativa de esclarecer ao público os motivos que subsidiaram a realização desta *película*.

³³ Todos acadêmicos convidados, recusaram. Alguns alegaram que este tipo de trabalho exige muita atenção ao que vai ser falado, por exemplo, para não expor idéias imprecisas. Outros alegaram que já tiveram experiências negativas, como imaginavam ser esta pesquisa.

³⁴ Constituída no decorrer de minha atuação no campo de formação de educadores e atenta aos estudos relativos à experiência de vida de negros (no Brasil e no mundo).

³⁵ Formatação e organização das imagens do livro que contou com a diagramação da artista plástica Gabriela Guerra.

1. 3. Sobre os dados teórico-conceituais e teórico-metodológicos

*A possibilidade de haver conversa (sentar em cadeiras diferentes) reside na impossibilidade de duas pessoas terem a mesma experiência, estejam ou não suas atenções dirigidas para um mesmo ponto*³⁶.

Ainda no processo de levantamento de dados teóricos sobre a vida de negros para elaboração do projeto ficou evidente o grau de controvérsia envolvendo esta temática, com a presença de argumentos não concordantes³⁷ e aparentemente plausíveis entre grupos de estudiosos militantes nesta e desta questão. Sobre essa questão, também na ocasião distingui três subtemas. Como acima já parcialmente exposto, um deles corresponderia a trabalhos que visam a denunciar o descaso como tal população ainda é tratada no Brasil (e no mundo). Outro, aos trabalhos que principalmente delineiam cartas de reivindicações de políticas públicas para reversão do então denunciado. E um terceiro grupo, correspondente principalmente a trabalhos que evidenciam respostas a práticas de “desqualificação” dadas por particulares e ou por grupo de negros (aí, incluindo expressões culturais como a capoeira, o candomblé, o congado etc.). Respostas que mesmo partindo da unidade (o sujeito) expressa uma dinâmica, um contexto (de cultivo) coletivo ao qual este sujeito mantém ligação. Ao ver-me atraída por este terceiro grupo, portanto, aquele que informa sobre o que o sujeito faz, como responde ao que fazem ou tentam fazer com ele e querendo identificar algo profícuo a acrescentar ao debate ou ao campo de produção de cultura relativo à vida de negros, a partir de formação em Psicologia e dedicação ao campo da Educação, quis conversar com um especialista (no início, como dito, artista e/ou acadêmico), tendo a temática em jogo.

Conversa explicada pelo geógrafo Milton Santos como sendo um modo de fazer política, uma situação em que podemos defrontar, enfrentar o mundo e agir sintonizando-se com este³⁸. Conversa que também consiste no falar sem tentar nem convencer, nem vencer o outro, cujo objetivo é a compreensão de algo diferente do acordo. Distingue-se, com isto, da discussão (que supõe um desacordo e o desejo de superá-lo) e do diálogo (que tende a uma verdade comum). A conversa não tende a nada ou só tende a ela mesma. Sua gratuidade faz parte do seu encanto. Ela pode ser qualificada como um dos prazeres da existência, especialmente entre amigos e mesmo as diferenças são admitidas com entusiasmo, provocação para novas conversas³⁹.

³⁶ Cage, 1985.

³⁷ Costa, 2006; Gilroy, 2001; Hall, 2003; Munanga, 2004.

³⁸ Santos, M. 1998.

³⁹ Comle-Sponville, 2003.

1.3.1. A base teórico-metodológica

Aqui invertendo a ordem, primeiro esclareço que, na pesquisa, de modo geral, para o meu norteamento metodológico, eu recorri a referências sobre: *História Oral de Vida* (método, fonte e técnica de tratamento de dados). Também no decorrer do processo, entendi que, em última instância, essa se configurava como uma “obra aberta” e em movimento⁴⁰. Este entendimento contribuiu para eu me colocar mais predisposta a acolher o inesperado com otimismo. Isto que possibilitou o acesso a dados valiosos para o que queria respondido. Aí, o uso da conversa, como estratégia para a obtenção de dados (pelo seu caráter de certa informalidade), facilitou a identificação de pessoas, de trilhas vividas inéditas, profícuas, dignas de divulgação, até então não sabidas.

1.3.2. A base teórico-conceitual

Nesta pesquisa, esclarecer quanto ao valor da conversa também se justifica por ela ter norteado a minha decisão, em termos do conteúdo a apresentar como dados teórico-conceituais. Assim, aqui pretendo dar alguns detalhes sobre a questão.

O processo de busca de fundamentação foi vivido como se eu andasse em um campo minado. A cada momento que avaliava poder utilizar-me de algum conteúdo ou tipo de discussão não durava muito e encontrava um conjunto de outros textos invalidando, “minando” significativamente a argumentação que já esboçara. Também, ao querer propor um registro potencialmente capaz de facilitar a associação entre negro e positividade, eu me mantive perguntando inclusive sobre o tipo de material teórico a usar. Em síntese, perguntava-me como garantir que o novo (dados da vida de negros) fosse registrado e posteriormente contar com uma base teórica capaz de contribuir para refletir, segundo uma “perspectiva de ganho”, o material coletado? No tratamento do registro da narrativa dos sujeitos da pesquisa, eu me mantive perguntando, portanto, como não “adulterar”, não banalizar, não esvaziar a força do novo expresso, apresentado em meio a elementos já conhecidos, categorizados, passíveis de explicação, com as ferramentas teóricas já disponibilizadas? Com esta questão em mente e envolvida com a sistematização dos dados empíricos (que ganhando consistência

⁴⁰ Campos, 2006; Eco, 2005.

evidenciavam substancialmente trazer pontos inéditos a requerer cautela contra a precipitação de análises), decidi que o material teórico deveria funcionar como um *amplificador* e não um *decifrador* do material empírico. Quer dizer, ele deveria menos contribuir para explicar o fenômeno em análise e mais para ampliar as possibilidades de dimensionamento da sua consistência, pertinência, também para melhor configurá-lo, identificar as novidades nele evidenciadas e o seu potencial de resposta a questões em aberto na atualidade ou sobre a temática em jogo. Material a ser amplificado, nesta pesquisa, e que disponibilizado venha a contar, então, com o olhar da comunidade científica e não científica ou de campos diversos de saberes. Áreas de elaboração de saberes como é o caso da música, das artes cênicas, da sociologia, da antropologia, da filosofia, da educação, entre outras para com mais propriedade *bem dizer* a respeito de tais dados. Amplificação que também significa:

Figura de retórica (*amplificatio*) a consistir no desenvolvimento de um fato ou de uma idéia, destacando, ainda mais, as suas particularidades. Tem o sentido de “realçar uma idéia, para a fazer valer”. Só na Idade Média o conceito também denota “o desenvolvimento de um assunto”. (...) A amplificação pode ainda ser tomada literalmente como mero exercício lingüístico de expansão de texto. Neste caso, falamos de desenvolvimento de um tema, de uma idéia, de uma tese, de um argumento etc. Por este motivo, podemos dizer que a amplificação é uma forma de expressão contrária à concisão, é um fenômeno oposto ao da contracção de texto. Quando utilizada ao serviço da argumentação complexa ou de qualquer circunstância literária que obrigue à persuasão do leitor, a amplificação não pode ser vista como mero artifício para empolgar o discurso⁴¹.

Daí, eu defini a apresentação de dois textos. O primeiro deles “*Negro jazz, espetáculo musical e cênico*”, tomando como base estudo (de um modo de dizer) sobre o *jazz*, eu procurei apresentar na referida seção elementos próprios a esta expressão musical e cênica, como as *Work songs*, o *holler*, o *cry*, o *spirituals*, o *blues*, o *happening*, também especificidades das produções musicais dos negros: tipo de ritmo, de harmonia e de timbre, aspectos visuais, cênicos ou gestuais, as “notas sujas”, a relação com a platéia, o improvisado, o *jazzman* e o caráter singular de ator e músico por ele incorporado. Ao apresentar estes dados, tive como intenção informar ao leitor, por exemplo, sobre condutas, invenções, proposição de movimentação e sonoridades efetivadas por negros que, fugindo radicalmente ao referencial da cultura européia, geraram um tipo de expressão artística de aprovação, para além dos limites onde se iniciaram, que é o caso do *jazz*.

⁴¹ Ceja, 2008. <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/amplificacao.htm>.

Dados que entendi valiosos, úteis para ampliar as possibilidades de o leitor ser informado do caráter artístico, então, presente nestas manifestações cotidianas corriqueiras (cantar com cadência, enquanto se carrega um tronco de árvore junto com outros, contando com a presença de um líder; gritar com uma sonoridade que vai sendo apurada, personalizada, singularizada, para anunciar a venda de determinado produto, que pode ser inclusive para o patrão; arrastar os pés, bater palmas, para produção de sonoridades que antes se obtinha através de instrumentos os quais se viu desapropriado), tanto quanto o caráter de ação política, de resistência e de afirmação de uma cultura, perante convivência com outra. Também, um conjunto de informações que avaliei coincidente com dados encontrados no material coletado. Daí que a decisão de disponibilizar tal conteúdo ao leitor também pretendeu dar-lhe acesso a maiores subsídios para melhor dimensionar, avaliar os dados empíricos então coletados.

Finalmente, este conteúdo foi escolhido por avaliar que ele contribui para fortalecer as argumentações já existentes da indispensabilidade de ser oferecido para negros em processos educativos, outros referenciais diferentes daqueles da cultura de ascendência européia. Então, saberes positivos, provocativos referentes à(s) cultura(s) de ascendência africana (e que certamente não representam a última palavra sobre o assunto). Estes, enfim, tanto quanto o de ascendência européia, a serem identificados, respeitados, bem aprendidos e ensinados por educadores qualificados nos espaços educativos.

O segundo texto “*O cuidado de si e processos de equipagem*”, então, elaborado, delineando um processo de subjetivação e tomando como referência uma recente obra de Michel Foucault⁴² - “*Hermenêutica do sujeito*” -, justifica-se pelo interesse de caracterização de um processo educativo com vistas a conquista, pelo sujeito, de uma posição de maior emancipação sócio-política. Assim, aqui procurei esclarecer dados fornecidos por este autor tratando do valor: da exposição do educando a conteúdos significativos, complexos; da presença ativa e/ou convivência com mestres e pares, em espaços educativos, em que a generosidade, a solidariedade e a provocação edificante devem estar presente, promovida, então, pelo tipo de postura do mestre (franco-falar, ou *parrhêsia*) e do tipo de instrução proposta por tal guia. Apresento também o papel da escuta, de saberes específicos a “dominar”. Caracterizo o processo de saída da condição de um *stultus* (desgovernado) para a de um *sapiens* (atento a uma meta precisa, relacionada a um investimento de cuidado consigo), sob companhia do guia. Também esclareço que, para o autor, a noção de cuidado de si consiste em um conjunto de práticas que resultam no ocupar-se, preocupar-se consigo.

⁴² Foucault, 2004.

Prática (de si) que, não restrito ao conhecimento de si, consiste na conversão do olhar do exterior, dos outros, do mundo para “si mesmo”. Mais do que atitude de espírito, refere-se à forma de atividade vigilante, contínua, aplicada, regrada, exercida de si para consigo. Tipo de prática através da qual nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos, nos transfiguramos.

Entendendo ser esta obra de Michel Foucault diferenciada de obras anteriores dele, nela encontrei uma possibilidade de explorar a premissa relativa ao (valioso) papel da apropriação de saberes no processo de equipagem do sujeito. Equipagem, seja para protegê-lo, defendê-lo contra as adversidades possíveis, as desgraças e os reveses passíveis de serem encontrados no cotidiano, seja para ampliar neste as suas possibilidades de participação e intervenção no coletivo. Isto, por lhe oferecer recursos para inventar, propor aquilo que lhe permite identificar, aprimorar e “impor o seu tom” e com isto assumir lugar de autoria de novas modas, com sua marcação inerente, a serem apropriadas pelo coletivo, quiçá, com significativo interesse.

1. 4. Justificativa

Conforme já indiquei, espero que esta pesquisa contribua para que negros sejam associados, concebidos principalmente como parte da solução sócio-histórica, política, econômica e cultural coletiva. Isto no sentido de que, em tese, como todos os povos, tal grupo deve consolidar garantias de ser afastado da condição de um problema a resolver. Diferente de pura negação (“imaginatória”) das condições que a maioria de seus integrantes ainda vive, mas por mudança radical destas a partir de ações do poder público e de iniciativas anônimas (de sujeitos que tomam iniciativas de associar-se a outros para viabilizar tal conquista).

Também, envolvida com trabalhos relacionados à formação de professores, investindo interesse singular em estudos relacionados aos processos de ensino-aprendizagem, tenho interesse que dois aspectos mudem e que este trabalho contribua para isto. Um, são os resultados lastimáveis atribuíveis à performance dos negros, por exemplo, em contextos escolares formais (nível de aproveitamento escolar, evasão, analfabetismo, violência na escola etc.)⁴³, conforme dados acima referidos. Neste sentido, espero que a tese ofereça subsídios

⁴³ INEP/MEC http://pfdc.pgr.mpf.gov.br/clipping/fevereiro_2007/negros-tem-rendimento-escolar-pior-que-brancos.

para se pensar novos caminhos capazes de reverter tal quadro e que uma naturalização deste seja extinta. Outro aspecto intimamente relacionado ao primeiro, também discutido em pesquisas⁴⁴, consiste em um lesivo grau de desinformação e ou desinteresse das instituições, de modo geral, inclusive as de ensino e seus docentes quanto a peculiaridades comuns a famílias negras (seus costumes, modos de viver, enfim). Desinteresse também quanto a problemáticas, as quais se vêem implicados os (educandos) negros (por exemplo, o sistemático enfrentamento de práticas de “desqualificação” de todo tipo, em diversas e cotidianas relações sócio-afetivas; a convivência com um conjunto de limitações sócio-econômicas, culturais, políticas).

O registro aqui proposto visa ser somado a trabalhos feitos por outros autores (e aos que podem e devem ser feitos) para a configuração de um manancial de dados a serem (intensiva e extensivamente) divulgados para uso corrente a favor dos negros. Usado, então, no processo de formação dos professores para ampliação das suas condições de propor e manter contextos educativos mais provocativos e afirmativos também para os afro-brasileiros⁴⁵. Reafirmando expectativa de que tal decisão poderá valer para a desestabilização e / ou reversão de quadro de intransigência étnica, acima exposto, uma premissa a sustentar tal iniciativa é de que algum tipo de transformação social possível não tem mais a expectativa de que ocorra a partir de uma teoria geral, de um autor e de ator específico, de um *topos* europeu privilegiado, mas sim a partir de múltiplos saberes (configurados mediante solidariedades horizontais internas) e de uma teoria da não primazia do conhecimento e da ação dos atores do hemisfério norte, portanto, de conhecimentos plurais, de atores do sul⁴⁶.

1. 5. Composição da tese

Esta pesquisa será composta de sete partes. Na parte I, no capítulo 1 (a presente seção), apresento a introdução. Aqui, como o leitor pôde conferir, apresentei a temática em questão na pesquisa, os objetivos e as contribuições esperadas com a elaboração desta. Devido ao entendimento de que a tese em seu conjunto (parte teórica, metodológica, discussão dos dados e considerações finais) ganha sentido que se almeja caso o registro do material empírico

⁴⁴ Por exemplo, em Figueira, 1990; Silva, C., 1997; Silva, H., 2002; Silva, P., 2005; Trindade, 1994.

⁴⁵ Cf.: Gomes, 2003; Gomes & Munanga, 2004; Mattos, 2003.

⁴⁶ Santos, S. 2001.

(aspectos da história de vida e obra do artista em foco, seu parecer a respeito de assuntos diversos da atualidade e depoimentos de alguns daqueles que realizaram algum tipo de trabalho artístico e educativo com ele) seja dado acesso anteriormente, na parte II (contrariando a ordem tradicional de uma tese), ele é apresentado, na qualidade de uma “*comissão de frente*”. A parte III é composta de dois capítulos relativos aos fundamentos teórico-conceituais da pesquisa. Primeiramente, apresento dados relativos ao Jazz (3.1) e, no capítulo seguinte (3.2) exponho dados relativos ao conceito de Cuidado de si, como trabalhado pelo filósofo Michel Foucault. Na parte IV, apresento em um capítulo (4.1) dados teórico-metodológicos convergentes: breves considerações sobre o método de “História Oral de Vida” e sobre “Obra Aberta”. E, em seguida, exponho a Metodologia, informando sobre o percurso efetivado para coleta dos dados. Posteriormente, na parte V, apresento uma segunda parte dos resultados da pesquisa, tomando como referência os itens dos objetivos específicos desta. Na parte VI, eu proponho, segundo a perspectiva de exercício de amplificação, uma discussão (melhor dizendo, uma conversa entre dados teórico-conceituais e os empíricos). Finalmente, na parte VII, eu apresento algumas considerações finais.

II – AS NARRATIVAS

2.1. HISTÓRIA DE VIDA DE GIL AMÂNCIO

Como eu me coloco em cena falando isto aos cinquenta anos de idade (2004)?!

2.1.1. Lances da vida familiar

Os primeiros anos - família, festeiro, serenetas

Eu tenho cinco irmãos: Ângela, Anita, Antonieta, Gerson e Alexandrina que todos chamam de Doca. O meu pai se chamava Thomaz e a minha mãe se chama Gabriela. Aos quatro anos, eu passei a ser criado pela minha tia Celi, irmã de meu pai. Ela e o meu tio João moravam em Santa Tereza. Ele era militar. Eu estudei no Colégio Tiradentes, próximo a minha casa. Eles sempre exigiram de mim que eu estudasse. Eu vejo isto como algo que facilitou a minha vida, no sentido de minha convivência com as pessoas e disposição para investigar o que me interessa por mim mesmo.

Eu tive uma infância muito bacana, podia brincar muito na rua. Também, havia em minha família um lado muito festeiro. Ela fazia muita serenata. Meu tio Zé Romano tinha um caminhão. Era comum, ele e o meu tio Zé Amancio passarem lá em casa e fazerem serenata para minha mãe. Era muito legal! A gente acordava, mamãe fazia café, todo mundo tomava café. Depois todos subiam no caminhão e íamos para casa de outro parente. Quase todos moravam em Santa Tereza e Santa Ifigênia. Ao chegar, todos desciam, entravam, cantavam, tomavam café, cachaça. Era uma festa! Depois, novamente, todos entravam no caminhão e seguíamos em frente. Era uma verdadeira peregrinação! Essas experiências todas que eu vivi desde a infância junto com os meus pais e parentes: o ambiente festivo, as cantorias ali presentes, contribuíram para a minha formação musical. Para este meu interesse, por exemplo, na exploração de sonoridades a partir de instrumentos diversos.

Três gerações e o violão

O meu avô Thomaz tocava violão. E a minha avó Electa conta que ele gostava de circo. Chegou a fugir com o circo e a trabalhar nele. Depois, ele entrou para polícia e não investiu mais neste lado. Meu pai herdou isto de meu avô. Gostava de tocar violão e, mais tarde, violino. Como ele aprendeu com o Tio Zé Nabor a trabalhar com madeira, começou a construir seu próprio violão e violino. Ele se casou, constituiu família, começou a trabalhar, deixou a arte de lado. Na família, então, sou a terceira geração daqueles atraídos pela arte e o primeiro a assumir a vida como artista, a tirar a sobrevivência disto. Hoje eu vejo que meu interesse pelo campo da arte atuou como agulha e linha invisíveis, costurando, dando forma a minha vida.

Adolescência

Na adolescência, nós saíamos para fazer serenata. Eu comecei a mostrar o que havia aprendido na convivência familiar. Fazia muita serenata para as namoradas dos amigos. Este também foi um período religioso que marcou muito a minha história. Eu falo que sou um ateu religioso, porque primeiro fui para a Igreja Católica. Eu era do movimento de jovens da igreja, ajudava na organização

deste grupo. Neste período, o Edir, meu colega do colégio, virou protestante e convidou-me para acompanhá-lo. Eu fui. Ele aprendeu a fazer bolsa, sandália, carteira de artesanato em couro. Eu o ajudava e nós vendíamos na feira hippie. Foi uma fase em que a gente cantava muito na rua. Nós embarcamos nessa da igreja evangélica protestante. Esta era Batista. Mas pelo fato dela ser muito rígida, eu decidi largar. Um tempo depois, eu entrei para o Zen budismo. Tínhamos de meditar, comida integral etc. e tal. Também, na adolescência, foi decisivo o meu envolvimento com a arte. Eu tocava violão e cantava. Com isto, eu era convidado para os aniversários, participar da vida social na casa das famílias do bairro em que a maioria era branca. Eu fui entender muita coisa depois. Como eu tinha este lado da arte, ela me seguiu na parte emocional. Nos momentos de bode, eu pegava o violão tocava e cantava.

Meditação, Office-boy

Em dado momento da adolescência, foi muito bom o meu envolvimento com o Zen Budismo. Eu passei a freqüentar um lugar chamado Hydrocenter. Lá eu fazia cursos, participava de palestras e meditava. Também, participei do lançamento da proposta de criação e, posteriormente, inauguração do Centro de Estudos de Jung, pela Yoga Maria José Marinho e Pierre Weil. Eles traziam muitos monges da Índia, o que me permitia conviver com este pessoal. Eu me lembro de duas coisas engraçadas ocorridas na época. Uma é que eu era office-boy. Trabalhava com meu tio Tassara no escritório de advocacia. Um dia, eu participando da meditação, ouvi o Marquinhos Do-in falar sobre algo possível só no inverno: olhar para o sol no fim da tarde. Segundo ele, em estado de meditação, ao olhar para o sol, poderíamos ver todas as suas cores. O sol ficava azul, ficava vermelho, laranja... Como estávamos no inverno e eu trabalhava na Rua Goiás (região central de BH), um dia, às cinco horas da tarde, eu, saindo do cartório e descendo a Goitacazes, vi o sol enorme! Como era inverno, eu resolvi colocar a minha pasta no chão, assentei-me sobre ela e comecei a meditar: “*Aum, Aum, Aum!*” Por um tempo, eu fiquei tentando ver as cores do arco-íris, ver o sol colorido. Meditei, meditei e nada. Não deu certo, levantei-me, peguei minha maleta e fui embora. Ao chegar em casa, a minha mãe começou a me perguntar o que havia acontecido? Eu lhe disse que não havia acontecido nada! Ela insistiu com o assunto, disse que o meu tio estava muito preocupado achando que eu não estava bem da cabeça porque eu fiquei assentado na rua fazendo om, om, om! Aconteceu que o pessoal do cartório me viu meditando na rua e contou para ele. O meu tio, então, espalhou para a família. A preocupação da minha mãe era porque essa história se somava a outra. Um dia, em um dos encontros com os monges, eles disseram que a gente tinha que deitar no chão, por causa da coluna. Não podia usar cama, tinha que comer comida integral, tudo natural. Eu cheguei em casa, joguei minha cama fora. Mamãe me perguntou se eu estava bem e não sei mais o quê. Também, nesta época, eu comecei a fazer comida integral. Com essa outra história, ela achou que eu havia enlouquecido de vez! Foi uma fase muito bacana! Eu gostava dessa coisa de você ficar mais concentrado, buscar uma harmonização interior! Eu achava isto muito legal, mas também larguei. Acabei ficando comigo mesmo.

Beber água de todos os rios

A outra história é que, lendo o Grande Sertão Veredas, tem um trecho em que o Riobaldo, ao ser perguntado sobre qual era a religião dele, fala que bebe água de todo rio. Isto chamou a minha atenção. Passando um tempo, eu fui numa festa de São João, na Irmandade de seu João Lopes no Vale do Jatobá. É uma data em que eles tocam o Candombe. Ao final da festa, um dos congadeiros ficou sem condução e acabou voltando conosco. Demos carona para ele. Ele era muito falador, muito engraçado e falou em dado momento: “*Vocês estão vendo aquela luzinha ali, naquela igreja evangélica? Eles têm um café com biscoito que é uma maravilha! Vocês precisam experimentar!*” Nós lhe indagamos se ele ia em igreja evangélica. Ele, então, respondeu que se a gente, ao passar por uma igreja, ouvisse uma cantoria boa, se tivesse um café com biscoito, podia entrar, não havia problema. Depois, em outro lugar, se a cantoria, o tambor tivesse batendo, você ficasse mexido com aquilo era para entrar também. Aí, eu me lembrei do que o Riobaldo havia falado: que devemos beber de todos os rios!

Os filhos, com o pé na arte

Depois vieram os três filhos. Isto foi uma mudança muito importante na minha vida, me centrou. A mãe dos meninos, a Kátia, estudava Belas Artes e trabalhava em uma creche. Hoje nos separamos. Como eu só trabalhava à noite, eu acabei cuidando dos meninos durante o dia. Foi algo bacana, porque eu pude acompanhar de perto a infância deles. Criamos um vínculo de amizade. Hoje eu tenho uma relação de amigo com os meninos que, de certa forma, eu vejo que foi positiva. Todos eles estão com o pé na arte e a gente consegue trabalhar junto. O Mateus trabalha com vídeo, Gabi com programação visual e Gui, o caçula, trabalha com computador. Então, cada um está criando o seu caminho. Em 95, eu conheci a Dani, estamos juntos há 12 anos. Em março de 2007, ela me deu um grande presente, o Tomas. Novamente, a história parece se repetir. Isto porque, como ela trabalha pela manhã, eu fico com o rapazinho neste período do dia. É uma delícia porque agora, depois de ter criado os três filhos, eu me sinto como um avô, mais relaxado, me permitindo, por exemplo, deitar no terreiro com o Tomas e ficar olhando o céu.

Arte como inevitável

Quando eu tive o Mateus, eu estava com 26, 27 anos. Quando tinha 29 bateu a crise pela insegurança financeira presente na vida de artista. Eu pensei em arrumar um emprego fixo, “*entrar no rumo*”. Peguei o jornal, avaliando as possibilidades de emprego. Achei que estava fora do mundo aos 29 anos. Os concursos eram apenas para pessoas mais novas do que eu. Eu, então, decidi fazer com que as coisas do lado de cá funcionassem. Eu suponho que o vacilo que eu tive por certo tempo em relação à culpa por ser artista, de que isto não ia me dar um futuro, acho que os meninos vão viver isto diferente. Eles já estão entrando de cheio, acreditando que é este o caminho deles. Já estão adiantados no investimento. Eu acho isto bacana. E tem uma coisa legal porque a gente tem uma conversa grande sobre a questão da cultura.

Mateus e a Gabi formaram em Belas Artes, na UFMG. No decorrer do curso, eu os provocava a questionarem os professores sobre o lugar dos negros na história. Acho necessário garantir este tipo de discussão. E também eu acho bacana eles entrarem para a Universidade já levando certa crítica, uma visão que os ajuda a propor coisas que dialogam com questões atuais, relacionadas ao campo da cultura negra. Também relacionadas com a formação cultural que eles têm, pela nossa convivência. Falo isto porque eu os levei para os terreiros, para o Congado, para todo canto. Penso que isto dá uma base que lhes permite, no trabalho que estão fazendo, trazer esta outra informação. Criar um vínculo entre a formação acadêmica e este saber que trazem.

2.1.2. Teatro

Eu entro na cena artística belorizontina em um período muito peculiar do Brasil. Era a década de 70. Nós convivíamos com a ditadura. Nesta época, nós artistas tínhamos de ser engajados politicamente, nos posicionar contra aquela situação vivida pelo Brasil. O teatro, ele entra quando eu começava o curso de História, na FAFICH⁴⁷. Participando das calouradas, eu me dirigi ao DCE⁴⁸ e lá presenciei um ensaio de uma peça de teatro. Eu me interessei por aquilo, resolvi ficar ali, conversar com eles. E neste processo, fui convidado para participar da peça. Contando com um texto de Augusto Boal⁴⁹, era uma peça que atraiu muitas pessoas, pois na época tinha sido proibida pela censura.

Depois disto, ainda em 76, o Palácio das Artes propôs a montagem da peça "O Coronel de Macambira"⁵⁰ e eu integrei o grupo. Era o primeiro espetáculo adulto com artistas mineiros. Este trabalho representa a minha entrada, como profissional, no campo da arte. Eu estava com 22 anos e hoje eu avalio que, apesar da peça tratar de um tema afro-brasileiro, não havia nenhuma discussão de um engajamento do tema com a cultura negra. Ela era tratada como uma expressão folclórica. Uma iniciativa de valorização das festas populares. Assim, ao chegar para participar da montagem daquela peça, eu não encontrei um contexto que reforçasse a minha imagem de negro. Éramos dois ou três negros, em um elenco de quase sessenta pessoas e esse tema negro nem aparecia!

A partir dessa peça, o Coronel de Macambira, eu não parei mais. Cada vez mais, eu fui mergulhando nesse universo do teatro. Com os outros colegas artistas íamos buscando referências para as montagens que fazíamos. Aí, duas pessoas foram muito importantes. Uma foi o Eid Ribeiro, com quem trabalhei como ator em várias montagens e com quem aprendi muito sobre teatro. Mais especificamente sobre uma forma que o Eid gosta muito que é o tragicômico, a farsa. Eid se inspirava

⁴⁷ Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais

⁴⁸ Diretório Central dos Estudantes.

⁴⁹ Augusto Boal ([Rio de Janeiro, 1931](http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal)) é diretor de [teatro](#), [dramaturgo](#) e [ensaísta brasileiro](#) de renome internacional. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal>. Acesso em julho de 2007.

⁵⁰ Coronel de Macambira foi escrito pelo poeta pernambucano Joaquim Maria Moreira Cardozo. Segundo Maria da Paz Ribeiro Dantas, trata-se de uma obra que vem inovar o gênero bumba-meu-boi. Cf. <http://joaquimcardozo.com/paginas/joaquim/biografia8.htm>

muito nos teatros feitos nos circos, nas matérias de jornais populares. Ele gosta desse universo suburbano. E eu me identificava muito com essa forma de se fazer teatro. Eu me divertia fazendo os personagens que ele criava. E outro foi o Leri (Faria Jr.) que era músico, ator e gostava dessa mistura do teatro com a música. Com ele, aprendi muito sobre música. Eu me lembro de um espetáculo lindo que fizemos chamado “*Drops de Anis*”. Nele, a música, a poesia e a cena de teatro se misturavam! Nós reunimos um elenco da pesada de músicos, atores, poetas. Nesta época, a gente estudava Grotowski⁵¹, Stanislavski⁵². Na área da dança, pesquisávamos conceituados bailarinos americanos ou europeus. Era um momento muito legal, de muita aprendizagem. Com o tempo, o meu trabalho ia recebendo elogios, eu ia construindo amizades, conquistando um reconhecimento como artista, que podia ser traduzido como: “*O Gil canta bem, toca, dança, interpreta!*” Isto era uma experiência legal, que me fazia sentir participando da cena. Pelos trabalhos que eu realizava, eu me sentia cada vez mais respeitado no ambiente artístico. Eu observava, porém, que não eram propostos trabalhos nos remetendo propriamente à arte, à cultura negra. Algo que falasse dela, muito menos que a valorizasse. Tanto quanto no período, não vi montagens propondo personagens interessantes para os próprios negros encenarem. Eu entendi, então, que o reconhecimento que experimentava não incluía a minha identidade visual.

Artista negro, Belo Horizonte, década de 70

Em Belo Horizonte, no campo da música, a gente via surgindo o *Anonimato*. Um grupo de universitários negros que trazia esta temática negra. No campo do teatro, a experiência significativa, contando com ator negro, foi o Márcio Alexandre, na peça *A prostituta respeitosa*. Um texto forte, de Sartre! Wilma Henrique era a dama do teatro mineiro e contracenava com um negão. O *Anonimato* acabou logo. Ele não foi um grupo que seguiu uma trajetória. Também, tinha a Marlene Silva. Ela é a responsável pela presença da dança afro em BH. Ela sempre batalhou muito para manter o espaço dela na cidade. Mas apesar do número pequeno de produções, contando com negros assumindo papéis importantes ou mesmo na direção, seja no campo da música, da dança ou do teatro, elas foram mexendo com o imaginário da cidade.

Encontro com Marlene Silva: negro e artista

Eu 79, comecei a tocar na Cia. de Dança da Marlene Silva, na Rua Carangola. Eu fui apresentado a ela por um grande percussionista, o Bolão. Eu já a conhecia no Caribes, uma outra academia. Eu passei a tocar em seu grupo de dança e um dia ela disse que queria que eu pesquisasse a trilha sonora de seu

⁵¹ Jerzy Grotowski (1933-1999), encenador polonês, é um dos principais nomes do teatro do século XX, estando entre os quatro maiores diretores do século, juntamente com Stanislavski, Meyerhold e Brecht. (...) Grotowski, “não acreditava em fórmulas”. Sem querer criá-las, procurava descobrir leis objetivas dos processos teatrais, defendendo que cada qual devia criar seu próprio caminho de verificação e criação.

Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/043/43cscheffler.htm>>. Acesso em julho de 2007.

⁵² Kostantin Segueievitch Alekseiev - pseudônimo: Stanislavski (1863 - 1938), era diretor, ator e crítico teatral russo. Nascido em Moscou é lembrado sobretudo pelo método de interpretação *Stanislavski*, usado nas escolas de teatro de todo o mundo. (...) Em 1898, fundou, com o autor e diretor Vladimir Nemirovitch-Danchenko, o *Teatro de Arte de Moscou*, instituição fundamental para o desenvolvimento da moderna dramaturgia européia. Assumiu a direção do Estúdio de Ópera do Bolshoi (1918) e ali (1922) criou seu estilo de encenação (...) *memória afetiva* (...) que se tornaria mundialmente conhecido como *Stanislavski*. Disponível em: <<http://www.dionisius.hpg.ig.com.br/persona/stanislavski.htm>>. Acesso em julho de 2007.

próximo espetáculo. Na época, eu não tinha idéia do que seria e nem o que teria de fazer. Ela disse querer algo relacionado aos sons de terreiro de Candomblé, toques dos orixás. Também, algo diferente do Congado.

Da meditação para os terreiros de Candomblé

Inicialmente, isto se apresentou como um grande problema, considerando que eu era católico e, até então, não havia entrado em um terreiro de Candomblé. Um lugar, sobre o qual eu nutria certo temor. Também, na adolescência, final da década de 60, como falei, eu havia me aproximado da cultura oriental, Zen budismo, Yoga, arroz integral, Beatles, contracultura. Sobre o Candomblé, o que circulava era de que se tratava de um lugar misterioso, que devíamos ter cuidado, podíamos perder o controle da situação. Com o pedido de Marlene e interessado na pesquisa da música, eu quis estudar. Eu comecei a ir ao terreiro, a conhecer o outro lado do terreiro, a visão não só religiosa, mas a musical, a da dança. Eu fiquei fascinado porque havia muitas coisas que eu não sabia sobre os diferentes terreiros do Brasil, Jeje, Yorubá, Angola. Eu fui entrando neste meio, comecei a ouvir os atabaques, a ser capaz de distinguir os diferentes toques do tambor, os seus cantos. Saber que tem um toque para Xangô, outro para Ogum. Com isto, passei a buscar identificar a relação possível da percussão com a dança, a conhecer os ritmos brasileiros que havia. Também com este trabalho, eu passei a dar mais atenção para o Congado! Nesta época, algumas pessoas do grupo começaram a demandar de Marlene um outro tipo de coreografia. Inspirado no livro “*Os Nagos e a Morte de Joana Elbein dos Santos*”, o Edir Passos e Mestre Conga (Bahia) criaram um roteiro e Marlene fez as coreografias que resultaram no espetáculo IGBIN. Depois, o Luiz (Alberto Gonçalves), que fazia parte do grupo da Marlene, propôs a montagem de Sá Rita da Cachoeira, em um trabalho independente de Marlene. Eu vejo que ter convivido com estas pessoas foi uma coisa importante. Eu não tinha experiência anterior de criar a partir da cultura afro-brasileira. Foi daí que eu passei a tomá-la como campo de interesse. Para mim, se eu não estivesse passado por eles, penso que provavelmente hoje eu estaria só me interessando por textos de autores e técnicas do teatro, da dança e da música.

O vivido em família e atenção à cultura afro-brasileira

Hoje eu vejo que a partir dessa experiência da pesquisa nos terreiros, além do interesse sobre o que encontrei ali, passei a me interessar pelo estudo da cultura afro-brasileira. Isto se tornou uma constante em minha vida. E também eu avalio que toda a formação até chegar a trabalhar em teatro e na música foi decisiva para mim. Uma formação que começou em minha família. Por exemplo, o meu pai (de sangue), como eu disse antes, construía instrumento musical, violão, violino e, apesar de não se colocar como artista profissional, ele não deixou de tocar dentro de casa. No caso da minha mãe (a de criação, Dona Celi), ela gostava muito de dançar a dança de salão! Com isto, eu aprendi a dançar e a tocar violão com eles dois. Uma vivência musical e artística que tomei como base e que sempre me deu muita força. Há algo interessante vivido em minha infância e que está relacionado a papai. É uma lembrança que, após eu começar a pesquisar a cultura negra, eu pude dar um novo sentido e mesmo

valorizar o que ele fazia. Geralmente acontecia nos almoços de domingo ou quando havia festa em sua casa. Papai costumava colocar um chapéu de palha, assim de lado, na cabeça, punha o paletó meio enjambrado⁵³ e já chegava fazendo umas “negaças”⁵⁴. Eu e meus irmãos, a gente ria muito, às vezes debochava ou ficava envergonhado, quando tinha alguém de fora lá em casa e papai saía com estas palhaçadas. Era algo que chamava a atenção, porque ele era super sério, sistemático e se transformava em outra pessoa nesses momentos. Quando eu fui para o Congado, eu comecei a ver que aquele jeito de corpo que o meu pai fazia era muito parecido com os congadeiros dançando. Aquele jeito de corpo, aquelas danças vinham deste lugar! Eu comecei a ver que aquilo de alguma forma tinha entrado na minha família. Ou que o que ele fazia, tinha uma raiz nesta tradição do Congado. Isto aumentou ainda mais o meu interesse em estudar este comportamento tanto no Congado quanto no Candomblé e até na Capoeira.

Teatro do Irã, novamente a lembrança

Em um dos encontros que participei do Ecum, o encontro mundial dos pensadores das artes cênicas, eu também me lembrei do que o papai fazia. Neste dia, uma mulher falava sobre um documentário que ela havia feito relacionado a um grupo de teatro do Irã. Este grupo parou de trabalhar, após o término deste seu trabalho porque o espaço que ocupavam fechou. E este era o único grupo que ainda existia mantendo esse tipo de teatro. É um grupo de comediantes que conta com a presença de um personagem que se chama “*O negro*”. Um dos personagens mais difíceis de fazer e de encontrar alguém que consiga fazê-lo, segundo um dos atores deste grupo. A história é que este personagem negro surgiu realizando um tipo específico de representação de quando os negros foram para o Irã. Eles não sabiam falar a língua, então, usavam o próprio corpo para se expressar, para se comunicar. E, por isto, eles recebiam muito deboche dos iranianos. Acontece que estes negros foram adquirindo uma forma de... É como se eles começassem a se auto-ridicularizar.

Eneida: Já faziam a crítica antes de vir do outro.

Gil: É. E tudo isto era corporal, virando um personagem difícil de fazer. Tem o movimento do quadril, tem o movimento do braço, tudo muito explorado. O teatro que eles faziam era totalmente improvisado. Eles falavam que não tinha roteiro. Então, por exemplo, era o seu aniversário? Você os convidava para vir fazer uma participação nele. Ela falou que eles chegavam e com o que percebiam ali (do espaço, das pessoas que estavam presentes), improvisavam cenas. No documentário, eles mostraram um trequinho de uma improvisação feita em um aniversário. O povo passava mal de tanto rir! Com o tempo, eles se tornaram referência teatral do Irã! Eram milhares de pessoas que os assistiam. Algo impressionante!

Eneida: Interessante pensar que ao negro é atribuída certa condição de idiotia e, no caso, ele achou uma maneira muito própria de produzir em cima da dificuldade de acesso ao outro. Com esta forma de

⁵³ Dobrado, curvado.

⁵⁴ Meneios de corpo, firulas, ginga. Cf.: <http://www.abrasoffa.org.br/folclore/danfesfol/reisado.htm>

agir, ele atraía a atenção interessada do outro sobre si! Esta história toda também é uma espécie de metáfora do que se passa com as pessoas negras no ocidente e não só no Irã.

Há uma forma teatral nossa

Gil: Justamente. Ao término do documentário, entrou em cena um dos velhinhos que fazia o papel do negro. Ele entrou dançando, com a mesma roupa que estava no filme. Era como se tivesse saído do filme. Foi mágico! Quase todo mundo chorou de tão emocionante que foi! Neste instante, eu vi meu pai. Porque ele sumia e, de repente, vinha com um chapéu, um paletó e começava a fazer os trejeitos! Eu vi que há uma forma teatral nossa e que também depois eu fui ver no Seu João Lopes, no Congado. Uma maneira que eu vejo principalmente nos mais velhos. É um tipo de teatralidade, que pouco estudamos, exploramos! A gente vai encontrar isto também em Grande Otelo. Ele usou, explorou bem isto. Mas enquanto uma linguagem teatral, a ser investigada do teatro negro, ainda não existe.

Oficialmente, um autodidata

Até certo momento de minha atuação profissional, eu via que pontos básicos da minha formação foram sempre muito negados. Por exemplo, ao propor um tipo de dança (que para mim era como saberes já inscritos no meu corpo) e dispor a falar dela, era comum alguém se limitar a tratá-la como intuitiva, sensorial, emocional, primitiva. Eu comecei, então, a me perguntar até que ponto esta avaliação, que toma como base o padrão da cultura dita erudita, clássica, de base européia, podia ser minha referência exclusiva? Nos últimos anos, avaliando como aprendi aquilo que faço profissionalmente, eu venho assumindo posição mais crítica em relação a isto. Assim, comecei a questionar algo que fazia a cada vez que ia preencher um currículo, que era definir-me como autodidata. Como eu podia escrever isto? Agindo deste jeito, eu afirmava que eu aprendi sozinho tudo o que eu sabia fazer. Eu estava negando todo o percurso, todo processo de aprendizado na minha família, nas idas aos terreiros, aos congados, os espetáculos com Eid, Carlão, Leri etc. Por exemplo, saber dançar. Eu fui me lembrando que antes de ir para o baile, eu e a minha mãe Celi, nós dançávamos muito! Na hora do baile, eu arrasava! Daí, a minha compreensão atual de que eu não aprendi a dançar sozinho. Foi ela quem me ensinou e me fez ter gosto pela dança, inclusive. Quando eu aprendi a tocar violão, foi o meu pai quem me ensinou! Sendo assim, eu não posso falar que aprendi a tocar sozinho.

Também, o fato de ter conhecido o Senhor Raimundo Nonato, que foi Rei do Congo de Minas Gerais, levou-me a rever essa idéia de ser autodidata. Foi na convivência com ele, uma pessoa maravilhosa, que eu tive a chance de conhecer mais o Congado. Eu sempre me lembro do dia em que fui até ele. Na ocasião, ele me questionou se eu queria aprender mesmo. Com a minha afirmativa, ele me chamou para acompanhá-lo. Pediu a mulher dele, a dona Custódia, para preparar uma panela de feijão com farinha e arroz. Depois de pronto, levou-me até o quintal. Lá tinha um tronco e ali a gente sentou. Ele me disse que ali era um lugar que ele gostava de sentar para comer. Lá sentamos, comemos e

conversamos. Quando terminamos de comer, ele começou a cantar e cantava uma canção atrás da outra. Cada uma mais bonita que a outra! Ele tinha um timbre de voz, meio rouco e anasalado! “*Eh... quando eu sento no pé de ngoma! Eh!*” Hoje quando eu canto, eu me lembro dele e me emociono, pois é como se ele estivesse ali, ensinando-me a cantar. Eu arrepio até hoje! Ali ouvindo, eu comecei a descobrir uma outra sonoridade que não passava pelo meu ouvido. Eu tinha comigo a voz de Cauby Peixoto, de Milton Nascimento! As belas vozes, limpas, claras, que eram bacanas! Eu fui treinado para escutar aquilo, mas para o trabalho que eu fazia, seja de dança ou de corpo, este canto limpo não servia. Eu precisava de algo que fosse mais interno. E quem me ensinou isto foi o Seu Raimundo Nonato. Com uma tigelinha de feijão, arroz, ali, cantando. E eu nunca coloquei os meus créditos de aulas de canto para ele. Saía dali, voltava e quando via estava cantando. Eu sinto que o canto que eu estou fazendo hoje tem relação direta com todas as horas em que fui para lá, que me assentei com o Seu Raimundo. Os nossos encontros foram oficinas que eu fiz com o Grande Mestre! Foi ele quem, através da convivência, ensinou-me a entender essa sonoridade do Congado, esse lugar onde cantam. Quando o senhor Raimundo perguntou-me se eu queria saber cantar, ele não foi lá, pegou um método de canto para eu ler e, daí, aprender. Não. Ele falou: “*O cantor sou eu, escuta-me. Veja o que faço.*” Quer dizer, ele apostava que a transmissão, assim, ia se dar. Se ele quisesse escrever, ele escreveria, mas as dimensões que ele queria me passar, jamais poderiam ser passadas somente pela escrita. Porque comer aquele arroz com feijão, debaixo do tronco, naquela hora da tarde, ali, naquele lugar, é muito diferente de eu pegar um texto e ler! Aquela sonoridade que ele fazia ali! Inclusive, tem uma coisa bacana que eu fui percebendo com o tempo, é que eu ficava desesperado quando ia conversar com este pessoal do congado, do candomblé, dos batuques do interior! Eu chegava e ia logo fazendo perguntas. E eles desviavam o assunto, convidavam para tomar um café ou convidavam para acompanhá-los até a horta ou alguma coisa, assim. Isto sempre me pareceu sem sentido em relação ao que eu estava buscando. Quando isto acontecia, eu me perguntava o porquê daquilo tudo, se eu estava ali só querendo saber, por exemplo, de música, não de horta! Que eu não tinha ido ali para tomar café!

O caminho para se chegar a alguma coisa não é uma linha reta!

Então, eles vão e vem, vão para muitos lugares. Depois é que a coisa surge. Hoje, eu vou entendendo isto. É porque o que eles fazem, não tem esta secura da escrita. Esta objetividade do discurso científico. Há também o interesse em saber primeiro quem é você? Em qual lugar você está? Então, tem todo um ritual da transmissão do conhecimento que, se você não passar por ele, não tem jeito. Desta forma, tem dia que você vai e não vai acontecer nada, que você vai tomar café, conversar de planta, de horta e vai embora.

Eneida: Para você não está acontecendo nada!

Gil: É. Você que está ali, que quer saber uma coisa bem definida, fica desesperado!

Eneida: Isto me fez lembrar aquele filme do Karatê Kid, em que o menino quer aprender Karatê e o homem fala para ele limpar a parede, pintar outra. “*Mas você limpa assim.*” O menino até diz: “*Ah, eu estou indo e ele está me colocando como empregado!*” Depois, ele descobre que sabe lutar e não sabia como aprendeu.

Gil: É. Eu adorei este filme por causa do ensinamento. Quer dizer, o caminho para se chegar a alguma coisa não é uma linha reta! Na nossa tradição escolar, por exemplo, você vai ter o primeiro, o segundo, o terceiro, o quarto ano e se forma! Nesse mundo, se vai lá, se vem cá, se vai de novo! Você chega, às vezes, por outros caminhos que nem acha que seria o caminho para adquirir aquele conhecimento.

Chegar a saber

Essa estratégia de ensino usada por ele atingiu um nível profundo, transformou-me em relação ao como me posicionar perante meu fazer artístico. Há, aí, todo um saber passado a mim por aquele homem, de uma forma tão natural, no dia a dia, que eu nunca imaginei que tinha aprendido! Essas situações não socialmente reconhecidas como momentos de aprendizagem. Eu mesmo não dava valor como um processo de formação. É por isso que hoje eu entendo que não sou autodidata e que devo nomear os meus mestres. Pessoas as quais encontrei no meio do caminho. Elas que foram abrindo as portas, sensibilizando-me enquanto artista. Abrindo meus olhos, ouvidos, meu corpo para ver o mundo de uma outra forma. Para relacionar com as coisas de uma outra forma. Essas coisas fazem com que eu, atualmente, venha procurando falar e mostrar que nós temos uma forma específica de apreender e de nos colocar na vida. Também, que não assumimos isto como saber para gente. É recente, então, minha firmeza em assumir a minha história de vida como meu grande capital cultural. Algo que me dá força para fazer arte, seja no palco ou dando aula.

2.1.3. Cia. Sonho e Drama

Durante a ditadura, havia dois pontos de encontro fortes, verdadeiros pontos de formação, em Belo Horizonte: o murinho da FAFICH e, no Maleta, a *Cantina do Lucas*. O murinho, de sete horas da manhã, até as onze, meia noite, sempre acontecia algo com este caráter de formação. Eu, por exemplo, chegava de manhã, sabia que iria encontrar o Reginaldo, que era um cara que jogava capoeira. Então, eu sempre chegava cedo e ficava jogando capoeira com ele. À tarde, o pessoal que era músico ia para o murinho tocar violão. E ali eu ficava, aprendia uma canção nova ou a gente compunha. Era um ambiente de efervescência. No caso da *Cantina do Lucas*, lá era o lugar em que os artistas se reuniam. E era inevitável pensar, discutir arte, falar de Stanislavski, Brecht e tantos outros, quando a gente se encontrava. Naquela época, todo mundo andava ou com a Folha de São Paulo ou com o livro debaixo

do braço. E era sempre assim: “*Olha o que estou lendo? Compre este livro, que é legal!*” Era um lugar que tinha informação.

Com o término da ditadura, a cidade foi ganhando outra configuração. A turma que estava comigo até ali dividindo a mesma dureza começa a compor outros grupos que vão se caracterizar, inclusive pelo *status* social. Vão surgindo outros espaços como a Casa dos Contos, a Cervejaria Brasil. A partir de então, deu início outras relações com o fazer artístico. Eu tinha um trânsito tanto com o pessoal da música, do teatro, como da dança. Interessante que era possível identificar o perfil econômico dos artistas fazendo um *tour* pelos bares. O pessoal mais rico, a gente encontrava na Cervejaria Brasil, depois descia para Casa dos Contos, até chegar no Maleta. Era ali que estavam os radicais, a turma *underground* que ainda mantinha certo espírito! Aí, nós começamos a nos perguntar sobre o que fazer no teatro?

Nesta época, eu trabalhando com o Eid e Leri Faria Júnior, na montagem “*Drops anis*”, encontrava com o Carlão, o Carlos Rocha. Eu o conhecia desde 77 mais ou menos. Ele convidou-me para montarmos a *Cia. Sonho e Drama*⁵⁵. Ele dizia: “*Nós temos uma batalha que é libertar o teatro da ditadura do diálogo.*” Isto porque o teatro estava muito aprisionado. A cena teatral estava muito presa ao duelo oratório. Então, o cenário, a música, a performance do ator, ela ficava muito presa porque o ritmo com o qual o diálogo tinha que acontecer, o entendimento do texto, não deixava espaços vazios para que outras linguagens pudessem ocupar! Nós começamos a investigar este processo. A *Sonho e Drama* foi então a primeira experiência de grupo. Isto foi na década de 80. Durante um ano era só eu e ele, em um trabalho que se estendia de oito da manhã às seis da tarde, de segunda a sábado. Ensaiávamos no antigo Cine Guarani, que estava em processo de demolição. Até ali, nos trabalhos que eu tinha feito, em grupos diversos, a preocupação central era com o texto. Na *Sonho e Drama*, além disto, a gente lançava atenção tanto na preparação do ator quanto na pesquisa deste processo de preparação do ator, as possibilidades do uso da palavra, do corpo, do cenário, da música de cena.

A exploração de elementos físicos para compor a cena.

Na *Sonho e Drama*, nós fomos fundo nessa pesquisa. Geralmente, na época, o uso dos objetos ou o cenário eram simplesmente decorativos. A trilha sonora era pano de fundo. Na *Sonho e Drama*, pelo contrário, o cenário tinha uma função, a trilha sonora dialogava com a fala do ator. Este tipo de visão começou a ser construída durante esse um ano em que eu e o Carlão ficamos pesquisando o uso desses elementos na construção da cena e na preparação do ator para lidar com esses elementos. Foi muito bacana!

Eneida: E os financiadores?

⁵⁵ Cf. ROCHA, 2006.

Gil: Ninguém, nada, a não ser mamãe e papai. Nesta época, eu não tinha filho, morava com o meu pai João. Ele bancava. Daí, eu pude ficar ensaiando com o Carlão. Foi a minha escola! Eu li Borges, Dom Quixote, Impressionismo, o Grande Sertão Veredas.

Eneida: O Carlão era o quê? Era quem?

Gil: Ele era ator também. Trabalhava com contabilidade. Ele era um cara muito inteligente, lia muito e me punha para ler. Cada hora era um livro ou um texto para ler. Foi uma formação densa! Eram textos com temáticas complexas, diferentes. Pegávamos, por exemplo, o método de Grotowski. Íamos destrinchando cada exercício.

Cenas Bombril - Interferência na cidade, brincando

Nós íamos trabalhando, trabalhando, trabalhando, como se debulhássemos os métodos, investigando as sutilezas deles. Quando terminamos esta fase, montamos uma performance, os dois. Ela era muito bacana! Chamava *A Boca das Coisas*. Nós pegamos o texto *Esperando Godot*⁵⁶, de Samuel Beckett, o dividimos em onze cenas e dávamos o nome a elas de cenas Bombril! Elas tinham, então, “*mil e uma utilidades*”. Com uma delas, nós saíamos pela rua. Eram dois personagens Didi e Gogo. Nós tínhamos o macacão igual. Era verde. Na cabeça, nós púnhamos um pinico. Também, tínhamos vários óculos e um binóculo feito pela Vandinha, uma grande amiga neste processo. Ele era grande e tinha dois olhos pintados. Eu carregava uma coleira. Na verdade, um barbante e que era o nosso cachorro. O Carlão carregava uma gaiola toda dourada e dentro dela havia um coração partido cheio de moedas. Nós saíamos andando. Chegava perto de uma banca, a gente falava: “*Tem notícia boa? Se tiver notícia boa eu compro.*” Aí, o cara: “*Claro que tem!*” Aí, nós dois: “*Gogo, abre a primeira página do jornal. Tinha lá: “Morreu não sei quem ontem. Desastre em tal lugar.”* Nós, então: “*Ah, meu amigo, você só tem notícia ruim. Não vou querer o jornal, não.*”

Aí, pegávamos alguém andando com uma mala. A gente colava na pessoa e ia fazendo comentários sobre o que havia na mala. O Didi era o pessimista e o Gogô, o otimista. Um falava: “*Garanto que ele está carregando um monte de processos. Ele vai acabar com o cliente hoje!*” Aí o outro: “*O que é isto? Aposto que ele está carregando poemas de amor! Ele ficou a manhã inteira escrevendo estes poemas. Ele vai chegar em casa e dedicar estes poemas à sua esposa ou a namorada!*” A pessoa acabava morrendo de rir no caminho. Com tudo isto, nós íamos fazendo interferência na cidade e brincando.

⁵⁶ “Esperando Godot” estreou em 1953, em Paris. Dois atos. O cenário: uma encruzilhada campesina, lugar indefinido. Vladimir e Estragon (dois amigos são tristes, deslocados) lá se encontram para esperar um tal de Godot.. Eles enfrentam a falta de sentido da existência com diálogos triviais e atividades inócuas. Godot parece ser a única esperança de sua existência. Não se sabe quem é ele ou por que a dupla o espera. Ao final do primeiro ato, um garoto entra em cena para avisar que Godot não viria naquele dia, talvez no dia seguinte. O segundo ato reproduz o primeiro, com pequenas variações. Ao final, outro garoto entra em cena para avisar que Godot não viria naquele dia, talvez no dia seguinte. Vladimir e Estragon pensam em se enforcar, mas desistem da idéia. No derradeiro diálogo, Vladimir pergunta ao amigo: “Então, devemos partir?”. Estragon responde: “sim, vamos”. Mas eles não se mexem. (...) Expressão “esperando Godot” era usada para designar esperas sem esperanças, a vida sem sentido. WOOD Jr., Thomaz. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/edicoes/2007/maio/444/esperando-godot/>>. Acesso em: 3 de julho de 2007.

A partir daí, fizemos a *Sonho e Drama*, iniciando o teatro experimental em Belo Horizonte. Ela foi para mim a grande escola: de trabalho de ator, de trilha sonora, preparação corporal. Em 81, nós convidamos a Cida Falabella, o Luiz Maia, o Bernardo Mata Machado, o Paulo Lisboa. Era um grupo de cerca de oito, nove pessoas. As produções eram baseadas em adaptações de romances. O Carlão fez adaptações de *o Processo*⁵⁷ e *a Metamorfose*⁵⁸, de Kafka. De *Antígona*, nós fizemos adaptação de três textos: o de Sófocles, de Brecht e a de (Jean) Anouil. Também, fizemos *Grande Sertão Veredas*⁵⁹, do Guimarães Rosa e “*Vida de Cachorro*”, de Ivana Andrés. Minha primeira montagem de teatro infantil. Com ele, eu ganhei o prêmio de melhor trilha sonora. No decorrer dos trabalhos desenvolvidos na companhia, eu fui deixando de trabalhar como ator e, aos poucos, fui assumindo a função de responsável pela trilha sonora e preparação corporal do grupo. No início, as trilhas eram principalmente gravadas e executadas fora do palco. Depois passou a integrar a cena, sendo que parte dela era produzida ao vivo. No final da década de 80, eu e Carlão já estávamos fora da Companhia. A Cida Falabela continuou mantendo o grupo e a direção dos espetáculos. Quando ela montou “*A Casa do Girassol Vermelho*”, do Murilo Rubião, ela convidou-me para fazer a trilha. Nesta época, fazia parte da *Sonho e Drama* a Elisa Santana, Simone Ordones, o Epaminondas e o Helvécio Isabel. Com este espetáculo a Companhia fez a sua primeira viagem internacional, participando do Festival Internacional de Teatro del Oriente al Occidente, na Venezuela. O espetáculo foi um sucesso e o público nos recebeu com muitos aplausos. Foi uma experiência emocionante para todos!

Companhia Sonho e Drama, outro jeito de fazer teatro

Eneida: Você já vinha trabalhando no teatro, mas não com este tipo de formato.

Gil: É. Eu sempre trabalhei como ator. Era um diretor que chamava aqui, era outro que chamava ali. Era um elenco que se formava a cada montagem. E, na *Sonho e Drama*, às vezes, convidávamos pessoas, mas existia um núcleo que era fixo. Lá, nós começamos a construir um processo de formação do ator porque isso era muito deficiente na cidade. Em Belo Horizonte, havia só uma escola que era o TU (Teatro Universitário), mas era uma escola muito tradicional. Vinha de uma tradição das escolas da Inglaterra, do *actor studio*⁶⁰, de Nova Iorque. Muitos dos seus professores haviam estudado

⁵⁷ Frase inicial: “Alguém devia ter caluniado Josef K., pois, sem que tivesse feito mal algum, ele foi detido certa manhã.” Cf.: < http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Processo>. Acesso em julho de 2007.

⁵⁸ *A Metamorfose* (*Die Verwandlung* em [alemão](#)), é um conto escrito por [Franz Kafka](#), publicado pela primeira vez em 1915. “*Uma manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto*”. Assim, [Kafka](#) inicia a história de Gregor, um caixeiro-viajante “obrigado” que deixou de ter vida própria para suportar financeiramente todas as despesas de casa... Cf.: < http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Metamorfose >. Acesso em: 9 de julho de 2007.

⁵⁹ *Grande Sertão Veredas*: [livro](#) de [Guimarães Rosa](#) escrito em 1956. Um dos mais importantes livros da [literatura brasileira](#). (...) A aridez sertaneja, enfatizada, sobretudo, na linguagem visceralmente regionalista, contrasta com a dimensão universal da narrativa de Riobaldo. Homem e mundo, realidade e devaneio, mundano e divino, são aspectos de um mesmo conflito, exaustivamente contemplado pela literatura universal. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Grande_Sert%C3%A3o_Veredas >. Acesso em: 9 de julho de 2007.

⁶⁰ O Actor’s Studio é uma [associação](#) de atores profissionais, diretores de [teatro](#) e roteiristas situado em [Manhattan](#), na [cidade](#) de [Nova Iorque](#). Fundado em 1947 por [Elia Kazan](#), Cheryl Crawford e Robert Lewis, o *Studio* é conhecido por seu trabalho de ensino e refinamento da arte de representação através de uma técnica conhecida como “método”, desenvolvida nos anos 30

também em Londres. Então, em BH, não havia uma escola de teatro brasileiro, experimental. E a *Sonho e Drama* foi onde começamos a estudar de verdade.

Eneida: Em quem vocês se inspiravam?

Gil: O Carlão se inspirava muito no teatro Japonês Nô⁶¹ ou o Kabuki⁶². Ele trazia vídeos para gente assistir, fotos do teatro Nô. Outra fonte eram as leituras sobre o surrealismo⁶³, o impressionismo⁶⁴. Víamos muitos quadros e livros dos pintores. Nós queríamos construir a cena como um quadro. Ela tinha que ter esta plasticidade! Então, discutíamos muito quanto à plasticidade da cena, a luz. Nós começamos a buscar este tipo de informação, seja nas Artes Plásticas, como falei, no teatro Japonês e diversos autores que tinham concepção de teatro, do ator, diferente da concepção tradicional.

Deborah Kalmar⁶⁵ e o trabalho com o corpo

Então, nós fomos pegando estas informações e tentando traduzir para o nosso contexto. Nesta época, eu tive uma sorte imensa, porque apareceu, em Belo Horizonte, a Deborah Kalmar. Ela era Argentina. Estava na cidade para dar uma oficina sobre danças do mundo para o Grupo do 1º Ato. Então, ela tinha todo um trabalho relacionado à expressão corporal diferente daquela história: “*Vamos imaginar*

pelo Group Theater, baseado nas inovações de [Konstantin Stanislavski](#). O “método” ficou conhecido e respeitado através do trabalho de [Lee Strasberg](#), diretor artístico do Studio, a partir dos anos 50. Ele recebeu reconhecimento mundial pela qualidade inovadora de sua [técnica](#), de completa submersão no personagem. Os estudantes do Studio têm a oportunidade de desenvolverem conjuntamente suas habilidades num ambiente experimental, onde podem correr todos os riscos na [criação](#) de seus personagens sem a pressão dos papéis comerciais. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Actor's_Studio. Acesso em: 4 de julho de 2007.

⁶¹ Teatro Japonês: As duas formas teatrais mais famosas japonesas são o nô e o kabuki. O primeiro era um teatro nobre em que participavam poucos atores; seus movimentos eram lentos e usavam máscaras para indicar seus papéis; um coro canta grande parte da história, ao som de flauta e de tambores. Disponível em: < http://www.edukbr.com.br/artemanhas/teatro_japones.asp >. Acesso em: 5 de julho de 2007.

⁶² A palavra kabuki, junção de três ideogramas, indica por si só a variedade e as múltiplas formas desta arte. Em japonês moderno, o vocábulo se escreve com três caracteres: Ka, bu, ki, que significam canção, dança e habilidade. Ele é um espetáculo popular japonês que combina realismo e formalismo, música e dança, mímica, encenação e figurinos. Em geral, as peças de kabuki, intensamente líricas, são vistas menos como literatura do que como veículos por meio dos quais os atores exibem suas habilidades, em desempenho visual e vocal. Tradicionalmente, o kabuki implicava uma constante integração entre os atores e a platéia. Como a programação durava de manhã à noite, o ir e vir do público no teatro era constante e as refeições se serviam ali mesmo. A origem do Kabuki remonta ao início do século XVII, quando a dançarina Okuni, à frente de uma companhia de atrizes, realizava uma representação que parodiava temas religiosos, com danças de ousada sensualidade. Em 1629, esse tipo de kabuki foi proibido pelo governo. O espetáculo passou a ser montado com rapazes vestidos de mulher e, mais tarde, como ainda fosse reprimido, com homens maduros, solução que se manteve. O kabuki incorporou elementos tradicionais do drama japonês, como o nô e o *yoruri*, teatro de marionetes. Disponível em: < http://www.dionisius.hpg.ig.com.br/t_japones/kabuki.htm >. Acesso em: 7 de julho de 2007.

⁶³ O Surrealismo foi um movimento [artístico](#) e [literário](#) surgido primariamente em [Paris](#) dos [anos 20](#), inserido no contexto das [vanguardas](#) que viriam a definir o [modernismo](#), reunindo artistas anteriormente ligados ao [Dadaísmo](#) e posteriormente expandido para outros países. Fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de [Sigmund Freud](#) (1856-1939), o surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. Seus representantes mais conhecidos são [Max Ernst](#), [René Magritte](#) e [Salvador Dalí](#) no campo das [artes plásticas](#) e [André Breton](#) na literatura. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Surrealismo> >. Acesso em: 7 de julho de 2007.

⁶⁴ Impressionismo: movimento artístico. Revolucionou profundamente a pintura e deu início às grandes tendências da arte do século XX. Surgiu na [pintura](#) européia do [século XIX](#). Nome derivado da obra “Impressão, nascer do sol” (1872), de [Claude Monet](#). Os autores impressionistas não mais se preocupavam com os preceitos do [Realismo](#) ou da [academia](#). A busca pelos elementos fundamentais de cada arte levou os pintores impressionistas a pesquisar a produção pictórica. Não mais interessados em temáticas nobres ou no retrato fiel da realidade, mas em ver o quadro como obra em si mesma. A [luz](#) e o [movimento](#) utilizando pinceladas soltas tornam-se o principal elemento da pintura. As telas eram geralmente pintadas ao ar livre, para que o pintor pudesse capturar melhor as nuances da natureza. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Impressionismo> >. Acesso em: 7 de julho de 2007.

⁶⁵ Cf. Kalmar, 2005.

que você é uma plantinha que está nascendo.” Algo completamente careta! A Débora não. Ela trouxe uma visão de trabalho corporal buscando para isto fundamento em diferentes culturas. Se eu vou buscar uma soltura da musculatura do corpo, então, eu vou trabalhar com os ritmos africanos, vou buscar esta qualidade de vibração da musculatura. Foi um dos grandes cursos que eu fiz. Isto porque, ao mesmo tempo em que ela trabalhava um movimento, ela trazia a música, falava sobre a cultura, mostrava livros referentes a este lugar. Foi um curso fantástico! Durante o curso nos construímos uma grande amizade. Com base no que eu aprendi no curso, eu comecei a desenvolver o meu próprio trabalho de preparação corporal para artistas. E quando eu tinha alguma dúvida, nós trocávamos cartas e ela me dava dicas sobre o que eu poderia experimentar.

2.1.4. Escola de Teatro do Palácio das Artes – o corpo mais expressivo

A Escola de Teatro do Cefar é um espaço muito importante para mim. Lá, em 86, eu comecei a trabalhar como professor. Assumi as cadeiras de percepção musical e expressão corporal e um cotidiano de trabalho que era de dois anos. Isso foi, ao mesmo tempo, um problema e a solução para mim. Esta era uma situação que eu não tinha vivido. Na Sonho e Drama, a minha experiência de formação estava ligada à preparação dos atores com um objetivo imediato da montagem de um espetáculo. E, em termos de experiência como professor, ela se relacionava com oficinas, portanto, momentos muito curtos e intensos de aula. Agora, pensar uma aula com duração de um ano e que, a seguir, eu deveria pensar o segundo ano, uau!!! Isso foi uma experiência incrível. Com esse tipo de demanda, eu pude desenvolver todo um trabalho de preparação do ator. Preparação em que o corpo e a música se entrelaçavam na busca de soluções dos problemas enfrentados pelos atores no processo de criação de seus personagens e das cenas. Ao começar a dar aula no Palácio das Artes, eu comecei a ter de sistematizar, ou melhor, a me impor uma rotina de trabalho. Também, eu construí uma maneira própria de trabalhar. Agora, foi fundamental o apoio que eu tive nos momentos de dúvida, de pessoas como o Walmir José, a Lelena Lucas e o (Luiz Carlos) Garrocho.

A construção dramática e estética do personagem

Com a atenção voltada para a preparação do ator no desenvolvimento de um corpo mais expressivo em cena, eu fui buscar na música, nas artes plásticas novas referências para o trabalho com o ator. Daí, eu li um livro muito bacana da Susana Langer, *Sentimento e forma*⁶⁶. Nele, ela acaba com esta idéia de personagem. Na maioria dos espetáculos que se faz em Belo Horizonte, a idéia de personagem é associada a reprodução naturalista de figuras do cotidiano. “O general, a dona de casa, a prostituta” etc. e tal! A Susana trabalha com uma coisa que é *forma e sentimento*. Uma coisa, conectada a outra.

⁶⁶ LANGER, 1980. Neste livro, ela expõe que as obras de arte são símbolos bastante distintos e mostram como elas representam aspectos importantes e experiências vividas por pessoas de um determinado lugar e tempo.

O ator cria uma forma e vai fazendo emergir dela os mais diferentes sentimentos. E é isto que a platéia vai ver e se relacionar. Do jeito que quiser. Para mim, o trabalho do ator é ser esse criador de formas / sentimento e não de um personagem. Daí, não se tratar de uma incorporação, mas de uma gestação. E isto é um grande problema no teatro. O ator confunde muito esta relação com o personagem, porque a avaliação do trabalho dele passa a ser a partir do que ele sente. Então, por exemplo, se ele faz uma cena e ele não sentiu, ele avalia como ruim o seu trabalho, mas o caso é que, para a platéia, não interessa se você sentiu ou não. A platéia lida com o que eu chamo de materialidade sensorial. Ela vê o seu gesto e é incontrolável o que ela vai ler. Então, eu comecei a desenvolver um trabalho com o ator de inverter os papéis. Eu insisto que quem deve sofrer com o personagem é a platéia e não o ator. Ele tem que ter prazer, saber que está construindo algo que o outro está lendo, está vendo. Comecei a estabelecer uma relação com o ator a partir da utilização dos elementos da composição musical, das propriedades do som como elementos orientadores. Eu passei a falar com o ator de intensidades, durações, silêncios, andamentos. Tanto na construção de sua vocalização do texto como na sua ação corporal em cena.

Modos de produção

A garantia de um tempo mais longo para a criação de um espetáculo foi um dos pontos pelos quais nós lutamos muito na *Sonho e Drama*. Isto, na época, foi muito criticado porque as produções comerciais de teatro, em Belo Horizonte, tendiam para o máximo de três meses de ensaio. A ultrapassagem desse tempo podia levar a Companhia a ter prejuízo, inviabilizando a produção! Mas na *Sonho e Drama* este tempo era fundamental. Nós estávamos quebrando vários paradigmas do fazer teatral. Um deles foi a questão da adaptação de romance para teatro, outro o desenvolvimento de um método para o trabalho do ator/atriz. E também, a mudança das relações do ator/atriz com o cenário, com a música de cena, com a luz, o figurino e com o próprio corpo. Era impossível desenvolver todos estes pontos em um processo de trabalho de três meses. No início, para gerar meios de sustentação, a nossa estratégia foi criar um livro de ouro para arrecadarmos dinheiro para a produção, outra foi trabalharmos com o mínimo de elementos cênicos. Por exemplo, em o “Processo”, de Kafka, o cenário eram duas tábuas e duas escadas. O cenário do Grande Sertão Veredas era um monte de terra.

Sonho e Drama, Cia SeráQuê?, trabalho bricoleur

Quando mais tarde criei a Cia SeráQuê?, com o Rui Moreira e o Guda, eu levei isto para ela: um tempo para a experimentação, para a pesquisa e para a criação. Nos dez anos que trabalhamos juntos, de 1993 a 2003, nós chegamos a ficar um ano ensaiando um espetáculo e lá desenvolvemos uma estratégia diferente. Ao contrário da *Sonho e Drama*, nela, a gente começava a criar e já convidava o público para ver. Isto foi muito bom porque começamos a vender pequenas apresentações para eventos. Por exemplo, se alguém precisava de uma cena para uma intervenção na cidade, numa galeria de arte, num encontro de educadores, a gente ia e fazia. Além de tempo maior garantido para a experimentação, pesquisa e a criação, outro ponto em comum entre *Sonho e Drama* e *SeráQuê?* foi a

proximidade dos dois trabalhos com um *bricoleur*, a coisa de mosaico, da colagem. Então, quando víamos que aquelas experimentações estavam apontando um caminho, a gente marcava a estréia. E isso foi muito legal porque, no caso da Cia SeráQuê?, a gente sempre conseguia ganhar um dinheiro com essas apresentações e isso garantia a manutenção da Companhia.

Eneida: Você fala em dez anos de Cia SeráQuê? e que ela teve fim em 2003, mas eu ainda vejo propaganda de apresentações dela (2005).

Gil: A SeráQuê?, como foi estruturada, comigo, o Rui e o Guda, aconteceu até 2003.

Nova cena, novo modo de produzir

Eneida: Sobre inovações propostas ou amadurecidas na *Sonho e Drama* e Cia SeráQuê?, entendi que está colocando dois pontos. Um é que o caminho do teatro que trilhavam precisava de tempo maior de gestação e o outro são as estratégias que usaram para garantir esse tempo.

Gil: É. Tanto os trabalhos na *Sonho e Drama*, como na SeráQuê? e mais tarde na Black Maria, eles não só propuseram uma nova cena para a cidade, mas também modos de se produzir. Estes foram processos muito complexos e muito ricos a meu ver. Enquanto muitos artistas estavam parados, pela dificuldade de captar recursos, de fazer, nós estávamos sempre fazendo. Fazíamos devagarinho, sempre produzindo, tendo algo na mão. A importância de um tempo de um ano para você fazer um trabalho é fundamental. Isto permite a você apurar a sua qualidade artística. Você consegue elaborar um treinamento para a equipe. Quando você só ensaia durante três meses de trabalho, você só repete. É muito difícil você sair disto. Você nunca vai romper com aquela sua lógica de atuar, mas se você tem um processo de um ano, aí é diferente. A gente começa a falar de possibilidade de construção de uma linguagem cênica.

O que se tem desde o início, passa a ser um personagem

Eneida: Porque senão é quase trabalhar...

Gil: ...com o básico. É o arroz com feijão mesmo.

Eneida: Com tempo curto para se explorar todos os recursos.

Gil: É. Por exemplo, geralmente num processo de montagem o ensaio é realizado com o ator pensando que ali vai ter uma mesa, do outro lado uma porta... E normalmente o cenário chega às vésperas da estréia. Portanto, este não participa do processo de construção da cena. Ao chegar, por exemplo, um sofá, mais uma cadeira, o que vamos fazer será: eu sentar aqui e você aí. Não há tempo para explorar o que chegou, torná-lo parte da cena. Também com isto, os atores estão sempre trabalhando, imaginando a cena quando chegar os recursos! No nosso caso, a gente contava, desde o início, com aquilo que já estava disponível. Se este sofá está desde o início, eu posso colocar este sofá nas costas, carregá-lo. Ele passa a ser um personagem. Ele passa a interferir na minha cena. E não fica como um objeto para compor a cena. Todos os componentes presentes na cena passam a ter vida. Se eu tenho a bola grande, eu a uso, mas se não, vamos fazer com uma pequena. E aí, é ela que vai para a cena. Explorando o que se tem, você amadurece. O exercício de buscar soluções é muito maior. Você

começa a ficar mais rico. Você tem tempo para exercitar o seu repertório para lidar com o objeto, com o seu corpo, com o espaço.

Triunfo Barroco - trilha sonora, pesquisa da música africana, dos tambores

No início, eu disse de meu incômodo, já na primeira peça como profissional, com a falta de uma abordagem contemporânea da cultura afro-brasileira. Também, que, antes de 76, com minha entrada no teatro profissional, toda a minha relação artística estava ligada à jovem guarda, ao Clube da Esquina: Lô Borges, Beto Guedes e outros. Também, Beatles, Led Zeppelin, Traffic. Eu tocava a música desta moçada toda e até ali eu não tinha nenhum contato com pessoas que me chamassem a atenção para a cultura afro-brasileira. O que foi acontecer, como falei também, quando eu passei a fazer parte do grupo de dança da Marlene Silva. Mas além deste trabalho, desenvolvido na Cia. de dança da Marlene, aconteceu algo muito importante e de uma forma muito circunstancial que foi o encontro com Roland Schaffner⁶⁷, em 82. Foi ele quem me apresentou a música africana. Ele tinha em sua casa canto de pigmeu, música do Mali, da Nigéria.

Eneida: Como você o conheceu?

Gil: Através da coreógrafa e diretora de teatro Carmem Paternostro, esposa dele, uma baiana arretada! Ela, sempre sintonizada com a produção de arte contemporânea no mundo. Eu a conheci por causa de amigas que trabalhavam com ela. Eu assistia a montagens que ela fazia. Um dia, ela me convidou para uma festa em sua casa. Lá, eu conheci o Rolland e conversamos muito. Ele foi mostrando várias coisas que tinha de sons africanos. Eu fiquei fascinado e perguntei se eu poderia copiar aqueles sons maravilhosos que ele me mostrara. Ele disse para eu levar fitas que ele gravaria. Eu fiz isto e, assim, comecei a construir meu acervo sobre a música africana e não parei mais. Tudo que aparecia, livro, vídeo, disco, sobre arte africana e cultura afro-brasileira eu comprava. Em 86, a Carmem resolveu montar o “Triunfo, um delírio barroco⁶⁸”. Foi uma festa importante do período colonial, acontecida em 1771, em Vila Rica, atual Ouro Preto⁶⁹. Ela convidou-me para fazer a trilha sonora. Foi um momento

⁶⁷ Nos anos 70, ele foi diretor do Instituto Goethe, Salvador, Bahia.

⁶⁸ (1986 - 1987) Dirigido pela coreógrafa e encenadora Carmen Paternostro, o espetáculo teve a participação do corpo de baile da Fundação Clóvis Salgado, músicos percussionistas e o Galpão. Tratava-se de uma reelaboração poética da festa do Triunfo Eucarístico, tradicional em Ouro Preto, no século XVIII. O espetáculo celebrava a miscigenação cultural e religiosa de Minas e do Brasil. Disponível em:

<http://www.grupogalpao.com.br/novosite/port/espetaculos/delirio_sinopse.php>. Acesso em: 4 de julho de 2007. Também Cf. <http://artesescenicas.uclm.es/obras/index.php?id_obra=26032007120539>

⁶⁹ A procissão do Triunfo Eucarístico ocorreu em 1733, em Vila Rica (atual Ouro Preto, Minas Gerais) (...) o Santíssimo Sacramento foi trasladado da Igreja N. Sra do Rosário para a Matriz de N. Sra do Pilar, para comemorar a sua reinauguração. (...) Esta procissão foi única e desvinculada dos cânones tradicionais apresentados em eventos anteriores. (...) O Triunfo inaugurou nova fase de concepções e manifestações estéticas no campo da expressão da religiosidade popular. (...) Pode ser visto como fruto maduro da cultura colonial, semente gerada nas terras do Brasil, fertilizada pela cultura ibérica e regada por elementos africanos. (...) Até o séc. XVII a colônia era quase totalmente dependente das matrizes culturais portuguesas e europeias. No princípio do séc. seguinte, Villa Rica esboçava lampejos de uma identidade cultural. (...) Na ausência das ordens religiosas, as irmandades leigas, presentes por toda a região mineradora, foram responsáveis pela invenção de espírito próprio de manifestações religiosas. Os irmãos leigos direcionavam a produção artística. A ausência de cânones norteadores, aliada à presença marcante de negros e mulatos, foi decisiva para reelaboração de senso estético hierofânico. FONSECA, Genaro. Imaginário e festividade na Villa Rica setecentista. *Revista Eletrônica Cadernos de História: Ouro Preto*. Ano II, n. 01, mar 2007. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/download/CadernosDeHistoria-03-01-Livre.pdf>>. Acesso em julho de 2007.

muito bacana da minha carreira. Este espetáculo proporcionou-me um mergulho mais intenso na minha pesquisa sobre arte negra e, pela primeira vez, eu tive a oportunidade de confrontar a música africana com a Ocidental. Ao final do espetáculo, eu conversei com o Marcos, técnico responsável pela operação do som. Foi super engraçado! Havia uma cena da chegada de um navio português ao Brasil. A música usada neste momento da chegada foi a de Wagner. A Carmem disse que queria o confronto das culturas. Eu fui para casa. Escutei, escutei... Tinha uma hora em que a música fazia: “*Tchan!!! Tchan!!! Tchan!!!*” Eu falei: “*É aqui que eu entro.*” Pois, este momento me lembrava uma chamada de escola de samba. Quando fez: “*tchan!!! tchan!!!*”, eu entrei com: “*tchan tchan tchan tchan tchan*”. E fiz a chamada. Eu comecei a levada de um samba enredo. O Wagner tocando e o samba entrando no meio. Foi muito legal porque o Wagner era gravado e era o Marcos quem disparava. Ao final do espetáculo, ele chegou e falou para mim: “*Oh Gil, a hora em que você entrou com a batucada em cima do Wagner, eu decidi não deixar abafar. Eu pus mais ‘gás’.*” Nós rimos muito e eu lhe disse: “*Ah, você aumentou para tentar acabar comigo?!!*” Eu, então, disse a ele que, quando ele aumentou, eu falei: “*Vamos quebrar!*” E virou um duelo entre a técnica e os músicos lá embaixo. Foi super legal! Ele me disse: “*Poxa Gil, eu fiquei emocionado! Eu senti a adrenalina lá em cima!!! Foi muito legal!*”

Eneida: Vocês suaram!

Gil: Claro, são séculos de música clássica na cabeça! Então, o espetáculo foi muito rico por causa desta oportunidade. Ali, comecei a utilizar estes conhecimentos que eu tinha. O Rolland ajudou-me muito porque ele ia me dando informações da música africana. O que tinha para eu fazer a trilha! E eu fui construindo. Quer dizer, este espetáculo foi um marco na determinação de meu caminho como compositor de trilha sonora de pesquisa da música africana, da cultura brasileira de base africana, dos tambores. Quando eu penso neste espetáculo, eu fico lembrando de como a gente trabalhou a trilha. Não apenas do ponto de vista musical, mas também da sua colocação no espaço. Tinha momentos, em que havia um trompete sendo tocado do meio da platéia. O uso de instrumentos tradicionais do Candombe, instrumentos de metal que foram construídos especialmente para o espetáculo. O uso de som percussivo entrecortando a fala dos atores. Foi muito bom esse espetáculo!

A ida para Alemanha

Em 92, eu fui convidado pelo Wagner Carvalho para realizarmos uma tournée de dois meses pela Alemanha e a Suíça. O Wagner hoje é diretor artístico do Festival de Dança Brasileira “MoveBerlim”, na Alemanha. Nesta tournée, nós fomos com o espetáculo de dança e percussão que chamava “Primitivo”. Esta viagem foi, sem dúvida, um marco na história da minha vida. Foram dois meses que acabaram virando seis de um mergulho intenso na arte, fazendo ou assistindo. Foi uma loucura! Vários trabalhos aparecendo! E fomos ficando. Lá, eu tive oportunidade de trabalhar com artistas brasileiros como Celso Baquil, coreógrafo, residente em Berlim e outros músicos que, na época, estavam por lá. Também, artistas alemães: a atriz, dançarina Ricarda Schu; a cineasta Heike, para

quem eu fiz uma trilha sonora; acordeonista Katrin Pfeifer, com quem fiz shows tanto na Alemanha quanto no Brasil, quando ela veio me visitar. E tive experiências com as crianças, em oficinas nas volkshochschule⁷⁰ e nas universidades. A experiência em Berlim colocou-me em contato com muitos trabalhos ligados à cultura africana contemporânea. Por exemplo, o trabalho de Márcio Valeriano, dançarino de Belo Horizonte que na época estava residindo em Colônia, lá na Alemanha. Nós havíamos trabalhado durante muitos anos na Cia. de Marlene Silva. E foi em Berlim, na Casa das Culturas do Mundo, que eu fui assistir ao trabalho dele e fiquei impressionado. Ele dançava o tema dos Orixás ao som de música eletrônica produzida ao vivo por um músico alemão. Era fantástico! Muito lindo este espetáculo! Outra coisa que me chocou positivamente foi uma instalação, em Berlim, de uma aldeia africana. Ao regressar ao Brasil, eu logo me mobilizei para ver o que seria possível começar a fazer sobre arte negra contemporânea. Foi daí que surgiu o FAN e a Cia SeráQuê?

Brasileiro

Quando fomos apresentar na Venezuela, eu encontrei com vários grupos da América Latina. Eu prestei atenção na maneira como eles valorizavam as coisas do país de origem. Sempre elogiando: “*Ah, porque no meu país o teatro é assim e assim!*” Com isto, comecei a ver como no Brasil nós não temos esse costume. A começar, não referimos ao Brasil como nosso, mas sim: “*Ah, lá no Brasil*” ou “*Porque no Brasil.*” É como se a gente tivesse ocupado um país, mas não o tomasse como nosso. Eu comecei a ficar incomodado com isto e a me perguntar sobre o que é mesmo esta coisa de brasileiro?! Na época, ainda tínhamos muita descrença no país, fruto da experiência da ditadura. A cada vez que aparecia uma propaganda defendendo que era para assumirmos o Brasil como nosso, isto era visto como propaganda política.

Outro episódio que me fez pensar sobre essa questão de ser brasileiro aconteceu quando eu estava na Alemanha. Era sábado, em um bar com uns amigos, alguém chegou e convidou a todos para “*um samba da pesada tocado por uns alemães*”. Eu gostei da idéia, já que era uma oportunidade de matar a saudade do Brasil. Quando estávamos chegando, eu comecei a ouvir. [Gil faz o som do bumbo, do ritmo do samba.] Nós chegamos. Eu estava ali, ouvindo o samba e eu não dançava. Meu corpo não conseguia mexer. Eu falava comigo mesmo: “*Que coisa engraçada, está tudo certo, os caras estão tocando, tem o tamborim tocando, a caixa tocando e eu não me movo!*” Aí, eu tive o entendimento de que o Brasil sabe fazer uma coisa que ninguém sabe! A gente tem uma maneira de tocar o samba que é nossa. Ali me veio a lembrança de uma coisa que ouvia do Carlos Leite, professor de dança clássica que tive, no início de minha carreira. Ele costumava dizer que não bastava ficar só na forma do braço, só na coisa externa. A atitude de um bailarino clássico implicava em trazer a dança para dentro do corpo da gente! Naquele momento, eu entendi que um saber tocar samba envolve uma atitude que o brasileiro sabe tomar. Isto, como resultado de uma vivência, um conhecimento interno da música, na sua estrutura. O samba é uma música para se dançar e a dança no samba é... [Gil levanta e começa a

⁷⁰ Universidade popular.

dançar]: um, dois, três / um, dois, três / um, dois, três. O cara toca o surdo faz: um, dois / um, dois / um, dois. [Gil faz o som como um surdo tocando]. Este *dois* tem de combinar com este *três* do meu pé. Então, o cara que toca o samba, ele tem o dançarino na cabeça dele. O alemão não diferencia este toque, um e dois, para sambar, daquele próprio para marchar. Ele vai bater o dois certinho, mas não vai caber o três lá dentro. Com isto, não é possível dançar. Acabou que estas situações vividas, na Venezuela e na Alemanha, levaram-me a ter vontade, a tomar a decisão, ao voltar para o Brasil, de propor uma coisa de negão, brasileiro, urbano! Que era a nossa praia!

2.1.5. Cia. SeráQuê?

Na década de 70, eu acompanhei de perto as tentativas de artistas e grupos que buscavam fazer uma arte que rompesse com os limites entre a dança, a música e o teatro. Entre eles, eu destaco o Kuzala, com Adir Assumpção, Helinho, Soraia, Martinha, o Trans-forma, da Marilene Martins, de artistas como Leri Faria Jr., Carmem Paternostro, Dulce Beltrão, e Berenice Menegale, da Fundação de Educação Artística. E, nesta mesma época, do outro lado da cidade, eu vivia a maravilha da integração desses elementos nas festas do congado, dos terreiros de candomblé, na capoeira. Ali, estava a dança, a dramaturgia, a música, tudo junto. E o artista que tocava, cantava, dançava, enquanto vocalizava os textos sagrados. E quanto mais fundo eu ia, nas minhas investigações sobre a cultura brasileira e africana, mais eu via que ali estavam as soluções para esta crise. A SeráQuê? era para mim o espaço onde eu iria poder falar desse universo. Não como o lugar do exótico, do folclórico, mas como um espaço produtor de uma experiência estética altamente sofisticada.

Eu sempre falava com o Rui (Moreira) e com o Guda (Coelho) para fazermos um trabalho juntos. Eu tinha muita admiração pelo trabalho do Rui como bailarino do Grupo Corpo e também uma amizade muito grande com o Guda. Com quem eu já vinha trabalhando desde a época da Marlene. Em relação a ele, inclusive, tem um fato interessante. Eu o conheci muito jovem, na Cia. de Dança da Marlene! Eu tocava para as aulas dela junto com Marcinho, Renato. O Guda chegava, ficava nos olhando tocar. Ia, por vezes, no horário de escola. O seu interesse pela percussão era tão grande que, aos poucos, eu fui lhe chamando para tocar com a gente. Na medida em que ele foi se desenvolvendo como músico, a nossa parceria foi aumentando. Ele esteve comigo na realização de vários projetos: na *Sonho e Drama*, no *“Triunfo, Um Delírio Barroco”*. Também, quando fiz a trilha do filme *“Uma onda no ar”*⁷¹. Quando pintou a idéia de fazer um grupo, ele foi uma das pessoas que eu pensei em chamar.

⁷¹ Sinopse: História da criação da Rádio Favela, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Ficha Técnica: *Título Original*: Uma Onda no Ar; *Gênero*: Drama; *Tempo de Duração*: 92 minutos; *Ano de Lançamento (Brasil)*: 2002; *Estúdio*: Quimera Produções; *Distribuição*: Mais Filmes; *Direção*: Helvécio Rattón; *Roteiro*: Jorge Durán e Helvécio Rattón; *Produção*: Simone Magalhães Mattos; *Música*: Gil Amancio; *Fotografia*: José Tadeu Ribeiro; *Desenho de Produção*: Vera Hamburger; *Direção de Arte*: Vera Hamburger; *Figurino*: Paulo Henrique "Ganso" e Marney Heitmann; *Edição*: Mair Tavares. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/onda-no-ar/onda-no-ar.htm>. Acesso em: 23 de Julho de 2007.

A *Cia SeráQuê?* já começa com a proposta de construir uma cena negra contemporânea em Belo Horizonte. Isto, partindo do resgate de nossas memórias de negros urbanos. A idéia era pesquisar as formas de como a população negra ocupa a cidade e constrói uma cultura urbana. Trabalhar com a cultura negra, segundo uma visão diferente da folclórica. A gente queria pesquisar e falar deste negro que ocupa o centro da cidade. Por exemplo, dos engraxates que tocam samba com as flanelas, enquanto lustram os sapatos do freguês. Com estas questões em jogo, o interesse era de ir fundo nas experiências de vida de cada um e a nossa convivência com a cultura negra como fonte de pesquisa para a criação do trabalho. A idéia era lembrar, deixar aparecer esta experiência que cada um trazia de negão. Os ensaios eram um misto de relato e experimentação daquilo que a gente ia lembrando das festas de família, das rodas de samba na casa dos amigos, as horas dançantes, os bailes. Era um trabalho de arqueologia, de exploração pessoal. A cada encontro nosso, conforme o lugar da apresentação, a gente lançava mão dos objetos sonoros que pintavam como uma caixinha de fósforo ou um instrumento musical e íamos improvisando. Eu e Guda nos batuques, o Rui dançando e, assim, a gente começava a experimentar movimentos, sons, textos. E era interessante porque as pessoas que apareciam para ver as nossas improvisações achavam que era um espetáculo ensaiado, tamanha a desenvoltura que fomos adquirindo no processo de improvisar.

O primeiro espetáculo foi *“De Patangome⁷² na cidade”*. Patangome é um instrumento utilizado pelos grupos de congado. Nós sempre imaginamos fazer uma cena vestidos como os negros das décadas de 40, 50. Aqueles negros elegantes, de chapéu, terno e que ficavam assentados, conversando nos bancos das praças. Mas aí veio o problema, a gente não tinha nem um tostão para comprar esses ternos. Foi então que entrou em cena os ternos de um tio do Rui que havia falecido. O cara era alfaiate e só andava “nos pano”! De terno, camisa social, camiseta por baixo, impecável! Aí, o Rui nos contou: *“Olha, o meu tio morreu e tem muito terno lá. Se vocês não se incomodarem, eu vou lá, busco, aí, podemos usar!”* Concordamos. Este episódio foi muito engraçado porque o Rui é alto, magro, o Guda é alto e forte e eu sou o menor de todos. Daí, no Guda a roupa ficava curta, no Rui ficava bem, porque o seu manequim era próximo ao tamanho do tio e em mim ficava maior. Esta situação de uma roupa de mesmo tamanho ter que servir em três de tamanhos diferentes já inspirou a criação das figuras e a cena.

Na *SeráQuê?*, ao contrário da *Sonho e Drama*, nós não tínhamos um diretor. Este processo de auto-direção, em que os três estavam em cena, era algo novo para gente. Então, nós pensamos que deveríamos ter alguém nos vendo, para termos um feedback do que estávamos criando. Quando eu falei com eles, o Rui deu a idéia de gravarmos. Na época, não tínhamos filmadora, mas, por sorte,

⁷² Patangome, também chamado de chitangome ou foia (folha), consiste em uma lata redonda de aproximadamente 25 cm de diâmetro, feita com lata grande de doce em barra ou com calotas de automóveis, cheias com chumbinho ou sementes. O movimento mais comum para a produção de som é no sentido das laterais. Os patangomes são importantes na manutenção do andamento do tempo de referência, servindo de referencial rítmico para caixeiros, capitães e dançantes. Disponível em: < http://www.tizumba.com.br/con_instrumentos.html >. Acesso em: 23 de julho de 2007.

apareceu um rapaz dizendo que precisava fazer umas filmagens para a escola. A gente perguntou se não queria gravar o nosso ensaio como trabalho de escola. Ele concordou. Com esse tipo de estratégia de “troca de serviços” fomos conseguindo construir o trabalho. Quando terminamos a primeira apresentação do Patangome, eu contei que a gente tinha chegado ali na base do “*Será que... não dá para você ir lá e filmar?*” ou “*Será que... não dá para levar a gente com os instrumentos para uma apresentação? Será que... Será que, Será que?*” E, assim, anunciamos o nome do grupo: Cia *SeráQuê?* E ficamos com este nome. Ele representava a nossa tentativa de viabilizar o nosso trabalho a partir da criação de breves cenas apresentadas em ocasiões diversas e que iam sendo coladas umas as outras no decorrer do tempo. Um recurso usado para não parar de produzir e conseguir chegar ao resultado final de um trabalho. O interessante é que com isto fazíamos algo diferente do processo comum de produção. Quer dizer, ter de fazer um projeto, contar com sua aprovação, depois captar recursos para, só aí, produzir o espetáculo. Fugir deste pensamento foi o que permitiu irmos ocupando os espaços na cidade.

Inventando meios de falar, via estética própria

Eneida: Construíram um *Know How* de não dependência exclusiva das fontes tradicionais de financiamento.

Gil: Sim, porque as leis de incentivo só vão funcionar para um determinado tipo de projeto e um determinado grupo que tem as possibilidades de captar junto aos empresários. Se você fica exclusivamente dependente dela, sem inventar por si mesmo algum tipo de mecanismo que propicie a realização de seu trabalho...

Eneida: Uma estratégia de marketing, inclusive.

Gil: ...Sim, pois se você não tomar cuidado, você fica o maior tempo tentando captar recursos e o seu ofício vai ficando de lado. Daí, optamos primeiro pelo caminho de ver como viabilizar o trabalho com o que a gente tinha para só depois buscar recursos.

Nós éramos estilo “*junta caco*”. Um dia eu levava as panelas daqui de casa ou uns aparelhos eletrônicos de efeito, o Rui uns figurinos, o Guda aparecia com uma cerâmica. E, assim, íamos construindo as condições para as montagens de “*De Patangome na Cidade*”, “*Quilombos Urbanos*” e “*Urucubaca*”.

A experiência da *SeráQuê?* me marcou muito. Cada uma das montagens se transformou em verdadeiro mergulho na cultura negra urbana. Um verdadeiro laboratório de pesquisa, experimentação e comprovação da riqueza de soluções não só estéticas, mas humanas e econômicas que essa cultura pode nos oferecer. Soluções que apontam, para a população negra, que existem outras maneiras de se colocar na cidade, de se produzir arte. Eu li o livro “*A Estética da Ginga*”, da arquiteta Paola Berenstein Jacques⁷³. Lá ela faz uma comparação entre o arquiteto da universidade e o arquiteto

⁷³ JACQUES, 2001.

favelado. Ela mostra que o arquiteto da academia faz o projeto e vai tentar viabilizar a construção daquele projeto. Enquanto o outro, ele vai juntando o material e vai aos poucos construindo a sua casa. O primeiro passo é a construção do abrigo, onde ele se protege das intempéries. E, na medida em que vai conseguindo os materiais, ele vai expandindo a construção. Fazendo um cômodo aqui, outro ali, verticalizando a obra. Ele não fica só lamentando que não tem dinheiro para fazer um projeto, para construir a sua casa. Certamente ele deve buscar auxílio e tal. Mobilizar-se neste sentido, mas não fica paralisado. Ele vai descobrindo meios de se virar. Quando eu terminei de ler o livro, eu fiquei impressionado de descobrir o quanto a favela estava presente em mim. Eu tinha a sensação de que a autora falava de mim, da minha maneira de fazer as coisas! Daí, tomei aquele livro como me dizendo: “*Vai, o caminho é este.*”

Quilombos Urbanos e linguagens da periferia de BH

Após o “*De Patangome na Cidade*” foi possível o levantamento de alguns pontos da arte que acreditávamos. Com isto, em 95, resolvemos fazer um outro espetáculo. Nós propomos *Quilombos Urbanos*. A idéia era fazer um mapeamento das manifestações culturais existentes na periferia, realizar oficinas de troca de experiência entre a nossa maneira de fazer arte e a deles, promover reflexões sobre como estes grupos de Capoeira, do Hip Hop, da Dança Afro estavam respondendo às questões estéticas, de ocupação de espaços e trânsito na cidade. Queríamos também identificar, nos grupos, pessoas para depois participar da criação de um espetáculo resultante desta experiência. Como não conseguimos captar os recursos para a realização do projeto, mudamos o plano inicial. O que foi possível fazer foi realizar oficinas curtas com alguns grupos e visita aos ensaios e apresentações de outros grupos. Dessa história toda ficou o Grupo de dança de rua, o *Up Dance*, que topou ficar com a gente. Com eles, montamos o *Quilombos Urbanos*. Foi um ano de trabalho com os meninos. Uma experiência rica tanto do ponto de vista artístico como de formação. Nós tínhamos, aí, a percussão sendo feita em andaimes, misturado com dança de rua, ritmos do Congado, Capoeira, dança contemporânea, DJ. Ao apostar nesta mistura, abriram-se várias possibilidades de viagem e participação em festivais internacionais: o MoveBerlim, na Alemanha, e o Festival Internacional de Teatro, na Argentina! E um dado importante é que, com o Quilombos, conseguimos viajar também pelo interior de Minas, dentro do projeto Circuito Cultural da Telemig. Além de levar o espetáculo para as periferias de Belo Horizonte, no FIT, Festival Internacional de Teatro.

Choque, modos diferentes de se fazer arte

Em 1999, eu fui convidado pela Secretaria Municipal de Cultura (de Belo Horizonte) para participar do projeto Arena da Cultura. Era um projeto de formação de artistas nas periferias da cidade. Eu fui trabalhar com uma demanda dos grupos na Zona leste que queriam aulas de percussão e expressão corporal. Quando cheguei lá, eu fiquei assustado com a altura que os meninos ouviam música. Eu perguntava o que eles escutavam e a resposta era unânime: o rap. Eu perguntei sobre o que achavam

do samba, da música sertaneja. A resposta era sempre a mesma, que fora o rap era tudo “*paia*”⁷⁴. Se não era rap, não valia. A primeira impressão que eu tive então era que seria impossível o diálogo. De qualquer forma, eu resolvi pedir para que me trouxessem o que eles ouviam de rap. E, nestes momentos de escuta, eu fui descobrindo que havia grupos de rap que misturavam o eletrônico com o berimbau, que usavam “*samples*”⁷⁵ de grupos vocais da África do Sul. Eu fui chamando os meninos para a escuta. E comentava: “*Olha gente, esta moçada ouvia Rap, mas também curtia outros sons*”. Eu comecei a mostrar para eles que os próprios caras que eles curtiam eram caras que tinham outra escuta. Depois deste trabalho isto foi mudando. E, aí, foi bacana porque eu comecei a levar as coisas africanas, o repente, o coco⁷⁶ de embolada. Comecei a mostrar outros sons, outras imagens. Começamos a falar de poesia. Se de um lado, os meninos abriam uma disposição para conhecer um outro universo musical e cultural, do outro, eu passei a descobrir a riqueza musical, poética do rap. O que para mim, até então, era uma massa sonora. Ao investir no estudo, na pesquisa este campo, eu passei a ouvir com outro ouvido, a perceber as diferentes formas de rap, a radicalidade da linguagem, as relações que eles estabeleciam entre texto e música, as relações do rap com a cultura africana com a literatura de cordel, o repente. Esta experiência da oficina do Arena (da Cultura) foi fundamental no meu envolvimento com a cultura Hip Hop. E foi o Arena que possibilitou a organização de um trabalho de mistura de linguagens muito bacana que foi o Manifesto Primeiro Passo.

⁷⁴ Maçante.

⁷⁵ *Sampler* é um equipamento que consegue armazenar sons numa memória digital, e reproduzi-los posteriormente. É um dos grandes responsáveis pela revolução da música eletrônica, pois através dele e usando ciclos (*loops* em inglês), pode-se manipular os sons para criar novas e complexas melodias ou efeitos. Como instrumento musical é usado em vários gêneros musicais, como o hip-hop, dance music, e música experimental. (...) Muitos desses equipamentos permitem também fazer as edições do som no próprio equipamento. (...) Além de você inserir o áudio, você ainda pode editá-lo utilizando alguns efeitos como: *Pitch shifter*, *Reverb*, *Delay*, Distortion entre outros. Alguns *samplers* estão associados a um controlador que pode ser um teclado, *almofadas* (*pads* em inglês) ou qualquer outro dispositivo de controle. Esses controladores também podem ser externos ao instrumento. É possível endereçar os sons a uma parte específica do controlador (uma das teclas ou uma das almofadas, por exemplo), e reproduzi-los em tempo real. Também associados a alguns *samplers* pode estar um *sequenciador*, através do qual se pode criar uma sequência, com diversos sons, e reproduzi-los. Com o sampler você pode realmente fazer muita coisa, desde um rápido efeito, até uma sequência de ciclos com diversos instrumentos. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Samples>. Acesso em julho de 2007.

⁷⁶ Coco (dança): Dança típica das regiões praias é conhecida em todo o Norte e Nordeste do Brasil. Alguns pesquisadores, no entanto, afirmam que ela nasceu nos engenhos, vindo depois para o litoral. A maioria dos folcloristas concorda, no entanto, que o coco teve origem no canto dos tiradores de coco, e que só depois se transformou em ritmo dançado. Há quem acredite que tenha vindo da África com os escravos, e há quem defenda ser ela o resultado do encontro entre as culturas negra e índia. Há controvérsias, também, sobre qual o estado nordestino onde teria surgido, ficando Alagoas, Paraíba e Pernambuco como os prováveis donos do folguedo. O coco, de maneira geral, apresenta uma coreografia básica: os participantes formam filas ou rodas onde executam o sapateado característico, respondem o coco, trocam umbigadas entre si e com os pares vizinhos e batem palmas marcando o ritmo. É comum também a presença do mestre “*cantadô*” que puxa os cantos já conhecidos dos participantes ou de improviso. Pode ser dançado calçado ou descalço e não precisa de vestuário próprio. A dança tem influências dos bailados indígenas dos Tupis da Costa e também dos negros, nos batuques africanos. Apresenta, a exemplo de outras danças tipicamente brasileiras, uma grande variedade de formas, sendo as mais conhecidas o *coco-de-amarração*, *coco-de-embolada*, *balamento* e *pagode*. Os instrumentos mais utilizados no coco são os de percussão: ganzá, bombos, zabumbas, caracaxás, pandeiros e cuicas. Para se formar uma roda de coco, no entanto, não é necessário todos estes instrumentos, bastando as vezes as palmas ritmadas dos seus participantes. O coco é um folguedo do ciclo junino, porém é dançado também em outras épocas do ano. Com o aparecimento do baião, o coco sofreu algumas alterações. Hoje os dançadores não trocam umbigadas, dançam um sapateado forte como se estivessem pisoteando o solo ou em uma aposta de resistência. O ritmo contagiante do coco influenciou muitos compositores populares como [Chico Science](#) e Alceu Valença, e até bandas de rock pernambucanas. O sucesso de Dona Selma do Coco, acompanhada por gente de todas as idades, mostra a importância do velho ritmo, que vem sendo resgatado no [Nordeste do Brasil](#). Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=300&textCode=924&date=currentDate>>. Acesso em: 23 de julho de 2007.

Urucubaca

Depois dessa aventura do Quilombos que envolvia muita gente, nós resolvemos montar algo menor, só com o trio: eu, Rui e Guda. Já tínhamos falado da gente, no Patangome. Depois, com o Quilombos, resolvemos ir para os morros dialogar com outros movimentos. Até aquele momento, muito pelo Rui, que também facilitava os contatos da dança, a Companhia caminhou para o lado da dança. E, no *Urucubaca*, era de nosso interesse entrar na esfera do invisível, do que não pode ser dito, daquilo que nos assombrava. Nós tentamos levar mais para o lado do Griôt! Nós escolhemos contar histórias, histórias de assombração! Este terceiro trabalho tinha como embrião uma performance que eu e o Rui fizemos em um evento que o Wagner produziu, reunindo artistas negros de várias áreas. Nesta performance, eu trabalhava com um pedal de efeitos e brincava com a palavra urucubaca e o Rui ia improvisando.

Nesse trabalho, contando com o Rui, um bailarino, eu, com formação de ator e músico e o Guda, músico, a idéia era de que estas formações não ficassem estanques na Companhia, mas que, desta junção saísse algo diferente. A primeira aparição do *Urucubaca* foi no museu Abílio Barreto⁷⁷. Eles estavam fazendo lá uma série de apresentações artísticas e nos convidaram. Como sempre, resolvemos fazer. Além do cachê, era oportunidade para experimentarmos esta nova criação, *Urucubaca*. Na primeira montagem, nós contamos uma história que eu havia escrito, inspirado em muitas leituras sobre os Griôts. Eu lembro que um dos livros que li falava que existem dois tipos de Griôts na África. Tem aquele que é responsável pela manutenção do conhecimento que vai passando de pai para filho e tem aquele que fantasia, mente. Este misturava muito a verdade com a fantasia e as pessoas nunca sabiam se aquilo era verdade ou era mentira. Eu gostei disto, porque, na época em que eu trabalhava com o Carlão, eu havia lido uma entrevista do Jorge Luis Borges em que ele dizia se considerar um grande mentiroso e que, para mentir, buscava o máximo de informação sobre o assunto em questão. Assim, ficava difícil da mentira ser identificada. Eu, então, fiquei viajando nisto sobre que tipo de construção e de história propor? Eu construí uma história sobre um rei que havia morado ali onde hoje era o museu. Busquei data, nome, lugar. Criei muitas referências sobre o personagem e o local. E foi muito legal porque quando terminamos o vigia do museu chegou dizendo que achava verídica aquela história. Depois desta, nós fizemos ainda uma segunda montagem.

Fim de linha

Em 2003, depois de uma apresentação de Quilombos Urbanos, no festival de dança brasileira MoveBerlim, na Alemanha, em que o grupo teve sucesso de público e crítica, eu e Guda saímos da SeráQuê? Na Companhia, vivíamos um paradoxo. De um lado, a consagração pelo público, pela crítica de uma maneira de fazer arte e de outro uma crise interna sobre esta maneira. Desde a segunda montagem de *Urucubaca*, a Companhia foi ganhando formato mais de espetáculos coreografados, com um corpo de bailarinos etc. e tal. Ela ia se distanciando dos pressupostos que orientaram para mim a

⁷⁷ Museu histórico belo-horizontino.

sua criação e suas montagens, daquilo que motivou o encontro entre nós três. Para mim e o Guda, a *SeráQuê?*, além de um nome, era um modo de produzir arte. Era um tipo próprio de pensamento/ação, de perspectiva estética, ideológica, caracterizada pela capacidade de improvisação dos três e que expressava justamente esta interrogação - “SeráQuê?” -, antes de entrarmos em cena. Por tudo isto, *Urucubaca* acabou sendo o último trabalho que nós três fizemos juntos, na *SeráQuê?*

Patagomear

Na *SeráQuê?* a gente não se norteava pela noção de projeto (com metas pré-estabelecidas a cumprir), mas sim de processos. As coisas iam nascendo, a gente ia explorando o máximo possível. A gente expunha e contava com o retorno que o público ia dando. Para nós, desde o início da criação dos espetáculos, ele era um elemento que participava ativamente do processo. Daí, intencionalmente, a gente procurava garantir a nossa conexão com ele. Isto foi criando uma maneira própria de trabalho ao longo dos anos de convivência e produção dos trabalhos. A este modo de produzir, nós passamos a chamar de “*patangomear*”. Uma forma de levar as coisas que estou convencido de ser uma maneira peculiar de sobreviver da população negra.

Tentativas de abordagem explorando a cultura negra

Um dia, eu cheguei para o ensaio do Quilombo Urbanos, montei o meu set e convidei os meninos do *Up Dance*, que estavam trabalhando com a gente para pesquisarem movimentos, tendo como motivo os sons que eu ia produzindo com objetos de cerâmica, voz e violão. Os meninos ficaram assentados, não mexeram um músculo. Quando eu perguntei o que estava acontecendo, eles disseram que aquele som era “paia” e que não servia de estímulo para eles dançarem. A cena era engraçada e triste. Eu tocando, achando que eu estava arrasando e eles com as caras de porre! Eu fiquei ofendido, achava que não conseguiríamos mesmo dialogar. Tentamos aqui, dali e nada! Falei com o Rui para mandar os meninos embora porque eu não daria conta. Naquele dia, eu fui embora muito irritado com a situação. E numa conversa com o Rui pelo telefone, ele disse para tentarmos um pouco mais, que acabaríamos achando uma saída. Daí, eu lembrei da experiência de um professor, em uma escola nos Estados Unidos, que levou uma corda para a sala de aula para trabalhar com os alunos. Era uma escola com muitos conflitos tanto entre os alunos quanto entre alunos e professores. Como ele não conseguia trabalhar, ele resolveu pular corda com os meninos. Só que quando ele chegou com uma corda para aquele bando de adolescentes, eles logo rejeitaram a proposta. Diziam que pular corda era coisa de menina, de criança. O professor teve a sacada genial de desafia-los a pular corda dançando *funk*. Eles toparam o desafio e começaram. Um detalhe importante era que as músicas de *funk* e rap, escolhidas pelo professor, para os meninos dançarem, eram boas.

Eu tinha uma corda em casa e um documentário sobre brincadeiras de Moçambique. Entre as brincadeiras estava a de pular corda, que lá chama Nzope (gafanhoto). É uma brincadeira feminina em que as mulheres começam pulando em pé e vão abaixando, abaixando até ficarem assentadas e vão

transformando a brincadeira numa dança. O interessante era que lá elas pulavam corda, acompanhadas por um grupo de percussionistas. E o movimento delas nas cordas é de tal leveza que impressiona! Elas arrasam, dançando. Então, o que eu fiz? Eu levei este documentário, mas apresentei primeiro a corda. Queria ver o que aconteceria. Eles na hora disseram que não iriam pular. Eu concordei, porém, propus que eles vissem o vídeo. Quando eles viram, eles vibraram e disseram que queriam fazer. Eu fui para a percussão e comecei a cantar: “*Um homem bateu em minha porta e eu abri. Senhoras e senhores...*”⁷⁸

Na hora em que eles começaram a pular foi uma loucura. Neguinho começou a fazer tudo o que tinha direito. Então, eu os desafiei a pular corda dançando o *street dance*, que era a praia deles! Foi genial porque abriu o canal! O pau quebrou e surgiu um negócio totalmente diferente. Foi impressionante porque do primeiro até o último dia que apresentamos o espetáculo, eles foram se apropriando, cada vez mais, das possibilidades de movimento na corda! No final, eles estavam fazendo coisas que a gente não acreditava ser possível fazer pulando corda! Essa questão do domínio técnico foi uma coisa que me chamou muito a atenção nessa experiência com o Grupo do *Up Dance*. Se eu penso a dança somente a partir de uma visão acadêmica, antes de trabalhar com estes meninos, eu teria que passar um longo tempo trabalhando o corpo deles para chegar aos padrões de um bailarino. Mas se procuro conhecer o que eles estão fazendo no campo da dança, eu posso construir uma nova dança a partir do momento em que coloco um elemento estranho que gera um problema a ser resolvido pelo corpo. Depois que eles entraram na jogada, passamos a ter um problema inverso: conseguir tirá-los da corda para fazer outra coisa. Interessante também foi que, depois desta experiência, eles começaram a nos olhar de outra forma. Abriu-se um canal de negociação. Outro efeito legal foi o modo de conceber o rap a partir dali. Ao estudá-lo, eu fui descobrindo realmente o que era o movimento Hip Hop.

Atenção aos princípios que sustentam uma ação

Eu aprendi muito com um coreógrafo irlandês, o Jiri Kylian⁷⁹. Ele, observando os dançarinos aborígenes, viu que eles saíam do chão saltando muito alto sem preparação. Salto que os bailarinos da companhia de dança dele não conseguiam. Aquilo que ele queria que seus bailarinos fizessem, os aborígenes sabiam fazer, tinham a solução. Ele teve a sensibilidade de olhar os movimentos dos aborígenes e perceber como eles adquiriam uma leveza no movimento das mãos. Ele foi vendo que a

⁷⁸ “Um homem bateu em minha porta./ (E eu?) / E eu abri! / Senhoras e senhores, ponham a mão no chão. / Senhoras e senhores, pulem de um pé só. / Senhoras e senhores, dêem uma rodadinha... /E vá pro olho da rua!”

⁷⁹ *Stamping Ground* é uma peça de 1983, de Jiri Kylian, interpretada agora pelo Ballet Gulbenkian. Esta espécie de anti-*Sinfonietta*, concebida por um artista que recusa a idéia de estilo ou de sistema, eclético por definição, pode ser entendida, não como uma tentativa de reconstrução das danças aborígenes, à semelhança do que se fez em relação às danças étnicas africanas, com a ajuda de processos aliados a uma sensibilidade ocidental, mas como uma espécie de processo de comunicação interiorizado com outra cultura. Tratou-se, também, para Kylian, de perceber uma técnica. Aprendeu, por exemplo, que "existem mil maneiras de bater os pés e que cada uma delas nos indica as origens do grupos"; que os aborígenes "utilizam as mãos de uma forma extraordinária"; que "certas danças derivam dos movimentos dos animais"; que "respeitam um princípio conhecido por todos os bailarinos: cada um é o centro físico da sua dança" e que "toda a energia tem origem na região do ventre". Fonte: Diário de Notícias (9 de Novembro). Disponível em: <<http://www.attambur.com/Arquivo/Curtas/arquivonovembro.htm>>. Acesso em 19 de julho de 2007.

maneira de tocar o solo daqueles dançarinos, o que faziam com os pés é que resultava na leveza do movimento das mãos. No trabalho do Killian, o que eu acho bacana é que ele não foi lá para buscar a forma dos dançarinos aborígenes. Ele foi investigar os princípios que faziam com que aqueles dançarinos nos impressionassem tanto com suas danças.

2.1.6. FAN – Festival de Arte Negra

Idéia do FAN – ponto de partida

A minha viagem para a Alemanha impressionou-me muito, principalmente no campo das políticas públicas. Logo que cheguei, fui conversar com a Antonieta (Cunha) por ter sido comunicado que ela queria conversar comigo. Quando nos encontramos, ela me contou do convite que o Patrus (Ananias), na época eleito prefeito de Belo Horizonte, havia lhe feito para ser a Secretária Municipal de Cultura. Ela me disse, então, que gostaria que eu fizesse parte da sua equipe. Eu já trabalhava com ela antes da viagem. Eu fiquei super feliz com o convite. Ela, uma pessoa que inclusive, muito contribuiu para minha viagem à Alemanha. Conversando sobre a viagem, eu lhe falei sobre as coisas que me despertaram atenção neste país: os Centros Culturais da Juventude, as exposições sobre a África, os espetáculos de arte africana contemporânea. Também expus a idéia de produção de um mapa de Belo Horizonte para que as pessoas pudessem se orientar na cidade. Coisa que aqui ainda não tinha. Além disto, apresentei a idéia sobre a realização de um festival de arte negra e a construção de um centro cultural para criança e adolescente. Ela disse: “*Se depender de mim nós vamos fazer.*” E, assim, surgiu a idéia do FAN. Quando eu fui para a Secretaria, encontrei com Marcos Cardoso que estava articulando a comemoração dos 300 anos de Zumbi. Era uma idéia que complementava a outra.

Produção cultural negra e contemporaneidade

Em 95, foi feito o primeiro FAN. Uma festa! O sonho de muitos artistas. Um grande festival de Arte Negra envolvendo cinema, artes plásticas, literatura, música, dança, debates. Na época, um dos interesses era trazer para a cidade artistas negros de renome nacional e internacional. Por exemplo, na abertura foi reunido vários tambores do mundo: Munhequitos de Matanza⁸⁰, de Cuba; os tambores da Venezuela; o Candombe do Uruguai; os tambores de Burquina Fasso⁸¹; o Congado de Minas. Foi um

⁸⁰ Munequitos de Matanza, grupo Cubano, da cidade de Matanza, cuja tradição musical é passada de pai para filho. O grupo tem feito magnífico e autêntico trabalho, contribuindo para que esse tipo de gênero musical transcenda sua forma original. (...) A Rumba, uma dança folclórica tradicional, originada dos portos de Cuba usando improvisados instrumentos de percussão, músicas chamadas por um solista e respondida por um coral, textos improvisados que relatam conflitos diários e específicos, e diferentes coreografias, de acordo com o estilo atual. (...) A palavra Rumba evoca o humor, uma atmosfera de barulho e celebração. "Vamos a Rumba" quer dizer "vamos dançar e celebrar a vida em sua plenitude". Disponível em: < <http://soulbrasil.com/index.php?lang=br&page=ed-br/12/1.php> >. Acesso em: 23 de julho de 2007.

⁸¹ O Burkina Faso (ou Burkina Fasso, por vezes aporuguesado como Burquina Faso), antigo [Alto Volta](#), é um país [africano](#) limitado a oeste e a norte pelo [Mali](#), a leste pelo [Níger](#), e a sul pelo [Benin](#), pelo [Togo](#), por [Gana](#) e pela [Costa do Marfim](#). Sua capital é a cidade de [Uagadugu](#). Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Burkina-Faso> >. Acesso em: 23 de julho de 2007.

festival maravilhoso! Eu, apesar de ter idealizado o festival, entre o lançamento da idéia e a realização, acabei assumindo um outro projeto que também havia proposto à Antonieta e que foi o CRCCA: Centro de Referência Cultural para Criança e o Adolescente. Acabei saindo da equipe de coordenação do Festival. O FAN é o maior evento desta categoria na América Latina! Um marco na história de Belo Horizonte em termos de abertura para a população negra se pensar, se visibilizar. Antes dele, os eventos ligados à cultura negra vinculavam basicamente à religiosidade, à antropologia. Nós não tínhamos nada que ligasse a produção cultural negra à contemporaneidade, a arte. E Minas é um lugar onde existe uma produção cultural de ascendência africana muito grande. Por exemplo, é grande a quantidade e a variedade de grupos que representam o reinado, os terreiros de candomblé, a umbanda, os grupos de capoeira Angola e regional, de dança afro. O diálogo mesmo da cultura negra com a contemporaneidade quem trouxe foi o FAN.

Proposições, desafios, questões geradas

Quando idealizei o Festival, eu pretendia que fosse um festival mais de intercâmbios, de criação de projetos coletivos. Que era um pouco do que eu havia vivido na Alemanha e que tinha sido tão rico. Então, eu pensei em um festival que viabilizasse o intercâmbio entre artistas, grupos de artistas. Assim, para nós não interessava só trazer o artista. A gente queria que junto fosse garantida uma possibilidade de troca. Na prática, este desejo não foi o eixo orientador do primeiro FAN. As trocas que aconteceram durante o festival foram de forma espontânea entre os artistas, as pessoas que freqüentaram o festival. Um dos argumentos para se optar por esse formato de 95 foi que trazer pessoas não conhecidas não atrairia o público. Nele, então, se apresentou: Tim Maia, Martinho da Vila, Jards Macalé, Luiz Melodia, Itamar Assunção, Bete Carvalho e Elza Soares.

Depois da versão em 95, o FAN teve dificuldade de ser assumido pela administração seguinte. Os outros festivais todos aconteceram: o FIT (festival internacional de teatro), o FID (festival internacional de dança), o Festival de Arte de Bonecos. Apesar de sempre contar com a promessa dos prefeitos eleitos, dos secretários que entraram, ninguém assumia a realização da segunda edição do Festival. Somente oito anos depois, em 2003, que a Celina Albano, em sua administração, retomou a idéia de realizar o FAN. Ela convidou o Rui Moreira, o Ricardo Aleixo e eu para sermos os curadores. Não foi nada fácil a retomada do FAN. Havia oito anos sem FAN na cidade e muita expectativa dos artistas e do movimento negro em relação ao FAN. E desta vez nós conseguimos dar um passo na construção do festival, numa perspectiva de promover um intercâmbio maior entre os artistas negros. Também, nós organizamos um espaço, uma espécie de mercado, para trocas, convivência e demos o nome de Ojá, Ele deu muito ibope.

Eneida: O trabalho de divulgação...

Gil: Na verdade, o processo de realização foi muito curto. Em cinco meses, tivemos que organizá-lo. E só quando ele já estava acontecendo a captação de recursos chegou efetivamente. Então, todas as idéias que tínhamos para valer como estratégia de divulgação pouco exploramos. A idéia era preparar

a cidade para o evento porque, apesar da importância deste festival, ele ainda não tem estrutura suficiente. Também pensamos em passar na televisão pequenas pílulas, em horários diversos, para ir problematizando e anunciando o Festival. Uma veiculação para gerar a discussão na população sobre o que é Arte Negra. Montamos o material, mas não conseguimos jogar na mídia. Também pensamos na circulação de um *Black bus*. Um ônibus todo preto, grafitado, para circular pela cidade divulgando o FAN. Na correria, quando fomos ver, o ônibus estava todo grafitado, mas branco. Aí, queimou a idéia! Assim, das estratégias boladas, poucas aconteceram. Mesmo assim, o público foi maior do que no primeiro.

O que é esta produção negra?

Então, eu acho que o FAN abre hoje uma série de questões sobre o que é esta produção negra. Há críticas vindas de negros e de brancos. Eu acho bacana estas manifestações, mesmo sendo difícil explicar a cada um a nossa posição de que não tínhamos como, em um formato de festival, atender a todos. Para mim é um sinal de que o FAN vem conseguindo provocar a cidade a pensar a temática da cultura negra, na contemporaneidade. Para nós, seria muito bacana se pudéssemos contemplar a todos, mas não havia e ainda não há estrutura para isto. Também, o que o FAN almeja é instigar as pessoas a avaliarem a consistência de suas propostas artísticas. Recentemente (2005), por exemplo, a Telemig Celular promoveu um Festival de Dança Contemporânea e não tinha um grupo sequer de bailarinos negros apresentando! No caso, a questão gerada é quanto a produção de dança contemporânea negra na cidade que não há.

Por que Festival de Arte Negra?

Um festival de arte negra se justifica por uma série de motivos. Por exemplo, quando se organiza um festival de música instrumental não é cogitada a escolha ou não se busca artistas da África ou do Peru. Lugares em que se tem uma música instrumental feita por músicos negros. No imaginário coletivo é como se não houvesse artistas com este tipo de proposta realizando um trabalho bacana e espalhados em diversas regiões do mundo. Comumente se convida os artistas que já estão aí, subentendendo que todo mundo está incluído neste universo. Você não cria um espaço para músicos que, apesar de terem um trabalho bom, não têm visibilidade. Porque, quando fala: “Festival de música” cabe tudo e a música negra em específico não aparece significativamente. Quando fala: “Festival de teatro” não tem a preocupação específica de trazer os artistas negros para o festival de teatro.

Nesse contexto, a iniciativa do FAN apresenta-se como defesa de um território. Como busca de constituição de um campo político de positividade, ele almeja divulgar trabalhos bons que não alcançaram ainda nível significativo de representatividade. Porque comumente a construção de uma imagem positiva pessoal leva muito em consideração os referenciais que o coletivo apresenta como positivos. Então, quando você só tem o referencial branco como um negro vai construir a sua referência fora deste padrão estético que não diz respeito a ele? Isto me faz lembrar um momento em que participei da produção de um filme. A primeira parte dele era a chegada dos navios negreiros, no Brasil. Nós fomos filmar em Parati. Eles pegaram aquela negrada do Rio, São Paulo, Belo Horizonte,

Salvador, porque tinha que encher de crioulo. Na ocasião, eu fiquei responsável por organizar o pessoal de Belo Horizonte. Após chegarmos e nos instalarmos, já no segundo dia o pessoal começou a sair na rua com uns panos amarrados, com os cabelos trançados. Era possível encontrar gente assentada na rua trançando cabelo! Neste momento, só havia negros no *set*. Muito legal! Parecia outro mundo! Para mim foi impressionante porque eu nunca havia estado em meio a tantos negros juntos. Cada casa só tinha negros. A cidade escureceu! Eu me lembro que em um daqueles dias nós estávamos andando, indo para o almoço e um dos meninos, um rapaz todo entusiasmado falou comigo:

_ Oh Gil, você sabe uma coisa que eu estou descobrindo?

_ Não, o que é?

_ Eu sou bonito demais!

_ Por que você está descobrindo isto?

_ Neste lugar que só tem negão, eu estou conseguindo ver que eu sou bonito!

Então, este menino, onde quer que ele more, ele devia se sentir o menino mais feio! Em Parati, as referências que ele começou a ter passaram a ser outras. Quando ele começou a ver aquele grupo de negros, todo mundo trançando cabelo, de roupa a caráter, ele pôde dizer para si que também era bonito! Ele até ali não tinha uma referência que lhe permitia valorizar a ele mesmo. O tempo todo, a referência valorizada era a branca: nariz fino, cabelo liso, lábios finos. Tudo o que é valor, que está na propaganda, que está no material na escola, toma como referência o branco. Eu não consigo ver uma representação positiva relacionada ao negro. Quando aparece família negra, o pai é bêbado, a mãe sofre o tempo todo. Ou então os negros da cena são todos bandidos ou subalternos (a empregada, o motorista, o caseiro e por aí vai)! Quando que a televisão brasileira enche de negros? Em novela, retratando o período da escravidão. Até hoje o imaginário da televisão brasileira considera que só pode ter muito negro quando se trata de escravos! Como é que você constrói uma imagem? Em determinado momento você tem que começar a criar referências segundo outra imagem... de negros, de um grupo... Belo Horizonte é uma cidade de três milhões de habitantes. Há um grupo de teatro negro! Eu fui, durante muito tempo, um dos atores negros desta cidade. Não existia outro. Eu nunca fiz o papel principal porque em todos os papéis, se a princesa é loira, para eu fazer o príncipe... "*Não cabe!*" Para fazer o pai da princesa. "*Não pode!*"

Eu tive um impacto assistindo a uma peça de teatro, no FIT de uns anos atrás. Eles trouxeram Peter Brook, com um espetáculo em que ele trabalhou com atores africanos e japoneses. A cena é um ator africano e a mãe dele é uma japonesa. Depois disto, cheguei na sala de aula no Palácio (das Artes), comentei com meus alunos se eles haviam assistido ao espetáculo do Peter Brook. Eles disseram que tinham achado lindo! Eu perguntei se eles viram que a mãe do ator era uma japonesa. E eles: "*Não! Daquele ator africano? Ela era negra!!*" Eu insisti na minha afirmação que ela era japonesa. Falei para eles verificarem no *folder* do espetáculo. Só, neste momento, que eles admitiram. E eu perguntei-me sobre qual é o argumento cabível nesta alegação de que negro não pode este ou aquele personagem. Isto, se o teatro, a arte ela está ou deveria estar além. A construção, ali, passa por outro

campo. Pegando este exemplo, pelo menos aqui no Brasil, por enquanto, nós ainda estamos longe desta construção de criar este espaço. A Marlene Silva, que trouxe a dança afro para Belo Horizonte, ela nunca conseguiu construir uma escola. Ela batalhou durante todos estes anos. Aí, vem um com poucos anos de trilha e abre academia aqui, outro balé clássico abre ali, outra dança contemporânea, vão abrindo, vão abrindo. Em função destas coisas, neste momento, volto a dizer, precisávamos mostrar para a cidade que há a possibilidade de fazermos dança, teatro, música, proposições de novas linguagens, consistentes, diferentes, com artistas negros. No festival tinha artistas brancos. Nós não fechamos para a participação deles. Por exemplo, tinha um que fazia trabalho maravilhoso com colares do candomblé. Em função da temática e da qualidade sensacional do trabalho dele, nós o trouxemos. Então, hoje, quando eu falo com os meninos do Alto Vera Cruz, eles falam que acharam bacana participar do FAN. Um dos motivos era ter visto, pela primeira vez, tanto negão no palco. E, daí, passar a achar possível também estar lá. A partir do FAN, eu constato que, em Belo Horizonte, surgem vários grupos de artistas negros: Tambolelé, Berimbrown, Arautos do Gueto. Até então, eles podiam alegar: *“Ah, isto é difícil, nunca vou conseguir! Isto é só para eles lá. Eu nunca vi esta referência.”*

No momento em que é estratégico defender

O FAN, então, foi fundamental para fortalecer um discurso da negritude. Ele trouxe para o centro da cidade a discussão. Deu visibilidade ao que era muito presente na periferia, mas de forma dispersa. Eu considero que afirmamos isto no momento em que é decisivo defender. Você tem que nomear principalmente por estratégia. Porque senão você dilui, cai na música brasileira. O que aconteceu de terrível na música brasileira? Quando entraram as gravadoras no Brasil, elas começaram a definir o processo de composição de samba que sempre foi coletivo. O samba sempre foi criado em um botequim, na roda. E nela o samba não tem dono. A gravadora pergunta sobre a autoria do samba, imprimindo esta idéia de autoria. Daí começa a disputa para ver quem será o dono da obra. Com isto, ninguém vai querer compor junto, se separam. Vem a televisão e fala quem pode ir para a tela? Qual o cara entre os sambistas que pode ir para a tela? Aí, aquele Seu Zezinho que compôs e que tocava, mas que não tem a estética estabelecida pela mídia, vão dizer: *“Não, ele é muito feio, ele não pode aparecer na televisão!”* Também, a Dona Maria que canta e tem a voz maravilhosa, vão dizer que não pode ir para a televisão porque ela é muito gorda. Também porque quando canta, ela sacode demais! Tem algo nela que está fora do equilíbrio estético.

Sobre isto, eu peguei um samba de roda, que é dançado por senhoras do sul da Bahia e coloquei o áudio do *Tchan* (grupo de dança baiano). É impressionante! Elas estão dançando a mesma coisa! Porque tem uma base rítmica que é de samba de roda. Agora, estas senhoras que dançam o samba de roda apresentam uma outra estética! Elas não podem ir para a televisão! Tem de ir só aquelas mocinhas com aqueles shortinhos. Mas o bacana é que quando as senhoras estão dançando a sensualidade delas passa no ombro, no jeito de pegar a saia! É miudinho, é pequeno, é bonito, gracioso. Você vê aquelas senhoras enormes com aquela delicadeza de gesto! Mas isto na televisão

não interessa. E com isto você começa um processo em que aquele que faz, por exemplo, um Cartola⁸², que era o gênio do samba, morre sem nada porque a gravadora, a televisão, elas não quiseram saber dele. A Clementina de Jesus... Então, você tem que criar um espaço em que você lança para frente estas pessoas. No sentido de possibilitar que elas sejam vistas, inclusive, para que elas se descubram bonitas, capazes, em condições de propor coisas legais. Isto tanto para poder serem absorvidas pelo mercado quanto para valer como referência para a moçada. Se não fizermos, assim, é uma relação totalmente sem equilíbrio.

Proposições e exposições no FAN

A idéia era que este tipo de festival viesse atrair toda a cidade. A aposta é ainda hoje de que o conhecimento a circular nele é válido para a população. Para que as pessoas entendam melhor a vida, se relacionem melhor e não algo para celebrar apenas um grupo étnico ou fazer algo fechado para um grupo. Também, trazendo esta provocação, abertura de campo para se pensar o artista negro e a sua produção artística, nós criamos no FAN um espaço que se chamava “*As donas da voz*”. Selecionamos algumas cantoras que já tinham um trabalho significativo na cidade e o FAN buscou dar uma estrutura artística: músicos, um espaço etc. para montarem um espetáculo no FAN. O mesmo aconteceu com os músicos eruditos negros que tocam nas orquestras sinfônicas, nos corais! Para estes compositores negros, que não estão tocando as suas próprias composições e que praticamente não aparecem, criamos também um lugar no FAN, chamado *Batuque de câmara*. A idéia, no caso, foi de criar um diálogo da música erudita com a produção popular brasileira. Também, nós trouxemos uma mulher chamada Ruth Edwards⁸³, com sua exposição genial das invenções feitas pelos negros. Ela investiga invenções patenteadas feitas pelos negros ao longo da história. A cada invenção que ela identifica, ela produz um livro objeto evidenciando o que foi feito. É um trabalho muito bacana! Por exemplo, ela diz que quem inventou a lâmpada foi Tomás Edson, mas quem inventou o filamento de Tungstênio foi um negão. Quem inventou a geladeira foi um negão. Aí, tem uma história interessante, até engraçada porque um *rapper*, após sair da exposição, entusiasmado, afirmou: “*Oh mano, eu odiava este negócio de geladeira, colonialismo, imperialismo americano, obrigando a gente a ter geladeira. Mas agora, sabendo que foi um negão, eu vou abraçar a minha geladeira quando eu chegar em casa!*” Então, são coisas que começam a mexer com as pessoas e você nem imagina! O trabalho da Ruth tira a idéia de que negro é só samba, futebol e cachaça.

⁸² Angenor de Oliveira, o Cartola, nasceu em 11 de outubro de 1908, no bairro do Catete, Rio de Janeiro. Cf.: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/cartola.htm>>; também: Cartola, o trovador de samba. Rede Cultura. <<http://www.tvcultura.com.br/aloescola/artes/cartola/>>. Acesso em: 16 de julho de 2007.

⁸³ Ela faz parte do Center for the Book Arts em NY. Cf.:<http://www.brooklynpubliclibrary.org/events/exhibitions/2005/inventing.jsp> e <http://www.brooklynpubliclibrary.org/events/exhibitions/2005/inventing.jsp>

No primeiro FAN, cismamos de fazer um Ijexá⁸⁴. Criou-se um bloco para desfilar na rua. O Djalma Correia, um percussionista, foi quem veio ajudar a arranjar o bloco. Na ocasião, eu ouvi a explicação sobre a diferença entre *Ijexá*, ritmo africano e o *Vira*, ritmo de Portugal. Ritmos que se diferenciam em função do tempo de toque. No primeiro, temos três toques: Pá, pum, pá / Pá, pum, pá / Pá, pum, pá. Três batidas simples. No segundo, o *Vira*, são três, certinho: Tum, tum, tum / Tum, tum, tum / Tum, tum, tum. “*Ai chiquita se tu queres ser bonita. / Arrebita, arrebita, arrebita!*” Se você atrasa, você passa de um ritmo para outro. Você vai para o Ijexá... (Gil toca o mesmo som, porém, com tempo diferente). Então, uma diferença no tempo do toque me tira da África e me faz atravessar o continente e ir para a Europa. Estes são detalhes sutis que interferem no fazer artístico. A maior briga do Djalma era porque todo mundo tocava... [Gil toca as três batidas, como ele disse, de Portugal e vai cantando a música africana]: “*Aonde vai mamãe Oxum.*” Então, se você não tem alguém que está atento ao detalhe, você vai para um lugar e acha que está em outro! E isto, em música, é muito comum.

Eneida: E o público que vai ouvir, como não tem qualquer tipo de iniciação naquilo ali, também não consegue distinguir.

Gil: Ele acha ótimo, acha lindo, considera que está rolando o maior som!

Eneida: Falta, então, um campo de referência que explique todo este universo para avaliação do que é produzido, como um dicionário.

Gil: É, precisa ser construído isto: uma escola ou um lugar de convivência, onde a negrada se reúna para tocar junta, se comparar. Alguém que, atento, ouve e corrige. Alguém que sabe e não deixa passar quando ouve e vê que não é aquilo. Então, um espaço para se trocar com o outro. Falo isto, porque eu fico incomodado quando vejo a moçada falando que está fazendo *funk* e não é *funk*. Cantam em cima de uma letra e não estão sabendo o que estão cantando. Fazem uso do ritmo americano, trabalhando com uma letra em português! Então, a divisão não pode ser a mesma, tem que mudar! Mas como fazer se muitas vezes eles estão sozinhos! E também mantêm convivência com músicos brancos, que vão achar que estes rapazes *black* estão arrasando, cantando lindo! Quando, então, alguém barra, isto desnorteia a moçada. Pode ser um só ou uma banda, muitas vezes não há neles o entendimento daquilo que não está bom. Daí, a minha insistência quanto à organização de um espaço de convivência porque

⁸⁴ Sobre o Ijexá: é uma nação do [Candomblé](#), formada pelos escravos vindos de [Ilesa](#) na [Nigéria](#), em maior quantidade na região de [Salvador](#), [Bahia](#). Atualmente ele resiste como [ritmo musical](#) presente nos [Afoxés](#). O Ijexá, dentro do Candomblé é essencialmente um ritmo que se toca para [Orixás](#), [Nkisis](#) e [Voduns](#), [Oxum](#), [Oxóssi](#), [Logum-edé](#) e [Oyá-Yansan](#). Ritmo suave mas de batida e cadência marcadas de grande beleza, no som e na dança. Na música popular o ritmo se manifesta em gravações como “Beleza Pura” de [Caetano Veloso](#), “Palco” (versão do Acústico Unplugged) de [Gilberto Gil](#), “É d’Oxum” de Gerônimo e Vevé Calazans, gravada por [Gal Costa](#) e por vários outros intérpretes da música brasileira. Presente também em uma música do DVD Jorge Vercilo ao vivo, no qual ele cita o ritmo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ijex%C3%A1>. Acesso em: 16 de julho de 2007.

Também sobre o Afoxé pode-se dizer que ele é definido popularmente como um [ritmo](#) do [Candomblé](#), mas, na realidade o ritmo [africano](#) utilizado no [Candomblé](#) e nos blocos de [Afoxés](#), tem o nome africano que é [Ijexá](#) ou [Ijexá](#). A marcação do [agogô](#) é sua batida característica, tornando esse ritmo facilmente identificável. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Afox%C3%A9_%28ritmo%29>. Acesso em: 16 de julho de 2007.

a nossa juventude está muito desligada de quem sabe fazer. Por exemplo, quando você vai para uma roda de samba com os velhos lá da Mangueira, se você tocar um tamborim errado, eles logo mandam tomar o tamborim do menino, porque ele não está sabendo tocar! Se você está em um Congado bacana e toca uma *Caixa* errada, nego vai parar e falar: “*Não é assim, não!*” Agora, hoje, esta moçada da periferia que está fazendo *rock, funk*, não tem convívio com quem sabe música. Eles não têm ambiente musical. Isto não gera conhecimento. É muito na intuição. É de quem não sabe para quem não sabe ou para quem sabe um pouco menos.

O público, patrocinadores e a cultura negra

Esse Festival foi produzido com um conjunto de limitações a enfrentar, como por exemplo, tempo para organizá-lo, questões de ordem logística, de verba, de ausência de referências para nos ajudar a antecipar questões. Daí, nós tivemos que estabelecer prioridades, em termos do que daria para ser feito sob estas condições. O que principalmente deveria ser privilegiado. Agora, sobre a questão de atrair o público, isto não é só a questão do marketing, tem também, da postura, seja do poder público, seja da iniciativa privada em relação à cultura negra. Quer dizer, enquanto o FIT, Festival de Teatro, tem um ano de pré-produção, o FAN tem cinco meses! Este é o tempo que temos para trabalhar. Então, as instabilidades que vão cercando o evento são inúmeras.

Também, a iniciativa privada, por exemplo, ainda não vê a possibilidade de veicular o seu produto ao festival. Com este tipo de conduta tanto das empresas quanto do poder público não se cria condições para que isto aconteça na sua força. Então, esta credibilidade ainda está aquém. Também, outro agravante é que, ainda quando o FAN acaba, durante o ano seguinte, pouco é feito para lhe dar visibilidade. Algo que possibilite a manutenção da idéia para mantê-la acesa. Nesta mesma linha, também as parcerias do FAN com a Universidade, com as escolas, para a geração de desdobramentos após o festival ainda são frágeis.

Visibilidade de artistas negros, em Belo Horizonte

Coletivamente, os artistas negros da cidade, seja como movimento ou como grupo, ainda são poucos que conseguem produzir coisa de negão! Mesmo assim, o investimento é feito por empresários brancos ou mesmo o poder público. Esta autonomia apenas em pequena escala começa a ser gerada a partir de um ambiente nascente favorável a isto.

Eneida: Como prognóstico, você acha que isto vai acontecer? Que tipo de iniciativa precisa para negros investirem em negros?

Gil: Bem, apesar de ainda haver um longo caminho a trilhar hoje já começa a aparecer manifestações bem positivas. Um exemplo é este encarte. [Gil tem em mãos um encarte do CRIA-Cultura⁸⁵, em que

⁸⁵ A Cria! Cultura (www.criacultura.com.br), empresa de projetos culturais, localiza-se em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Sócios responsáveis: Maurílio “Kuru” Lima: diretor; Tiago Dolabella: relações internacionais. Há 10 anos, atua na criação de projetos culturais, visando o desenvolvimento da cena artística e cultural do estado e do país. Elabora, planeja, capta recursos e produz projetos culturais, ação decisiva para desenvolvimento de carreiras artísticas. A Cria! Cultura (...) participou da concepção e/ou realização/produção de importantes projetos, em Minas Gerais. Entre eles: Conexão Telemig Celular de Música (...), em parceria com a empresa de telefonia móvel, Telemig Celular. O evento é realizado em cidades do

aparece seis artistas/grupo negros reconhecidos]. Isto é o primeiro fator positivo que a gente tem: a qualidade do material de apresentação dos artistas negros da cidade. Nenhum destes é trabalho social. Todos são artistas ocupando um lugar no mercado. Falta justamente a visibilidade disto para que o empresário tenha interesse em investir. Os caminhos são muito interligados. Cada vez mais, vejo a importância da gente conseguir veicular, disponibilizar a imagem para as pessoas verem, passarem a conhecer. Isto é uma das coisas que está faltando. Sair só da retórica. Então, você ter um produto que está mostrando. Também, nós temos hoje um coletivo de empresários negros. Eu ainda não tive contato, mas sei que, em São Paulo, tem um pessoal tentando articular isto. Quando a gente tem “estes produtos”, começamos a poder chamar estas pessoas para um diálogo. Um debate sobre esse tipo de produção é que seria legal. Nas artes plásticas, nós temos o exemplo das obras do Jorge dos Anjos aqui de BH. Acontece que nem sei onde ele está.

Eneida: Ele é vivo?

Gil: Sim, Jorge é novo, deve ter uns 45 anos. Tem uma escultura de ferro grande em frente ao bar Brasil 41, na Avenida Brasil, perto da praça do quartel de Santa Efigênia. É uma escultura que ele fez para a comemoração dos 300 anos de Zumbi. Ele trabalha com ferro, com escultura, com estamparia, cenário. No FAN de 2003, tinha peças dele. Eu fico pensando, olhando para trás e vendo hoje onde é que se está em termos de conquistas. É porque eu gosto demais de Belo Horizonte! Adoro esta cidade! E eu acho que ela precisa... É preciso ser produzido coisas que façam com que as pessoas gostem da cidade. Que as pessoas vejam a cidade como aquela em que as coisas acontecem, onde é possível acontecer. E eu acho que o olhar sobre Belo Horizonte é um olhar pessimista. Principalmente, pela minha geração.

Eu estava conversando isto com o Rique outro dia. A minha geração, como ela foi gestada dentro da ditadura, ela não gostou da cidade porque era repressora. A cidade que reprimia, tomava prensa na rua, não tinha liberdade na cidade. A cidade gera um mal estar entre os artistas que deram bem na cidade e eles acabam deixando a cidade. Os que ficam, pouco dialogam com ela. Fazendo seus circuitos nacionais, internacionais. E, também, foi marcado por um êxodo muito grande. A maioria dos artistas que começaram comigo, todos foram embora para o Rio, São Paulo, Estados Unidos, Europa. Então, aqui sempre foi marcado como o lugar que nada dá certo, nada vai acontecer. E eu vejo o contrário, é onde as coisas estão acontecendo. É claro, tem as dificuldades, mas estão acontecendo. Isto aqui, por exemplo (o encarte da produtora Cria Cultura só com artistas negros), é uma marca do sucesso. Agora, se não mostrar como é que fez esta caminhada e como é que tem coisas dando certo vai ser difícil as pessoas ficarem. Aliás, é importante ficar. Eu sempre falo que, se todo mundo que chega em certo

interior de Minas e em Belo Horizonte. (...) Promove eventos / festivais. Acompanha novos e expressivos talentos da música de Minas, na qualidade de *artistas empresariados*: Celso Moretti (estilo jamaicano: o Reggae Favela / desde 2001); Pereira da Viola (Viola, música regional brasileira / desde 2002); Pedro Morais (Cantor e compositor / desde 2006) e *artistas agenciados* pela empresa. Entre eles: Berimbrown (de 2000 a 2003); Bossa Negra (desde 2003); Maurício Tizumba (desde 2004); Manifesto 1º Passo (desde 2003); Meninas de Sinhá (desde 2005); Negros da Unidade Consciente (desde 2003). Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/perfis/cria-cultura>. Acesso em: 16 de outubro de 2007.

patamar for embora, a cidade está sempre começando. Nunca tem gente puxando. Este que pode exigir da cidade, negociar com ela... É importante mostrar as trajetórias dos artistas negros. Como estão ocupando cada vez mais espaço não só local, mas para além dos limites da cidade! Quer dizer, hoje o Berimbrown, o NUC, o Tambolelé, o Tizumba, o Pereira da Viola estão conquistando um espaço fora da cidade sem precisar sair daqui. Estão criando o seu público fora.

Eneida: E esta cidade tem algo de diferente do Rio, São Paulo, que ela é novinha.

Gil: Este é um grande barato da cidade e, por outro lado, é um problema porque ela não mostra a história da população negra que viveu aqui nos anos 20, 30, 40.

Eneida: Você já falou isto, que todo *status* que o negro tinha ficou em Vila Rica.

Gil: É, em Ouro Preto. O Rique sabe de coisas interessantes sobre o negro em Belo Horizonte. O Major Lopes era negro. É nome de uma rua em uma região relativamente nobre da cidade. Também, o Francisco Nunes é negão e ninguém sabe disso. Ele era maestro, produzia teatro. Ninguém que conheço sabe. Fico imaginando o que era o movimento de teatro que existia na época deste homem, o teatro negro que devia existir aqui, atores negros... O que deve ter sido este cara?!

2.1.7. Assessor de Cultura de Belo Horizonte

Eu fui convidado pela Antonieta (Cunha) para trabalhar na biblioteca pública municipal infanto-juvenil. Depois, ela convidou-me para trabalhar na Secretaria Municipal de Cultura. Os convites dela foram importantes. Daí, eu pude conhecer, inserir-me no serviço público. Neste lugar, eu pude propor o Centro de Referência para a Criança e o Adolescente, organizar o FAN e dar aula no PREPES⁸⁶! São espaços importantes na minha formação, em que eu fui podendo mostrar os meus trabalhos.

Centro de Referência

O Centro de Referência, a idéia era propor um lugar em que fosse realçado o papel do brincar na vida da criança. Neste espaço, nós buscamos identificar e registrar diversos tipos brincadeiras, brinquedos tanto quanto um modo de viver a partir da criança. O seu olhar sobre o mundo e como isso entra na escola. Na época, eu já trabalhava com arte e educação e a questão do material para disponibilizar para os arte-educadores, quando eu dava cursos, era sempre um problema. Eu dava uma aula, terminava a aula e os alunos: “*Nossa, que legal esta música, este vídeo. Cópia para mim?*” Eu dizia que era impossível, que não tinha tempo para copiar. Daí, foi crescendo a vontade de criar um espaço para acesso a material deste tipo para quem tivesse interesse. Foi daí que partiu a idéia de criação deste espaço. Ao propor isto para a Antonieta, ela disse que achava a minha idéia bacana, porém, eu deveria

⁸⁶ Curso de Especialização da PUCMinas.

criar um debate na cidade para mostrar a importância da proposta. Com isto, eu resolvi convidar uma musicista, a Lídia Ortélio. Ela é de Salvador, tem um trabalho de pesquisa e de brincadeiras com as crianças.

Interesse em investigar brincadeiras de criança

Na palestra, ela mostrou slides de quadros antigos (pintura em quadro de Brueghel, pintor holandês⁸⁷ e também de pintor inglês do século XIX), louça milenar (vaso grego de quatro séculos antes de Cristo) apresentando um mesmo motivo: crianças brincando de “cinco marias” (cinco pedrinhas). Isto ela mostrou também através de ilustração de crianças na África e fotos de crianças, no Brasil, em Salvador, cidade em que mora. Com esta introdução, ela propôs a idéia da cultura da criança. Que as crianças do mundo inteiro, de tempos diversos, brincavam e brincam com as mesmas coisas. Sendo esta a forma delas conhecerem o mundo. Isto me fascinou. Também, quando ela comentou sobre algo que acontece muito e que nem damos tanto valor: o menino chega em casa cantando e a mãe pergunta onde foi que ele aprendeu aquilo? Ele vai e responde: “*Ninguém me ensinou não, eu é que inventei.*” Na realidade, ele aprendeu com o colega, mas a maneira como se dá a transmissão do conhecimento entre as crianças é de uma forma tão despreocupada que não existe: “Eu aprendi.” Parece que vem de você. Isto é seu. Eu tomo isto como algo que caracteriza a cultura africana, do negro. Então, como havendo uma outra maneira de se passar o conhecimento. De forma espontânea, como se estivesse brincado, a ponto de achar que veio de você mesmo.

Concepção de brincar

Eu tomo o brincar na vida da criança não como algo de caráter utilitário, como a escola acaba reduzindo a questão da brincadeira na vida dela. Eu vejo como um fazer que lhe permite explorar as suas possibilidades, conhecer o mundo. Eu sempre me incomodei quanto à maneira que a escola trabalha com a questão da arte: teatro, música, brincadeiras, de modo geral. Tudo é reduzido. Trata-se somente de um caminho “mais prazeroso” para aprender. Isto é uma apropriação indébita! Além disto, o padrão que é imposto não é brasileiro. No sentido de incluir e valorizar as brincadeiras ligadas aos africanos, aos indígenas. Se por acaso entra este tipo de música, nunca vai ser segundo a metodologia que eu aprendi com o Seu Raimundo Nonato. Vai ser via a partitura e tal. O samba, o maracatu, os cantos, a dança do Congado, o frevo não encontram espaço. O interessante é que com estas experiências, como as que conheci neste encontro com a Lídia, em mim foi se consolidando um modo de pensar a partir do que passei a chamar de cultura da criança e de cultura do africano. Modos de viver que me ajudam a ler o mundo, a pensar os meus trabalhos.

⁸⁷ Peter Brueghel (1525-1569) Pintor flamengo. Conhecido como Brueghel, *o Velho*, para o distinguir do seu filho, também pintor. Cria um estilo próprio caracterizado pela abundância de colorido. Os seus quadros, de costumes na sua maioria, refletem a vida quotidiana da sua época e, ao mesmo tempo, pretendem interpretar a realidade, umas vezes com profundidade e outras de maneira anedótica. As suas obras estão repletas de pequenos pormenores reais e oníricos. (...) o conjunto da sua produção reflete as atribulações de uma época de confusão e de mudanças marcada pelas guerras de religião. (...) iniciador da escola flamenga, que domina o mundo da pintura europeia durante parte do século XVI e no XVII. Entre as suas obras há que

Conheci a cidade

Estas atividades que propus no âmbito do poder público provocaram em mim a elaboração de um pensar sobre este lugar e também o acesso à informação. Neste sentido, foi muito importante o convite da Secretaria. Através deste trabalho, eu conheci a cidade! A minha entrada na Secretaria foi para trabalhar... Foi no início da política do Patrus e era necessário o reconhecimento da cidade para se estabelecer as políticas públicas. Eu saí circulando. Fui para encontros nas regionais. Estive em locais que eu jamais podia imaginar e que eu jamais iria se não fosse nestas condições, pelo poder público! Isto foi uma coisa muito bacana. Então, além de conhecer a cidade, na medida em que eu entrei como diretor de um departamento, eu criei uma inter-relação com outras secretarias. Quer dizer, a Secretaria do desenvolvimento social e a da educação. Principalmente, através destas duas secretarias com as quais eu me envolvia, trabalhei mais diretamente, eu passei a conhecer o poder público. Passei a participar de reuniões das secretarias. Por exemplo, as de planejamento da prefeitura. Então, foi valioso conhecer o funcionamento da máquina pública e oportunidade de formação! Desde como se faz um empenho para pagar uma pessoa, como saber fazer uma licitação para contratação. Ou ainda um plano inter-secretarias de atuação de determinado setor, na cidade.

2.1.8. Sociedade Lira Eletrônica Black Maria

Trilhas executadas ao vivo com vocalização de poemas,

A *Black Maria*, com o Rique consiste em um trabalho proposto a partir de 2000. Realizamos algumas apresentações. É um campo de ação em aberto. Um outro momento de pesquisa. Uma vertente ainda mais radical de exploração dos recursos expressivos (corporalidade, sonoridade, novas tecnologias) comparado ao proposto na Cia. SerÁQuê?. Trata-se de um investimento meu e do Rique de criar, manipular, armazenar e pesquisar fontes sonoras, imagens, textos. Proposição de atravessamentos entre eles (imagem de vídeo, música eletrônica, percussão, poesia, movimento). Aí não fica claro os limites entre onde começa e termina a expressão de cada campo. O que seja mesmo um poema?! Em que momento deixa de ser e começa uma música? Qual é precisamente o limite entre um movimento corporal e uma dança? As nossas trilhas costumam ser executadas ao vivo e se propõem a construir um diálogo com a vocalização dos poemas e as imagens projetadas, por exemplo. Também, como outro exemplo do que já fizemos a partir da gravação feita por mim da voz do Rique, durante o espetáculo, eu ia alterando o tempo da voz dele, a ordem do texto.

Há diferença entre o meu estilo e o do Rique. O dele é outro. Temos uma diferença básica que é o caminho solitário e o caminho coletivo. O processo de produção do Rique sempre foi mais solitário. Ele escreve os livros dele em casa. Não precisa de ninguém. No meu caso é o contrário. A solidão

citar *O Triunfo da Morte, A Parábola dos Cegos e A Torre de Babel*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pieter_Brueghel_o_velho>. Acesso em: 13 de julho de 2007

acaba comigo, me deixa perdido, sem saber para onde vou! Então, nós temos esta coisa. O Rique explora dados principalmente obtidos de leituras. No meu caso, eu aprendo muito com a rua: a Dona Maria, não sei da onde, o cara da favela, o músico não sei de onde. Então, quando nos encontramos é muito legal. Uma palavra boa, no caso, é *generosidade*! Nós temos uma generosidade muito grande um com o outro. Isto é muito bacana, porque estes dois universos quando cruzam, você vai ter a experiência da rua e a fundamentação teórica da produção. Isto é bacana demais! Estou me lembrando de uma performance que fizemos há poucos dias atrás e que foi muito legal. Foi na casa África⁸⁸, no Santo Antônio. O Rique me chamou. Ele trouxe um poema do Hugo Ball⁸⁹ imitando os sons dos tambores africanos e outros poetas. Além de outros, dele próprio. Então, em um determinado momento, dois crioulos estavam vocalizando o que poetas europeus fizeram imitando a África. Foi bacana demais! Cantamos também umas coisas que já fizemos juntos. O Rique traz a coisa conceitual e eu venho com as coisas da rua. É Apolo e Dionísio!

Rui, um ponto de enigma

Para mim o Rui é um ponto de enigma. Quando ele vai contar uma história, ele se mostra um ator de teatro, mesmo quando introduz passos de dança. Ele vai contando, explorando o saber que tem, vai garantindo a atenção do público! Ele vira para o lado de cá, ele dança, ele canta. Ele não age apenas como um bailarino. Agora, ele não se vê como ator. Ele não acha que domina a linguagem das artes cênicas. Eu encontro nele uma coisa do Griôt do cantador de histórias.

2.1.9. Incursões no Alto Vera Cruz

Manifesto Primeiro Passo

Com a experiência de trabalho com o movimento Hip Hop, no Quilombos Urbanos, eu me vi interessado pela arte produzida por grupos da periferia, do morro. Pessoas falando de seu cotidiano, de sua vida, de sua maneira de viver. Com isto, acabei topando um trabalho com os meninos do NUC, um grupo de Hip Hop, do Alto Vera Cruz. Eles me convidaram, para fazer a direção musical de um CD. Eu disse que aceitava, mas que, ao invés de trabalhar exclusivamente com as bases eletrônicas, neste formato já feito no Rap, eu queria que eles envolvessem a comunidade, usassem a musicalidade

⁸⁸ O Centro Cultural Casa África (CCCA), com sede em Belo Horizonte, surgiu em setembro de 2003, idealizado pelo senegalês Ibrahima Gaye. A missão do CCCA é promover, divulgar e difundir a cultura africana e afro-brasileira em todas as suas formas e manifestações. São desenvolvidas atividades sócio-culturais e educacionais, junto à comunidade, como palestras, exposições, espetáculos, seminários e outros projetos que buscam a construção de culturas coletivas. (...) A Casa África é a somatória de todos os projetos já desenvolvidos pelo seu idealizador desde 1999, que culminou num centro de referência da cultura africana, no Estado de Minas Gerais. (...) Evento mensal, Noite do Griôt (...) espetáculo intimista em que músicos se mostram informalmente, contando histórias e dialogando com a platéia. Disponível em: <http://www.centrocultural.m2014.net/article14.html?id_document=73#documents_portfolio>. Acesso em: 13 de julho de 2007.

⁸⁹ Hugo Ball (1886 -1927) [poeta, escritor alemão](#). Um dos principais artista do [dadaísmo](#), escreveu o [manifesto dadaísta](#). (...) Queria mostrar ao mundo que existiam pessoas com ideais diferentes dos da sociedade em geral. (...) Uma marca indiscutível deste artista são os poemas sonoros (poemas sem palavras: “Gadji Beri Bimba” e o “Karawane. A sua obra é constituída por “Tenderenda, der Phantast” (romance não publicado escrito no período dada”, “Cristicism of German Intelligence”, 1919 (análise do estado de espírito do povo alemão) e por “Flucht aus der Zeit” (trechos de diário do período dadaísta). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hugo_Ball>. Acesso em: 13 de julho e 2007.

já existente na própria comunidade. Como eu conhecia muito o Alto Vera Cruz, propus que eles convidassem, para fazer parte da percussão, um grupo de Capoeira e do Samba e, para fazer as *Backing vocal*⁹⁰, que convidassem as Meninas de Sinhá. Grupo de senhoras da terceira idade, que cantam músicas de roda. Eles me falaram que eu era doido de misturar, mesmo assim toparam. No dia do ensaio, olhei o grupo de senhoras, sessenta, setenta anos e, do outro lado, a moçada. Aí, eu me perguntei como eu conseguiria fazer o grupo se misturar? Como eu costumo carregar comigo o tambor, eu o peguei e pensei que, ali, naquela hora, ele tinha de falar alto. Aí, comecei a tocar. As Meninas de Sinhá começaram a dançar! Eu fui incentivando, produzindo mais som. Elas foram puxando os meninos, eles meio tímidos... Mas como elas foram e puxaram, eles não ficaram para trás! Com isto nós começamos todos a dançar. A partir daí começou a rolar e foi rolando o processo de criação que deu no projeto *Manifesto Primeiro Passo*. Um projeto artístico que vem associar esta moçada do Hip Hop, Samba e Capoeira, com as senhoras da terceira idade. Esta experiência, eu avalio como um momento importante. Uma síntese de toda a história que eu vivi, da busca desta arte interconectada com a vida cotidiana.

Uma dança, uma música que todo mundo podia fazer

Isto me remete a um livro que li na década de 70 ou 80, *Dançar a vida*, de Roger Garaudy⁹¹. Neste, ele fala desta separação que houve da arte com a vida. Quando as artes foram se distanciando dos rituais, desta integração, ganhando autonomia a partir da associação de arte com a *virtuose*⁹² ela passou a ser um negócio para poucos. Só os que podem estudar muito podem se dizer artistas, podem ter lugar no palco. Mas quando eu ia no Congado, uma coisa que me fascinava era que eu via lá o congadeiro com os jovens e as crianças, dançando no Congado. Então, era uma dança, uma música que todo mundo podia fazer. Quem estava ali participando do grupo, podia dançar, cantar, tocar. Não era olhado se é uma pessoa gorda, magra, se é branco, preto, não importa, o espaço é para você fazer. Também, quando criamos o “Manifesto Primeiro Passo”, achei muito bacana, porque foi a primeira vez que vi aquelas senhoras cantando, dançando, ao lado daquela moçada e contando da vida delas! Então, o Manifesto fecha este ciclo para mim. Nele, é onde sintetizo, vejo a ligação entre a tradição, a cantiga de roda, o samba de raiz, do partido alto, a capoeira e a música eletrônica: o rap, a literatura do rap. Como estas coisas podem conversar?

⁹⁰ Vocal de apoio (backing vocal) tem a função de integrante, ou convidado, de uma [banda musical](#) para cantar em parceria com o [vocalista](#) principal. Essa função pode variar muito, desde vocais suaves cantados quando o vocal principal canta, como pode ser (vocal gutural) ou, então, cantar determinadas partes das músicas. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vocal_de_apoio>. Acesso em: 13 de julho de 2007.

⁹¹ GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Nova Fronteira. “ A dança como símbolo do ato de viver, parte integrante das respostas às questões fundamentais do homem contemporâneo. O autor escreve sobre personalidades da dança moderna que exploram a dança como uma "arte de viver", modo de exprimir intensamente as relações do homem com a natureza e a sociedade. Disponível em: <<http://www.siciliano.com.br/livro.asp?orn=LCAT&Tipo=2&ID=276822#sinopse>>. Acesso em: 13 de julho de 2007.

⁹² Virtuose (o). 1. Músico de grande talento, virtuoso. 2. toda pessoa que domina em alto grau a técnica de uma arte. Disponível em: <<http://submondo.mondoredondo.com.br/2004/09/virtuose.html>>. Acesso em: 13 de julho de 2007.

Lembrando do documentário do Paulinho da Viola⁹³, em que ele fala da questão de não ter saudade. No sentido de que se cria um olhar sobre o passado, mas não com a intenção de voltar para trás, mas atento à questão sobre como aquilo pode gerar uma nova coisa. Então, no caso da reunião desta turma do Manifesto Primeiro Passo, não só ali você encontrava uma síntese musical, mas também uma síntese das pessoas, tendências musicais, culturas. Porque, por exemplo, eu peguei uma senhora de 70 anos pus um menino de 20 anos do Hip Hop juntos e também um adolescente da capoeira.

Repercussão da conexão entre gerações e expressões musicais

Eles tiveram a oportunidade de fazer apresentações na companhia de Jair Rodrigues e também de um *rapper* da França. Os dois acharam incrível as senhoras no Hip Hop. Também, esta mistura entre rap, capoeira e cantigas de roda criou uma condição neles. Daí, os meninos do NUC conseguiram a aprovação de um projeto na Lei de Incentivo à Cultura em que propuseram oferecer oficinas na comunidade. Eles, então, foram explorando as cantigas de roda, numa leitura da música eletrônica, introduzindo nelas as batidas do Hip Hop. Foi muito bacana o trabalho, que permitiu conhecer mais ainda o grupo, as experiências de vida da moçada, da musicalidade que circulava ali no morro.

Nas oficinas, eram produzidos textos que narravam a história de vida dos meninos, dos moradores do bairro, das influências de cada um. Com este trabalho, os meninos conseguiram avançar e receber recursos para a criação de um Centro Cultural. As oficinas lá oferecidas tanto pelos meninos do NUC quanto por pessoas que convidamos, tiveram o objetivo de ensinar os grupos da comunidade e região a também se estruturarem melhor, em termos artísticos, também de organização mais administrativa dos grupos. Aprender a fazer projetos, por exemplo. Também, com este trabalho inicial, as Meninas de Sinhá que já tinham uma trajetória ganharam ainda mais visibilidade e estão em processo de viabilização do CD delas que estou produzindo atualmente⁹⁴. No caso do NUC, ele está em processo de organização de um novo CD.

E aí, de um trabalho isolado, com o encontro proposto no Manifesto cada um dos grupos ganhou força para continuar o trabalho que vinha fazendo. O NUC, por exemplo, já foi várias vezes convidado para apresentações em São Paulo. Também, já foi em Cuba, no festival de Hip Hop que teve em Havana em 2004. Também, as Meninas de Sinhá estão multiplicando as possibilidades de apresentação delas pelo país e mudança da vida que tinham. O respeito que hoje eles têm dentro e fora da comunidade é muito bacana ver. O fato deles circularem em um conjunto de apresentações, em lugares variados, fora da comunidade, inclusive, vai provocando, como efeito, mudança da imagem do morro no imaginário coletivo. O ganho que isto teve para a comunidade, é muito bacana.

⁹³ Paulinho da Viola, “Meu tempo é hoje”, de Isabel Jaguaribe e Zuenir Ventura. Cf. http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=71.

⁹⁴ Esta conversa aconteceu em 2005 e o CD foi lançado em julho de 2007.

Produção do CD das Meninas de Sinhá: atenção ao próprio nelas (em 2005)

Eu fui convidado pelas Meninas de Sinhá para produzir o CD delas. O meu desafio está em como instrumentalizá-lo, no sentido de garantir a beleza que encontro na voz delas? Quer dizer, eu me pergunto como não apagar a voz delas com o tipo de arranjo que eu definir? Eu posso ter um outro parâmetro musical e com isto perder o *swing* delas. Dependendo da harmonia que eu fizer, eu posso vir a tirar a riqueza vocal aí presente. Eu posso limpar o desafinado e elas deixam de ser o que são. O desafio que me vejo diante dele é, portanto, como vou criar uma tecnologia que mantenha aquele espírito ali? Se eu fizer o tradicional, eu as coloco em um espaço fechado, pequeno de um estúdio com as tecnologias que usam o computador, desenvolvidas atualmente no Brasil. Com este procedimento, se não faço algumas adaptações, eu corro o risco de não respeitar o que estas pessoas estão propondo: a roda, o movimento. Então, nesse processo de produção do CD, na primeira vez eu fui lá e gravei. Pus todo mundo assentado. Depois, eu fui e levei para elas. Elas, então, não gostaram. Disseram que estava muito ruim! O interessante é que eu estava achando bom. Disseram que não era, assim, que cantavam. Eu, então, me perguntei sobre o que estava ocorrendo? Avaliei que poderia ser porque elas estavam cantando assentadas. Isto não era do costume delas. Elas cantam em pé, cada uma mexendo, brincando uma com a outra. Isto é que é a voz delas e eu estou vendo que preciso me virar para poder colocar esta dinâmica, o entusiasmo, a energia delas, enquanto cantam no disco.

Meninas de Sinhá – um estúdio montado para elas (em 2006)

Nós fizemos a gravação do CD das Meninas de Sinhá. Trabalhamos com elas no Centro Cultural do Alto (Vera Cruz). Montamos o estúdio e gravamos lá mesmo. Elas conseguiram o que músico nenhum em Belo Horizonte já conseguiu. Levamos e montamos um estúdio acústico imenso nem uma favela. Com isto, hoje avalio que para alguém dialogar com estas mulheres, conseguir captar o que estão valorizando, terá de estabelecer outro tipo de relação com elas. Porque senão elas vão falar coisas comuns do dia a dia. Não vão dar a dimensão do que vivem e vai ficar esta falsa integração entre o pessoal da favela e outros grupos, como a Universidade, por exemplo.

Música para se brincar - Tempo, não o do relógio

Foi um negócio bacana que aconteceu no processo de gravação do CD. É que eu tinha feito as bases para gravar. Eram coisas que em um processo normal de estúdio, você grava as bases no tempo certinho e depois o cantor põe a voz no tempo certinho estabelecido pelas bases. Isto, no caso de uma música para você ouvir. No caso da música delas, eu fui entendendo que não é música para ouvir. É música para se brincar. O tempo delas não pode ser de relógio, porque senão não tem a brincadeira. A brincadeira acontece na hora em que eu falo mais rápido o negócio e pego você de surpresa. Então, elas não andam no metrômetro. Elas escorregam, andam para trás, avançam no tempo. Foi engraçado que, enquanto eu ia tentando controlar a forma delas cantarem, o tempo certo, nós começamos a gravar e foi só dando errado. Elas, então, começaram a colocar a responsabilidade umas as outras. Nós

tínhamos gravado umas doze músicas, num astral maravilhoso! Na hora em que entrou o clique, começou uma discórdia, uma confusão, uma briga! Eu estava trabalhando com o Rodrigo. Decidimos que todos deveríamos ir para a casa e voltar no outro dia. Quando chegou à noite, eu liguei para o Rodrigo e falei que era melhor não usar o clique. Ele disse que havia pensado a mesma coisa. Cogitamos a presença, nelas, de um clique interno e era melhor deixar por conta delas. No outro dia, elas ficaram perguntando pelo clique e nós dissemos que não iríamos usar, que elas poderiam cantar.

O desafio é nosso de encontrar solução

Aí foi o maior astral! Conseguimos gravar tudo no tempo previsto. E agora quando fomos ouvindo as coisas, confirmamos que elas têm um clique, um tempo interno de cantar, que quando você deixa por conta dele, tudo funciona. Eu entendi que nós músicos é que temos que encontrar a solução e não elas, enquanto cantam. Isto eu acho bacana, pelo tanto que é desafiador para nós. E quando elas começarem a ver o que o trabalho delas está provocando musicalmente, vai ser outra história! Também, o bacana nelas é a alegria que se manifesta no som das músicas que cantam e não o fato de ser uma música que, ouvida no rádio, você vai dizer que ficou afinadinha, no tempo certo.

Como congelar, em movimento?!

Eneida: Disso tudo dito, a pergunta que surge é como “congelar” este sujeito em movimento? Como garantir a expressão do movimento, do dinamismo inerente a essa expressividade? Porque a produção do disco congela um momento que é fluido. O diferencial é o dinamismo dele. É este o desafio. Eu pensando na pesquisa, a questão em jogo é como falar de um sujeito se inventando, se movimentando?

Gil: É, você pode paralisar, mas no momento bacana, que consiga expressar o que se dá. Que a expressão esteja aí e não no que pensa ser o ideal.

Renegado, em solo

Atualmente, eu estou na produção do disco do Flávio (Renegado). Ele vai fazer um show solo agora (julho de 2006). Vai ser lá no Teatro da Biblioteca Pública. Está tendo um projeto de conexão entre artistas e ele foi convidado para fazer. Então, estou preparando o repertório com ele. Ele vai tocar com músicos profissionais que estão tocando aí. Ele antes não estava maduro, mas hoje ele já está construindo o seu repertório. Ele foi trabalhando e agora tem capacidade de se virar no mercado.

2.1.10. Artista e Educador em Cena

Implicações em processos educativos - Ah, a palavra!

Dias atrás (maio de 2005), eu acabei um curso para atores, sobre “o som, na cena contemporânea”. Foi no Cine-Horto, do Grupo Galpão. Neste trabalho, eu enfatizei sobre a importância do cuidado com a palavra, o gostar da palavra, procurar bem explorá-la. Estou encantado com isto. Buscar descobrir de

onde que ela veio, o que está por trás. Não só enquanto texto, mas também quanto ao som. É uma coisa impressionante, como o ator, aquele que deveria ter um cuidado com o dito, mostra que não tem a menor consciência sobre a palavra! Para ele, é só uma seqüência de coisas que tem a dizer. Ele não mostra que tem a preocupação com a sonoridade daquilo. O como aquilo é dito. E aí eu comecei a viajar na coisa. Como fazer bom uso deste patrimônio tão bacana relacionado à palavra? Nesta oficina, à medida que as pessoas iam se desprendendo da lógica da frase, do texto enquanto escrita e começavam a viajar na sonoridade, elas iam descolando. Neste momento, se começa a ter prazer com uma palavra só. E aí se repete, repete... Começa a ter prazer em repetir alguma coisa. Repetir, repetir... E começa a se preocupar com a coisa do tempo... A se preocupar, a preocupar, começa a preocupar, começa a preocupar... Você começa a ter prazer com aquilo ali, porque vai descolando. E, se torna um brinquedo. Às vezes, tem uns que dizem: “*Nossa, mas o texto é grande, não dá para fazer com tudo!*” Acabam fazendo de forma superficial. Ficam perguntando: “*Para que este tanto de palavra?*” Então, esta é uma discussão que comecei.

A formação do ator

O tom como algo é pronunciado, o gesto somado ao dito, estas coisas interferem no sentido das palavras. Isto não é muito trabalhado com os atores. Pensar a linguagem em termos desta síntese de outras coisas que interferem dentro dela ainda está longe da formação dos atores ou de quem escreve para o teatro. É comum a presença de discurso longo que não abre chance para a exploração das emoções. Não dá tempo porque é uma palavra atrás da outra, uma palavra atrás da outra. E o entendimento vai estar no encadeamento desta palavra com outra. Você não pode perder tempo. Qualquer coisa sonora, gestual, de imagem que entrar vai tirar atenção daquilo que está acontecendo.

Um texto se completa com o movimento

Eu fui assistir ao espetáculo “*Por Elise*”⁹⁵ ontem lá no Galpão (Cine Horto). A diretora é a Grace Passô. Acho que ela é a primeira diretora de teatro negra de Belo Horizonte. É muito bacana como ela traz, incorpora, no texto dela, estes elementos. Então, por exemplo, tem um ator e uma atriz. Eles chegam, entram e dizem, vamos supor: “*Ah, você viu aquele filme do...*” E saem. Quando eles voltam, eles dizem: “*Mas aquela taça de chocolate com morango que...*” Você tem, então, um texto que eles começam e eles somem e que deixa para a platéia completar o que é. Quando eles voltam, eles já estão em outro tempo, já é outra parte da conversa. É como se eles saíssem e voltassem. Isto, se você estivesse escrevendo um roteiro é inconcebível porque vai estar, assim: “*Você viu o filme?*” Aí entra outra fala que não tem nada a ver com a primeira frase dita. Daí surge uma questão sobre: como o pessoal vai entender que uma coisa não tem nada a ver com a outra? Que um texto não está ligado com outro. A solução é a presença. Um texto se completa com o movimento. O tempo do ator sair de

⁹⁵ O Espanca!, grupo formado por cinco atores da nova geração teatral de Belo Horizonte, foi um dos destaques no 14º Festival de Teatro de Curitiba. (...) Com texto original de Grace Passô, também atriz e diretora da peça, ‘Por Elise’ é uma

cena. A volta dele, que ele sai por uma coxia, volta por outra, lá já deu noção de espaço, de tempo que ele... Quer dizer, o público vai organizando o seu pensamento em função do acontecimento.

Eneida: Esse tempo de silêncio aí não deixa de ser palavras também.

Gil: É.

Eneida: E também o público vai colocando fala, completando aquilo que não acontece. Eu fico pensando que este é o verdadeiro convite de participação do público. Porque como nunca ele, aí é impelido a produzir texto, enquanto a peça se desenrola.

Gil: É. Isto é muito bacana... Tem outro texto que eu estou pirando agora. Achei muito legal este texto: “*O prazer do texto*”, do Barthes⁹⁶. Ele fala muito disto. O prazer do leitor é diferente do escritor. Ele distingue o prazer e a fruição. Ele fala que o prazer é você ouvir, por exemplo, uma canção do Roberto Carlos. Você põe ali, escuta: “*Ah, que lindo!*” Aí teve um prazer com a música. Outra coisa, ele fala em relação à fruição que é eu parar no meio do texto, levantar a cabeça e digo: “*Putz*”. Eu, aí, vou para outro rumo! Então, ele fala que isto é que ele gosta. Ele fala uma coisa legal que é: “*Você está lendo aquele texto ali e é remetido a outro e a outro e a outro*. É aquela coisa da fidelidade. Eu não tenho que ficar o tempo todo só com o que está ali no texto.

Eneida: Eu tenho que ir negociando com as lembranças e com aquilo que está ali.

Gil: Com o que está ali. Então, o silêncio é importante. Ele me permite ir para fora, para outro lugar. Romper com a... Então, eu gostei da dramaturgia da Grace. Eu me lembrei que ela foi minha aluna no Palácio. Ela era muito resistente. Era um momento em que eu estava no auge do teatro físico, da coisa da performance e ela não se envolvia muito. Ela formou, virou uma grande atriz! Está ficando cada vez melhor... E agora diretora! Propondo o novo, algo totalmente fora do padrão, da linguagem que está sendo produzida.

Teatro para jovens do Alto Vera Cruz - questões

Hoje a minha crise lá no Alto está sendo esta. É que eu vou dar um curso de teatro⁹⁷ e estou me perguntando sobre que teatro eu vou fazer lá? Eu sei que tem uma demanda dos meninos de lá para fazer prova no Palácio das Artes, para se tornarem atores. Atualmente também há uma demanda de ator de cinema no mercado! Algo que é bacana construirmos com eles, uma formação para o lado de cá. Acontece que esta formação de cá, ao mesmo tempo que abre porta para ele entrar ela exclui. Porque é uma formação para aquele que tem um corpo e mais um conjunto de pré-requisitos para estar nesta área. Outro elemento que me deixa balançado é que a minha experiência lá no Alto me leva a ter vontade de fazer um teatro em que uma Menina de Sinhá esteja no palco, no meio de um menino jovem ou com um músico.

fábula contemporânea sobre as contradições dos sentimentos humanos, num jogo de encontros e desencontros. Disponível em: <www.agentz.com.br/files/espanca_destaque_curitiba.doc>. Acesso em: 13 de julho de 2007

⁹⁶ Barthes, 2002.

⁹⁷ Previsto para início de julho de 2006.

Eneida: Partindo do princípio de que ela já está em condições de fazer e que não precisa de estudar um tanto primeiro, exercitar tanta coisa antes. Que a própria experiência de vida dela já se configure como um estágio de formação do teatro.

Gil: É. Então, aí é um projeto de investigação de uma outra... Eu fico me perguntando sobre o que devo fazer para propor um curso? Qual caminho apontar?

Eles nem vivenciaram ainda, para poder negar!

Gil: Também tem esta coisa da pós-modernidade! A negrada ainda nem vivenciou a tal da modernidade e já estamos na pós! Os negros, nós não tomamos pé nem na contracultura...

Eneida: Pensando no livro “Pensamento Mestiço”⁹⁸, a impressão é como se você fosse bombardeado por um conjunto de elementos que não distinguisse bem. Vai se alimentando disto, mastigando, daí produz alguma coisa. Não se tem um acesso formal ao que poderia ser o próprio da modernidade, mas há o convívio com expressões, processos, linguajar da modernidade. Como dizer que ele não participa, não atua?

Gil: Mas é uma atuação... Pois é, isto para mim é uma coisa difícil de perceber porque vejo que é uma participação, vamos dizer, tudo aquilo que caracteriza... Vou pegar, por exemplo, o teatro que é a minha área. Enquanto as pessoas já estão negando o teatro naturalista de Stanislavski, de Brecht, como não sendo mais teatro, quando vou para comunidade negra, eles ainda nem produziram teatro neste campo! É lógico que estão sendo influenciados, já foram ao teatro, viram pela televisão, mas nem passaram por estes processos de produção. Quer dizer, hoje está se negando e eles nem vivenciaram para poder negar! Por isto eu acho complicado. Lógico, nós estamos atuando, as informações estão chegando, a vida..., mas em termos da vivência de uma produção e de poder falar que não se quer mais falar a partir deste lugar (da modernidade)... Como agir, assim, se esta turma não produziu, não conviveu com este material?!

Eneida: Não se apropriou da técnica, das discussões da atualidade. Não viveu na carne!

Gil: É isto, não viveu na carne! Quer dizer, você tem tantas transformações no campo da arte que a moçada não passou e nem tampouco refletiu sobre o que está sendo produzido. O que eles produziram, inclusive, passou ao largo dos questionamentos da academia, da universidade, intelectualidade, dos artistas! Quer dizer, para mim hoje um caboclo é algo de mais contemporâneo que existe. Isto porque ele é um negro que tem uma corporalidade africana, usa penachos de índio, toca um instrumento que ele inventou baseado nas informações, nos materiais que ele teve neste novo

⁹⁸ Gruzinski, 2001. Em sua análise, Gruzinski demonstra como a cultura nahuatl sobreviveu dentro da cultura cristã, tendo ocorrido uma fusão cultural que vista da perspectiva contemporânea pode causar estranhamento, mas que se revelou plenamente coerente aos olhos da comunidade mexicana seiscentista. Ao analisar a apropriação que os pintores nahuatl, em Ixmiquilpan, fizeram de Ovídio, por exemplo, constata como foi por intermédio da fábula, gênero pelo qual Ovídio foi largamente difundido no século XVI, que eles conseguiram manter viva a sua cultura no interior do processo europeu de dominação. “A fábula ajudou-os a abalar o jugo das formas cristãs que lhes eram impostas, ao mesmo tempo em que se tornou o veículo de um pensamento disfarçado ou discreto, subversivo ou simplesmente heterodoxo”. Disponível em: < http://www.fflch.usp.br/dlev/posgraduacao/ecl/pdf/via05/via05_15.pdf >. Acesso em: 13 de julho de 2007.

mundo. E ainda canta: “*Kitagana Zambiapongo êh êh curietê Padre Nosso com Ave Maria*”. Quer dizer, faz um poema bilíngüe, mas esta produção não foi entendida ainda como expressão de uma contemporaneidade da arte brasileira. É entendida como “*a tradição religiosa dos vissungos.*” Uma produção artística que fizeram, que tem esta mescla de religiosidade, mas que, no seu conjunto, ainda não foi decifrada por este campo de cá.

Pré ou pós?!!!

Gil: Aí tem dois campos. Tem o campo do espaço de convivência...

Eneida: É, porque eles vão denominá-lo de pré e você está dizendo que ele é contemporâneo.

Gil: ...Que ele é contemporâneo.

Eneida: Ele exemplifica o que um sujeito faz diante de um bombardeio de informações que lhe chega.

Gil: Outro dia eu fui assistir a um espetáculo no Palácio das Artes proposto por um aluno meu. Ele voltou recentemente de Londres, depois de ter morado lá um tempo. No espetáculo, ele fala em português e a esposa dele, que trabalha com ele e é londrina, fala em inglês. Eu vi que o povo estava achando esta mistura do português com o inglês um grande barato da contemporaneidade. Eu aí fiquei pensando no caboclinho que está lá cantando em bilíngüe. Ele também não é contemporâneo? Não tem valor como expressão contemporânea? Então, por isto que acho que são duas coisas. Uma é no campo dos espaços de convivência. Aí não há uma dimensão de uma produção mais integrada a partir da experiência da convivência, por exemplo, no interior do terreiro de Candomblé. Experiência do tempo, econômica, enfim, tudo o que envolve aquela sociedade ali que é o terreiro. E a outra coisa que estamos falando agora já é no campo de visão artística sobre esta discussão que a intelectualidade vem construindo, de negação em cima de tendência, pelo fato da produção artística negra tanto quanto a vivência de artistas negros ser muito incipiente, não está instalada entre estes. Os motivos, os pontos de tensão a serem superados... A vivência, a produção do artista negro ainda não foi assimilada como arte brasileira contemporânea por esta intelectualidade. E ele não tem reflexão do que está sendo este processo de construção de uma arte por ele.

Tipo de mediador neste processo

Eneida: Avaliando a partir da questão da formação, o percurso que a meninada branca tem quando ela chega no Palácio das Artes, este mesmo processo não vai ser possível para a meninada negra, pobre. Mas tudo o vivido por esta, o amadurecimento que pode vir daí, mesmo que tendo sido à força, eu me pergunto sobre como é que eles podem... Que o salto deles seja a partir daí. Acho que o desafio é para a pessoa que vai ficar no lugar que é o seu. Daquele que se coloca mediando o processo de apropriação de saber, o educador! Porque aí ele não pode usar das mesmas estratégias didáticas para explorar dois tipos de grupo! Porque se esta meninada não tem uma série de coisas...

Gil: A dificuldade que vejo não é no sentido de que essa meninada tem de vivenciar este processo para estar aqui não. A dificuldade nossa é de descobrir, inventar como falar? Se vamos dialogar com a

universidade, com a produção artística, precisamos estar de posse do que hoje há de mais sofisticado nos estudos para entender o que está acontecendo com este menino. Porque justamente ele vai fazer o salto... O que quero dizer é: como você consegue olhar a produção daquele menino não como algo que eu tenho como referência o padrão de cá que vai dar a ele a noção de falta, mas como eu vou criar um parâmetro que vai dar a ele a noção de ganho, o que há de valor aí?

Definir posições

Também está acontecendo (2005) um debate no Ministério da Cultura sobre as prioridades na área de música. Nós estamos discutindo desde o ensino da música até a chegada do produto final ao consumidor. O que eles chamam “escala produtiva da música”. Entre os integrantes da discussão não está lá o coletivo de negão debatendo, por exemplo: o que queremos que seja ensinado para as crianças nas escolas? Como queremos que seja ensinada a música negra nas escolas? Porque está lá a turma erudita defendendo: “*Nós queremos que seja ensinado a ler partitura, por exemplo.*” Agora quando vai chegar na música brasileira de ascendência africana? Como ela vai chegar nas escolas? Comumente o argumento usado é: “*Ah é o folclore!*” E nas escolas este conteúdo aparece em eventos muito específicos, assim: “*Agora eu vou apresentar para vocês a musiquinha do Congado. Escuta aqui a musiquinha do Congado. Olha como é lindo o tamborzinho que eles tocam!*” Também isto é feito com a produção cultural indígena. É apresentado como algo menor, simplório! O que precisamos problematizar é sobre como eles tocam, como vai ser apresentado o que eles sabem fazer? Acho que temos que criar campo de discussão entre nós. Tirar posições que possam interessar para o grupo. Porque se nós vamos participar de um debate destes com posições individuais, estamos perdidos! Não tem peso para poder... Fica sem força diante da outra ala musical que privilegia a música mais erudita, de tradição mais européia. Na verdade, esse encarte (o CRIA), representa mais do que um simples meio para divulgação de um show que vai ter. Ele contribui para pensarmos no como estamos ocupando o espaço da cidade. Como estamos conseguindo direcionar as coisas em um sentido que também nos interessa. E é um jogo duro. A gente precisa ter atenção à força que vamos constituindo até aqui.

Eneida: Eu me lembrei aqui de um programa de TV (2004). Nele foi apresentado um grupo de jovens músicos negros que tocavam com instrumentos afro-brasileiros. O coordenador do grupo era branco, tocava piano e música erudita. Com a iniciativa dele de patrocinar o trabalho dos garotos, eles tocaram no Carnegie Hall em Nova York. Neste programa, ele falou que após esta trajetória de sucesso do grupo o desafio era ensinar aos rapazes a ler e escrever partituras, com o cuidado de não perderem a maneira original de tocar.

Gil: É isto que agora eu venho me perguntando. Porque, a escrita musical é genial como uma ferramenta para você pensar o que você cria. Agora, é difícil ela vir sem a estética do lugar o qual ela foi produzida. Porque esta escrita estava a serviço de uma concepção estética de música. Então, todas as vezes que a gente vai discutir, eu não consigo vê-la como simplesmente uma técnica de escrita,

ferramenta para você pensar a sua música, mas com o peso estético de valor a marcar a música e que você irá produzir a partir dali. Mas como é que se escreve a música de ascendência africana? Eu estou muito curioso porque consegui baixar da Internet vários cantos de orixás. Cerca de dez cantigas diferentes de Oxum, de Oxalá... Uma quantidade que dá um panorama bom do que é esta musicalidade. Comecei a ouvir coisas que eu nunca tinha ouvido. Chamou a minha atenção o Candomblé de Angola. É uma outra maneira de se tocar, se cantar. Então, quando se pensa no ensino da música, por qual caminho nós vamos trabalhar a escrita musical? Só a européia basta para o menino saber ler ou teremos de investir em estratégias para ensinar a escrever a música afro-brasileira? Também fazendo entender como a música brasileira foi construída em cima destas bases. Isto para que este menino, quando for compor, não perca... Porque se ele não tiver noção da escrita do *Agogô*, quando for fazer o arranjo, como vai trazer? Como fazer para não ignorar tal instrumento?

Lobo de Mesquita

Por exemplo, eu tenho a maior curiosidade de fazer uma leitura do compositor barroco Lobo de Mesquita⁹⁹. Negão! Um dos grandes músicos eruditos do Brasil. Se eu for cantá-lo, tocá-lo com uma exclusiva formação européia de Bach, vou tocá-lo de uma forma. A gente pode perder muito do que era a percepção dele vindo do batuque que ele explorava ou então do toque dos tambores, dos cantos encontrados na cidade de Ouro Preto. Uma música, portanto, que foi feita a partir de uma apropriação do código europeu, mas também certamente marcada pela experiência dele com os elementos musicais afro-brasileiros. Então, o artista, para bem explorar as sutilezas da obra dele terá que trazer na cabeça os valores, o ritmo africano e dos afro-brasileiros porque, do contrário, a obra dele será empobrecida. A alma dele pode ficar de fora, caso se ajuste a uma estética de caráter exclusivamente europeu. Agora, se eu for tocar aquilo, mas já tenho também iniciação em coisas dos tambores, dos berimbaus, dos atabaques, das vozes deste povo, eu vou tocar com outra intensidade! Eu vou explorar outros instrumentos naquela orquestração e vou mudar totalmente o caráter da obra do cara.

Eneida: Isto tem a ver com o que falou outro dia, que três toques podem representar um som produzido em Portugal ou, então, na África.

Gil: É. É esta sutileza. É neste campo do subliminar que eu acho que temos que atacar. O que fica na cabeça quando o meu menino vê um filme (“O homem que copiava”) com o Lázaro Ramos em um dia e depois vê outro (“Meu tio matou um homem”) no dia seguinte de manhã? Ficou alguma coisa na cabeça dele? Ali se constrói algo que você não está... Nenhum dos filmes era de apologia disto ou daquilo, mas alguma coisa está trançando ali. Se ele vive no ambiente vai fortalecer. Se ele vai para outro...

⁹⁹ Cf.: Pires, 2006.

Eneida: Você pontuou que o pessoal da Bossa Nova não falava da influência africana em sua produção: Tom Jobim, por exemplo, em “Águas de Março”, Toquinho e Vinícius... Eles tinham, têm que dizer?

Gil: Não, eles eu acho que não. Agora, nós que somos educadores ou, então, se ele é um músico que vai falar sobre música, eu acho que é importante ele saber explicitar isto. Porque você está construindo uma musicalidade em que você tem uma diferença de tratamento em relação à música. Então, eu acho importante você situar o mais amplamente possível o que está fazendo. Por exemplo, quando se vai discutir o ensino de música na escola, nós precisamos de uma informação de alguém que vai ler as obras, vai produzir conhecimento a partir disto. Por exemplo, como foi a adaptação do berimbau por Tom Jobim? Como muda o som berimbau quando você passa para outro instrumento? Uma orquestra tocando: “*É pau, é pedra.*” Pan pan, pan pan... Puxa, uma orquestra tocando e foi tirado de um berimbau! Este menino, que vai olhar para um berimbau e orquestra, que não vai pensar só em berimbau e berimbau; berimbau e atabaque. Vai pensar em berimbau e coro!

Eneida: Também, quando Tom Jobim utiliza este som do berimbau para elaborar sua música, vale pensar no *status* a atribuir ao berimbau em termos sociais. A gente tem que considerar que apesar de não precisar ser visto ainda, assim, o berimbau costuma ser associado “a coisa de capoeira”, terreiro, no sentido desqualificante. Revela que este som está muito mais enfronhado, presente na cultura, na musicalidade brasileira.

Gil: Algo bacana também é identificar a diferença da qualidade da apropriação da música negra feita por eruditos. Mignone¹⁰⁰, por exemplo, tem uma obra que se chama congada, que ele fez uma vez e que eu gostaria de ouvir um congadeiro que tenha aprendido a tocar piano tocando esta obra. Porque é muito diferente quando ela é tocada por um músico que não conhece esse universo, que não tem nada a ver com o Congado! Assim, como é o caso das obras de Lobo de Mesquita. A inexistência de maestros negros em orquestras com número substantivo de músicos negros nos priva de ouvir o que pode haver de *swing* nas obras deste compositor caso tocadas por orquestras deste tipo. Os contrapontos, as polimetrias que ele pode ter colocado ali, mas geralmente o que encontramos é um olhar do colonizador em cima de uma obra. Aí, se você pega um Mignone e um Tom Jobim verá como cada um foi lá e fez leituras diferentes. Quer dizer, entre eles há um modo próprio de se posicionar e se apropriar da obra. Daí, não é por acaso que hoje *Águas de Março* é um hino e a *Congada*, de Mignone, pouquíssimas pessoas conhecem e tocam. Então, eu acho que essas apropriações, em cima da cultura

¹⁰⁰ Francisco Mignone (1897- 1986), filho de pais italianos recém-chegados ao Brasil. A partir dos 13 anos começou a apresentar-se como flautista e pianista em pequenas orquestras. Seus estudos acadêmicos em São Paulo foram continuados em Milão, para onde viajou em 1920. Durante algum tempo, compôs obras eruditas assinando seu próprio nome, e obras populares com o pseudônimo “Chico Bororó”: destas, boa parte foi gravada em discos 78 rpm com orquestras dirigidas por seu pai. Seu primeiro êxito foi com a ópera “O Contratador de Diamantes”, estreada no Rio de Janeiro em 1924, da qual faz parte a famosa Congada. Francisco Mignone faleceu a 18 de fevereiro de 1986. SILVA, FLÁVIO. Disponível em: <http://www.vivabrazil.com/francisco_mignone.htm>. Acesso em: 13 de julho e 2007.

negra, nós temos que começar a debruçar sobre elas. Qual é a riqueza que está nesta arte? Seja ela plástica, seja ela sonora.

2.1.11. Espaços de Convivência

Necessidade de invenção

Quando fizemos o FAN, um dos nossos interesses, atenção direcionada era criar um espaço em que as pessoas pudessem conviver. Sabíamos da falta em Belo Horizonte de lugares em que artistas, pessoas negras pudessem se encontrar, estar juntas, falando de arte negra, de cultura. Um lugar, então, para se criar referência, se poder espelhar na conduta do outro, poder trocar. Eu falo isto por entender que viver isoladamente é muito ruim, não só para cada um, mas para a sociedade. Cada vez que você encontra com outros que lhe dão atenção, lhe dão dicas, pensam junto com você sobre o que você está fazendo ou pensando em fazer você se anima, se entusiasma, produz mais, contribui mais, se afirma, fica mais bonito. Então, no caso da educação que como o campo da arte eu tenho muito interesse... Eu tomo o campo da educação como um campo estratégico. Eu penso que um espaço de convivência seria o lugar da experiência desta afirmação, desta descoberta. Um lugar que ainda não encontramos em nossa cidade.

Tapiocas de luto

Essa conversa está me fazendo lembrar o encontro dos “*Tapiocas de luto*” (Dez/2004). Eu, Rique, Renegado, Babilac Ba, Antonio Sergio nos reunimos em um bar, perto da casa do Rique, comemos um peixe, falamos um pouco do que cada um estava fazendo, queria fazer. Em um momento, a conversa caminhou para lembranças da juventude e confrontos com a polícia. E foi interessante porque tudo o lembrado como tendo sido terrível, quando contado, acabava sendo motivo de riso, tomado com humor! Neste grupo, todos tínhamos muitas lembranças de situações de constrangimentos vividas na cidade, seja com a polícia ou em lugares diversos. Não era um negócio que cada um se dispunha a comentar com qualquer um. Acho até que se cada um, na época, pudesse ter brincado com isto, já podia ter ficado para trás, mas todo mundo segurou isto. (...) Diante de cada dura que um contava, o outro sempre tinha uma pior. E era interessante ver como cada um reagia à situação: as respostas verbais, as atitudes. Então, mostrar estas coisas para esta menina nova que está aí, como cada um vem se arranjando em meio ao mundo, é legal demais!

Eneida: Conversar sobre como cada um enfrentou a dureza da coisa, um meio de ver o lado cômico do patético. Essa “teatralização” ajuda a tomar distância, explorar outros ângulos da questão, conhecer melhor o campo de ação e, assim, amplia o repertório para criar saídas mais favoráveis das próximas vezes.

Gil: É isto mesmo. Eu sinto que é preciso urgentemente proposições que estejam no pique desta menina atual. Esta que está vindo tem que ter outra relação com a vida! É interessante que hoje eles

têm acesso a um tipo de informações como nunca tivemos antes. Este lugar da fatalidade não dá pra ser, não combina mais. E o pior de tudo é se a única opção que tiverem for a de revoltados, de violentos. Isto me preocupa, porque a violência que a gente está vendo hoje nas escolas, um fator importante é esta negação que eles são submetidos. O mundo deles, o que pensam, o que querem, o que sabem. Daí, enquanto ficar engasgado, só levando dura, não tendo a quem recorrer, reclamar para impedir que isto aconteça outras vezes... Se eu não tenho o lugar onde eu...

Negros, índios... a escola

Eu vejo que os artistas negros, que estão conseguindo subir no palco e mandando ver, por exemplo, estes que estão aqui neste encarte [do CRIA Cultura, acima citado], contribuem para a produção de uma imagem nova, mais favorável aos negros. É importante o que já conseguem, mas tudo ainda se dá em passos muito lentos. E na escola é mais lento ainda, pois os professores continuam mal informados sobre a história, a produção artística e cultural da população negra e indígena deste país. E aí fica difícil perceber o outro como um igual, nas possibilidades de transformação da vida. Também, o investimento público e privado na produção cultural e artística de referência africana ainda é muito pequena para se provocar um impacto no coletivo.

Como se muda o imaginário?

O imaginário de uma pessoa é mudado caso seja disponibilizado em seu cotidiano informações sobre o imaginário que você quer construir. Eu me lembro do Spike Lee, quando visitou o Brasil. Ele avaliou que não termos uma classe média negra. Nós não detemos, por exemplo, os meios de produção de mídia para jornal, televisão, rádio, internet. No FAN de 2003, este foi um dos temas que debatemos. Como o FAN poderia ser um canal de provocação do imaginário da cidade em relação à cultura negra?

Produção de imagens favoráveis

Também na produção de cinema principalmente em Belo Horizonte. Eu não sei em que momento vamos conseguir produzir um filme. Que seja um curta metragem para começar a veicular isto aí! O teatro é extremamente tímido neste sentido. Você tem pouquíssimos atores negros que apresentam peças. Grupo hoje que eu conheço é “*O teatro negro e atitude.*” No campo da dança é a mesma coisa. Então, só a música é que está conseguindo andar com passos mais largos, fazendo coisa bacana. Nas outras áreas... Os artistas plásticos são muito solitários. Você não vê nenhuma coletiva. Belo Horizonte tem artistas muito bacanas! Jorge é muito importante. Também tem o Maurino Araújo. Ele é um artista que tem uma peça sacra no Vaticano. Este cara anda na rua de *Walk man* e dançando. Ninguém dá nada por ele. É até comum você ouvir comentários do tipo: “Esse aí é doido!” Ele, um cara que tem uma peça no Vaticano!

Todos tentando fazer, elaborar sua história

Valeria a pena a gente contactar com estas pessoas e fazer uma espécie de um mapeamento. Quem são estas pessoas? Ir gravando seus depoimentos. E é legal a possibilidade de ver como elas circulam na cidade. Porque a idéia de que essas pessoas estão passivas, que elas aceitam simplesmente o que

acontece é que imobiliza a gente! Na verdade, todo mundo está tentando fazer, elaborar sua história. O problema é que não há uma conexão entre estes agentes. Isto, por exemplo, seria uma função de um centro de referência da cultura negra que foi algo que tentamos implantar na secretaria de cultura durante o governo do Patrus, e não conseguimos. Então, em cima do que estou falando, é importante a criação de estruturas de produção para cinema, exposição, espetáculos que tenham negros como produtores.

Um centro de referência da cultura negra

Precisa ser construído ou uma escola ou um lugar de convivência onde a negrada se reúna para tocar junta, trocar com o outro. Ocasão em que seja possível ouvir uns aos outros, comparar. Em que aquele que sabe corrige, não deixa passar quando ouvir ou ver o que não estiver bacana.

Eneida: Você está falando da necessidade de organização de um *centro de referência* de caráter educacional. Um lugar em que os presentes convivam com um conhecimento trazido de maneira mais sistematizada, formalizada. E também que os presentes possam se mostrar, aprender, comparar, distinguir diferenças?

Gil: É, por um lado, sim. Outra coisa é criar um espaço pela convivência em si.

Eneida: Sim, mas este centro de referência já não é um espaço de convivência? Porque se eu encaminho os meninos todos para brincarem em um campinho isto pode ser entendido como um lugar de convivência. Mas eu entendo que você está falando que além da oportunidade de encontro, de convivência, que seja um lugar com regras de funcionamento “objetivas”, específicas, estabelecidas.

Gil: Não, eu estou falando das duas coisas. Por exemplo, não temos um bar em Belo Horizonte onde a negrada possa se encontrar para tocar à noite. “Ah, então, toda segunda o Gil está lá tocando.”

Eneida: Então, de encontros informais... Um somatório de um lugar informal, mas com certa estrutura que eu vou chamar de formal no sentido de intencional. Chegou um com o cavaquinho e começou a tocar, daí outro e mais outro e aí se toca, mas que já está combinado, estabelecido que às sete horas tem um que vai tocar. Até se vem outro e outro e soma àquele que já estava previsto não tem problema, mas existe uma programação semi-estruturada que seja.

Gil: Não, não precisa ser com esta formalidade! Porque, por exemplo, eu aprendi a tocar nas festas da família. Eu acabava participando ali e aprendi.

Eneida: Tudo bem Gil, mas o que eu estou chamando a atenção é no seguinte sentido. Porque se é o seu filho, ele está aqui com você e se acontecer bem. E tem aí disponível um vídeo que ele pode ver, ouvir um CD e tal. E ele vai, então, convivendo com isto. Outra coisa é um menino que não tem isto em casa, não sabe para onde vai. E tem lá este espaço de convivência. Então, se é um espaço que pode acontecer ou não... A minha pergunta é: se é um, bem, mas se são cinquenta que estão ali até que ponto não é legal que haja uma estratégia de organização de uma programação mínima?

Gil: Não, esta coisa é muito bacana...

Eneida: Porque, lá no Grupo Cultural NUC há horário definido de ensaio, em outros, vocês não vão estar lá.

Gil: Sim, o que acontece? Se lá se transforma em um ponto de encontro que toda quarta feira à noite a gente vai ter uma quarta musical, a gente vai ensaiar. Ou um dia vou eu lá tocar um violão, um dia vai o Rique falar uma poesia e daí a gente conversa. Aquele público que começa a freqüentar aquilo ali, sempre, a hora que termina aquele evento um menino pode chegar e perguntar: “*O que é aquele negócio ali?*”

Ponto de formação

Se antes como eu falei a gente tinha a Cantina do Lucas, no Maleta e o murinho da FAFICH como dois pontos de formação hoje não tem mais isto. Não tem mais este lugar. Então, eu fico pensando, este pessoal do *Berimbrown*, da *SeráQuê?*, o Rique, da *Black Maria*, o Alexandre, que está lá com o seu trabalho solo, o Renegado, do NUC. Não há um boteco onde a gente se reúna. Onde a gente possa se encontrar para tomar uma cerveja! Isto para mim é muito importante. Como eu falei a respeito daquele episódio em Parati, que só tinha negão. Aí, de repente era o jeito de andar, de falar, de gesticular. Com isto, você já começava a imitar um para gozar. Você já debochava! Você ia criando vocabulário, você ia criando uma maneira e aí vai se aprendendo... E numa roda de botequim, cada um vai falando o que sabe, o que pensa...

Eneida: E vai firmando uma posição e criando um *status*. Um lugar em que eu posso falar e me dão retorno sobre aquilo que eu falo, consideram, problematizam.

Gil: E é legal que seja um lugar em que se possa ir várias tribos. O *Berimbrown*, que toca *Funk*, o Rique e eu que trabalhamos com música eletrônica, o Flávio, do *Hip Hop*. Tem que ser aquele lugar em que as tendências estão ali. Onde a gente troca propostas, conversa. Em que um chega e:

– “*Oh, eu estou querendo fazer um negócio com você!*”

– “*Ah, vamos fazer, me liga amanhã!*”

Então, onde você começa a misturar as coisas. Porque senão, fica... Até tem. Eu vejo os meninos indo, mas ali é espaço do *Hip Hop*. Não chega informação de fora. É só deles. Então, esta riqueza que havia é quando eu freqüentava o Maleta... Ali era rico porque tinha de tudo: o pessoal da música, da dança, tinha músico erudito, tinha o povo do teatro.

Eneida: Isto acabou por quê?

Gil: Uma série de fatores, inclusive por algo da atualidade também. A gente fica muito no interior de casa. Antes, para fazer as coisas tinha que se deslocar. Hoje você produz em casa. Eu, se bobear não saio. Eu aqui estou ligado ao mundo. A minha possibilidade de produção é aqui dentro de casa. Então,

isto cortou muito as relações. Também, outra coisa que mudou foi o dinheiro. Antigamente, a gente tinha muita festa. Como tinha festa na década de setenta! Era: “*Hoje tem aniversário na casa de fulano. Ah, fulano vai reunir na casa dele.*” Sempre no fim de semana a gente estava indo na casa de alguém porque tinha festa. E era muita gente! Depois começou: “*Oh, eu vou reunir lá em casa alguns amigos.*” E foi diminuindo. Hoje, quase eu não tenho notícia de quem vai dar festa na cidade. A minha turma não tem, não vejo. Então, este espaço de convivência é importante e a gente não tem.

Eneida: Enquanto você está falando, me vem algo comum entre os negros e que é uma espécie de algazarra! As coisas, os encontros se dão em meio a uma folia, um alvoroço: conversa alta, uma música, um batuque, todo mundo falando junto.

Música negra

Gil: É! E o que você está falando me faz pensar em duas coisas em relação à música, por exemplo. Uma é que a música negra ainda não foi sistematizada. Agora é que está começando. O Antônio Nóbrega, lá em São Paulo e uma moçada de lá é que estão começando a decodificar os ritmos do pandeiro, escrever o ritmo do coco, do Maracatu¹⁰¹. Isto é importante para que a música negra se torne uma prática que se ensina, como qualquer música. Outra coisa é a especificidade da música negra, de estar muito ligada ao corpo. Então, quando você está aprendendo a tocar um instrumento, um ritmo, uma melodia, o ensino não pode se limitar à partitura. O gesto, a performance do músico com seu instrumento isto também é música. A forma de você aprender é muito visual, auditiva e corporal também. Vai depender muito de quem é que está ali lhe falando, como é que ele faz aquela levada. A maneira de falar sobre o ritmo. Por isto, é que esta convivência é fundamental. Porque o aprendizado

¹⁰¹ (Histórico) As festas em honra dos Reis Magos foram instituídas no Brasil pelos missionários catequistas. Eles encontraram nas cores distintas que caracterizavam aquelas figuras da história do Nascimento de Jesus, um ponto para a conversão dos elementos indígenas e negros à fé cristã. O Rei Bronzeado para os caboclos, o Rei Negro para os negros importados da África e o Rei Branco como elemento de adoração dos portugueses. (...) Nos seus cortejos são encontradas as origens do atual Maracatu de Baque Virado ou Nação. (...) A palavra Maracatu, provavelmente, origina-se de uma senha combinada para anunciar a chegada de policiais, que vinham reprimir a brincadeira, a senha era anunciada pelos toques dos tambores emitindo o som: maracatu/maracatu/maracatu. Na linguagem popular, a palavra maracatu é empregada para expressar confusão; desarrumação; fora de ordem, dando respaldo ao pressuposto da origem dessa palavra. Na África não existe nada parecido com o nosso maracatu. Supõe-se que a palavra "maracatu" primeiro designou um instrumento de percussão e, só depois, a dança que se dançava ao som deste instrumento. Os cronistas portugueses chamavam aos "infieis" de nação, nome que acabou sendo assumido pelo colonizado. Os próprios negros passaram a autodenominar de nações a seus agrupamentos tribais. As nações sobreviventes descendem de organizações de negros deste tipo, e nos seus estandartes escrevem CCMM (Clube Carnavalesco Misto Maracatu). [Mário de Andrade](#), no capítulo Maracatu de seu livro *Danças Dramáticas Brasileiras II*, elenca diversas possibilidades de origem da palavra maracatu, entre elas uma provável origem americana: maracá=instrumento ameríndio de percussão; catu=bom, bonito em tupi; marã=guerra, confusão; maracátú, e depois maracátú valendo como guerra bonita, isto é, reunindo o sentido festivo e o sentido guerreiro no mesmo termo. Mario de Andrade no mesmo texto deixa claro que enumerava os vários significados da palavra "sem a mínima pretensão a ter resolvido o problema. Simples divagação [etimológica](#) para os sabedores...divagarem mais." (Formação) O Maracatu de Baque Virado ou Nação, tem como seguidores os devotos dos Cultos Afro-brasileiro da linha Nagô. A boneca usada nos cortejos chama-se Calunga, ela encarna a divindade dos orixás, recebendo em sua cabeça os axés e a veneração do grupo. A música vocal denomina-se toadas e inclui versos com procedência africana. Seu início e fim são determinados pelo som de um apito. O tirador de loas é o cantador das toadas, que os integrantes respondem ou repetem ao seu comando. O instrumental, cuja execução se denomina toque, é constituído pelo gonguê, tarol, caixa de guerra e zabumbas. (Personagens) Entre muitos: rei, rainha, príncipe, princesa, ministro, embaixador, duque, duquesa, conde, condessa, vassalos, porta-estandarte, escravo sustentando a umbrela ou pálio (chapéu-de-sol que protege o casal real e que esta sempre em movimento), figuras de animais, batuqueiros (percussionistas), caboclos. LIMA, Claudia M. de Assis Rocha. Maracatus de baque virado ou nação. Torre, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=309&textCode=885&date=currentDate>>. Acesso em 10 de outubro de 2007.

passa por muitas coisas: por exemplo, a brincadeira. No FAN de 95 o Djalma Correa estava ensaiando uma levada de Afoxé e um grupo de pessoas não estava conseguindo tocar no ritmo. Aí a explicação por ele dada sobre a diferença entre o toque que eles estavam fazendo e o Afoxé, foi em meio a um deboche!! Isto porque, enquanto eles tocavam o *Vira*, que é um ritmo português, o Djalma brincava, dançando e cantando: “*Ah Chiquita se tu queres ser bonita...*” E depois dançava e cantava o ritmo do afoxé. “*Está vendo, não é assim. Você não é português. O que é isto?!*” E a gente ria! Havia, então, toda uma brincadeira para falar do ritmo, da mudança de país, quando você muda um acento, segura um pouco mais a outra batida. Esta convivência é bacana, mas é fundamental que este espaço seja estruturado de forma a poder ter livros, CDs, vídeos, para as pessoas poderem pesquisar.

Ponto de estruturação de trabalhos para transmissão

Eu estou me lembrando de estudos relacionados a isto e que me encantaram. Tem um, por exemplo, que foi feito sobre o Jazz nos Estados Unidos. É impressionante! Eles pegam o cara que tocava com a Billy Holliday¹⁰². Ele dá um depoimento falando que construiu uma maneira de tocar o saxofone inspirada na voz dela. Porque o que ela fazia na voz, ele passou a fazer no saxofone. E foi isto que deu uma maneira toda diferente de tocar o saxofone. De fazer o fraseado na melodia. No Brasil, vamos encontrar cantoras falando que construíram uma maneira de cantar muito inspirada nos instrumentistas. Se você pegar a Elza Soares cantando, é um trombone aquela mulher! O tipo de fraseado que ela faz não é de cantora, é de trombonista. A maneira como ela faz a frase musical é de quem ouviu muito um trombonista tocando. Então, este tipo de estudo, nós não temos hoje. Quem se inspirou em uma Clementina de Jesus por tê-la ouvido cantar com aquela voz?! Qual música, qual cantora buscou nela esta informação ou na Elza Soares? Um depoimento da Elza Soares sobre como foi esta construção da maneira dela de cantar, com quem ela dialogou, com quem aprendeu... Elis Regina falava muito que imitava Ângela Maria, mas e a Ângela Maria? Inspirando-se em quem ela veio cantando com aquela voz maravilhosa!? Quer dizer, não temos estes estudos, nem estes documentários! O centro de referência da cultura negra é um lugar para investigação e produção de saberes.

Eneida: É um lugar em que cada um pode se aprimorar naquilo que tiver interesse. E também participar da elaboração de coisas novas que possam acontecer ali.

¹⁰² Billie Holiday ([Filadélfia, 7 de Abril, 1915](#) — [Nova Iorque, 17 de Julho, 1959](#)), Lady Day para os fãs, é por muitos considerada a maior de todas as [cantoras do jazz](#). (...) Sua vida como cantora começou em [1930](#). (...) Após três anos cantando em diversas casas, atraiu a atenção do crítico John Hammond, através de quem ela gravou seu primeiro disco, em companhia de [Benny Goodman](#). Era o real início de sua carreira. Atingiu a celebridade, apresentando-se com as orquestras de [Duke Ellington](#), [Teddy Wilson](#), [Count Basie](#) e [Artie Shaw](#) e ao lado de [Louis Armstrong](#). Billie Holiday foi uma das mais comoventes cantoras de jazz de sua época. Com uma voz etérea, flexível e levemente rouca, sua dicção, seu fraseado, a sensualidade à flor da voz, expressando incrível profundidade de emoção, a aproximaram do estilo de [Lester Young](#), com quem, em quatro anos, gravou cerca de cinquenta [canções](#), repletas de *swing* e cumplicidade. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Billie_Holiday >. Acesso em 9 de julho de 2007.

Gil: Isto seria um negócio! É vital para a gente conseguir dar passos mais sólidos na musicalidade, na dança, em Belo Horizonte.

Informação, trocas, confronto

Então, como a maioria das pessoas que trabalham com a cultura afro-brasileira não é do Congado, nem do Candomblé, elas não têm uma convivência direta com estas matrizes, a produção de arte delas é resultante em grande parte da escuta informal. Daí, no momento em que vamos produzir uma obra estas coisas vêm, mas não vêm organizadas. Por isto, por não termos esta vivência, a gente começa a produzir algo que a gente não sabe o que é. E a gente nomeia: “*Ah, eu estou fazendo um Ijexá!*” Ou “*Eu estou fazendo uma música afro*”, mas...

Eneida: E acaba também se referindo como autodidata. Como você já colocou antes.

Gil: Pois é. E é por isto que eu acho legal a proposição deste espaço de convivência, enquanto um ambiente com informação, com trocas. Porque a gente passa a ter um outro que vai poder dizer: “*Não, isto que você está fazendo não é o que está falando, não!*” Isto é fundamental porque a juventude atual está muito sem referência dos padrões culturais das tradições africanas, afro-brasileiras, da arte negra contemporânea. Até já existem lugares de encontro. No Alto Vera Cruz, por exemplo, você tem o Grupo Cultural NUC. Um espaço que queremos que se transforme neste lugar de construção pelos jovens de uma visão mais ampla da arte. Em que sejam criadas oportunidades de acesso, comparação, crítica, confronto de estilos, de diversas expressões de arte.

Esse tipo de desafio, eu tive quando fui para Alemanha. Foi genial! Lá eles queriam saber informações precisas. Eu tinha que saber para poder responder. Era um questionamento atrás do outro. Eu não tinha vivido isto aqui antes. Ninguém nunca me perguntou desta forma! A minha capacidade de responder a este conjunto de questionamentos recebidos lá fora foi graças à convivência com pessoas que me deram informações. Agora, estes meninos com quem eu convivo não têm ninguém! A não ser entre eles mesmos. Ou uma revista que eles lêem ou um vídeo que eles compram.

Eneida: E aí eles estão submetidos a uma situação, como a que você pontuou, de mistura de várias influências em que eles não conseguem identificar e nem construir um posicionamento crítico. Por exemplo, você fala que eles ouvem a música americana, que o trabalho deles é influenciado por ela e eles acabam nem se dando conta disto.

Gil: É interessante essa questão! Eu estou vivendo isto com os meninos do Rap. Quando eles cantam a letra sem o acompanhamento da música, você pega um pandeiro, você pega um surdo e vê que a métrica que eles estão construindo está muito próxima de um coco, de um samba. Mas na hora em que eles vão por música, o que eles fazem? Eles vão para as bases americanas. Eles não conseguem entender que o que eles fazem, na hora em que eles estão compondo, tem uma raiz brasileira profunda. Aí, se você fala isto, eles ainda não entendem como valor. O verdadeiro, o que é bacana é o americano, não é o nosso. Agora, quando você vê Marcelo D2 fazendo o trabalho novo dele (2005),

em que soma rap com o samba é uma coisa impressionante! Ele é todo acústico, não tem nada eletrônico. Uma solução genial porque o Rap é o pick up. Aí ele usa o Fernandinho *Beat Box*, um menino que faz tudo com a boca. Sobre isto, eu estava discutindo com o Rique hoje. Esta mistura que ele propõe, saindo da coisa eletrônica e trazendo o samba, é um marco na música do Rap. Mas ainda é uma solução que se mantém ligada ao mercado. Porque qual o problema que a cultura africana sofreu, no Brasil? A gente até já conversou sobre isto, que é quando chegam as gravadoras no Brasil. Elas interferem direto no modo de produção. Então, aquele samba que era feito no morro, ele passa por uma peneira. Ele era feito no botequim, ninguém é o único autor. E quem vai gravar os sambas, então, não vai ser o pessoal direto do morro.

Eneida: Não vai ser o “sem nome”.

Gil: É o “sem nome”. Então, vai começar a ter uma peneira. Quando entra a televisão, ela elege uma imagem de quem vai aparecer cantando este samba. Ela peneira de novo.

Eneida: Mais um recorte.

Gil: É, e logicamente atendendo a seus interesses. Quando ele fala: “*A mistura do Hip Hop com o samba*”, ele está se referindo a uma mistura rítmica, melódica. Agora, a maneira como o samba é feito no morro, ela só vai poder vir se eu trazer o morro. Então, o que falta quando você vê o show dele? Falta trazer as pessoas do morro. Elas não estão ali dentro! Ele vai falar do morro, vai falar de não sei o quê, vai falar de samba, mas o morro não vai estar lá. É claro que o trabalho tem valor. Muito menino hoje no *Hip Hop* vai começar a escutar samba. Vai acontecer uma mudança nesta coisa eletrônica, americana. E isto é um mérito deste trabalho dele, mas quando o menino vai olhar o samba, que samba que ele vai olhar? Tomara que ele vá procurar o Nelson Sargento ou tantos mestres do samba ou mesmo, lá na favela dele, procurar aquele que canta samba, que já tenha uma estrada percorrida aí...

Levar para o palco aquele que sabe fazer

Aí, eu vou puxar a brasa para minha sardinha e para o Chico Science porque ele, quando foi fazer o Mangue Beat em que cruza o Rock Roll com o Maracatu e a cultura da região dele, ele pega a Lia de Itamaracá, a contadora de roda lá. [Gil canta] “*Esta ciranda quem me deu foi Lia, que mora na Ilha de Itamaracá.*” Ele a traz para o palco, para cantar com ele. Então, isto eu achei legal. E é o que faço no Manifesto. Quando eu vou pôr as cantigas, eu vou e ponho quem está cantando. Se eu vou pôr o berimbau, eu procuro identificar quem no morro que está tocando. Então, eu vou trazer este que toca para o palco. Acho, então, que os músicos com os seus projetos devem trazer as pessoas. O que é diferente de trazer só as pesquisas. Por exemplo, ir lá no morro, estudar o samba e apresentar o que aprendeu.

Eneida: Isto que você está falando ainda tem relação com o espaço de convivência que você está propondo? Aquele que sabe fazer esteja presente, circulando entre aqueles que querem saber fazer, a meninada, a turma?

Gil: Com a turma... E quando eu vou produzir um espetáculo, eu vou chamar o fulano de tal do morro. Vou chamar o Seu Zé, a Dona Fulana e componho uma música com ele.

Eneida: Trazer algo que compõe a música, que faz parte da música. O jeito da pessoa de cantar e, inclusive, a história de como ele aprendeu aquilo.

Gil: E se eu estou atento e vou respeitar este saber presente nesta pessoa, eu tenho, inclusive, de mudar o meu modo de produção. Porque, se eu vou trazer esta pessoa para o palco garantindo a ela o sentir-se bem, eu vou ter que criar um ambiente diferente para ela. Eu vou ter que mexer com esta estética. Eu vou ter que mexer com este tempo.

Eneida: O público vai ter de ser educado para saber apreciar o estilo que ela expressa.

Gil: É. E quando ela canta, a voz dela não é a bela voz para os ouvidos que estão acostumados a outro tipo de sonoridade de música.

Eneida: Isto é propor o revolucionário em contextos pequenos.

Gil: É, no pequeno. Se criamos espaços para que esta convivência aconteça, há aí a possibilidade de mudança de mentalidade, de forma de produção, de criação. É um processo de inversão de valores. Até aqui uma maneira de pensar nos impregna. Se não fazemos um exercício profundo, constante de sair fora, ficamos envolvidos com esta forma de pensar e reagimos de acordo com esta forma de raciocinar. Uma mudança possível está nesta convivência. Criar espaços em que o respeito por estas diferenças aconteça de fato e seja um caminho para geração de outra forma de produção.

Eneida: É, então, um espaço de encontro, de entretenimento, de descontração, de estabelecimento de relações informais. Estas que podem abrir campo de trabalho para os que ali estão presentes, freqüentam o lugar. Também, um lugar de experiências de ações de caráter mais formal, intencionais a gerar, como efeito, mudança de conduta daquele que presenciou alguém apresentando um saber. E por fim um lugar em que se pode avaliar, ter *feed-back* de sua própria condição. Vendo e se deixando ver por outros. Um espaço, em que se pode recuperar o que já foi produzido e não sistematizado. Também, um espaço de geração de coisas novas por aqueles que transitam aí. (...) Interessante, no caso, é a possibilidade de se aprender sobre detalhes que fazem a diferença. Como as batidas de tambor que podem ser ou da África ou de Portugal, dependendo...

Gil: ... de como você faz a levada.

Eneida: Também, você diz o quanto a música africana acontece junto com a mexida do corpo, a produção de sons, ritmos, conversa.

Gil: É. Outro ponto é que este espaço pode ajudar a responder a estas perguntas que os jovens, os artistas negros têm sobre o que fazer com a sua cultura, a sua arte. O que se faz com uma Clementina de Jesus? Com o canto dela? Que lugar é este que ela ocupa em nossa história da arte? Vai ficar na memória apenas daqueles que a conheceram e que, então, é algo que terá tempo limitado para existir? Ou a mulher do morro do Alto Vera Cruz, que sabe cento e vinte versos? O espaço, então, é de ser um local de levantar estas perguntas que estão ali na comunidade com os jovens dali. “*Que movimento é este do Congado?*” O menino que está no Congado pode se perguntar: “*Por que eu estou no Congado? Eu quero dançar Funk e minha família quer que eu vá para a festa do congado, mas ao mesmo tempo eu não quero largar isto aqui. Que relação que tem o Congado com a minha vida aqui hoje?*” Hoje com os recursos e equipamentos digitais, tornou fácil os registros mais vivos sobre este conhecimento. Isto para mim deveria ser o papel da escola. Um lugar da efervescência, do pensamento, das questões levantadas pelos jovens, pela comunidade e dar um encaminhamento.

Identificar o que cada um quer para a sua vida

Eneida: Estou lembrando aqui de uma palestra dada por um pesquisador argentino Pablo Pineau. Ele discutiu quanto a radical diferença entre a escola do século XX e a do XXI. Segundo ele, a primeira funcionava com a perspectiva da oferta. Ela tinha um produto e o oferecia sem abrir para questionamentos. Hoje a escola trabalha na perspectiva da demanda. Ela tem de atender ao que o cliente/aluno lhe solicita. Então, a base histórica da escola é outra desta atual. Nesta palestra, uma pessoa referiu-se ao momento atual em termos de como a escola está se dispondo a atender à diversidade sociocultural. Ele então falou que isto haverá de encontrar obstáculos significativos, porque a escola não tem estrutura para tal demanda. O que ela pode fazer é traduzir para outro enfoque que é: “educar para a formação humana”. Então, mantém-se um critério unificador, permanece a consideração a um critério mais amplo, que não visa, não comporta propriamente, atender a grupos pequenos, específicos. Aí quando você fala que seria função da escola, eu me pergunto: que escola é esta que você está concebendo? Porque você também falou, em outro momento, que a escola não pode pretender ser o único lugar para educar. E, aí caberia este espaço de convivência, com todo o seu caráter educativo, porém, diferenciado da escola.

Gil: Você me faz identificar uma questão que eu tenho sobre esta educação para formação humana. É formação humana para quê? Se a gente pega o século XX, a formação humana, em última instância, era voltada para melhor respondermos ao trabalho em uma sociedade industrial. Ela não estava ocupada em desenvolver nas pessoas atenção aos seus desejos, mas as treinava para se adaptarem a um mundo que estava ali. Para trabalhar em um mundo que estava já pronto. Para benefício principalmente de uns poucos muito bem definidos socialmente. No caso de tratamento oferecido aos negros na escola, eu vejo que se criou um pensamento do tipo linear. Então, temos hoje: “*aqueles que sabem ler, o resto é analfabeto*”. Então, o máximo que posso oferecer a eles é a alfabetização. Os

meninos ricos, estes podem sonhar com a universidade. Aos pobres, eu vou ensinar higiene, alfabetizá-los, fazer conta... E você começa a traçar um perfil que é falso! Porque na verdade são seres humanos encontrando solução para a sobrevivência! E o que é legal nesta perspectiva da sobrevivência, não no sentido mínimo, é identificar o que cada um quer para a sua vida? Vai ser diferente, na medida em que eu trabalho com o meu desejo. Então, quando eu coloco que a única saída, no Brasil, é a universidade, a escola vai trabalhar como se todos tivessem de ir para a universidade. Como sendo esta a única forma de ascensão social. Você não trabalha com o desejo. E se o cara quer ser um músico, um *luthier*¹⁰³, quer construir violão? Se quiser ser um cara muito bacana, ganhar muito dinheiro, sendo um bom luthier de violão porque não existem muitos? Ou ele quer construir violinos, brinquedos.

Eneida: Eu penso que isto pode mesmo ocorrer e o que me parece sobre o que você está dizendo é que seja dado a este também o *status* dado a quem trilha o caminho da universidade. Aquele que decidiu por outro caminho também seja valorizado.

Gil: E que ele tenha meios para ver, inclusive, os caminhos que ele tem para galgar naquilo ali. Ele pode começar como um *luthier* que arruma, conserta. Se ele quiser ter uma fábrica poder ser orientado sobre isto que decidiu para ele, o como administrar. Enfim, tomando a palavra do momento, como se tornar uma pessoa empreendedora que consiga adquirir as condições para sua realização?

Eneida: Eu não entendi, então, por que você diz aí do papel da escola se eu não preciso dela para minha realização?

Equipamento para informação que está próximo

Gil: O papel da escola para mim... O que você falou hoje relacionado ao valor das profissões, no Brasil. Como é socialmente desigual! O acesso à informação para que eu possa sair do lugar de onde eu estou também é desigual. É privilégio de alguns. Então, a escola como ela é, é o equipamento que você tem na cidade inteira. Ela é o espaço onde você poderia criar, começar a gerar espaço de acesso e democratização da informação, formar valores. Você pode criar um campo de convivência ali na escola. O que a gente colocou antes. Então, hoje com o rádio, a televisão, o computador, as pessoas têm acesso a um tipo de informação, mas um outro tipo elas não têm. Então, o único equipamento que está próximo delas é a escola.

¹⁰³ A liuteria é uma manifestação artística que engloba a construção e restauração, de um modo [artesanal](#), de [instrumentos de corda](#) com caixa de ressonância, tal como a [violino](#), [viola](#), [violoncelo](#), [contrabaixo](#) etc., mas não daqueles dotados de teclado. A forma mais comum de denominar os que exercem esta profissão é de *liutaio*, *luthier*, luteiro ou lutiê. Por generalização, o termo é utilizado para os construtores de qualquer tipo de instrumento, seja de corda, arco, sopro ou percussão. Refere-se a quem faz instrumentos e peças de instrumentos, cuida da parte elétrica e acústica e também da regulagem de um instrumento, por exemplo, a guitarra, fazendo os ajustes da inclinação do braço e regulagem da ponte e captadores. Tais palavras tiveram origem na construção do [alaúde](#), que em italiano se chama *liuto*, portanto, *liutaio* significa quem faz alaúdes. Segundo Antonio Houaiss, o termo chegou à língua portuguesa por meio da palavra francesa *luthier* (fabricante de instrumentos de corda), derivada da palavra *luth* (alaúde) mais o sufixo *ier*. A melhor referência que se pode dar de liutaio é [Antonio Stradivari](#), ou Stradivarius, como era conhecido. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Luthier>>. Acesso em: 13 de julho e 2007.

Criar um vivo motivo para encontro

Eu estava conversando com o Francis sobre isto, a importância do espaço do Centro Cultural NUC. Ele dizia: “*Oh Gil está difícil. A gente faz um evento na comunidade e não vai ninguém assistir.*” Aí ele foi falando que elas parecem descrentes, não querendo se envolver com a vida coletiva. O primeiro questionamento que eu fiz foi sobre a qualidade da música, dos shows oferecidos à comunidade. A questão também da divulgação, com antecedência, para as pessoas planejarem as suas vidas, incluindo esta atividade. Também, as pessoas não aceitam sair de casa para serem incomodadas com mais problemas. Ouvir falar de problema social, de racismo etc.! Preferem ver novela, assistir a um filme. Neste caso do Francis, ele vai ter que construir uma estratégia... criar uma parte simbólica para conseguir arrancar a pessoa de dentro de casa.

Um negócio que eu achei genial e que acontece na cidade de Pedro Leopoldo. Lá tem o aniversário de um poste¹⁰⁴. Não sei o que gerou esta tradição, acho que havia um poste antigo demais em uma rua trocaram todos e este ficou. Alguém resolveu um dia fazer o aniversário do poste. O povo se reuniu, tocaram, fizeram música, fizeram bolo. Hoje, o aniversário do poste é uma festa de fechar quarteirão! As pessoas buscam algo que seja simbólico, que crie um motivo para sair de casa, comemorar. Então, você tem que descobrir este lugar, na comunidade. Uma data, algo que festeje e a partir dali alimentar aquilo... Então, tem que criar estes imaginários. Nós vamos ter que pensar como é que se constrói isto no Alto Vera Cruz. Não basta achar que aquilo que um grupo tem a oferecer, a propor vai ser apreciado por todos ou pela maioria se, quando vai para praça, o povo não aparece para assistir. Se ele não compartilha o significado dele com quem propôs o evento, não adianta impor! Arrumar um palco, distribuir folhetos para a comunidade, não resolve!

A expectativa que lanço para o outro

Muito me incomoda o que vejo e ouço falar sobre o que acontece nos espaços escolares, mas de qualquer forma eu acho importante a pessoa viver esta experiência, por exemplo, da Universidade. Acho que a convivência lá dentro... O Flávio, por exemplo, sinalizou que vai fazer. Acho que o estudo, somado ao que ele tem de experiência pode fazer com que ele vá longe. Eu acho que é bacana saber se apropriar do tipo de sistematização do conhecimento que a universidade oferece. Isto faz você ficar mexido, lhe problematiza. É muito diferente do que acontece comumente no ensino médio. Então, ele com a bagagem dele, sofrer esta provocação, nossa!

Eneida: E ele poder se perguntar como fica nesta estrutura toda.

Gil: É... [silêncio] Eu sinto que falta isto nos projetos atuais. Indicar para eles: “*Eu quero que vocês vão até lá. Não é que vocês saiam da rua.*” Porque tem muito disto: “*Não, se eles não estivessem aqui, eles estariam nas droga ou assaltando!*” Ah, eu acho muito pouco para você desejar para o ser

¹⁰⁴ Contando com programação variada, em 21 de abril é comemorado o aniversário do poste situado à rua Comendador Antônio Alves, número 462. Tem bolo, shows, bandas, discursos e fogos de artifícios. Disponível em: < <http://www.cidadesmineiras.com.br/pedroleop/cultura.htm> >. Acesso em julho de 2007.

humano que ele não esteja na rua! Que ele fique na rua, sim! A rua é lugar para ele ocupar. Então, falta às pessoas terem mais clareza...

Não, eu quero você aqui, porque eu quero saber como é que você vai para a universidade. Como é que você vai se tornar um grande músico! Neste campo que você está aqui, como é que você vai virar o bicho! E a convivência comigo aqui é para identificar o caminho que a gente pode traçar daqui para frente para você.

Isto é diferente do que a gente costuma ouvir falando: “*É para melhorar o seu comportamento na escola, porque você está muito levado!!!*” Eu acho que o ser humano é tão rico! E acho que quando a gente pensa do ponto de vista assistencialista é uma redução!

Lembrando de dois episódios que eu prestei atenção ao assistir. Um envolve o ex-presidente brasileiro e outro, o Nelson Mandela, que foi o presidente da África do Sul. O ex-presidente brasileiro chegou em uma escola pública e, dirigindo-se às crianças, falou que ficava muito feliz de vê-los ali estudando. Isto era muito importante porque daí eles poderiam ter um emprego, melhorar a vida deles, pensar em um futuro melhor. O Mandela, também foi até a uma escola e falou assim:

Hoje, quando eu assumo a presidência do país, eu venho aqui na escola. Eu gostaria de dizer para vocês que eu espero que estudem porque poderão ser os presidentes deste país. Vocês poderão ser os generais das forças armadas deste país. Você que está aqui, pode planejar chegar a estes lugares porque eu, um negro como você, pude ser o presidente da república.

Isto abre a cabeça dos meninos! É diferente do que dizer que eles serão trabalhadores! Vão ter um emprego melhor! Este é um pensamento brasileiro, uma expectativa para as crianças negras. Parece que é algo natural elas chegarem só até certo ponto.

Eneida: Pensamento meio colonial. O máximo possível ainda é o lugar da subalternidade.

Gil: É, o da subalternidade.

Eneida: Pelo o que você já falou a Capoeira visa subverter esta lógica?

Gil: Pastinha¹⁰⁵ canta: “*Eh, maior é Deus, pequeno sou eu! Na roda da capoeira pequeno, grande sou eu.*” No mundo você vai encontrar as designações fulano é maior, ciclano é menor, mas na roda, no meu território, eu sou grande e sou pequeno. Não tem disto! Vai depender da situação. Não existe o grande e o pequeno, as posições se cambiam. A vida é dinâmica! Uma hora posso ser grande, depois ser pequeno e até ser grande e ser pequeno ao mesmo tempo. Então, vai depender do momento que você está vivendo. Aí é que é o grande barato! Nada é estagnado. O tempo inteiro nós aprendemos como se o mundo fosse dado pronto. Tem presidente da república, o empresário, o operário, o filho de operário, o favelado. Falamos como se fosse coisa de todo o sempre e que você só tem que aceitar. Você não concebe muito que você pode ser seu empresário. Vai depender inclusive deste sujeito. O fato de um sujeito ter quinhentos mil e o outro ter um real no bolso não quer dizer que a vida de um e

¹⁰⁵ Capoeirista baiano.

do outro estejam definidas. Agora a relação entre o opressor e o oprimido vai se dar na hora em que os dois se colocarem na relação. O quanto um e o outro vão aceitar, admitir ficar. Se houver a identificação de um com o oprimido, aí sim! O fato de um ter um real no bolso, somente isto, não o coloca imediatamente neste lugar de oprimido. Porque a vida é dinâmica. O aqui hoje pode mudar.

Tem um projeto de vida para ele

O caso do Flávio, por exemplo, se ele disser que se ele não estivesse na música ele estaria na marginalidade, é mentira, porque a mãe dele não iria deixar. A mãe dele está ali, em cima. Ele tem família! Ele tem a mãe dele que ele respeita e que tem um projeto de vida para ele. Então, não é a música que o tira. Agora, eu acho que o fato dele se envolver com a música, abriu os horizontes para ele pensar. E cada vez que ele está tomando posse deste território, mais ele está vislumbrando o caminho. Mas é porque, o que está sendo oferecido para ele não é só uma oficina de música. Quando a gente está lá, eu estou discutindo mercado musical, a gente está discutindo estratégias de ocupação do espaço. A gente está discutindo o que representa a ação deles na comunidade, responsabilidade deles. Tem toda uma teia sendo traçada na qual ele é o agente. Por exemplo, quando a gente faz parceria com a *Ong Rede de Intercâmbio de Tecnologias Alternativas* para produção de um programa de rádio, é ele quem vai ser o cara que vai participar da produção do programa. Ele é que vai para a rua entrevistar a senhora lá.

Eneida: Ele está sendo desafiado a construir uma condição para estar neste lugar, ocupar este lugar. Um lugar em que ele fique bem.

Gil: Isto. Ficar bem neste lugar! E o que eu sinto...

Eneida: E não apenas apaziguando, apagando...

Gil: ... a fúria interna dele. Eu acho que os projetos acabam nisto. Porque, quem faz todo o trâmite social, aquele que faz a cadeia produtiva para que aquilo ali aconteça geralmente é alguém de fora. Ou alguém que se apresenta muito acima da condição dos que estão ali fazendo. Por si só, isto não é problema. A questão é o nível de implicação radical, destes responsáveis pelas oficinas e idealizadores dos projetos, com a vida daqueles a quem se está oferecendo estes projetos.

Estou aqui, porque aqui aprendi a pensar, a criar minhas possibilidades

Por exemplo, o menino que está fazendo a oficina de arte, ele se limita a ir lá, fazer a oficina e voltar para casa. Então, ele não vai lá e faz a oficina e fica ali. E a oficina ser mais um pretexto para que ele comece a gerar processos de autonomia. Para mim o objetivo é que as pessoas encontrem saídas por elas. Os projetos, eles tinham que ter o propósito de estabelecer etapas de autonomia a vencer. E não ficar o menino ali, até arrumar outra coisa boba para matar o tempo e ir embora. Quer dizer, ali é

apenas um momento de ocupação. Isto eu acho muito pobre diante da capacidade que este menino tem se ele for provocado a achar saída.

E este tipo de pensamento é muito dominante nestes discursos! Eu vejo os depoimentos. É tudo centrado neste campo: “*Ah, aqui é ótimo senão eu estava nas ruas.*” Ou: “*Ah, eu já perdi muitos amigos no crime, se eu não estivesse aqui, eu estava tomando droga...*” Ah, ora se for para tomar droga é uma decisão que cada um tem que avaliar as conseqüências para sua vida. Agora a pergunta a ser lançada para eles é: “*Você tem uma perspectiva de vida?*” Isto é que me interessa! Cada um poder dizer: “*Eu estou aqui porque aqui aprendi a pensar, a criar possibilidades de atuar no mundo. Eu quero ocupar outros espaços na cidade, fazer universidade, por exemplo. Estou traçando meu caminho pra chegar à ser produtor musical.*” Tem que abrir!!!

2.1.12. Last But Not Least

Criar lugares em que outra lógica possa emergir

Há uma singularidade do Brasil. Precisa entender como se dá este processo. Também, quando estou falando do “*Espaço de convivência*”, quero dizer de você conseguir criar lugares em que outra lógica possa emergir. Porque é muito difícil você pensar de uma outra forma dentro de um modelo contrário. Até porque, o pensamento tem de ficar calcado em uma prática, em um modo de proceder, em uma estrutura. De forma que você veja que há um acompanhamento daquilo que você está falando. Dá sinais que está acompanhando o que você fala. E na realidade estes espaços nossos de convivência da cultura negra sempre ficaram marginalizados e não há por parte da intelectualidade brasileira um olhar mais profundo sobre estes espaços. É sempre visto sob um aspecto. Vem um artista plástico, olha a plasticidade. Vem um músico, olha a música. Vem um outro e olha a religiosidade. E aí em cada campo vai se construindo verdades sobre estes espaços e nunca a totalidade, que ele representa. Uma totalidade, na verdade multifacetada, que não se completa.

O que é, por exemplo, o espaço das irmandades e outros espaços em que os negros tiveram uma ação, uma interferência econômica na construção da cidade? Isto é tratado de forma tão reduzida! Fica parecendo que é um bando de gente boba reunida, fazendo por tanto tempo, algo sem qualquer sentido instigante. Então, acho que tem um fenômeno aí na sociedade brasileira que... Estudar isto a meu ver é fundamental para entendermos o que está acontecendo com o país.

Tem um livro que eu li há muito tempo e que me atiçou a curiosidade. Eu nem tenho este livro mais. Eu não sei onde ele foi parar. É um livro sobre a Inconfidência Mineira. Ele fala que, nesta época, existia só em Minas Gerais, cerca de duzentos quilombos em pé de guerra contra a Coroa. E quando este tema da Inconfidência é tratado você não houve falar, mesmo entre os abolicionistas, de um vínculo com os quilombolas. Porque se eles tivessem feito isto a Inconfidência poderia ter dado certo. Imagina a negrada que estava nos quilombos a fim de derrubar este Estado! A força estava aí. Então, o

pacto social do Brasil sempre desconhece, desconsidera esta força. Se dá a Independência, mas mantém a escravidão. Se faz a Inconfidência, esquece, ignora os movimentos quilombolas que estavam ali ao mesmo tempo lutando.

Eneida: A questão é se havia o interesse em assumir um compromisso com este tipo de grupo? Porque se eles ajudam a conquistar algo vão querer um melhor lugar social.

Gil: É. Então, estas questões são para mim muito importantes para que a gente avance. E elas são muito pouco investigadas. E o que é pesquisado acaba pouco divulgado.

Pixinguinha - invenção a partir de apropriação do código oficial

Eu tomo Pixinguinha como um caso importante para se pensar como o negro sabe explorar, se apropriar muito bem do código do outro. A partir de mergulho neste conteúdo, ele aprendeu a música e fez coisas que outros não fizeram. Recriou, propôs traduções, segundo estilo próprio. Casos como o dele me faz lançar questão sobre as capacidades que traziam os negros ao chegarem aqui. A história nos fez acreditar que os africanos vieram para cá somente como mão de obra barata. Foi lendo um livro sobre a Transferência de Tecnologia da África para as Diásporas que me dei conta de que os Africanos eram escolhidos segundo os conhecimentos que tinham sobre agricultura, mineração... E, neste novo mundo, eles se articularam, negociaram saberes que traziam com os adquiridos na convivência com os outros povos que aqui habitavam. Isso me faz ver como reducionistas as iniciativas, do poder público, de oferecer, quase como única opção, aulas de capoeira e dança afro. Como se esta menina negra, pobre não tivesse outra coisa nela a ser explorada. Como se não houvesse nada mais a esperar deles além de saber dançar e praticar capoeira. Isto é o fim! É não acreditar no potencial que eles podem desenvolver a partir do acesso a outros bens culturais. Para a valorização da cultura negra, o processo de formação de negros não pode ser limitado ao acesso ao que está próximo da comunidade. E há pouca mobilização por algo além disto. E quando se caminha nesta direção escuta-se absurdos, de que a produção cultural do outro é burguesa. As pessoas devem ter o direito, o incentivo de fazer uso da produção cultural produzida por negros, brancos, índios. O discurso de valorização, que sustenta essas iniciativas, na verdade, acaba por indicar que o negro produz segundo um determinado limite previsível. Ainda não vêem que se o Pixinguinha dominou o código europeu é porque ele aprendeu o código, a escrita musical. Ele teve acesso, se lançou a aprender e foi inventando um jeito de se colocar aí.

Eneida: Isto me faz lembrar a história que você contou, do Carlão insistir para você ler o Guimarães Rosa. Um livro que você acabou lendo mais de uma vez e que deste investimento você veio a receber um prêmio de trilha sonora da peça “Grande Sertão”.

Gil: É. E o Guimarães já foi acusado de ser racista pela maneira como se refere aos negros. Imagina se eu não lesse esse cara! Porque o que faço com o que ele escreveu passa a ser a minha apropriação do

trabalho dele. Eu posso recriar a partir dele. Coloco o meu tom, o meu estilo, a minha maneira de ver. É importante que a negrada, a partir de qualificação não padronizada, se aproprie dos espaços, dos bens culturais que a humanidade coloca, porque os nossos ancestrais já fizeram e fazem isto muito bem. A maravilha que foi o trabalho de Aleijadinho que aprendeu arquitetura e fez as igrejas mais malucas do mundo!

Saberes locais: como garantir permanência?

Eu estive em Montes Claros poucos dias atrás e, na viagem, encontrei com um velhinho. Ele tocava um pandeiro, mas parecia que tocava um piano! Era um dedilhado que produzia um som muito bacana! O que ele faz, eu nunca vi sendo feito do mesmo jeito. E é algo que vai se perder porque ninguém vai filmar aquilo. Ele não tem lugar de reconhecimento na comunidade onde este seu saber vai ser repassado, transformado em conhecimento. É uma técnica totalmente diferente de tocar o pandeiro. Outra coisa que eu vi foi uma Orquestra de Rabeca. Os velhinhos que tocam rabeca nas Folias de Reis, eles resolveram fazer uma orquestra recentemente. Eles agora procuram um maestro. Isto porque eles trazem a imagem de uma orquestra sinfônica. Eu ouvi aquilo e fiquei pensando que nós não temos um maestro hoje capaz de escutá-los e criar obras para um grupo como o deles. Alguém que se disponha a identificar uma forma de participar deste grupo sem fazer perder o que há de próprio nele. O que pode vir a acontecer é o maestro ficar tentando afinar a rabeca deles, qualificando de feio o que fazem ou os impedindo de tocar o que querem, por julgar que não vai ficar bom. É certo que tem maestro que pode se posicionar diferente, mas naquelas circunstâncias eu acho difícil. Neste caso, ele não estará lá apenas para ensinar. Ele deve saber dialogar e explorar o potencial deles. Se não tiver tática, eles podem até ser abafados porque o encantamento deles pela orquestra pode levá-los a se deixar abafar. Aonde eles querem chegar precisa de alguém que tenha um conhecimento musical de orquestração de alto nível, com uma formação popular. Um profissional, assim, não se acha fácil. Não está sendo formado porque a universidade não tem o contato e nem o olhar que precisa sobre este universo, comumente qualificado de popular, rústico, cascudo. Quando eu falo da universidade, eu falo no todo e naquilo que está chegando. Eu sei que tem música popular na universidade. O Paulinho, amigo meu, é o responsável pela área, mas lá é uma música popular refinada!

Eneida: Desde que não atrapalhe...

Gil: Mas o que nós queremos é uma que atrapalhe mesmo porque nós viemos aqui foi para atrapalhar!!!

Potenciais sem referencial e autoridade de sustentação

Lá também, eu vi algo que vejo muito. As pessoas tendo algo delas, que é bacana, por exemplo, o batuque. Sabem que aquilo é legal, mas por ser muito desacreditado no entorno e receberem um modelo estético, via a televisão e/ou o rádio, quem chega com outra mentalidade neste território se impõe fácil. Isto se dá no Vale do Jequitinhonha, no NUC... Eles estão aguardando uma caravana de

artista por lá. Caso aconteça, estamos perdidos. Tem umas senhoras lá que estão bravas, mas vão perdendo a força. A maioria é desqualificada, acaba não sendo ouvidas, sendo vistas como pessoas estranhas, sistemáticas e não como defensoras de saberes da comunidade. A pressão é muito forte. Eles vão duvidando daquilo que sabem, do valor que aquilo tem mesmo. E aí os que cantam, tocam, as raizeiras, as parteiras vão abandonando...

Firmar um território, lutar por isto

Esta questão do poder é que ainda não temos... Aliás, precisamos brigar por uma série de coisas. Uma é defender o acesso ao bem produzido por todos. Outra coisa é ter força para não aceitar o que outros, que pouco sabem da vida em dado lugar, querem impor como sendo o que é o mais adequado para atender as demandas dali. E, finalmente, defender espaços independentes como é o caso do Alto Vera Cruz. Como montar um curso, contando com aqueles que dominam um saber de interesse da comunidade e que têm sintonia com o lugar? É necessário conseguir alcançar este tipo de poder.

“*Eu vou montar aqui um espaço de confirmação dessas coisas, em que o seu Zé vai poder vir com os negócios dele*”. Ele vai ter com quem conversar, com quem tocar. Eles vão ter a possibilidade de gravar, transformar isto em produto. Então, aí é um território. E firmar um território é importantíssimo. Nós temos que lutar por isto. Para não ficar como é hoje. Nós temos hoje o Tambolelê, o Arautos do Gueto, o Quilombola, do Negativo, tem o Tambor Mineiro, do Tizumba, tem o NUC, mas eles ainda, pelo que sei, estão restritos a oficinas de percussão, cabelo afro, identidade negra. Não pode ser restrito, assim! Geralmente a comunidade vai para uma escola que não tem qualidade nenhuma. E este território, ele não tem força para requerer o que acha devido.

Eneida: Nestes espaços, muitas vezes, fica com o incômodo, mas não se consegue formalizar o que a escola pode valer para eles.

Benguelê

Gil: Nós vamos ao Rio (maio/2005) a convite da Helena Rocha, para filmar a participação em um filme, *Benguelê*¹⁰⁶. Ela conhece o Rui e ele me convidou para fazermos uma performance e ela gravar¹⁰⁷. Ele dançando e eu tocando. Aí nós vamos lá.

¹⁰⁶ BENGUELÊ (Dir. Helena M. Rocha, Brasil, 2006, 80'), em DVD. Sinopse: Benguelê traça panorama das origens negras da cultura brasileira. Em especial, da influência musical. Para isto, percorre caminhos como o da criação do samba. Homenageando, entre outros, Clementina de Jesus, que, em 1964, canta a música de Pixinguinha e Gastão Viana, de 1946, que nomeia o documentário. Sinônimo também de 'saudades de Benguela', porto angolano de onde saíram os escravos trazidos ao Brasil. Disponível em: <http://www.agenciaminas.mg.gov.br/detalhe_noticia.php?cod_noticia=10393>. Acesso em: 13 de julho de 2007.

¹⁰⁷ Performance que veio compor o filme *Benguelê*, exibido no mês de dezembro de 2006 em Belo Horizonte, Sala Humberto Mauro, Palácio das Artes.

Se eu trabalho com estes campos fixos, eu não consigo gerar coisas novas

Absorvido em Berlim pelos dotes artísticos

Eneida: Você disse que ter ido para Berlim contribuiu para lidar com a sua cor de outra maneira. Passou a ser um elemento valorizado. Também, já tinha falado que os encontros com a Marlene Silva e Roland Schaffner lhe instigaram a tomar a cultura negra como campo privilegiado de pesquisa. Você avalia que há algo em comum nestes dois momentos? Posso associá-los a momentos de ruptura?

Gil: Sim, são semelhantes e se diferem. Conhecer a Marlene e um grupo de negros, no final da década de 70 e Roland Schaffner, em 82, eu considero estes encontros como experiências que me despertaram para este universo afro-brasileiro. A tomá-lo como campo de interesse de pesquisa. Se eu não tivesse passado por eles, eu estaria aí nos Brechts ou caminhando igual aos meus amigos que não tiveram esta mesma experiência e foram para outro rumo. Agora, Berlim foi mais importante no campo social, no campo da imagem. Isto porque antes de ir a minha convivência aceitação pelo branco ainda era complicada, não tinha muito esta convivência intensa com o branco. Quando fui, pensei que seria mais excluído ainda. Lá seria uma sociedade em que eu não entraria mesmo. Só que, pelo contrário, foi onde eu fui absorvido.

Eu posso viver em qualquer lugar com aquilo que eu faço

Como já falei, existem dois níveis possíveis disto acontecer. Por você ser exótico ou pelo reconhecimento pelo trabalho proposto. O que foi bacana lá foi o reconhecimento que eu tive neste sentido. Pessoas que não tinham nenhuma relação comigo, nem porque ficar em meu espetáculo (conversar, jantar comigo, apresentar-me a outros artistas, outros amigos), me convidavam para tocar em outros lugares. Eu compreendia como uma demonstração de reconhecimento do valor de meu trabalho. Porque, aqui, por mais que eu fosse aceito, era tudo muito entre amigos, entre pessoas que eu conhecia. Elas me viam trabalhando ali. Em Berlim, não. Ninguém sabia quem era Gil Amâncio.

Eneida: Não era o caso de companheirismo...

Gil: É. Inclusive, porque eu não era o único que estava ali. Tinham muitas coisas acontecendo! Então, se as pessoas foram naquele espetáculo... E, uma coisa bacana que eu vivi em Berlim, é que lá ninguém fala o que não quer. Eles são francos. Gosta, gosta. Não gosta, não gosta. Eu presenciava e morria de vergonha. Eu tinha lá alguns amigos e amigas, um dia, eles me convidaram para ver o espetáculo de um deles. Assistimos. Após apresentação, ele veio e perguntou o que tinham achado? Um alemão disse: *“Muito ruim! Seu espetáculo parecia mal ensaiado, as coisas mal arrumadas. Muito ruim!”* Eu me assustei com o tratamento tão duro, ríspido. Outra coisa é que eles perguntam tudo. Isto, também, era muito bacana. Diziam: *“Ah, o seu espetáculo era afro-brasileiro? Ah, mas o que é isto?”* Eles conhecem muito a África e vão perguntando, perguntando. Têm muita curiosidade

especializada. Eles são muito exigentes. Uma vez, eu dando um curso, uma menina chegou para mim e falou que ela iria sair do curso porque ela não tinha nenhum conhecimento sobre aquilo que tratava o curso. Ela tinha decidido que não era momento dela fazer. Eu falei para ela ficar para experimentar! Ela não aceitou. Disse que não podia ficar experimentando. Eles são muito determinados. Se for para fazer, tem que ser para fazer bem. Vendo como eles eram, eu sentia que quando falavam de meu trabalho, tinham gostado, viram algo que para eles era de interesse, tinha fundamento. Então, este reconhecimento foi um marco para mim. Eu passei a pensar que eu tinha, então, algo em mãos que deveria acreditar. Uma moeda de troca. Algo que me permitiria viver em qualquer lugar fazendo aquilo. Eu cheguei em Berlim com uma quantia. Eu trabalhei só com arte, paguei as minhas contas e, com os trabalhos realizados eu ainda voltei com grana. Foi uma trajetória positiva. Isto me mudou muito. Acreditar no trabalho, levantar a cabeça. Estas duas coisas, que têm relação entre elas, foram experiências muito fortes.

Modo de criar

Este rumo que dei a minha vida hoje é como se estivesse colado em mim. É como se eu tivesse encontrado a via que expressa o que quero. O que eu consegui e estou conseguindo cada vez mais é ser eu! Eu uso cada vez mais aquilo que faz parte de mim. Por exemplo, a dança que desde menino eu dançava com minha mãe hoje eu quero dançar, cada vez mais, em todo lugar. Uma dança do jeito que era quando aprendi a dançar com a minha mãe. Uma dança que me fazia sentir bem, que me preparava para o baile à noite. Era uma dança que tinha uma relação corpo e som muito grande. Dançava bolero! Aquela coisa! Joga para lá, vem para cá! Então, eu não sou fiel à dança, mas a esta maneira como eu vivi eu estou sendo. A maneira como eu toquei violão com o meu pai. Eu aprendi a tocar violão com o meu pai, com o meu tio. Este universo que vivi, cada vez mais eu estou procurando trazer para as relações. Tem a ver com um modo de fazer, de ficar, de estar no mundo. Um modo de ser. Isto é que me interessa. Eu, por exemplo, em um encontro promovido pela Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte, estava ali incomodado de ver as crianças presentes tão imobilizadas, só perguntas e respostas. Elas tendo que ficar paradinhas, quietinhas. Eu resolvi pegar a meninada. Perguntei se gostavam de brincar? Elas disseram que sim. Nós fizemos uma roda, brincamos. Ficamos em um maior pique de entrosamento, coisa gostosa. Então, se eu não trouxesse o meu lado que gosta de brincar para aquele lugar, se eu fosse estar ali com as regras, só com as dinâmicas que eles tinham preparado, eu não teria carregado o Gil para aquele lugar, o meu companheiro.

Então, hoje, é esse universo que quero trazer. Porque eu convivi... A minha educação social foi muito formal (o ambiente da faculdade, de palestras, de posturas). Muito distanciada disto que eu vivi em casa. Quando eu comecei a frequentar a Marlene, a conviver com um grupo interessado com a cultura negra, eu via outros modos de estar, de relacionar... Também depois, o trabalho no Centro de Referência Cultural da Criança e do Adolescente... Lá foi um lugar que me possibilitou mergulhar no universo dos meninos: ver, brincar, aprender com eles. Eu fui aprendendo uma outra forma de estar no

mundo, que tinha muito a ver com o universo de criar, de experimentar. Certamente com presença de desafios, mas a diferença é a aceitação... Então, hoje o que eu tento fazer, como tento me colocar mais é de tal forma como quando eu estava nesses lugares do campo familiar. Porque a educação social, os espaços em que vivi, me deixaram com muita insegurança! Porque era todo um universo de domínio, em que eu sempre estava em falta com ele. Quando eu ia para um seminário na Universidade, eu não tinha lido tudo o que os caras tinham lido, então, era constrangedor ficar ali, querer falar de alguma coisa que eu não tinha bagagem! E o que eu sabia não tinha qualquer importância. Vou para um seminário de teatro, também a mesma coisa. Tinha uma história que não era minha, que eu pudesse me... E este outro lado não. Este lado é onde a minha experiência tinha lugar e a partir dela eu fui andando, mas ela é uma base na qual... Ela é uma base não, ela tem um lugar ali. Então, o que eu procuro é que a base na qual cada um se sustenta possa emergir. Cada trabalho que eu faço, eu procuro criar este universo em que eu me sinta à vontade e onde as pessoas que estão ali comigo não vão se sentir no lugar apenas da falta. Elas vão estar...

Eneida: A falta sentida, que seja a comum a todos. O que você está falando é porque fica parecendo que uns têm tudo e outros nada têm...

Gil: É, nada têm. Este tipo de relação hierárquica... Quando eu fui para Berlim e lá fui aceito, avaliei que eu não era “um zero à esquerda!” Eu entendi que não estava faltando tanta coisa para eu poder chegar a um lugar e discordar se fosse o caso. Por que antes, eu ficava com receio de falar, da reprovação com olhares ou questões como: “*Mas você já leu fulano? Se não leu, como quer falar?*” Daí, eu ficava quieto.

Sentir à vontade para me expor

Hoje, então, o que eu procuro fazer é sentir-me à vontade para me expor, abrir o canal de comunicação. E a coisa que mais me fascina é isto, quando eu estou no lugar e consigo criar o canal. Para mim, se criou, valeu. Não tem barreira. Então, é isto que tento recuperar. Eu estou mergulhado neste lugar onde se dão estas trocas.

O terreiro reproduzido eletronicamente

Eu estava escutando (2005) umas bases com o meu filho, o Mateus. (...) Tem uma entrevista de um músico inglês que faz um estilo *dub*. *Dub* é você pegar uma música normal vai destruindo, remexendo com outros sons ali. Por exemplo, “*Se não tivesse... Se não... se... se... se... não... ti... ti... tivesse*”... Você vai brincando com a voz do cara, reiniciando, é o que chama *dub*.

Eneida: Como você está cantando parece que você estica a música.

Gil: É, e também você recorta. Exemplo, se o cara canta: “*Se não tivesse o amor*”. Você pode... “*Se, se não... não, não... ti... tivesse*...”, fazer o cara cantar diferente.

Eneida: Eu estou me lembrando aqui, da moça da peça “*Por Elise*”, em que as frases são interrompidas. E também outra coisa, há muito tempo atrás você disse sobre o pessoal no cativeiro, que falavam que sofriam do mal de Banzo porque cantavam atonal. A música em microtons, em que se vai explorando, exploraaando o som.

Gil: Pois é, nestes momentos, a gente pode levantar a hipótese de um elo ligando aquilo ali. O cara que compõe o Dub diz: “*Esta música, não tem cérebro para compreender.*”, mas atualmente, o som que é produzido vem sendo usado para descansar executivos do dia de trabalho. Eles vão para ouvir este som que altera o estado cerebral deles. Eles gostam muito daquilo por tirá-los daquele lugar. A música do terreiro, que tem o mesmo princípio, tem esta função. A repetição, o corte... Ela lhe tira do lugar.

Eneida: Sai do padrão, da regra.

[Gil vai batendo pausada e ritmicamente a palma da mão na perna, produzindo som ritmado].

Gil: Inclusive é que ela amplia a sua mente, porque o normal de uma música é para ser tocada dentro de uma mesma métrica, previsível. O cérebro quando escuta isto entra em estado de conforto, mas quando você... [Gil começa a produzir som da mão batendo na perna, só que em descompasso. Isto também ele fez no filme *Bengelê*, em uma cena junto com Rui Moreira], ele começa a ficar dividido. Um lado está fazendo uma coisa e o outro, outra. Então, ele distende o cérebro. A música africana às vezes tem três, quatro polirritmias, ritmos diferentes, tocando junto. Então, estas ondas vibram em seu cérebro, ampliam seu estado de consciência! Não tem jeito de você ficar no mal..

Eneida: Lembrando daquele vídeo (o Manifesto Primeiro Passo), em que tinha o Jair Rodrigues. Enquanto a Dani Crizz (NUC) ia falando, ele ia fazendo o som de cuíca, depois outro tipo de sonoridade e outro e depois mais um. Permite esta, simultaneidade de coisas acontecendo.

Gil: É justamente isto. É a questão da simultaneidade. Então, acho que pensar na perspectiva de Atlântico Negro gera, neste encontro, as novas Áfricas que vão dialogando, seja com a Índia, seja com a China, com o europeu, com o cubano.

Negro Atlântico

Depois que eu voltei da Alemanha, comecei a questionar o termo cultura africana, no sentido de uma raiz africana, genuína, original, sem misturas, a ser resgatada e de caráter mais primitivo, mítico. Eu prefiro o uso de Atlântico negro por entender que tudo o que está relacionado com o africano resulta de inúmeras trocas, que foram ocorrendo, no decorrer dos séculos, e que envolveram também a África. Hoje, acho difícil imaginar um lugar livre de influências de outros lugares do mundo. Por mais que a África esteja isolada, as misturas com outros povos, costumes foram, são inevitáveis. Pensar na África significa trabalhar com a idéia de vários povos que a compõem, vários modos de viver. Ao mesmo tempo, há um modo de lidar com a vida que eu identifico como relativo a este grupo. Daí, eu costumo usar a expressão: o africano. Sejam os nascidos na África ou aqueles que, como nós, atravessamos

mares, nascemos em outros lugares, estamos espalhados pelo mundo afora. Africanos, negros. Uns mais marcados por valores, vou dizer, mais tradicionais, regionais e outros mais sintonizados por contextos cosmopolitas contemporâneos, usando de todo jeito recursos das novas tecnologias da informação e comunicação. Esta discussão não é muito simples de fazer, se consideramos, por exemplo, que podemos encontrar pessoas que, tendo a pele branca, parecem mais conectadas com isto que eu identifico como dizendo respeito ao africano. Por outro lado, como eu venho colocando até aqui, mesmo não apostando em pureza, em essência, é claro que defendo a implantação de políticas públicas locais a favor dos negros. A idéia de propor o FAN, como já conversamos, vai nesta linha!

O termo facilita o meu trânsito entre linguagens, mixagens

É importante frisar que, considerando a minha área artística, a idéia de atlântico negro facilitou o meu trânsito entre linguagens, possibilidades de arranjos, mixagens. Também, a proposição de diálogos entre diferenças, entre gerações, entre expressões culturais, sonoridades. A partir de então, eu, diante dos caboclinhos, dos congadeiros etc., pergunto-me de que forma todo este campo de saber, as informações que aí circulam, contribuem para eu lidar com a minha vida, agora. Ensinam-me a viver agora.

De ida e vinda

Então, quando eu olho a partir da perspectiva do Atlântico Negro, quer dizer, não de uma ida, mas de uma ida e vinda, de um trânsito... Quando eu caminhei por este lado, foi muito mais enriquecedor, do que quando simplesmente eu fechava: “*Isto aqui é branco, não pode entrar em espetáculo de negro.*” Para mim a experiência múltipla é mais rica. É lógico, o que estou dizendo é diferente da idéia de colocar a cultura ocidental como o modelo, a ocupar o topo da hierarquia entre as diversas culturas. Na medida em que eu fui me libertando, eu fui admitindo a vinda da música eletrônica, o uso dos recursos eletrônicos, o uso de recursos da orquestra. A própria musicalidade erudita. Isto passou a alimentar a minha composição.

Educação – Negros, participar de igual para igual

Então, considerar esse conceito, eu vejo como fundamental para eu pensar a ação do artista negro na sociedade, as suas possibilidades de produção, inserção no mercado contemporâneo e também no campo da educação. Eu me pergunto o quanto as propostas de educação ainda estão presas em uma visão de mundo que não ajuda aos negros a participarem de igual para igual. Da forma como a educação é proposta, segundo, ainda, uma visão positivista, conservadora, conformadora de mundo, a população negra fica fadada a uma postura conformista, passiva. A idéia da cultura negra como primitiva gera como consequência que há uma melhor a ser apropriada para se poder entrar no mundo civilizado. O que quero dizer é que os negros precisam ser incentivados a reconhecer o que há de próprio dele, identificar o que sabem e, dominando as ferramentas da hora, propor a sua leitura.

Incentivar a negrada a exercitar diálogos múltiplos

Não é negando o que está disponível. É se apropriando das novas tecnologias, de informação, de comunicação (*software* livre, aprender a produzir vídeos, músicas eletrônicas, dominar o computador, logicamente, ler, escrever) e propondo novas leituras. A educação deve ir por essa linha. Incentivar a negrada a exercitar diálogos múltiplos, novas invenções, modos de viver que lhe atendam especificamente. Para se viver hoje não é possível mais insistir nesse modelo de relação e de forma de pensamento mecânico, de relação submissa. É como se não houvesse uma aposta a favor desta turma ou crédito no seu potencial. Também, como se não houvesse interesse de mudança favorável para ela.

Produzir estratégias e ferramentas para lidar com os novos contextos

Eu sempre penso na experiência dos africanos, no início desta história de saída da África. Como é que eles lidaram com isto? Eu tomo como uma grande perda não termos os registros das conquistas, dos acréscimos que se fez possível a partir dos encontros. Como o africano produzia, diante da ausência dos instrumentos, da forma de vida que tinha, diante de uma opressão, diante de uma limitação de espaço? Porque ele não parou de produzir! Ele produziu estratégias e ferramentas para lidar com os novos contextos. Isto não é realçado: as tecnologias desenvolvidas por ele, neste processo de adaptação a novos lugares. E daí também procurar ver as suas novas invenções, que são apagadas, não registradas, mas que circulam. Isto, eu acho que precisamos ficar atentos, buscar meios de valorizar, registrar, indicar para as novas gerações.

Hoje temos acesso a documentos. Podemos ver que a atuação da população negra, durante o Império, na escravidão, não foi apenas este quadro de subserviência que querem ressaltar com exclusividade. Quando se fala em escravidão parece que foi a única experiência possível para todos os negros, no decorrer de toda a história do período escravocrata, mas havia casos diferentes. Pessoas negras, em diferentes campos de atuação, livres e com possibilidade de intervenção no coletivo. Isto é muito pouco falado. É importante o realce destas experiências que ocorreram, seja dentro das irmandades, entre artesãos, os músicos, os artistas plásticos, os ferreiros... Como é que a negrada construiu estas coisas? Se há dados históricos sobre isto, precisamos divulgar.

Sair da dicotomia

Ao insistirmos com a visão negro/senzala, a discussão é sempre esta: “*Casa grande e senzala*”. Sair desta dicotomia é o que busco: o branco, o senhor, a casa grande versus o negro, o escravo / o escravizado para todo o sempre, o que apenas viveu na senzala. A perspectiva que qualifico com o termo Atlântico negro, que atenta para as experiências silenciadas, os trânsitos múltiplos possíveis ocorridos e a serem propostos, penso que isto aponta outros caminhos, outras possibilidades de olhar.

Um negão cruzando o Atlântico de outra forma

Ao ir à Alemanha, esta experiência foi vivida por mim segundo essa nova lógica. Um negão cruzando o Atlântico de outra forma. Eu até escrevi um e-mail para o Wagner (Carvalho) estes dias. Foi uma verdadeira declaração de amor àquela experiência que vivemos lá. Porque quando nós fomos e nos apresentamos, alguns dos espetáculos não tiveram o sucesso no sentido amplo. Eu posso insistir em menosprezar o que vivemos. Posso não ver o que o vivido apontou de bacana. Uma coisa foi o fato de eu ter cruzado o Atlântico. Isto por si só já é um sucesso! Um negão, em 92, sair de Belo Horizonte e ficar seis meses na Europa! Só esse trânsito já é um ganho, uma vitória, algo que valeu a pena. E se eu recupero algumas coisas que fiz lá (eu fiz isto agora, enquanto organizava material para dar um curso para atores sobre o som¹⁰⁸), eu vejo que o proposto, naquele momento, não existia referência ainda em Belo Horizonte. Um trabalho solo, de percussão, com o uso do violão e voz, e envolvimento da platéia. Isto não existia aqui. Quando nós chegamos lá, eu e o Wagner, pelo fato de não termos ainda uma visão mais contemporânea, o espetáculo ficou no meio do caminho. Eles tinham uma expectativa de algo folclórico do Brasil, que já não oferecíamos, mas também a gente não apresentava a radicalidade contemporânea. Nós não tínhamos este domínio.

Eneida: Ainda tinha algo do folclórico.

Gil: É. Mas de qualquer forma, nele tinha algo de bacana. Ele já estava começando a apontar um outro caminho. Daí, não é à toa que quando eu retorno, encontro com o Rui, ele topa fazermos algo juntos e aconteceu: a *SeráQuê?* surge (1993). O movimento contemporâneo estava nele e a música, eu ia buscando por outro lado, mas foi nesse espetáculo que vi apontadas todas as possibilidades.

Tem uma cena do espetáculo, em que eu monto uma batucada vocal com o público. Eu separo o público e vou fazendo cada grupo produzir um som. Ali, eu libertava as possibilidades de construção musical com a platéia. Explorava o improviso. Algo que, antes dali inclusive, eu limitava a uma experimentação vocal ou uma improvisação no exercício do teatro. Ali, eu vi o que é isto, segundo um conceito jazzístico. Eu diante da galera, não falava a língua, entendi que tinha que fazer alguma coisa e tinha que dar certo. E foi uma experiência muito bacana! Na hora em que eu vi aqueles gringos todos cantando e tocando, eu falei: “*Poxa, eu tenho que voltar para o meu país e fazer isto lá.*” Se eu começar a estudar mais a divisão rítmica, vocal, eu vou poder fazer coisas muito legais!

Novo olhar sobre essas experiências

Então, a construção de novo olhar sobre essas experiências é fundamental! Mas você tem que olhar com a liberdade, porque se você for olhar pela via das raízes, você perde isto. Se eu fosse atender a voz de alguns ia ser: “*Olha, não pode ser assim, tem de ser mais tradicional, os passos...*” Eu sei que esta discussão sobre o Atlântico negro envolve muitos elementos e que há críticas fortes em cima das colocações do Paul Gilroy. De qualquer forma, acho interessante a idéia do Paul ser um DJ. O DJ não

está batendo tambor, de novo. Ele bate pick-ups, lida com colagens. Aqui estou lembrando da questão da menina lá no curso sobre sonoridade para atores. Eu pedi para levarem para o encontro três movimentos. Aí, ela: “*Que tipo de movimento, partitura?*”

O sentido vai ser dado é na hora

Eu disse que não importava, que queria três movimentos. Eles estranham tal pedido sem sentido evidente na hora. A questão é que cada vez mais, o sentido vai ser dado é na hora, não tem um anterior. E o bacana é isto! Quando você pega uma coisa de cá, uma coisa de lá e consegue achar o ponto de ligação entre coisas! Acho bacana conhecer a História, mas ela sozinha não me ajuda a dar sentido. Ao ir por aí, você pode começar a criar todo um jogo de fatos e conseqüências e chegar a conclusões errôneas.

Trabalhar não no sentido da frase, mas de sonoridade, visualidade da palavra

Eu estou indo para tudo enquanto é canto. Este livro do Roland Barthes “O prazer do texto”, ele também discute a respeito da ditadura da frase. Se você trabalha no caso do teatro, da música, da composição, se você trabalha com a estrutura, com o texto, da lógica de construção da frase, isto lhe limita, na exploração do que está por trás das palavras. Tudo o que constrói ali a palavra, você elimina para manter o discurso lógico. Na hora que o outro olhar, ele vai buscar este fio condutor. Eu lendo outro dia sobre o John Cage¹⁰⁹, achei bacana. Ele diz que agradece a um tal de Robert Wilson por ter feito uma afirmação de que: “*A organização de uma frase é semelhante à organização do exército. Você tem toda uma hierarquia. E é isto que a mantém.*”

Para gerar coisas novas

E foi aí que o Cage passou a desconstruir a palavra. Ele passou a trabalhar não no sentido da frase, mas de sonoridade, visualidade da palavra. Ele começou a libertá-la. Não vou falar do Cage, mas hoje para mim quando eu vou construir a minha obra, a maneira que eu tenho de interagir, os meus conhecimentos no campo da música, do corpo, da palavra, se eu trabalho com estas coisas dentro de campos fechados mantendo-as em um campo... Como vou dizer? “*Isto é música, isto é literatura, isto é teatro, isto é dança.*” Se eu trabalho com estes campos fixos, eu não consigo gerar coisas novas. Não consigo fazer provocações entre uma coisa e outra. Então, eu preciso libertar os elementos destas áreas para que eu possa conversar com eles. Então, hoje a palavra para mim é som, é palavra, mas eu começo a me ligar mais nestes elementos que eu posso explorar dela, enquanto materialidade mais do

¹⁰⁸ Curso realizado em maio de 2005.

¹⁰⁹ John Cage (1912 - 1992), [compositor](#) musical experimentalista e [escritor norte-americano](#). Compôs, em 1952, peça “4'33””, pela qual ficou célebre. Foi um dos primeiros a escrever sobre o que ele chamava de [música](#) de acaso ([música aleatória](#)) - em que alguns elementos eram deixados ao acaso. Também, ficou conhecido pelo uso não convencional de [instrumentos](#) e pelo seu pioneirismo na [música eletrônica](#). Participou do movimento [Fluxus](#) que abrigava artistas plásticos e músicos. (...) [micologista](#) amador e um [coleccionador](#) de [cogumelos](#). Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Cage >. Acesso

que enquanto sentido de construção lógica de frase. Porque quando eu a tiro dali, eu posso trabalhar com a repetição. Eu posso trabalhar com desfalecimento da palavra ou ela como a pedra que eu lanço no espaço. Porque o sentido, a poesia que surge dali virá em função de uma interligação entre as palavras e não porque ela tem uma força em si e as outras coisas são suportes para ela.

Comumente, o nosso corpo é usado só para falar bem, emitir bem o som. E quando vou falar, o corpo tem que se anular, porque a hierarquia do sentido do texto, da frase, eu não posso confundir o expectador, porque senão ele vai falar: “*Ah não, ele está falando o texto mal, baixo. Ele ficou fazendo muito movimento...*” Aí perdeu o texto. Então, eu perco uma coisa que é legal, texto e movimento expressos juntos. Eu tiro a percepção mais aberta. E acho que estamos buscando é isto. Você poder ser provocado em todos os sentidos diante da obra, pela possibilidade de performance que a obra tem. Então, ali você abre o sentido. Não só os sentidos de ver e ouvir, mas os sentidos que são construídos, das ligações que o cérebro pode fazer. Na hora em que o cérebro recebe outras informações, ele gera outras formas de perceber aquilo. Você libera a pessoa para ter outras formas de percepção e inclusive de entrar, de interferir. Ela passa a ser também um elemento da composição. Ela não é só ouvinte, só assistente.

Engraçado que quando eu falo disto, lembro-me de meu pai assistindo futebol. Ele jogava junto com o jogador. O pé dele ficava... [Gil faz movimento com o pé e perna como de chute] Ele não estava somente assistindo. Ele jogava também. Ele queria empurrar o pé do cara lá junto. É este tipo de coisa que eu acho bacana na arte. Quando você estuda a história da arte que fala da quebra da quarta parede de Stanislavski¹¹⁰ e quando eu vejo as pessoas que fazem interação com o público. É como se a interação ocorresse somente no momento em que você vai e toca a pessoa. Não! Se a proposta é de interação, ela deverá acontecer em outros níveis mais sensíveis, mais profundos. Inclusive isto, nós começamos a ter uma percepção mais aguçada de onde você está atuando.

Como o africano passa a transitar?

Eneida: Quando você fala de Atlântico Negro, o que me fica é que há um conjunto de elementos que você identifica como vindos da África na atualidade. Eles reinventados, ressignificados, apropriados por todo mundo e postos à disposição de todos novamente.

Gil: Você sabe que para mim a coisa é que, ao invés de ser uma coisa da África que veio é: como o ser humano, o africano passa a transitar? Como esta pessoa que sai dali começa a...

Eneida: Não tendo mais um ponto fixo, o lá, a África, indo para outro campo fixo?

Gil: É. Não mais a idéia de ponto fixo. Isto para mim é que é legal.

em: 17 de julho de 2007. Cf. também: <http://luizcarlosgarrocho.blogspot.com/2007/01/improvisao-e-experimentao-de-cage-e.html>.

¹¹⁰ Para Stanislavski, a expressão “quarta parede” corresponde a uma parede imaginária entre o palco e a platéia, para manter os atores a uma distância segura. Disponível em:

<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe2/2006-eSSe2-J.M.FERNANDES.pdf>. Acesso em: 17 de julho de 2007.

Eneida: Por que é Atlântico Negro e não Atlântico?

Gil: Vou falar, mas é puro achismo. O que concebo como Atlântico Negro diz respeito a culturas, modos de ver, de viver que vêm e voltam. Um ser humano que sai da África, vem ao Brasil ou ao Caribe ou vai até a América do Norte, tem esta experiência em um destes lugares e volta. Como é o caso deste povo de Benin¹¹¹. Ele saiu da África, depois retorna. Quando volta, ele não é mais o mesmo, o cara que saiu de lá anteriormente. Então, o que se produz na África já está contaminado por este que veio. Quando o outro sai de lá já não é mais só de lá. É de lá, mas também de cá. Mesmo que estejamos falando de descendentes. Então, passa a ser o Atlântico Negro porque é o movimento dos negros, da população negra que começa a ir e vir.

Eneida: Bem, pelo o que estou entendendo, você não se envolve com todo e qualquer tipo de produção artística. Você privilegia o que tem uma referência africana.

Gil: Sim.

Eneida: Só que você entende que não é algo que está fixado lá, mas sim circulando. Mas de qualquer forma, tem uma relação com aquele universo lá.

Gil: Não, não é lá. Ela tem relação com o Atlântico Negro que é este lugar de trânsito.

Eneida: Quem é o referente, é o pele negra?

Gil: É o pele negra que sai de lá, vem para cá, volta. Uma imagem que pode ajudar a dizer o como eu vejo é um campo sendo arado. Porque, quando falo de África hoje, eu me pergunto de qual África estou falando? Quando eu escuto James Brown¹¹²... Quando escuto Fela Kuti¹¹³ fazendo som na

¹¹¹ Benin é a terra de origem de muitos [escravos](#) trazidos para o Brasil. Até hoje mantém forte vínculo cultural com a Bahia. O acarajé, tradicional bolinho baiano, faz parte da culinária beninense - sob o nome de acará. Feijoada, azeite-de-dendê e inhame também são pratos nacionais. Disponível em: <<http://www.sergiosakall.com.br/africano/benin.html>>. Acesso em julho de 2007.

¹¹² James Joseph Brown Jr., ou simplesmente James Brown, (1933- 2006) foi um [cantor](#), [compositor](#) e [produtor musical norte-americano](#), reconhecido como uma das figuras mais influentes do [século XX](#) na música. Além de transformar o gospel em rhythm and blues e soul, James Brown também influenciou o surgimento de estilos como o rap, o funk e a música disco. Mick Jagger, Michael Jackson e David Bowie, entre outros, admitiram ter se inspirado no ícone da música negra.

Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/James_Brown e <http://musica.uol.com.br/ultnot/2006/12/25/ult89u7367.jhtm>

¹¹³ Fela Anikulapo Ransome Kuti (1938-1997) nasceu Abeokuta, Nigéria, em uma família de classe média. Sua mãe, Funmilayo Ransome - Kuti, foi uma feminista ativa em um movimento anti - colonial, e seu pai, Reverendo Israel Oludotun Ransome-Kuti, foi o primeiro presidente da União Nigeriana de Professores. Ele mudou-se para Londres em 1958, com a intenção de estudar medicina, mas ele decidiu estudar música em um lugar na "Trinity College of Music". Enquanto lá, ele formou a banda "Koola Lobitos", tocando um estilo de música que Fela chamou de "Afrobeat". O estilo era uma mistura de Jazz Americano com "West African Highlife". Em 1963, Fela mudou-se de volta para a Nigéria e trabalhou como produtor de rádio para "Nigerian Broadcasting Corporation". Em 1969 Fela levou a banda para os Estados Unidos, e lá descobriu o movimento "Black power" através de Sandra Izsadore, uma amiga do "Black Panther Party", que ele teria uma alta influência em suas músicas e em suas visões políticas e renomeou sua banda para "Nigéria 70". Há quem afirme que James Brown viu um do shows desse cara na década de 70 nos EUA e pirou admirado dizendo: "Esse cara quebra tudo". Além do mais, a vida desse cara foi recheada de pirações e fervor... Decidiu, em 1974, que sua residência seria um estado independente e lhe deu o nome de república Kalakuta. Depois de meter a boca nas autoridades, em um show de 77, viu sua mãe morrer durante uma invasão policial à sua casa. A senhora Olufunmilayo Ransome-kuti, então com 77 anos, foi arremessada pelos invasores do primeiro andar de Kalakuta. Ele ficou 27 dias no xadrez. Em 1979, ele se candidatou à presidência da república da Nigéria. Candidatura rejeitada. Foi preso de novo. Dessa vez, em 1984, amargou 20 meses de reclusão. Espremeu o funk e o jazz, adicionou tempero africano e garantiu o sabor do caldo com o seu próprio talento e a extrema competência dos músicos que formaram suas big-bands. Inventou o afrobeat. Especialista na construção do grooves sólidos e duradouros, Fela gostava de sustentar a introdução instrumental por 10 ou 15 minutos – inserindo a melodia somente do meio para o final das músicas.

África. Ele, um músico africano. Eu encontro no trabalho dele elementos de James Brown, um norte-americano. Aí eu pergunto: a África está lá ou está nos Estados Unidos? E quando eu entro em contato com isto, já não é mais da África de lá, que vem para cá. Eu entro, então, com a idéia de Atlântico Negro, enquanto sendo um outro lugar. Você vai encontrar o negão cubano que sai, vai para Nova York. De Nova York ele ganha uma passagem e vai para África. Aí ele fica na África, depois volta para Cuba, passa pelo Brasil. A hora que você escuta este cara, você: “*Nossa, o que é isto? Nossa, eu estou ouvindo um tamborim de samba, mas não é?!*” Isto, na verdade, está sendo tocado por um batá¹¹⁴, que é um instrumento musical da África. E ainda você pode continuar a prestar atenção, aí diz: “*Mas este batá que ele está tocando não é um batá africano.*”

Eneida: Quando você fala, assim, eu me lembro de um vídeo em que você tocava na Alemanha. Você tinha ao seu redor vários instrumentos. O que quero saber é qual a diferença entre você e um cara que usa todo este conjunto de instrumentos que você usa (que vou dizer assim, tem uma “base”, uma “origem” africana), ele sendo um branco? É estranho o que digo?

Gil: Não, não. É muito bacana, porque eu vou falar assim. Eu vou até retirar porque quando falo que é a pele negra, não é. Porque quando...

Eneida: O que quero saber é o que diz ser do Atlântico Negro o seu trabalho?

Gil: É este trânsito, é algo que foi criado... Nós somos do Atlântico Negro, mas na verdade eu estou escutando as músicas medievais. Tem coisas que tem uma força da África árabe. Isto já está circulando há um tempo, a partir de invasões mulçumanas, moura, na Europa. (...) O que pontuo é a necessidade de uma negação de um purismo cultural ou de privilégio cultural. Primeira coisa é uma negação desta visão histórica, social: “*Existe aqui uma cultura X, pá pá pá, pá pá pá!*”

A partir de encontros se dá as transferências, as contaminações

Quando eu penso em Atlântico Negro, esta forma de pensamento vai embora. A primeira coisa é a desconstrução de um pensamento, que coloca as coisas como se houvesse territórios fixos. Este conceito, a meu ver, rompe com esta noção. Abre. Contrapõe-se a este discurso de pureza. Outra coisa, quando falo de Atlântico Negro, abro para pensar o ser humano dentro de uma dinâmica: o como se dá as transferências, as contaminações, a partir de encontros? Sejam eles agradáveis ou desagradáveis, naturais ou forçados como foram. Começar a pensar não a obra que veio, mas como foram os processos de negociação? O que foi construído a cada encontro, a cada ida, a cada vinda? E quanto mais este povo pôde circular, como isto foi se transformando? Quando eu penso o Atlântico Negro, eu

Para isso, contava sempre com a levada de Tony Allen, linhas de baixo pulsantes e pontuação agressiva dos metais. Gravou mais de 80 discos em 30 anos. Disponível em: <<http://escaparfedendo.blogspot.com/search/label/fela%20kuti>>. Acesso em: 17 de julho de 2007.

¹¹⁴ Bata: tambor horizontal, formado por uma caixa de ressonância (geralmente um cilindro de madeira) coberta com couro nas duas extremidades. Esse tipo de tambor é muito comum na África ocidental, em [Cuba](#) e no [Haiti](#), mas é relativamente raro nos cultos afro-brasileiros, com exceção do [Tambor de Mina](#) do [Maranhão](#), onde é universalmente usado. Tanto na África como no Novo Mundo, o batá é tradicionalmente associado ao Orixá [Xangô](#) ou a seu equivalente Badé. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bat%C3%A1>>. Acesso em 17 de julho de 2007.

penso mais neste sentido, neste campo em que... Isto me permite inspirar-me em John Cage, que era um branco! E de repente ver que no trabalho dele tem fundamento num pensamento africano. Então é...

Eneida: Que coincide...

A presença. Eu aqui e agora. Esta possibilidade.

Gil: É, que coincide com um pensamento africano. E como é que ele lida? E o bacana é quando você fala: “*O John Cage diante disto ele faz isto e eu faço isto. Já James Brown faz isto.*” Aí, nós começamos a buscar identificação de procedimentos no uso de... Quer dizer, se faz parte da minha maneira de tocar... Quando eu toco um instrumento não é só o som do instrumento, tem também a minha figura com aquele objeto. Como já falei antes, eu vejo que o trompete do Dizzy Gillespie é para cima. É torto. “*Ah, o cara usa um instrumento para cima. É esquisito. É errado o jeito que ele toca.*” Mas não é. O instrumento que você está ouvindo é tudo. Aquele som, o jeito de tocar. Se outro cara tocar aquele trompete não vai ser igual. Você não vai ouvir a mesma coisa nunca. Tem coisa daquela figura. E aí entra uma coisa muito forte que é a questão da presença. Eu aqui e agora. Esta possibilidade! Eu vejo então que esta negrada do Atlântico Negro, esta valorização desta presença, com tudo o que está em torno, é uma coisa muito forte. Então, eu começo a caminhar, a buscar estes elementos que estão... Eles podem estar tanto em um branco como em um negro. Quando eu penso no Atlântico, eu penso neste encontro. Eu vou para a Alemanha e quando volto, volto outro, contaminado com os brancos de lá que me questionaram, me fizeram pensar. Aqui, eu encontro com o Rui que é outro negão e começamos a produzir uma outra coisa que já não é mais fruto deste mundo aqui. É fruto do que eu fui lá e trouxe, do que ele foi lá e trouxe. Então, esta dinâmica, se eu não pensasse desta forma... Eu estou, hoje (2005) no Alto Vera Cruz fazendo disco das Meninas de Sinhá. Eu posso dizer, assim: “*Meninas de Sinhá é um grupo de senhoras que cantam cantigas de roda, cantigas de interior. Então, eu vou fazer aqui tudo com percussão. Vou fazer de um jeito para torná-las originais, só vou usar os rústicos.*”

Este continente que veio e passou a ir e vir

Se eu estou neste trânsito, eu penso: “*Poxa a música popular da Europa, eles têm instrumentos de corda, pode ser bacana! A voz destas meninas com instrumentos de corda, com um violoncelo, isto pode ficar maravilhoso. Vai ficar legal demais!*” Então, na perspectiva que estou dizendo, eu me sinto à vontade, me permito pensar isto. Eu estou livre para pensar isto, porque sei que não estou traindo nenhum altar sagrado de uma cultura. Estou interessado é na exploração de arranjos envolvendo esta cultura! Estou apostando que o encontro é que vai ser bacana. O que vai e vem desta troca. Então, eu penso o Atlântico Negro mais como uma maneira de pensar negra, porque foi este continente que veio e passou a ir e vir.

Eneida: Insistindo. Também os europeus fizeram isto, não?

Gil: Boa pergunta. Agora, dentro de um movimento que foi o mercantilismo. Os brancos não vão para África se estabelecer lá, transformar lá. Eles vão lá, buscam uma mão de obra para vim para cá, se fixar aqui...

Atlântico negro só pode ser pensado hoje

Tem um aspecto importante nesta discussão é que o Atlântico negro só pode ser pensado hoje. Porque hoje temos a presença de um mercado cultural. Ao avaliarmos do que ele é composto, veremos que grande parte das músicas deste é de origem, resulta de cruzamento neste Atlântico. Você tem o jazz, você tem o samba, você tem a música cubana. Tem, então, os três pilares desta música e uma música hoje... São músicas geradas neste encontro. E elas são muito mais carregadas dos elementos trazidos por este continente negro do que a europeização nossa. Porque, o europeu traz o instrumento, mas quando você vê hoje este instrumento sendo usado, ele já não é mais usado como o europeu usa. A grande massa musical, a grande produção artística, ela está contaminada por esta maneira de tocar, de usar. Quer dizer, você tem toda uma mudança da cultura mundial, em função do trânsito dos negros, não é pelo trânsito do europeu. Não tem uma produção que eu vou perguntar: “*Olha só como é que está o rock!*” Pode-se responder: “*É negro, é Chuck Berry*”¹¹⁵.

Eu vou falar da *Chanson Française*. Sim, mas ela toca onde? Na França. Existe a música italiana. Onde toca? Na Itália e entre imigrantes. E o jazz onde toca? Toca no Japão, Itália, Estados Unidos, Brasil, Alemanha. O samba, a música cubana, o rock é uma invasão desta cultura, no mundo. Então, por isto ela se justifica. Hoje qualquer filme americano que eu vejo, se tiver uma brecha, tem um Rap. Quer dizer, toda produção da contemporaneidade tem um... Hoje o movimento musical da elite é influenciado pelo *drum'n'bass*, tambor e baixo. É a base da música africana. Então, quando eu falo do Atlântico Negro, eu falo desta contaminação que houve da produção. Isto está muito mais detectado no campo da arte porque, quando pensamos na exposição da Ruth Edwards, no FAN. Lembrando, ela apresentou as invenções patenteadas dos negros dos Estados Unidos. A geladeira é do Atlântico Negro. Que dizer, tudo o que começou a surgir tem relação. (...) Quando falamos de Atlântico Negro, geralmente associamos à coisa cultural artística, mas se formos ver, há uma transformação da maneira das relações humanas a partir deste...

Ter o seu lugar na cidade, afirmar, ocupar o seu espaço

Eneida: Uma questão que me vem também é sobre as conseqüências desta decisão em termos de sua vida. Quando você diz, por exemplo, que antes tocava com cantores importantes do cenário desta

¹¹⁵ Chuck Berry ou Charles Edward Anderson Berry (18 out. 1926) compositor, cantor e guitarrista americano, nasceu em St. Louis, [Missouri](#), e foi um dos primeiros membros do *Hall da Fama do Rock and Roll*. É apontado por muitos como o inventor do [Rock and Roll](#). Enquanto ainda existem controvérsias sobre quem lançou o primeiro disco de [rock](#), as primeiras gravações de Chuck Berry, como "Maybellene", de 1955, sintetizavam totalmente o formato rock and roll, combinando [blues](#) com música country e versos juvenis sobre garotas e carros, com dicção impecável e diferentes solos de guitarra. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Chuck_Berry >. Acesso em 18 de julho de 2007.

cidade e depois mudou radicalmente. Eu pergunto sobre as conseqüências para sua vida, sua relação com as pessoas, aceitar ou não trabalhos...

Gil: Aí, entra todas as questões da identidade, de trânsito na cidade. De você ter o seu lugar na cidade, afirmar, ocupar o seu lugar, espaço. Porque, se eu continuasse a tocar música do “Clube da Esquina”, por exemplo, eu seria mais um intérprete de uma coisa de um lado. E, não podemos negar isto as pessoas negras da cidade têm os seus referenciais. Ela precisa de um espaço, de ter visibilidade na cidade. Então, a radicalidade foi para eu ter um tipo de visibilidade.

Eneida: Sobre a questão que acima eu coloquei, nessa sua decisão de investir em produções que estabelecem diálogo com o Atlântico Negro, avalio que tem algo relacionado com aquilo que se quer materializar. Neste processo, porém, tem também um momento em que você falou: “*Eu não sabia muito sobre isto.*” Igual você falou: “*Eu estava em Berlim, fiz apresentações lá. Na época, eu não vi o que hoje consigo ver e que valorizo do que aconteceu lá. Agora eu consigo ver que foi importante. Vi que eu estava lançando algo que só consigo dimensionar hoje.*” A questão é o que é viver uma situação em que você não sabia o que estava fazendo? Não conseguia avaliar dimensionar o que está vivendo? A expectativa dos outros sobre este que decidiu tomar um novo rumo, mas que pouco sabe falar dele. Os outros hoje entendem o que você propõe, mas imagino que houve o momento em que era diferente.

O ser político

Gil: Tem algo interessante que é como você vai construindo o seu lugar na cidade. E aí você vai entendendo o ser político, a ver o âmbito da sua atuação. O que representa você estar ali, se conectando na cidade. Esta tomada de consciência, na medida em que vai construindo o seu caminho, você vai batendo, mas ao mesmo tempo vai reconhecendo na cidade espaços em que a sua atuação. Você passa, inclusive, a dar visibilidade para certas coisas que acontecem na cidade. Você começa a ter esta... Não sei se importância, mas você passa a ser um canal mais conectado à cidade... Quando você faz essa pergunta, eu penso: “*Se eu estivesse fazendo o que antes fazia, com músicos bacanas? Legal!*” Mas a minha conexão com a cidade, a minha ressonância ia ter um campo na cidade. Eu sinto que a minha ressonância é muito maior, hoje. Do poder... Eu fico pensando às vezes... Todo trabalho que eu me propus, eu consegui levá-lo para fora do país. Inclusive o último que é o NUC. Então, eu posso dizer que o que eu faço, eu imprimo uma qualidade que transcende o muro da cidade. Esta contaminação, nos encontros, veio tendo força de extrapolar o lugar dela. Isto é uma sensação de que você está num caminho legal de trabalho. Que aquilo que você está fazendo está... Hoje, este trabalho com você é legal porque eu começo, eu revisito tudo. E vejo com outro, com novo olhar. Vejo as implicações do que fiz, as conseqüências na dinâmica atual. O que escuto hoje, eu vou vendo de onde veio. Quando um empresário chega e fala... Uma pessoa me contou que ligou para um empresário para ver se ele podia dar uma carta de patrocínio. Ele perguntou: “*Quem está?*” Responderam: “*O Gil.*” O empresário afirmou: “*Ah, o Gil está, então, é pode por meu nome.*” Quando um empresário da cidade

diz isto, significa que houve a construção de um campo de atuação que está... Quer dizer, um negro que vira um símbolo de qualidade para uma empresa! Eu penso que nós não estamos estudando estes ganhos. A literatura social, histórica...

A convivência generosa a fortalecer a posição no mundo

É, vou prestando atenção que neste conjunto de encontros/conversas, você dá vários tipos de exemplos, seja por meio de vídeos ou outros recursos evidenciando o que é a sua vida, o valor que está nela, no seu cotidiano, na sua maneira de levar as coisas, lidar. Tudo isto ajuda a recuperar o que vejo que está acontecendo comigo, ouvindo você, eu me dou conta do vivido e que ficou como algo sem nome, sem saber o que fazer, o como significar. Por exemplo, quando você conta do tio que sempre pegava a todos para fazer serenata na casa dos parentes, que chegava, tomava café etc. É interessante o quanto vivi algo do tipo e não me dava conta, até então, do quanto isto era delicioso! Isto era vivido até mesmo como família que gosta de algazarra. Eu acho que nunca cogitei falar isto na escola, contar isto em uma redação... E coisas assim como muitas outras, eu nunca soube onde colocar no baú da memória, porque não parecia da ordem de história a ser oficializada, legitimada. Eu passei a valorizar muitos aspectos de minha vida a partir destas nossas conversas. E aí eu me pergunto qual poderá ser efeito disto para outras pessoas? O quanto algo narrado por você pode suscitar no leitor recuperar passagens da própria vida e fazendo o que se pode dizer assim re-elaborando, re-significando, no que poderia ser dito, sob um matiz mais positivo.

Lembrando-me aqui de uma situação em que eu estava presente. A família reunida na praia. Uma menina de seis anos, diante do espelho, brincava com o cabelo, pulava, parecia prestar atenção no movimento dele. Ela parecia estar curtindo a situação: *ela e o cabelo!* Um cabelo que tem hora não se sabe o que fazer com ele. E em meio a isto, ela lá entre os parentes que a valorizam pelas qualidades que tem, a chamam de gracinha e tal. Eu fico pensando no que é isto. O quanto, neste espaço de convivência familiar, esta criança recebe várias sinalizações de aprovação, de bem querer, por parte da família. Eu me pergunto o quanto isto pode ser valioso para ela passar a ter maior confiança para ficar em outras rodas e, também, ter que se haver com as diferenças que irá encontrar.

Gil: Sobre isto que você está falando do cabelo, o Mateus, meu filho, morou um período na África do Sul. Ele contou que na sala de aula, toda quinta-feira, cada colega, assentado, ia desfazendo as tranças do que se assentava na frente. E aí ficava todo mundo com o cabelão. O visual ia mudando. Na sexta, todo mundo trançava de novo o cabelo do colega da frente. E eles iam se produzindo dentro da sala de aula. Quer dizer, o nosso cabelo, ele é um cabelo problemático. Eu cortei porque chegou um momento em que eu não estava mais dando conta.

Eneida: A gente não sabe o que faz. Mulher, por exemplo, vai chover, ih! Será que vou? Você sabe como sai e não sabe como volta. [Rimos]

Gil: E o que acontece? É um cabelo que exige um tratamento longo.

Eneida: E ele não expressa o trabalho que você teve com ele.

Gil: Então, chega uma hora que você diz: “Ah não, eu não tenho tempo de ficar três horas assentado, trançando, no cabeleireiro. Também é uma grana!” Aí você chega e manda raspar.

Eneida: Acaba com este problema aqui.

Gil: É dá fim neste problema aqui, que você não agüenta mais! Agora, sobre esta experiência que eu ouvi sobre o que acontece na África, no lugar em que o meu ficou, lá o cabelo é importante. Eles sabem do valor e reservam um tempo para fazer aquilo! E trançar o cabelo na sala de aula não é um desrespeito ao professor. Não está tirando a atenção. O cuidar daquele cabelo faz parte daquela sociedade. Então, esta discussão é que a gente tem que trazer, porque a nossa necessidade, ela não cabe dentro deste modelo que está aí. Da mesma forma, o fato de estarem fazendo batucada. Eu acho bacana recuperar aquele momento... (Jair Rodrigues com o NUC. Enquanto um falava, os outros iam sonorizando com berimbau, cuíca etc.). A DaniCrizz traz o berimbau e fala que “É coisa que é da raiz”. Como é que é da raiz? Na medida em que todos os que estão ali se envolvem na sonoridade. O som é primordial para nós. Não basta que ele seja. Eu tenho que mostrar que é. E eu só posso mostrar, fazendo. E eles evidenciaram isto, ali... [Interrupção] Do que falávamos?

Eneida: Sobre as maneiras de se ver o que vivemos: tomar o que nos acontece, principalmente, como um problema a resolver. Isto me faz uma frase do Fernando Sabino, em um trecho de Encontro marcado: “*fazer da queda, um passo de dança*”. Parece “jogo do contente” ou a um “ainda podia ser pior” etc. Acho, porém, que é uma questão de posição estratégica para fortalecimento da pessoa negra. De problema a deixar de ser em algum lugar do futuro, passar a se conceber principalmente um campo de possibilidades a explorar. Não estar na vida para ser consertado, mas para inventar, propor como se manter, é outro lance. Tem outro efeito, coloca o sujeito de outra maneira no mundo, nas relações. Se entendendo com direito de...

A possibilidade de eu afirmar isto é se ouço isto fora de minha casa

Gil: É, o ponto é como se consegue fazer isto? É o que você estava colocando, na medida em que reconstruímos a nossa memória e compreendemos o valor do nosso passado, começamos a criar outras referências, que vão nos alimentar para sermos espontâneos em nossas expressões. Acho que o desafio é este, deixarmos de nos sentir como um problema social e buscar construir processos como foi o caso do Manifesto 1º Passo onde mostramos que essa maneira nossa de ser aponta soluções para os problemas que a nossa sociedade criou!

Eneida: Agora, quando você está falando, eu me pergunto que a possibilidade de eu afirmar isto a toda voz é se eu passar a ouvir isto também fora de minha casa. Porque, uma coisa é... Eu estou em uma situação, eu lembro do universo familiar, por exemplo, mas eu sei que isto não é valorizado fora! Então, eu fico em uma posição tímida. Eu não afirmo, nem para mim mesma que o que sei, faço,

concebo é valoroso. O que se deu, por exemplo, com o Jair Rodrigues [acima referido]. Você vê, comenta, alerta para o sentido positivo que isto pode ter. Das próximas vezes, eu lido com a situação com mais segurança. Não preciso duvidar se o jeito pode ou não, merece ou não aprovação. Mas, se eu nunca vejo alguém fazer e eu não consigo justificar, para mim, porque a minha conduta é válida, eu vou e peço desculpas. Aí, acabou!

Ir fundo no imaginário

Gil: Essa é uma coisa que venho conversando com os meus meninos que estão na faculdade. Como trazer histórias da cultura africana para o nosso cotidiano? Ouvir, contar, viajar neste tipo de contexto. E nesse sentido os trabalhos que criei a partir da SeráQuê tem esse objetivo. Tanto de buscar essa história individual, como era o caso do espetáculo “De Patangome na Cidade” quanto trabalhar os mitos. Se queremos mudar esta visão do negro, temos que ir mais fundo neste sentido. Trabalhar com o imaginário, com a construção de imagens. Os mitos são forças que desencadeiam na gente um outro olhar, um outro pensar.

Eneida: Agora, quando você fala, assim, eu me pergunto como a gente pode ter acesso a estes mitos e eles já não serem algo atravessado, por exemplo, por um olhar ocidental, da cultura de ascendência européia, por exemplo. Atravessado por uma arrumação, uma interferência do mundo ocidental. Porque quando você estava falando da tradição da cultura africana, você chama a atenção de seu caráter principalmente oral. Então, ter acesso a estes mitos e eles estarem escritos, implica em uma tradição que não é a própria da cultura africana. Posso dizer isto?

Gil: Pode.

Eneida: E aí, eu não posso dizer que mesmo estes mitos que vou chamar de originalmente da cultura africana já podem estar enviesados com o olhar?...

Gil: Você colocou algo que é fundamental. Está escrito, está contaminado por outras culturas. Essa é a riqueza! E, enquanto criador, não centrar na busca de uma fantasia da África. Trazer para o espaço de criação essas diferentes informações e desenvolver um pensamento crítico em relação à qualidade das informações sobre este universo. Quando isso é levado para o campo da experimentação, da improvisação onde o som, o ritmo e o corpo são fundamentais, você começa a perceber uma alteração na sua maneira de dizer as palavras, de usar o corpo, de se mover. Começa a perceber algo nessa maneira de dizer as coisas, que você se identifica, e que você está adentrando em uma outra concepção de mundo. E que, ao falar de Orumilá, por exemplo, que é o decifrador de códigos, o que entende várias línguas, você está falando de um mito africano, mas que também é um personagem muito próximo de sua realidade. O hacker, o DJ, o VJ que são decifradores de códigos, de linguagens.

Eneida: Então, o que você fala é que é inevitável que sejam feitas interferências, mas o que vale fazer é a partir de um conhecimento da cultura, evitar leituras muito, reducionistas.

Gil: O que é bacana, nessas histórias é que essa cultura que emerge a partir da escravidão é aberta. E se você vai com um olhar muito rígido, querendo fazer juízo de valor, buscando a raiz, corre-se o risco de fechar, enquadrar, mudar a dimensão, que possibilita várias leituras.

Eneida: Sobre isto que está falando e o que falei da valorização do que vivi em casa, acho que a questão é, neste processo de conversar com você, eu venho valorizando a cultura africana, sentindo gosto pela temática. Você oferece um conjunto de subsídios que me faz sentir entusiasmada a querer saber, a querer investigá-la. Uma coisa é a gente se deixar ser convencido por imposição, outra é a gente ver lógica no que é dito. Acho isto importante porque, por exemplo, se penso no leitor, seja a criança, o adolescente, ele vai problematizar o ali escrito. Cada um deles não ficará como crédulo.

Gil: Justamente. Não é fazer algo para convencer, doutrinar. Inclusive, quando você me dá as transcrições das minhas entrevistas, eu estou achando muito legal este exercício de ler aquilo que eu falei. E como eu tendo distância da minha fala, eu começo a querer reconstruir, refazer aquilo que eu havia dito. Porque eu tenho muito este lado de querer afirmar, ter que de ser de um dado jeito e eu deixo de ver a coisa mais ampla. O importante é você captar...

Eneida: Acho que esta atenção é importante porque geralmente deixa-se de valorizar o humor, o ridículo. Porque, como você quer convencer, fica querendo limpar para ser imediata a aceitação. E as coisas não são assim. E, também, não é o caso de querer levar todo mundo, a turma toda. Isto me faz lembrar uma frase de Caetano Veloso, da música dele “Fora da ordem”: “*Eu não espero que todos os homens concordem. Apenas sei de diversas harmonias, bonitas sem juízo final*”. Quer dizer, nem todas as pessoas têm que ver os negros sob outro ângulo, nem que todos os negros estão na mesma posição. Agora, no caso deste trabalho, eu tenho vontade que ele valha para a vida de muitos negros... O trabalho foi como “um acorde”, uma possibilidade de se pensar este assunto e buscar fazer circular. Isto, buscando desarticulação, afrouxamento de certezas consolidadas, o olhar estanque sobre um conjunto de pessoas, uma cultura, produção cultural. Eu não sei bem qual o melhor nome dar.

Viés sociológico - pensamento africano e o pensamento da criança

A re-construção, a re-simbolização da minha relação com a cultura africana, tem muito a ver com a maneira como fui tendo contato com ela. Eu diria que ela me levou muito mais pelo campo da arte e de um olhar sociológico, do que pelo viés religioso, místico. Toda vez que ouço falar em Iansã, Xangô, isto me remete muito mais a história de um ser humano, que em determinado momento se tornou exemplar pelo seu conhecimento, sabedoria das forças da natureza. O Candomblé, as Irmandades dos Congados para mim é uma forma de se organizar socialmente um grupo. Vamos dizer assim, uma maneira Xangô, uma maneira de Oxum, de Iansã de organizar uma sociedade. É em torno de seus princípios, conhecimentos que as pessoas se organizam para sobreviver.. Então, se eu vou a um terreiro, eu busco apreender, ali, os fundamentos que vão me orientar a viver nesse mundo, nessa sociedade. E o que busco elaborar em meu discurso, na minha prática é a atualização destes

conhecimentos. Eu diria que hoje, depois do banho da cultura ocidental que tive nas escolas, o pensamento transatlântico africano e o pensamento da cultura da criança são as bases que me orientam. E é levando esses fundamentos para o palco, para a sala de aula que eu vou construindo a minha arte e a minha maneira de estar no mundo.

Não apenas para provocar o sentimento estético

Então, os espetáculos que a gente vem fazendo, eles têm um modo diferente de produzir arte - a busca de um sentimento estético, que coloca o ser humano em um outro lugar. O lugar do desejo, de querer fazer também.

Um espetáculo que leve o público a sentir e dizer para si: *“Poxa isto é bom de fazer”!* O espetáculo é um convite a participar. E não algo que eu digo: *“Isso é para poucos! Não é para mim”*.

Nos espetáculos que eu faço há sempre um momento do rompimento desta parede que isola o artista das pessoas e então elas são convidadas a participar, a tocar junto, a cantar com a gente. Pode se dizer que isso não é novidade. Concordo, mas não estou falando do fato em si, das pessoas irem ao palco. Mas de nós artistas percebermos o momento em que essa parede realmente se quebra e possibilitar que o público venha para um momento que é da festa que acontece após as cerimônias, nos ritos populares. É como se naquele momento criasse uma cumplicidade em que disséssemos uns para os outros: *“Agora vamos mandar ver juntos.”* Não sei se fui claro...

Eneida: Uh... Acho que sim. Quando você está falando do “Espaço de convivência” e citando Chico Science fala um pouco de como produz: trazendo para fazer aqueles que sabem fazer. É sobre isto que você está falando?

Gil: É também isto.

2.2. DEPOIMENTOS DE ARTISTAS

2.2.1. MARLENE SILVA¹¹⁶

Dados de identificação

Eu tenho 45 anos de dança e 70 de idade. Sou mineira, mas ainda nova eu e a minha mãe fomos para o Rio. Lá morei por 30 anos, estudei, fiz faculdade, sou psicóloga. A minha mãe era cabeleireira. Ela sempre fez questão que eu estudasse. Lá, nós vivíamos na companhia de meu padrasto. Ele era italiano. Eu estudei e me formei em acordeão. Na época, ele estava em alta. Também me formei em teoria musical, pelo Conservatório do Rio de Janeiro. Depois disto, interessei-me pela dança clássica. Eu entrei, estava com dez, onze anos. A professora não me incentivava muito. Ela dizia que este tipo de dança não era para mim. Mesmo assim, eu insisti e fiquei lá estudando por dois anos.

Encontro com Mercedes Batista¹¹⁷ e o Balé Afro

Daí, eu conheci o Balé Folclórico de Mercedes Batista, a precursora da dança afro, no Brasil. Nesta época, ela fazia apresentação nos teatros. Um dia, era na década de 60, eu fui assistir a um espetáculo no Teatro João Caetano, Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. Eu achei este balé folclórico uma coisa maravilhosa! Antigamente, não podia falar dança afro. Tinha que falar balé afro. Eu esperei o final e fui conversar com ela. Eu disse que era acordeonista profissional. Também, que eu havia feito dois anos de balé clássico e estava interessada no balé que ela havia apresentado. Ela então quis saber mais sobre a minha experiência e, após conversarmos, convidou-me para eu ir à sua academia. Depois de um tempo que eu ia lá, convidou-me para trabalhar com ela. Eu, sempre muito entusiasmada, fui, agradei e fiquei. Quando eu gosto de uma coisa, eu me dedico mesmo. Neste momento, a minha mãe já havia falecido, porque senão ela não deixaria. Nós tínhamos boa condição financeira. Ela não deixaria de jeito nenhum. Toda a minha formação em acordeão, balé clássico e também em Psicologia aconteceram, principalmente, porque ela queria muito.

¹¹⁶ Conversa em Julho de 2006

¹¹⁷ a) Coreógrafa Mercedes Batista. Cf. NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. Estud. av. , São Paulo, v. 18, n. 50, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br /scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 Aug 2007.

b) Mercedes Batista, 84 anos, bailarina e coreógrafa, discípula de Katherine Dunham e mãe do balé afro, no Brasil. (...) (Atualmente) a grande dama (está) aposentada como bailarina pelo Teatro Municipal. (...) O reconhecimento ao seu trabalho pioneiro está em curso. Um filme de média metragem e um livro sobre sua vida estão a caminho. In: Lopes, Nei. *Meu Lote*. 01 Setembro, 2005. Disponível em: <http://www.neilopes.blogspot.com.br/2005_09_01_archive.html>. Acesso em: 17 de junho de 2007.

c) [A] bailarina Mercedes Baptista, a primeira negra a dançar no Teatro Municipal. (...) [F]undadora da extinta academia de danças étnicas, a bailarina Mercedes Baptista. (...) A mãe do balé afro brasileiro . GONÇALVES, Wagner. *Carnavalesco Cubango*: conheça a sinopse do enredo que vai homenagear Mercedes Baptista. Notícias - Tudo de Samba, junho, 2006. Disponível em: <<http://www.tudodesamba.com.br/?srcorg=http://www.tudodesamba.com.br/asulti/exibe.php?selec1=asulti&selec2=&selec3=20070620003>>. Acesso em: 17 de junho de 2007.

De aluna a bailarina profissional, criando estilo próprio

De aluna dela, passei a bailarina profissional. Nessa época, ela já viajava. Ela convidava as dançarinas que iam se aperfeiçoando para ampliar o quadro de bailarinos. Eu me lembro que a minha primeira participação foi no espetáculo *Cafezal*. Não era fácil dançar e neste eu tive de sambar muito. A primeira viagem que fizemos em sua companhia foi para Buenos Aires. Depois, continuamos viajando muito, por vários estados do Brasil e Europa. Foram três anos fora do Brasil, de 1961 a 63. Mais tarde, eu passei a ser assistente dela. Em 1971, fizemos *Casa Grande, Senzala*, no teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. E, assim, eu acabei criando o meu próprio estilo de dança.¹¹⁸

O filme Xica da Silva – a coreografia

O tempo passou, eu fui sendo conhecida pelo meu trabalho e um dia o Cacá Diegues e o Jarbas Barbosa me convidaram para participar, como coreógrafa, da produção do filme *Xica da Silva*. A idéia era explorar o ambiente de Diamantina. O filme contou com a participação da Zezé Mota, do José Wilker, Walmor Chagas e outros atores famosos da época.

Eneida: Foi do trabalho com Mercedes Batista que o Cacá Diegues lhe conheceu?

Marlene: Ele me conheceu na academia de dança na Marisa Estela, no Meier, no Rio. Então, o Cacá Diegues, o Jarbas Barbosa e uma diretora estavam visitando as academias, no Rio de Janeiro, procurando algo que gostassem. Quando visitaram a academia da Marisa Estela, eu estava dando aula. Era em uma sala que tinha um espelho grande. Apenas quem estava do lado de fora via quem estava do outro lado. A Marisa Estela entrou na sala e disse para eu terminar a aula mais cedo, porque havia uma pessoa que queria falar comigo. Terminei a aula e fui até eles. O Cacá, então, convidou-me para participar do seu filme. Ele disse já ter percorrido mais de dez academias e grupos de dança. Ao ver o meu trabalho, ele gostou. Era alguma coisa como aquilo que eu fazia que ele queria em seu filme. Perguntou se eu aceitava. Eu perguntei sobre o que eu precisava saber. O que eu iria fazer? Ele disse que eu deveria ensaiar a atriz Zezé Mota e outras moças que ainda seriam selecionadas. Eles marcaram dia e local para eu conhecer o trabalho. Eu fui. Combinamos tudo, inclusive, que eu iria trabalhar três meses diretos em Diamantina, com a Zezé Mota. Eu falei com a Mercedes, ela logicamente me autorizou e eu comecei o trabalho. Além da Zezé Mota, eu fiquei responsável pela seleção e preparação de um conjunto de moças negras. Escolhi, entre trinta, doze. Elas tinham de saber sambar e o meu trabalho era de aprimorar o que já sabiam. Com a Zezé Motta foi mais fácil, porque ela já tinha talento, experiência! Ela já era uma atriz! Tudo foi filmado em Diamantina. Nos primeiros encontros, nós ainda não estávamos filmando. Depois que ensaiamos a dança e já com a coreografia pronta, fomos para Diamantina. Lá ficamos cerca de três meses. Foi muito bom. Eu gostei mais de minha

¹¹⁸ *Xica da Silva*: é um filme brasileiro, dirigido por Carlos Diegues em 1976, com Zezé Motta e José Wilker nos papéis principais. Sinopse: Conta a história (romanceada) da escrava Chica da Silva.

Prêmios: Festival de Brasília (Melhor filme; Melhor diretor; Melhor atriz - Zezé Motta)

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Xica_da_Silva_%28filme%29. Acesso em: 17 de junho de 2007.

participação nesse filme do que no primeiro que eu fiz, em 59, no Morro da Babilônia, Rio de Janeiro. Havia mais recursos e também o que eu fazia eu gostava mais. Neste de 59, apesar de bonito, eu tinha de subir um morro carregando lata d'água na cabeça. Era um filme de produção francesa. Foi através dele, que ganhou a Palma de Ouro, que eu conheci a França.

Primeira academia de dança afro

Enquanto eu fazia este trabalho, a Dulce Beltrão¹¹⁹ que era diretora do Ana Pavlova estava presente. Ela achou o meu trabalho uma maravilha, disse que Belo Horizonte não tinha este tipo de dança! Daí, ela convidou-me para dar aula aqui, no Ana Pavlova. Assim, de Diamantina em vim direto para Belo Horizonte, sem passar pelo Rio, onde eu residia na ocasião. O meu trabalho lá foi o maior sucesso, aulas lotadas, as pessoas assim encantadas com aquele tipo de dança. Aí, por um tempo, eu continuei no Rio e aqui, até que decidi ficar em Belo Horizonte de uma vez. Eu abri a minha academia na Rua Carangola. Ela se chamava *Academia de Dança Afro Primitivo Marlene Silva*. Eu fiz muito sucesso. Aí, eu montei o grupo *Os Loenas*. Com este grupo, nós ganhamos muitos concursos, aqui, no Rio, São Paulo, Bahia. Onde havia concurso, eu ia com o grupo. Também, com este grupo de dança, nós fizemos um espetáculo, participando do primeiro concurso de dança, lá no Ginástico¹²⁰. As modalidades que concorriam eram o clássico, moderno, jazz. Os jurados eram Ana Botafogo, Carlos Leite, Clauss Vianna. Estavam presentes cerca de quatro mil pessoas! Isto foi em torno de 1977, ou 1979. Nós tiramos o quarto lugar, no resultado final, recebendo aplausos de pé. Só participaram academias famosas. A minha estava ficando famosa, porque eu dançava em vários lugares para divulgar a dança afro pela cidade. Houve cobertura da imprensa, saiu no jornal. Para mim, este resultado foi uma consagração, considerando que, na época, não era fácil, por exemplo, conseguir um patrocínio, manter um grupo como o nosso.

Espetáculos no Palácio das Artes

Nesta época, a academia ia muito bem. Então, roupa, figurino era comigo mesma! Havia muito sacrifício, porque era eu quem conseguia manter o padrão dos espetáculos. Assim, eu ganhei muito dinheiro e tinha vontade de realizar os espetáculos que eu investia neles. Para você ter uma idéia, todo ano eu fazia um espetáculo. Fiz dez no Palácio das Artes. Eu fiz “*Brasil Mestiço*”, “*A visita de Oxalá ao Reino de Xangô*”, “*Candomblé*” e muitos outros. Era sempre um sucesso! Em 1999, eu vim dos Estados Unidos para os 500 anos do Brasil, fazer o “*Quizomba, Integração das Raças*”. Eu fiz este espetáculo em 99. E em 2000 eu repeti, porque realmente foi um sucesso.

Aprender para inventar

O meu trabalho explora a cultura afro primitiva. Este é o nome que eu dei ao meu grupo, *Os Loenas* foi inspirado em um contato que tive com o balé do Quênia, quando eu estava em Boston. Lá nós

¹¹⁹ Dulce Beltrão - bailarina e coreógrafa.

¹²⁰ Tradicional ginásio poli-esportivo de Belo Horizonte.

trocávamos. Eles queriam aprender samba, aprender coisas do Brasil. Aquilo que eles tinham conhecimento, que ouviam falar. De minha parte, eu aproveitava para saber da cultura deles. O mesmo ocorreu com grupos de Angola e Moçambique. Eu estava dando aula e eles foram até a minha academia, para aprender. Eu ensinava e aproveitava para aprender o que eles sabiam. Eu tinha interesse em aprender para com isto ter mais possibilidades de inventar a partir daí. Também, o balé do Senegal esteve aqui em Belo Horizonte. Na ocasião, eles ficaram hospedados em um hotel e eu ia até eles. As meninas de lá têm um molejo nas cadeiras, que é uma coisa incrível. Elas dançavam e ensinavam-me e eu as ensinava samba, o coco baião. Para dançar bem o samba é importante ter atenção à posição dos pés. O que você produz de movimento no corpo todo, a partir do movimento dos pés é uma coisa que impressiona. Eles adoravam me ver dançando. Eu vejo então, que as minhas pesquisas, que resultaram em produção de dança, contaram com as circunstâncias. (...) Atualmente, podemos encontrar muitos coreógrafos de dança que fizeram aula comigo e agora dão aula.

Espectáculos fora do Estado

Eu tenho também espetáculos de dança lá fora: “*Quenembu, Maracatu e Samba*”, “*Cafezal*” e uma “*Dança indígena*”. Em 1983, teve um concurso de dança e coreografia, no Teatro Municipal. Eu fui um dos grupos convidados para participar, junto com outros de 21 estados brasileiros. Foi um concurso que, aliás, eu vivi uma tensão porque, no processo de organização do concurso, eles não separaram as modalidades. E aí não teve propriamente quem concorresse comigo no afro. Enquanto eu planejava a apresentação, eu me perguntava sobre o que nós deveríamos fazer para ganhar aquele concurso? Eu resolvi propor uma dança indígena. Eu fui até à FUNAI, pedi autorização para visitar o Alto Xingu. Consegui. Eu então pesquisei a festa da lua cheia dos Índios Carajás. Lá, eu os via dançando, produzindo alguns sons, “*tum, tum, tum*”, acompanhados de batida dos pés. Os índios iam para um lado e iam para outro. Eu então fiquei com o desafio de montar um espetáculo a partir daquilo que eu havia encontrado. Eu cheguei aqui com quatro ritmistas. Para cada um eu pedi para produzir sons diferentes. Também, eu trabalhei com o som de três surdos, três congas, sininho, xique-xiques. Fui organizando para finalmente então montar uma *Dança da Lua Cheia*. Uma festa que acontece todo ano entre os índios. Ficou maravilhoso o resultado final! Eu já conhecia esta dança. Assim como conhecia muitas danças, movimentos do Candomblé.

Então, foi aquela maravilha! No cenário, tinha a lua cheia. Eu fiz questão de retratar o cotidiano da aldeia, dentro da coreografia que propus. Animais, índios iam saindo do lado do público do teatro. Ao mesmo tempo, eu ia produzindo sons de percussão, sons de outros instrumentos, sons dos pés. O público ia assistindo em total silêncio. Eu estava muito tensa, porque não sabia como o público iria receber aquele espetáculo. Você não sabe a emoção que eu senti, quando terminou e o público veio abaixo, gritando já ganhou, já ganhou! Aí, as lágrimas começaram a descer. Isto foi em 83, no Rio.

Recebemos muitos aplausos! Mas não estava fácil, porque os outros grupos também eram muito bons. Cada um impressionava mais que o outro! Demorou muito para sair o resultado e nós ganhamos o primeiro lugar. *Grupo Loena de Marlene Silva*, de Belo Horizonte!

Dança afro: avaliação e planos

Eu convivo com Belo Horizonte desde 1972, mesmo quando ainda morava no Rio, eu tinha família aqui. Eu venho lutando muito desde esta época para aceitarem a cultura negra, africana nesta cidade. Lutei sem dinheiro, com sacrifício. Nesta época, não tinha esta coisa de patrocínio. Hoje, eu vejo que as pessoas falam que estão fazendo dança afro, mas alguns grupos pintam a cara, enrolam nos panos, dão uns gritinhos e diz que afro. Não é. Nós temos que moralizar isso. Eu pretendo montar uma escola de dança para a pessoa aprender a percussão com alguém que realmente é um profissional. Vai aprender a dançar realmente com um profissional. Avalio que é necessário o entendimento do que seja um trabalho de qualidade de dança afro. Daí, hoje, há muita produção sem qualquer respeito a pontos básicos desta dança. Ela acaba, então, não merecendo o valor que tem. Ainda mais se considerarmos que esta dança continua sofrendo muita discriminação. Eu procuro, nas palestras que eu faço, alertar para a necessidade de se separar os toques, as cangás, do atabaque¹²¹. Para você dançar bem o afro, você tem que ter expressão, coordenação e ritmo. No caso do Axé, por exemplo, você dança livre. Então, você não tem que prestar tanta atenção na coordenação do corpo, como é o caso da dança afro. O afro, quando bem dançado, ele é bonito.

Mais ou menos em 2001, eu fui convidada para montar um espetáculo nos Estados Unidos. Era para ser um carnaval, mas depois do que aconteceu em setembro de 2001, eu fiquei com medo de voltar aos Estados Unidos. Foi um momento muito ruim, fiquei assustada. Mas em Boston eu tenho e-mail, endereço, telefone. Tenho toda uma infra-estrutura e reconhecimento que não consigo ter aqui. E é interessante, porque, apesar disto, gosto de ficar no Brasil. Eu tenho um sonho de fazer uma escola de dança.

Eneida: E quem se interessaria pelo financiamento de um projeto deste tipo? Quem está interessado em garantir que a cultura negra seja realmente forte?

Marlene: Bem, atualmente eles estão investindo mais em projetos sociais, desenvolvidos pelas ONGS, para atendimento a crianças, adolescentes. Eu já venho fazendo um trabalho junto com outras moças, dando aula para crianças. Dança e teatro, tudo sobre minha coordenação. Eu passo para as crianças a coreografia e as pessoas que trabalham comigo “limpam”. Por exemplo, recentemente, nós fizemos uma apresentação de dança, no Teatro Marília.

¹²¹ Cangá - Instrumento musical africano, feito de cana de bambu; Atabaque - Tambores primários feitos com peles de animais. Disponível em: <<http://www.ufsc.br/~esilva/Candomble.html>> . Acesso em: 17 de junho de 2007.

A família

Eu tenho cinco filhos, quatro deles foram criados no México. Um agora está comigo há três anos, um está em Brasília. Também, tenho uma filha que é casada com um panamenho e a caçula ainda está no México. Eu tenho uma netinha mexicana, um neto panamenho, quatro netos cariocas e este que mora aqui. (...) Eu sempre viajei muito.

Gil Amâncio

Eneida: O Gil, você o conheceu em sua academia na rua Carangola?

Marlene: Não, bem antes. Eu dei aula no *Caribe*, uma academia lá na Savassi. Lá o pessoal começou a me conhecer. Nós nos conhecemos nesta época.

2.2.2. CARLOS ROCHA¹²²

Conversar, um recriar a própria vida a cada vez

A boca das coisas

O Cine Guarani está diretamente ligado ao nosso espetáculo “*A boca das coisas*”, que é uma versão livre do texto *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, que fizemos para rua. Até então, eu só conhecia o Gil de vê-lo atuar principalmente em alguns espetáculos dirigidos pelo Eid. Na época, eu e o Gil nos encontrávamos para ensaiar, para fazermos algumas pesquisas. Na medida em que eu gostava e continuo gostando muito deste texto, nós resolvemos explorá-lo. O Gil fazia o personagem Vladimir (Didi) e eu fazia o Estragon (Gogô). Eu tomo este trabalho, atípico na época, como importantíssimo para nós. Ele representa, em certa medida, a pré-história do teatro de rua da cidade. Pouquíssimas pessoas, naquele momento, em Belo Horizonte, se aventuravam a fazer rua. O que ouvíamos falar sobre este tipo de iniciativa cênica era feito fora daqui.

Neste tipo de trabalho, eu e o Gil não impúnhamos uma organização prévia, nem uma direção muito explícita. Nós juntávamos material. A proposta era que, tanto eu quanto ele, deveríamos levar material para o local de encontro e ensaiar a partir disto. Era um trabalho, portanto, que contava com uma organização do máximo de coisas, no momento, no próprio espaço de ensaio. E nestas condições de experiência inaugural, havia nela algo de “caótico”. Acontece que, ao mesmo tempo, o vivido era extremamente fértil, prazeroso, no sentido de que era um eterno e imenso desafio. A cada dia, nós tínhamos de encontrar e tentar organizar a própria idéia do ensaio. O que faríamos ou não?

Uma das melhores experiências da minha vida, no teatro

Contando com essa forma de trabalhar, Boca das Coisas foi uma das melhores experiências da minha vida, no teatro. Era só eu e o Gil. Nós saíamos pelas ruas sem muita programação. Não dependíamos de nada além da nossa vontade. Era um espetáculo completamente aberto, um pouco ligado ao que a gente chamava *cenar bombril*.

Cenar bombril

Cenar bombril consistia em *idéias cenar* que tinham mil e uma utilidades. Então, não era uma cena fechada. O que nos permitia brincar com ela, em vários ambientes e situações. Na verdade, nós tentamos, durante um bom tempo, construir o que era a base disso. Algo que demos uma característica distinta, clara, principalmente para nós dois do que era Didi e o que era o Gogô e o que era a relação deles.

¹²² Conversa em 23 de janeiro de 2007.

Assim, nós íamos jogando a cena na arena todo dia. Nós marcávamos e íamos pelo prazer mesmo de sair. E quando saíamos, ficávamos horas e horas. Era uma coisa itinerante, inusitada, em termos de rua. Não correspondia a um trabalho no formato de espetáculo. Tudo isto, no sentido de ser uma intervenção no cotidiano em que tanto o Didi quanto o Gogô apresentavam-se absolutamente provocadores. A ponto de em algumas vezes quase levarmos tapas na orelha ou sermos expulsos, enxotados, sob a alegação de que estávamos subvertendo determinados ambientes. Também, algumas vezes, fomos calorosamente recebidos e aplaudidos. Era uma coisa muito emocionante!

Interferir, questionar o cotidiano urbano

Então, nós lidávamos com o cotidiano de maneira sempre muito provocativa. Sendo que a nossa brincadeira visava precisamente tentar interferir e questionar o cotidiano urbano de forma não diretamente verbalizada. Então, eu me lembro, por exemplo, de uma vez, nós dois entramos, no horário do almoço, acho que foi na Bendita Gula, uma lanchonete na Savassi. Ela estava lotada! Todos comendo, naquele alvoroço! Era cachorro quente, hambúrguer, Milk Shake, bolo e não sei o que mais. De repente, eu e Gil, Didi e Gogô, nós nos assentamos no fundo, um em frente ao outro, no chão, no que seria a entrada da lanchonete, sem darmos uma única palavra. Sentamos e tiramos nossos aventais. Nós tínhamos vários aventais e dezenas de óculos e andávamos com eles. A troca de óculos, a cada vez, era em função de adequação a uma determinada situação. Todos sempre iguais, o meu e o dele. Nessa lanchonete, em pleno dia de natal, cada um tirou de dentro de nossa maleta uma cenoura enorme e crua e começamos a comê-la. Só isso. A lanchonete naquela balbúrdia, muita conversa! A partir destas nossas ações ali as pessoas, aos poucos, começaram a nos ver. Depois de alguns minutos, estava toda a lanchonete em silêncio, virada para mim e para ele, inclusive as garçonetes, todas as atendentes. Isto permaneceu cerca de uns dez minutos em que nós não demos uma única palavra. A única coisa que fizemos lá dentro foi trocar alguns olhares, trocar a cenoura de vez em quando. Ele cobiçava a minha cenoura. Eu lhe dava a que tinha em mãos, trocando. Enfim, uma série de movimentos em torno disto. Também, a cada tempo trocávamos de óculos. Tudo em um absoluto silêncio. O nosso procedimento, em certo sentido, contrastava com tudo o que estava ali. Por exemplo, sinalizava alternativas de alimentação, de conduta social. O caso é que todo mundo parou e olhou dando a entender que haviam apreendido o que indicávamos, sem dizermos absolutamente nada. Nós acabamos de comer a cenoura, pegamos o nosso babadorzinho, limpamos a boca, trocamos de óculos, levantamos e fomos embora. Nós saímos da loja e paramos. Ficamos parados de costas esperando o que aconteceria. Ficamos parados uns vinte ou trinta segundos. Daí, viramos de repente e estavam todos nos olhando na porta. Todos começaram a bater palma. Nós ficamos desconcertados e fomos embora.

O que era aquilo?

Outro tipo de intervenção muito interessante que propúnhamos era em torno de bancas de revistas. Éramos dois personagens. Nós parávamos com um pinico metálico branco na cabeça. Aqueles pinicos

tradicionais. Maquiagem nós não usávamos, mas óculos, macacão verde, tênis vermelho, meião colorido, sim. Além disto, eu andava com uma gaiola toda dourada, com o fundo todo dourado, como se fosse uma gaiola de ouro. Ela era aberta. Dentro dessa gaiola tinha um coração com uma molinha que pulsava e algumas moedas jogadas nesse. Isso dava uma discussão sobre o que era aquilo? O que significava um coração dentro de uma gaiola? Por que o coração não saía? O que era aquele dinheiro ali dentro? As pessoas enlouqueciam, tentando descobrir. Nós não falávamos, nem comentávamos. Provocávamos e a partir daí deixávamos a coisa rolar. O que as pessoas faziam era do mais interessante ao mais absurdo! Elas faziam coisas completamente descabidas! Elas diziam coisas que nunca tínhamos pensado. Coisas que nos surpreendia. Faziam análises do porquê daquele coração. Era muito interessante! Bom, então, eu tinha esta gaiola. Nós sempre andávamos com ela. Tínhamos dois binóculos grandes que na verdade eram esculpidos no isopor e que desconcertavam muito as pessoas. Na ponta desses binóculos tinha o próprio olho. Eles não nos permitiam ver. Muitas vezes, também, nós saíamos com um guarda-chuvazinho. E fazíamos intervenções explorando este objeto. Em síntese, nós brincávamos. E a partir de cada tipo de intervenção íamos vivendo situações hilariantes, muito interessantes! E que muito nos ensinava!

Banca de revistas e as cenas Bombril

Nós parávamos em uma banca de revista e ficávamos um tempo em silêncio, lendo, lendo, passando, olhando, observando as pessoas. Aí começava a criação. Nós começávamos a questionar não só para o dono da banca, mas a partir dele era gerada toda uma discussão. Por exemplo, nós problematizávamos por que não havia nenhuma boa notícia nos jornais? Por que só se falava de queda de avião, dólar não sei o quê, acidente, briga, guerra? Nós nos propúnhamos a tentar achar notícias felizes. Aquelas que nos fizessem sorrir. Pelo menos isto. Mesmo que fosse um leve sorriso. Isto, então, envolvia as pessoas. Elas, por vezes, começavam a discutir sobre este nosso enfoque. Procurando entender o mecanismo que sustentava a produção de notícias, do noticiário.

Eneida: Vocês geravam reflexão nos outros.

Vamos ou não?!!!

Carlão: O conjunto de nossas intervenções, cada uma ia puxando outras coisas. Eu me lembro que uma vez nós ficamos muito emocionados quando estávamos subindo a Rua da Bahia. Tinha uma moça sentada na calçada, aos prantos. Ela chorava muito. Eu e Gil ficamos até meio sem saber se aproximávamos ou não dela. Mas aí nós começamos a fazer palhaçada a partir do próprio movimento de ir e não ir. A moça percebeu, mas ela estava assim... Devia ter acontecido algo muito sério que, aliás, não perguntamos o que teria sido. No nosso caso, queríamos lidar com a pessoa e não com o acontecido a ela. Pela maneira como chorava, fora algo muito ruim, mas nós queríamos puxá-la para um outro lugar, que não fosse aquele.

Não era fácil o que fazíamos

Nós, então, ficamos olhando para ela de binóculos. Ela não gostou nada disto, fez uma cara feia. Fomos nos aproximando até que nos assentamos, um à direita e o outro à esquerda dela. Ficamos calados, não falamos nada. Ela foi se acalmando gradativamente. Ficamos ali um tempo, meio assim, porque para nós também não era fácil o que fazíamos! Não tínhamos idéia do que aconteceu e não sabíamos as conseqüências de uma abordagem, como a nossa, para a pessoa. No caso, parecia ter acontecido uma tragédia com ela. Nós ficamos ali assentados um tempo. As pessoas passavam, olhavam e iam embora. Neste período, tentamos falar alguma coisa com ela, coisas indiretas, mais lúdicas. Tentando puxar alguma coisa, ela não respondia. Aí, acho que decidimos ir embora. Dando a entender que não valia a pena ficar ali e que estávamos perdendo o nosso tempo, além de ser amargura demais, sofrimento demais. Demos a entender que não queríamos ficar envolvidos naquilo ali, que era melhor ir embora.

Eneida: Vocês pensaram isso?

A coisa começou a mudar... Foi uma coisa linda!

Carlão: Nós falamos que iríamos embora. Atravessamos a rua e ficamos assentados no meio fio, do outro lado. Cruzamos o braço e ficamos olhando para ela. A coisa começou a mudar. Depois de algum tempo, ela abriu um sorriso. Assim, de orelha a orelha e foi uma coisa linda! E nós ficamos felizes também. Fomos embora.

Trabalho itinerante

Nós não parávamos muito. Fazíamos um trabalho itinerante. Andávamos, saíamos. A única coisa que fazíamos era estabelecer rota. Tinha dia: “*Não, hoje nós vamos do Palácio das Artes à Rodoviária, no passeio do lado do Parque Municipal. E depois vamos voltar fazendo o mesmo trajeto do outro lado.*” Ou: “*Não, hoje vamos para Praça da Liberdade e vamos andar ali em torno, tentar entrar na biblioteca se deixarem.*” Porque em geral não deixam. Ou ainda: “*Hoje vamos para a Praça da Savassi, entrar dentro das lojas, zonear as lojas.*” Os caras ficavam furiosos e nos expulsavam algumas vezes. Até ameaças de chamar a polícia já recebemos dos seguranças. Porque nós entrávamos, vinha gente em cima para ver o que estava acontecendo. Íamos nos envolvendo em tantas situações legais! Situações limite! Eu me lembro uma vez, na Importadora Chen, lá na Savassi. Nós fomos ameaçados fisicamente pelo segurança! Ele até chamou a polícia. Uma coisa meio... Mas fazia parte. Nós estávamos na rua. E quem está na chuva é para molhar! Acabou que não aconteceu nada mais grave. Nós fizemos isso muito, durante um tempo. Um trabalho maravilhoso, que nos deu subsídios, enquanto artistas, enquanto pessoas. Trabalhávamos com situações absurdas, com essa coisa do cotidiano. Como podíamos interferir nisso e como tudo isto também interferia em cada um de nós? Como é que pegávamos esse material e íamos, de novo, para a sala de ensaio e repassávamos na cabeça, discutíamos o que tinha acontecido? Tratava de aprendizado riquíssimo que nos dava muitas dicas para articulação em novas cenas bombrial, por exemplo. Era tudo muito legal! “*Isso aqui podemos brincar mais, jogar mais dentro disso.*”

Estudando Borges

Nós saímos deste trabalho com uma fome danada! Porque isso não mexia muito só com as pessoas, com o cotidiano, mexia muito com a gente! Ensaizando no Cine Guarani, nos propomos a encenar Jorge Luiz Borges. Escritor por quem tenho particularmente até hoje uma paixão imensa. Ele é um dos autores que eu mais li e leio ainda. Na época, eu tinha praticamente todos os livros do Borges. Eu dei uns contos para o Gil ler e ele passou a ler Borges também. Nós resolvemos tentar colocar Borges no teatro, uma coisa difícilíssima porque ele lida com sonhos! É uma coisa de uma complexidade muito grande. Mas com a nossa grande fome, resolvemos tentar. Nós dois ensaiávamos. Parece-me que nós selecionamos uns sete ou oito contos do Borges. Nós não faríamos todos, mas esses seriam aqueles que de imediato nos interessavam. Íamos avaliando sobre as possibilidades de vertê-los para o teatro. A nossa proposta era de brincarmos com eles. Lê-los, insistir nas leituras, tentar entrar por várias portas dentro desses contos, vendo em que resultaria. Nós chegamos a trabalhar, a experimentar o trabalho em cima de vários contos.

Cine Guarani, em demolição e nós, em construção

E o curioso era estarmos dentro do Cine Guarani, um cinema na época recentemente fechado. Lá conseguimos ficar temporariamente para ensaiar. Este Cine Guarani estava em ruínas. Diariamente os pedreiros entravam e ele ia sendo demolido. Com isto, se constituía um cenário completamente surrealista, em que dois caras viviam um processo de construção, dentro de um lugar em processo de demolição. Lá nós fazíamos várias pesquisas de linguagem, de trabalho de autor. Investíamos em um conjunto enorme de filigranas, enquanto o (ex-) cine ia sendo demolido. Naquele espaço, nós tivemos situações muito peculiares. Por exemplo, às vezes, uma cena, nós ficávamos meia hora, quarenta minutos fazendo um improviso. Quando parávamos, os operários que ali trabalhavam na demolição, estavam todos nos assistindo.

Os operários gostando da gente preservavam onde estávamos

Isso durou um tempo, depois tivemos de sair do Cine Guarani porque eles tinham que tirar o piso de madeira. Inclusive no local em que ensaiávamos. Eles já tinham demolido praticamente todo o entorno. O interessante era que eles deveriam demolir tudo, mas como estávamos lá e parece que os operários começaram a gostar da gente, do que fazíamos, eles começaram a destruir tudo e preservar onde estávamos. Este foi o último lugar que mexeram. Saímos quando já não tinha mais o que fazer. E acabou que nós não chegamos a encenar Borges.

Eneida: De certa forma vocês ficaram impregnados...

Múltiplos e intensos estudos

Carlão: Impregnados não só dele, mas de todo um trabalho que fizemos de pesquisa de linguagem, de trabalho de ator, de desenvolvimento, de percepção. Algo muito rico para nós dois. Neste período, nós estudamos muito o Dadaísmo, o Impressionismo. Líamos muito, buscávamos muita compreensão de determinadas coisas que nos pareciam importantes. O Dadaísmo, por exemplo, foi muito marcante para a produção de Boca das Coisas. Neste aspecto da intervenção, da provocação, de ter uma relação

não planejada. Também, você ter um enfretamento direto com o imprevisível, sem muita mediação. Como dizem: “sair para comer ou ser comido todo dia”. Então, este foi um período em que nós estudávamos muito, líamos muito, buscávamos muitas informações, do impressionismo, do Expressionismo. Investimos no estudo de Artaud, Van Gogh, também, de todo o processo modernista brasileiro sobre cultura brasileira. Todo um campo de saber que nos interessava e nos alimentava profundamente. Isto, dentro de uma ótica oswaldiana, antropofágica, de deglutir expressões culturais diferenciadas. Por estar ávido e se orientar na vida, assim.

Eid Ribeiro – uma referência no teatro

Eneida: Quem eram as referências suas? Vocês tiraram isso de onde?

Carlão: No teatro aqui, por exemplo, nós tínhamos uma pessoa que gostávamos e até hoje gostamos muito, que é o Eid Ribeiro. Inclusive, como eu disse, eu conheci Gil fazendo um trabalho de ator sob orientação do Eid. Ele é uma pessoa que nesta época tinha um olhar muito aberto para o mais moderno. Porque em Belo Horizonte o teatro era uma coisa muito fechada, não tínhamos opções. Éramos obrigados a ser autodidatas. Nesse período, tínhamos uma única escola que era o TU¹²³. Ela era uma escola de formação de nível técnico, completamente conservadora e que estava na contramão de uma série de coisas. O período que estou falando, vai desde 68, 70 para cá. Eu chegando à adolescência.

Antecedentes de percurso profissional

Esse era um período em que eu estava começando a pensar o que queria da vida. Aí me vi em meio a este conjunto de coisas, todas pipocando. Os Beatles, que exerceram muita influência, todo o movimento, então, da contracultura. Um período muito forte do Teatro Oficina, do Zé Celso, que depois foi deportado. Depois veio aquela confusão toda. Tínhamos, então, neste período uma referência muito... Por exemplo, o *Living Theater*, um grupo importantíssimo, americano, na época, veio ao Brasil. Os integrantes do grupo tentaram montar residência no Brasil, mas não conseguiram. Eles eram completamente anarquistas, malucos, demais! Considerando o que podia ser pensado na época! Eles chegaram em Belo Horizonte, foram até Ouro Preto, no período do Festival de Inverno e lá foram presos. Isto gerou uma onda internacional para libertá-los. A desculpa que deram, era que portavam uma bucinha de maconha. É certo que não se tratava disso! Tudo isto acabou nos influenciando. Eu particularmente fui muito marcado por toda esta mistura.

Gosto pela leitura, muita curiosidade... fui me formando

Também, na infância, continuando na adolescência, eu sempre estive muito ligado à leitura. Com 13, 14 anos, freqüentador assíduo de biblioteca, eu já lia muito, sempre muito curioso. Mantinha sempre postura muito autodidata. Eu entrava em contato com este conjunto de dados e os organizava. Eu

¹²³ Teatro Universitário

corria, para baixo e para cima atrás de pessoas, de material. Desta forma, na marra, eu fui me formando em um processo muito rico. Eu investia, trabalhava duro para aprender o que me interessava, assim, vivamente.

Companhia Sonho e Drama

A *Companhia Sonho e Drama* consistiu em um grupo de teatro em que sou co-fundador e onde aconteceram a maior parte dos nossos trabalhos. O primeiro deles foi *O Processo*, uma adaptação minha do romance de Franz Kafka, em 1981. Além do Gil, participaram deste trabalho mais quatro atores. Depois, em 83, nos cem anos de nascimento do Kafka, nós o remontamos. Fizemos isto mais uma vez, junto com a peça *Metamorfose*. Além destes, sob a minha direção, dentro desta Companhia, nós realizamos *Grande Sertão Veredas*, *Antígona* e *Vida de Cachorro*. Esta Companhia de teatro se constituiu nesse processo de investimentos no campo das artes. Tínhamos como sistemática a manutenção de um trabalho de pesquisa interna dentro do grupo e estudo de correntes, autores que nos interessava, como já dito, dadaísmo, impressionismo, Artaud e também Stanislavski, Do-in, massagem oriental etc. Este tipo de prática permanente nos possibilitou realizar montagens arrojadas, inovadoras.

Eneida: Sempre vocês dois?

Teatro, campo de pesquisa

Carlão: Não. Na *Sonho e Drama* já era um núcleo maior. Era eu, Gil, Cida Fallabela, Luis Maia, Bernardo Mata Machado, que hoje está na Fundação¹²⁴ e o Paulo Lisboa. A meu ver, ela exerceu influência em termos da formação de uma nova mentalidade de teatro na cidade. A indicação do papel importante da pesquisa de temas no teatro. Nós trabalhávamos muito com algo que me orienta hoje que é a chamada obra aberta. Nós lidávamos sempre com literatura. Praticamente, quase todas as principais montagens da *Sonho e Drama* foram adaptações literárias. Nós montamos o *Processo*, depois a *Metamorfose*, depois o *Grande Sertão Veredas*. Depois eu montei *Josefina, a Cantora*, a partir de dois contos também de Kafka. E ainda hoje os meus grandes projetos de montagem estão ligados à literatura. Hoje, por exemplo, estou montando o *Don Quixote de La Mancha*, depois de 15 anos de namoro. E eu morro de vontade de fazer *Ulisses*, de Joyce. Sempre coisas, vamos dizer assim, arriscadas, que me põem na corda bamba.

A obra aberta como concepção de produção

Sempre concebi o teatro como uma possibilidade de conversar com as pessoas sobre determinadas coisas. E conversar de uma maneira lúdica. Eu não tomo o teatro com a função de indicar modos de conduta, valores apropriados etc., portanto, com função didática, pedagógica, funcional, moralista etc. Também, entendo que os autores classificados como de obra aberta cabem como uma luva num conceito de diálogo. Porque, por exemplo, quando montamos o *Processo*, não nos interessava explicar a obra. A idéia era de compartilhar, refletir sobre o quê era aquele processo. Assim, posso propor conexões entre a obra e outras coisas; acentuar determinadas aspectos desta, mas sempre com esse

¹²⁴ Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte

olhar de não revelar e sim de instigar, de gerar no público a iniciativa de conhecer, de investigar a respeito da temática em jogo, por si. Uma posição que quer evitar afirmações reducionistas como: “Ah, então é isso que o autor quis dizer!” Neste caso, ao definir a moral da história, eu tomo uma expressão que é aberta e imponho um fechamento. Algo que talvez nem mesmo o autor possa dar.

Eneida: Inclusive o seu convite é para que as pessoas possam investir na leitura. Se você já diz o ponto final não precisa mais. Basta.

Opção por obras e montagens complexas

Carlão: Sim. Quando fizemos Kafka, até então, ele não era considerado um autor para encenação no teatro. Nós o fizemos quase dez anos antes de Gerald Thomas chegar ao Brasil, fazer e avaliarem que ele era genial, porque fez Kafka. Também, quando fizemos o Grande Sertão foi outra coisa absurda. Por ser uma obra imensa, de grande complexidade. Na época em que fizemos em Belo Horizonte todos falavam que estávamos completamente malucos. Nós fizemos e levamos à São Paulo. Antunes Filho¹²⁵, um renomado diretor de teatro que sempre disse querer fazer Grande Sertão, mas que preferia aguardar um pouco mais, viu, gostou e, com isto inclusive, nos tornamos amigos. Em Grande Sertão, como em todos os outros, nós mergulhamos nele de cabeça. Era um trabalho que sabíamos ser difícilimo! Mas já foi um espetáculo mais organizado. Nós ficamos, ao todo, nove meses envolvidos no projeto de montagem. Sendo que, os últimos cinco meses, nós trabalhávamos de segunda a sábado, oito horas por dia. Trabalhávamos em dois turnos, durante quatro horas. Começávamos uma hora da tarde e íamos até às nove da noite. Ou, então, de duas às dez da noite. Fazíamos uma pequena interrupção para o lanche ou coisa do tipo e continuávamos a trabalhar.

Eneida: O que é trabalhar?

Carlão: Discutir toda a questão da cena, tentar compreender os personagens, fazer uma série de exercícios que subsidiem a cena. Trabalhar em cima do texto, da idéia, de possibilidades, então era... No caso do Grande Sertão, até pelo tema em si, nós exploramos muito elementos naturais: o fogo, a água, a madeira, a terra. Na sala de ensaio, fizemos muita fogueira, para pânico geral. Porque todo mundo achava que íamos incendiar o Palácio das Artes. Também, nós entrávamos com terra para dentro do Palácio das Artes, o que para muitos era um absurdo! Esta foi uma produção que implicou em muita pesquisa. Uma experiência marcante para todo mundo, em que passamos um período muito grande para conseguir construí-lo. Nós a apresentamos em 1984, 85, por aí. Neste trabalho, eu e Gil fizemos uma parceria intensa. Por exemplo, nós investimos na pesquisa corporal muito frutífera para a preparação dos atores. Principalmente importante para o grupo de jagunços. Na verdade, nós teremos, no decorrer dos trabalhos propostos na Companhia, uma mudança de atuação do Gil. Em *Metamorfose*, encenada em 83, o Gil trabalhou como ator. Já no Grande Sertão, ele passou a trabalhar

¹²⁵ José Alves Antunes Filho ou Antunes Filho, como é mais conhecido, nasceu em São Paulo, em 1929. Ele é um premiado diretor de teatro. (...) Entre os espetáculos que criou estão *Macunaima*, da obra de *Mário de Andrade*, que percorreu vinte países e *Trono de Sangue*, baseada na obra *Macbeth* de *William Shakespeare*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Alves_Antunes_Filho. Acesso em: 25 de julho de 2007

na preparação corporal, em uma parceria no trabalho de direção. Também, principalmente, ele organizou toda a parte de pesquisa sonora do espetáculo, que era todo acústico.

A percussão, uma das marcas da Sonho e Drama

Além dos atores, nós tínhamos dois percursionistas. Algo que também imprimia uma marca na Sonho e Drama. Metamorfose, do Kafka, foi um espetáculo todo marcado por pontos de terreiro, num atabaque tocado pelo Gil. Com isto, nós buscamos juntar Polônia com África, em Belo Horizonte. Toda a abertura da Metamorfose era um ponto de terreiro. O Gil tocava de uma maneira que era de arrepiar! Algo que era muito lindo! Isto valia para energizar a sala e todo mundo porque o espetáculo que começava logo a seguir era muito pesado, muito difícil de fazer!

Grande Sertão, nove pessoas

Eneida: No Grande Sertão, eram quantas pessoas mais ou menos?

Carlão: Não eram muitas. Quer dizer, na verdade, precisaria de muito mais, se pensarmos em montagem de uma obra como Grande Sertão. Ao todo, eram nove atores. Seriam oito, mas uma menina quebrou o pé quarenta dias antes. Nós a substituímos por outra pessoa e depois ela voltou, começou e continuou fazendo. Então, na verdade, ficamos com nove pessoas que faziam mais de quarenta personagens, revezando. O ator saía de cena como um personagem, ia à coxia, trocava o figurino ou alguma coisa e já voltava com outro. Saía, voltava. Então, era uma pauleira! Era um trabalho muito intenso nesse sentido. Também, nós fizemos toda a produção sonora ao vivo. Era Gil e Guda Coelho, um excelente percursionista.

Antígona

Nós havíamos feito, então, os dois trabalhos, Metamorfose e o Processo, em função do centenário do Kafka. Em 84 e 85, ficamos trabalhando o Grande Sertão. Aí nós continuamos a explorar a coisa da percussão. Depois nós fizemos de uma maneira muito linda, Antígona. Também, Gil e Guda foram os responsáveis pela percussão. Neste trabalho, com os dois, ela foi incorporada como mais um elemento em cena. Quer dizer, até Grande Sertão, a percussão ficava na coxia. Com Antígona, Gil e Guda passaram a trabalhar direto no palco. Na ocasião, fazíamos uma brincadeira muito interessante entre o gravado e o acústico e lá mesmo eles operavam a trilha gravada. Então, tinha um gravador e eles mesmos disparavam a trilha gravada e tocavam em cima. Abaixava, subia, suspendia, ficava só o acústico. Era uma coisa bem interessante, que funcionava muito bem. Também Antígona é como um divisor de água. É o período que decidimos nos separar. Antígona era uma coisa muito radical e nós chegamos a um ponto desesperante de trabalho de pesquisa. Eu sempre me lembro de Antígona com muito carinho, mas foi muito desgastante, também! Havia entre nós muita preocupação com todos os detalhes. Todo o trabalho era estruturado numa coisa que chamávamos de uma partitura corporal. Então, cada personagem tinha um signo corporal, uma partitura de movimentação. E todos eles se

entrecruzavam. Então, era algo de um detalhismo, de um apuro físico! Um negócio inervante para quem fazia, mas extremamente prazeroso! Eu particularmente gosto mais de espetáculo...

Trabalhos de direção desafiadores e guiados pelo desejo: isto me define

Eneida: Quem propôs isso? Você sozinho ou era sempre em conjunto?

Carlão: Variava. Quer dizer, em geral o que acontecia era que eu desde que comecei a dirigir, algo que muito me define, sempre procurava trabalhar por vontade, convicção ou pelo desafio de fazer uma coisa. Se eu tomo o conjunto de trabalhos em que me envolvi, em sua quase totalidade, foram experiências de lançar-me em coisas complexas, incomuns, norteado pelo desejo.

Paixão pela literatura

Eu sempre tive muita atração pela literatura. É uma ligação forte. Lia, leio demais. Com isto, ao longo do tempo, eu fui guardando escritos, sínteses. Recentemente, eu achei em minha gaveta uma relação de 47 itens de desejos de montagens, feitas em 1992. Noventa por cento destes chamados *projetos de desejos* estavam ligados à literatura. Alguns itens ligados a artes plásticas, que eu também sempre tive ligação. Daí, o meu forte interesse, tempos atrás, de estudar Dadaísmo, Impressionismo, Cubismo.

Sistema de trabalho, decisões na sala de ensaio

Quanto ao processo de trabalho, geralmente eu punha na roda várias possibilidades que estavam me provocando. Sempre eram várias coisas. Fazia isto, enquanto ainda estávamos em processo de finalização do trabalho anterior. Apresentava um painel. Normalmente, eu propunha ao grupo um ciclo de trabalho em função disso. Era uma leitura simples ou leitura com um trabalho em cima ou com alguma experimentação ou argumentação. Em geral, eu levava algumas opções e estava aberto também para o que fosse proposto por alguém do grupo. Daí, a gente começava um círculo de ler, de discutir. Quando não funcionava por unanimidade, íamos pelo desejo da maioria absoluta.

Eneida: Quando você chegava com o projeto, ele ainda não estava totalmente definido. Ele ia se definindo no decorrer.

Carlão: É, nada definido. Aliás, até pelo contrário, fomos sempre cheio de máximas. Sempre dizíamos que em artes se já soubermos aonde determinados caminhos vão nos levar é preferível evitá-los. Desta forma, tudo o que fizemos foi decidido na sala de ensaio.

Caminho se descobre andando

Eneida: Então, era um processo de aprendizagem.

Carlão: E de pesquisa o tempo inteiro. Isto é uma coisa linda que o teatro proporciona. O teatro é um trabalho coletivo, diferente do artista plástico, até mesmo do músico. Eu sempre brincava dizendo que um texto é um pretexto para criação. Entre um texto e a montagem há um mundo de diferença, há um

universo a ser percorrido. Então, é um trabalho imenso a ser feito. Eu nunca tive, continuo não tendo a pretensão de começar a ensaiar, estar ensaiando e já saber qual será o resultado. Acho isso horrível! Então, é um processo de descoberta. Um processo onde você tem alguns caminhos, algumas possibilidades e vai testando no ensaio, vai organizando, vai vendo o que dá certo. Você descobre o caminho andando. O Guimarães tem no Grande Sertão uma frase lapidar sobre isso, ele falava que “o prazer não está na partida nem na chegada. Ele se dispõe para nós é no meio do caminho”. Então, é isto. Eu acho que o conhecimento, eu poderia até verter a palavra prazer para a palavra conhecimento. Um conhecimento ele não se dispõe nem na partida e nem na chegada. Ele se dispõe é na travessia, no caminho. É o caminhar que vai levando você. Se você define tudo antes, cabe a você somente executar coisas, sem nenhuma experimentação. Eu sempre fui instigado pela pesquisa, pela investigação, pela descoberta, o tempo inteiro. Então, o fato de escolher o material, aquilo era um pretexto para começar todo um trabalho, toda uma discussão, todo um envolvimento, todo um bater de cara na parede várias vezes. Por exemplo, no caso de *Metamorfose*, coube a mim o trabalho de adaptação, direção, organização dos ensaios e de ir escrevendo os textos.

Metamorfose, um desafio

A *Metamorfose* mesmo é um texto, um espetáculo, uma adaptação que foi reescrita, completamente, mais ou menos, umas nove vezes. Neste período, nós tínhamos uma coisa nefasta e nefanda chamada censura federal. Nós tínhamos que submeter o espetáculo a um censor que poderia ou não aprová-lo. Então, quando fizemos um ensaio geral para censura federal, nós estávamos a quinze dias da estréia do espetáculo. Nós já estávamos há seis, sete meses quebrando a cabeça com a *Metamorfose*. Reescrevendo e ensaiando, reescrevendo e ensaiando. E achava um caminho, pensava que estava bom daí a pouco desistia daquilo e começava outra via. Quando acabou este ensaio geral, então, encenado por inteiro, avaliamos como tendo sido um desastre. Nós todos entramos, meio que instintivamente em processo de depressão. Ninguém falou nada um com o outro. Cada um foi para casa, guardando para si. Acho que nem boa noite nós nos demos antes de ir embora. No outro dia, nos encontramos no horário normal de ensaio. Sempre começávamos por ensaio corporal, fazia um aquecimento e neste dia eu propus que o nosso aquecimento seria ideológico, seria conversar. Porque eu achava impossível estreiar aquela coisa. Apesar do tanto que tínhamos trabalhado, tudo o que tínhamos feito. Mas apesar de ter este entendimento, eu queria ver, conversar com o grupo para avaliar a impressão de cada um. Eu verifiquei que a impressão era generalizada. Todos odiaram o ensaio e estávamos a quinze dias da estréia.

A saída

E, aí, como uma das loucuras que já fizemos na vida, nós decidimos adiar a estréia do espetáculo em quinze dias. Isto, na medida em que avaliávamos que o espetáculo ainda não estava bom e que não tínhamos a obrigação de apresentar. Foi uma saída inusitada. Tínhamos prevista uma temporada de um mês e meio. Eu propus que ensaiássemos mais duas semanas e estreiar, portanto, após a quarta. A partir desta decisão, o próximo passo foi refazer tudo. Nós mudamos tudo: figurino, cenário, trilha,

interpretação, adaptação. Pegamos o cenário e o mudamos completamente. Nós o viramos de cabeça para baixo! Depois de mais de dez tentativas, em um processo desesperante, achamos a forma que queríamos de dizer! E que era uma coisa complicada. Porque *Metamorfose* é um conto pequenininho. Começa da seguinte forma: “*Um certo dia, Gregor Samsa transforma-se em um imenso inseto.*” Apesar de aparentemente simples, colocar esta cena no palco de uma maneira orgânica, sem ser ridículo, sem ser patético (como, por exemplo, tentar vestir um ator de inseto) não é nada fácil. E é deste ponto que o espetáculo começa.

O que encenar

É. Saber o que significava isto, o que o autor estava propondo discutir era o que a gente se propôs a apreender. Nós achamos um caminho em termos de público que funcionou. Para isto, fizemos o que ainda não tínhamos feito em nenhuma vez. Eu o fiz virar ser humano. (...) A partir do momento em que conseguimos trabalhar com essa idéia da família de palhaços tristes e do Gregor aparecer como oposto, uma pessoa normal, a família enlouquece. Ele é trancado, como um inseto, pela família. Isto criou um impacto no público, ao ver uma pessoa normal tratada como inseto.

Intermediar tristeza, com lirismo, alegria e crítica

Na época, eu tinha uma grande paixão pelo Chaplin. Ele tinha acabado de morrer. E eu tinha ficado muito afetado com isto. Estava sempre lembrando dele. Eu não quis compartilhar com os atores o que estava se passando em mim para evitar os estereotípicos. Porque não tinha nada a ver o que fazíamos e o Carlitos. Eu não estava falando em chapéu, em bengala, em trejeitos, mas sim, na linguagem. Pensava em como ele conseguia intermediar a tristeza, o lirismo, a alegria e uma crítica. E era isto que eu também queria.

A *Metamorfose*, em espaço fechado, eu acho que foi a produção mais impressionante que fizemos. Porque era uma coisa inacreditável, como o público ia às gargalhadas e depois choravam! Tinha dia das pessoas soluçarem! Daí a pouco, elas estavam rindo, gargalhando! Nos cinquenta minutos de espetáculo, as pessoas iam a estes dois extremos, pelo menos umas duas vezes. Após o término do espetáculo ficava um clima! Era uma coisa muito violenta. Ao final, o personagem principal morre. Ele é completamente invadido. O quarto dele vira um depósito de lixo. É um espetáculo muito lindo. E ao final o Gil tocava para tentar despertar um pouco as energias.

Os espetáculos com marcação brasileira

Eneida: E essa solução do Gil tocar ao final, como ela apareceu?

Carlão: Tanto quanto a sua intervenção no campo da preparação corporal, isto aconteceu pela habilidade dele. Ele tocava violão, percussão e dançava muito bem. Também, ele tinha um conhecimento de trabalho corporal que foi aperfeiçoando. Com a idéia que tivemos de trabalhar com trilhas sonoras, ao vivo, precisávamos então de algo não só ensaiado. O Gil então foi encaixando, testando, tentando. Também nós queríamos fazer espetáculos atemporais, sem demarcação visual, nem

citação de datas. Somado a isto, propor fusões. Estávamos fazendo Kafka, mas nunca fazíamos com uma perspectiva apenas européia. Ou ao propor Antígona, queríamos trabalhar uma tragédia grega com elementos de nosso contexto.

Eneida: Qualquer trama era atravessada por elementos da cultura brasileira.

Carlão: É. Nós queríamos muito promover este contraste musical. Particularmente, eu sempre tive uma influência de coisas orientais, principalmente japonesas e, por outro lado, de africanas. Somado a isto, a Companhia contava, como disse, com a presença do Gil, trazendo uma gama de informações, propondo novos sons, movimentos. Ele ia explorando o tambor na base da experimentação. Algo compatível com a dinâmica de funcionamento da Companhia Sonho e Drama. Isto ia fluindo. E eu sempre tive muita atração, sempre me senti atravessado por este tipo de expressão, de manifestação da cultura negra, vamos dizer assim.

Em meio aos ensaios

Lembro-me de que os ensaios da peça Antígona eram feitos em um salão, dentro do Colégio Rio Branco, na Avenida Getúlio Vargas. Ele é um colégio lindo, da época da inauguração da cidade! Em geral, começávamos a ensaiar ao final da tarde, após o término das aulas deste turno. Geralmente, o Gil propunha alguns exercícios rítmicos para aquecimento e concentração, com tambor. Ele levava, tocava algumas coisas. Eu gostava. Achava algo impressionante. Neste momento, boa parte dos meninos ainda não tinham ido embora. Eles, então, costumavam socar a janela do lado de fora gritando: “*Macumba, macumba, macumba.*” Diante deste tipo de manifestação, resolvemos procurar a diretora, no sentido dela avaliar o que poderia ser feito. Questionamos sobre a aversão que os alunos mostravam diante de elementos da cultura brasileira. Como era possível os alunos daquela escola, em um país miscigenado como o nosso, com a influência de toda a cultura negra, mostrarem tamanho repúdio a batidas de tambor?! O que no fundo questionávamos era o que a escola estava fazendo no sentido de gerar ou mesmo não evitar tal tipo de conduta preconceituosa entre os seus alunos? Neste sentido, também a gente questionava o que mais era entendido pelos alunos como macumba? Por que tamanha aversão a toque de tambor? Depois dessa nossa iniciativa, a escola propôs um trabalho de reflexão entre alunos e professores, que foi muito legal.

Atrações desde a infância

Eu nasci no bairro da Serra, um dos bairros mais antigos da cidade. E depois de um tempo, eu descobri que o primeiro terreiro de Candomblé, em Minas Gerais, foi neste bairro. Dentro da mata em que eu brincava. O meu “jardim secreto” e que hoje é a mata do Parque das Mangabeiras. No centro deste, tinha um terreiro (de Candomblé) lindo! Algo que era proibido, podia levar a prisão na década de 50, 60. Então, ainda criança, eu ia, ficava muito lá, morrendo de medo. Nos dias em que tinha culto, eu me escondia na mata, até de noite, para ver parte do culto. Havia uma atração pelo som do tambor, de elementos da cultura negra. Era muito forte em mim! Meu pai é negro, nascido em Ouro Preto! Avalio que estejam presentes aí vários links que me levam a querer, nos espetáculos, sempre colocar este lado

brasileiro. Aliás, mais do que brasileiro, com uma forte tendência, principalmente da sonoridade, da coisa negra. Tendo o Gil no elenco, que não tinha nenhuma dificuldade de conversar isto com a gente... Depois veio o Guda, que fez três trabalhos com a gente também. Nós passamos a contar, então, com dois percussionistas negros de altíssima qualidade, que sabiam trabalhar muito bem com a questão negra. Eu considero isto uma coisa bem bacana.

Revendo até aqui o já tratado

Bem, nós já falamos de *arte*, de *trilha sonora*. A *Sonho e Drama* eu já tinha falado lá atrás, como esta coisa...

Eneida: Não tem que ser em uma seqüência fixa. *Carlão*: Eu acho que já falei da *preparação do ator*. Isto foi uma coisa central na *Sonho e Drama* e do trabalho meu com o Gil. Ao falar de ensaios também falei disto.

Vida de Cachorro

Vida de cachorro foi um infantil que apareceu depois de muitos anos sem fazer este tipo de trabalho. Foi uma experiência muito legal! Eu já tinha feito espetáculo infantil: “A conquista do dia”, em uma minha primeira direção, em torno de 1987, 88. Apesar de meu interesse em voltar a fazer infantil, não aparecia a oportunidade. O texto para teatro foi escrito pela artista plástica Ivana Andrés, e que, com autorização dela, eu adaptei. Quer dizer, eu mexi, cortei, reescrevi. Como já era de meu costume diante dos textos escolhidos. Depois montamos. Ele foi um trabalho fundamental para início da terceira parte da Cia. *Sonho e Drama*.

Cia. Sonho e Drama - três fases

Na verdade, a Companhia teve uma primeiríssima parte, momento de sua fundação. Neste período, de muita pesquisa e nem tanto resultado, ela se chamava: *Sonho e drama, folias banana*. Aí participavam: eu, Adir Assunção, Helinho, Teuda Bara (que hoje está no Grupo Galpão), Neli Rosa (que hoje trabalha como assessora de político) e o Luis Maia (este menino está em São Paulo). O Gil entra na fase seguinte, quando passamos a assinar só *Sonho e Drama*.

O *Vida de cachorro*, de certa forma, marca o início da terceira fase. Havíamos acabado de fazer *Antígona*, como disse, um divisor de águas. Era 1989, tínhamos resolvido dar um tempo no grupo. Entre os componentes do grupo, a Cida (Falabella), minha esposa, queria continuar. Ela assumiu praticamente a *Sonho e Drama*, juntamente com algumas pessoas que tinham entrado: a Simone Ordones (que hoje está no Grupo Galpão), Elisa Santana (que continua com a Cida). Depois de um tempo, cerca de três, quatro anos atrás, a *Sonho e Drama*, passou a se chamar ZAP – 18.

É interessante pensar no modo que levamos este momento da ruptura. Porque, devido ao interesse da Cida, da Simone e da Elisa na montagem de um infantil, todos se envolveram. Elas tinham lido esse texto da Ivana. Gostaram muito dele e queriam que dirigíssemos, mesmo que não fosse mais como Companhia *Sonho e Drama*. O que acabou mais ou menos sendo.

Então, era um infantil, o Gil ficou mais à frente do trabalho corporal, fez uma trilha sonora muito divertida. Na época, o rap estava começando a se instalar no Brasil. Estava deixando de ser uma coisa americana. Passando, então, a ser comida aqui, à moda “oswaldiana”. Era um trabalho muito gostoso de fazer! E que influenciou os espetáculos de teatro infantil propostos posteriormente na cidade. Quer dizer, Belo Horizonte tinha construído uma tradição em teatro infantil e, depois, havia perdido isto. Como de novo vem ocorrendo. Estou falando da insistência de produções que não se propõem a instigar o raciocínio, a imaginação da criança e oferecem tramas previsíveis, fórmulas prontas, sem qualquer relação com temáticas, situações atuais ou mais complexas ou mais universais ou brasileiras. Há uma insistência em produções puramente comerciais, preconceituosas! Fazendo um trabalho que a TV já faz diuturnamente. Eu sempre achei isso lamentável. *Vida de cachorro*, então, era a história de duas cachorras vira latas, Matilde e Joli. De forma lúdica, tratamos de questões do contexto brasileiro: o lado difícil da rua, a complexidade que envolve a questão da liberdade. Também, era possível problematizar a tendência de raciocinarmos a realidade de forma maniqueísta. De um lado, só ruim, de outro, só bom. Questionávamos se não havia meios de transpormos este modo de pensar. Tudo isto era tratado brincando muito! A montagem ficou muito bacana! E o mantivemos este espetáculo por cerca de uns cinco, seis anos. É provável que cerca de 250 mil crianças o tenham visto. Isto porque nós entramos no circuito de escolas.

Vida de Cachorro nas escolas

Esta peça foi proposta para teatro. Nós estreamos, fizemos uma temporada muito legal, me parece que no (Teatro) Marília. O espetáculo foi muito bem de público. Devido a isto, ganhamos outra data para mais uma temporada. Aí, também, contamos com a presença de um bom público. Nós resolvemos vender para as escolas e depois conseguimos entrar em um projeto para percorrer as escolas. Com isto, nós fomos em muitas escolas da periferia e apresentamos este espetáculo para crianças que nunca tinham visto teatro. Recebia uma ninharia. Nós fazíamos duas apresentações por dia. Íamos pela manhã, cerca das dez horas. Acabava as onze, ficava na escola, comia na cantina da escola. Às três horas, apresentava para o turno da tarde. Daí, desmontávamos, íamos embora e, no outro dia, íamos para outra escola apresentar. Fazíamos isto no decorrer da semana e nos fins de semana fazíamos no teatro. Então, era muito pesado.

Nesse processo, também, apresentamos em outras cidades no país e fora daqui. Por exemplo, nós fomos convidados para participar do Festival Internacional de Caracas, pelo programador de Caracas. Fizemos muito sucesso! Já fazíamos um intercâmbio trazendo o pessoal de lá. Parece-me que, neste caso específico, alguém de lá viu o espetáculo, aqui, em Belo Horizonte, levou material nosso. Depois pediu para entrarmos em contato com o Festival mostrando interesse e, com isto, eles nos convidaram. Lá apresentamos em quatro cidades: Caracas, Maracaibo e outras duas que não me lembro.

Constituição de uma escola de vida - teatro não existe fora da prática

Hoje estou fazendo Dom Quixote, mais ou menos no mesmo estilo e produção de antes. Isto é meio incorrigível. Avalio que o nosso processo de produção e as experiências que tivemos com isto constituiu uma espécie de escola de vida. No sentido de que, como não fizemos uma escola regular, a nossa saída foi ser autodidata. Isto, no sentido mais fervoroso e profundo do termo que é: estudar, experimentar, refazer. Enfim, nós trilhamos um rico processo, que considero difícil de ser vivido por quem passa por um processo regular de escola. O exercício que foi comum em nossa prática de um grupo de pessoas vivamente interessadas, devotadas se reunirem, em função de um trabalho. Por ele se deixar ficar, conseguir sustentar...

Nós, muitas vezes, por achar que oito horas não era suficiente para ensaiar já ficamos, por exemplo, um mês em Campos Altos, em um sítio de um amigo nosso, ensaiando. Porque aí poderíamos trabalhar pela manhã, almoçar, trabalhar à tarde e depois jantar e trabalhar à noite inteira e por vezes ir até a madrugada! E todos os dias! Não tinha sábado, domingo, nada. Ler texto, discutir, tentar entender. Também, convidar pessoas para nos dar oficinas ou polemizar determinados assuntos com o grupo. Além disto, tentando sempre pegar este material na prática porque teatro não existe fora da prática. Apesar de ter toda uma possibilidade acadêmica, o teatro, na essência, não é academia. O teatro é montagem, é construção de cena e apresentação de espetáculo. Muito além de teorias, algo necessário, mas não suficiente.

Gil Amâncio

Sobraram quatro palavrinhas aqui: *Gil Amâncio*, sobre quem eu muito já falei. Bem além de todas as questões faladas, ele é uma pessoa absolutamente adorável, carinhosa! De uma bondade imensa. Nós sempre nos demos muito bem, rimos muito quando estamos juntos. As pessoas dizem que eu e ele juntos é quase que impossível, porque ele é muito debochado e eu um pouco! Sendo assim, eu e o Gil juntos é algo meio perigoso!

Dados de identificação

Carlão: O que significa?

Eneida: Este é o tipo de termo que, logicamente, tem a ver com o dar certo endereço daquele que está falando, mas cada um tem que inventar. Ou seja, o que achar que vale a pena você dizer em relação a isto...

Carlão: Já que é tão livre assim...

Eneida: Este é um ponto, um termo que gosto de ver como cada um o resolve.

Fisgado pelo circo

Carlão: Então, eu me identificaria como um menino que teve pela primeira vez o olho brilhando diante do circo. Fisgado e influenciado por este que é estruturado em cima do palhaço. Personagem o qual eu acabei nunca fugindo. Todo circo tinha um drama. Dramas que na verdade são terríveis em termos de um moralismo atroz, mas eu desde criança sempre os adorei! Com isto, eu me tornava

amigo de todos os palhaços, de todos os ensaiadores dos dramas, que em geral eram os donos do circo. E é incontável o quanto já apanhei por esperar para assistir o drama. Era sempre assim, eu assistia sabendo que após sair do circo, o meu pai estaria do lado de fora, esperando-me para me bater. Eu apanhava achando que valia a pena. Eu nunca duvidei, apesar de sempre ser doloroso. E, também, apesar de nunca ter querido apanhar. Quer dizer, eu sempre tentei não apanhar, mas quando via já era tarde. O que acontecia era que o drama era o último ato do circo terminando, então, às dez horas da noite. E eu era um menino de sete, oito anos de idade, que via o ensaio de dia, via os palhaços ensaiarem, eu vivia no circo! A Serra vivia com circo. Ela era encantável porque era Belo Horizonte e ao mesmo tempo era um interior. Na época, havia muitas chácaras, campinhos de futebol e ainda tinha a mata. Local onde brincávamos de pegador, nadávamos. Um lugar, então, meio encantado! Um dia ainda vou escrever dos personagens da Serra. São muitos e intensos. Em síntese, eu me vejo como uma criança que encontrou com o circo e, desde então, manteve-se influenciado por este campo. Pelo lúdico que lhe é inerente. Eu já tenho trinta e um, trinta e dois anos que eu trabalho com teatro. Eu criei minha família. Tenho filho formado, um outro formando, a outra também. Imagina se eu não tivesse feito isto! Imagina, não seria possível!

*Festival internacional de teatro*¹²⁶

No FIT, eu exercito mais a questão de produtor cultural do que propriamente de artista. Apesar da questão artística se manter presente o tempo inteiro, mediando toda a construção do evento. A base do projeto é a leitura de que a cidade, já madura, necessitava de uma coisa mais ampla, mais arrojada na área de produção cultural. Até então, muitos espetáculos internacionais vinham ao Brasil, eram apresentados no circuito Rio, São Paulo, às vezes, Curitiba e depois retornavam. Eu me perguntava o porquê de Belo Horizonte não ser também incluída neste circuito nacional e internacional de artes cênicas. O FIT também pode ser pensado em termos de abertura de mercado que ele propicia. E, finalmente, responder a uma questão de caráter mais pedagógico. Quer dizer, a idéia que nos subsidia é de buscar garantir para a população o acesso a uma gama de espetáculos, que ela não poderá ter se não for desta maneira absolutamente subsidiada. Daí o investimento do Festival em, por exemplo, espetáculos de rua, todos gratuitos. Também, palcos alternativos de baixíssimo custo, cinco ou seis reais. Também nele é oferecido, em área interna, eventos especiais como cursos, palestras, debates. Tudo absolutamente gratuito, que considero de importância ainda não perfeitamente mensurável, apesar de já termos doze anos de Festival, em oito edições. Particularmente, eu considero que o FIT tem e terá uma influência muito grande na produção cênica da cidade. Os grupos, em função desse evento, começam a sair mais, a investir na qualidade, um pressuposto do Festival. Também, os grupos começam a ter contato com produções internacionais e daí a contar com uma referência ao produzir. Por pouco que seja, mas é uma referência importante para quem produz.

¹²⁶ Cf. <http://www.pbh.gov.br/cultura/fitbh/fit/equipe.php>

FIT: fomento da produção e reflexão na cidade

Eu não deixo de exercitar o olhar artístico ou propositivo dentro do Festival. Isto, em termos de arte e de pedagogia, mas a minha maior contribuição é como produtor de cultura, de planejador. Como diretor geral do Festival, eu sempre me cobro o aspecto da arquitetura do evento. A organização de toda esta estrutura que não é pequena, em nenhum sentido. Por exemplo, este Festival, nós fazemos, em onze dias, 120 apresentações, mais de cinquenta oficinas, promovemos o lançamento de vários livros, atingindo 125 mil pessoas neste período. Também, ele conta com um orçamento expressivo, uma equipe direta de 130 pessoas e que gera emprego para quase 2.000 pessoas, na cidade. O lúdico, o simbólico e o lado organizacional (datas, horários, organização de tempo, de disponibilidade das pessoas) se entrelaçam. O FIT não é um evento por si mesmo, para retorno apenas imediato. Ele tem projetos de conquistas a médio, longo prazo. Ele está escorado em conceitos, uma filosofia e tem uma identidade. A minha expectativa é de que o FIT se mantenha como evento de fomento da produção e da reflexão na cidade. Além de caráter de evento que o Festival já tem, nós somamos com maior firmeza o aspecto de política cultural. Por exemplo, nós temos contato com cerca de 140 festivais do mundo inteiro. Isto nos permite dar acesso, a grupos locais, a meios de circulação internacional. O festival é elogiado, mas nos criticam por não promovermos ações de política cultural na cidade. Algo que não é da alçada propriamente deste evento. Quer dizer, nós não somos a Fundação Municipal de Cultura, mas sim gestores de um evento que esperamos que ele consiga ser mais do que um evento. Algo que, como já disse, não é pouca coisa! Nos interessa promover uma junção entre um evento e uma política pública de artes cênicas, apontando para o caminho da internacionalização. E daí, ampliar as condições de fomentar, uma das metas do Festival.

Eneida: E com o que você disse agora, você tratou da questão do *ensino*.

Carlão: Exatamente.

Eneida: Uma boa trilha que você construiu.

Carlão: Então, está bom. Espero ter sido útil.

Eneida: Foi muito legal! Quando pensava na questão de pesquisa, eu me perguntava sobre o que precisamente propor, envolvendo experiência de vida de negro, para que, no processo de realização, pudesse aprender com entusiasmo. E a cada entrevista, conversa que faço vocês me apresentam uma realidade não concebida. Estou achando muito legal! Porque podemos fazer algo mais ou menos previsível. Outra coisa é pegar uma trilha com poucas possibilidades de previsão, como vem sendo esta.

Atração por trilhas novas

Carlão: Eu acho isto imprescindível. Eu agora estou ensaiando o Dom Quixote no Bairro da Floresta, aqui em cima perto da Jacuí. Cada dia, eu passo por um caminho. Ontem eu conheci uma rua linda,

com umas casinhas lindas: a Rua Célio de Castro! Se eu passasse sempre por um caminho, eu nunca iria conhecê-la.

Teatro, vida, experimentar

Eneida: Você coloca três palavras aí?

Carlão: Três palavras?! Palavras, palavras, palavras.

Eneida: Porque estas até aqui eu lhe trouxe.

Carlão: Sim. *Teatro, vida, experimentar.*

Eneida: Muito agradeço.

Carlão: Imagina. Toda vez que a gente conversa... Guimarães é que falava isto, “*toda vez que a gente conversa é um pouco recriar a nossa própria vida*”. Então...

Eneida: Então...

João da Asa, almejava voar

Carlão: Mas um dia eu ainda quero escrever a história da Serra. Lá é um bairro maravilhoso! Acho que foi desde quando lá morei que eu adquiri um estoque meio inesgotável de imaginação. Eu conheci cada personagem! Vou contar um só. Ele chamava João da Asa ou João do Pulo, um homem completamente solitário, que era amigo de meu pai. Este homem, na década de 60, construía asas para voar. Ele era um homem completamente bronco no cotidiano. A casa dele não tinha laje. Nós subíamos no telhado dele, puxávamos a telha para ver o que ele estava fazendo. Ele não tinha um banquinho sequer e dormia em um tatame, no chão. O fogão que tinha era de lenha, que ele mesmo havia feito. Tinha umas panelinhas, uns pratinhos, pendurados na parede e mais nada! A vida dele era dedicada a voar. Ele construía asas e em um lugar na Serra ele saltava. E com isto, ele se arrebatava todo. (...) Daí, toda vez que vejo uma asa delta, eu me lembro dele. Fico imaginando que ele antecipou. Ele era um homem lindo, baixo, atarracado e bem mulato! Misteriosíssimo! Nunca víamos entrar nenhuma pessoa dentro da casa dele. Não se sabe de mulher, de filho, de parentes. Ninguém ia lá. Ele parava na porta de minha casa para conversar com o meu pai. E eu ficava com o ouvido atento.

Eneida: Tentando recolher elementos...

Carlão: É. Ele saía para trabalhar e só voltava no fim do dia. Porque ele levava marmita. Eu estudava de manhã, voltava para casa. A primeira atividade, logo depois do almoço, era eu e mais uns três colegas subir no telhado, pelo fundo, para ninguém ver. Levantar a telha e ver o que ele estava fazendo, em que ponto estava. E era uma coisa! Era o João do Pulo, o João da Asa, Seu João, uma figura apaixonante, um acontecimento! Quando a asa dele ficava pronta, sabíamos com antecedência. Ele não avisava para ninguém.

Uma vez ele falou com o meu pai que queria ser visto voando. E o dia que desse certo, ele iria voar pelo bairro inteiro. Ele iria passar pelo bairro inteiro. Então, ele tinha um ponto que era no fundo do quintal dele. Lá tinha um morro que podia dar uns quatro para cinco metros, algo bem altinho! Ele não tinha a menor dúvida. Como já sabíamos quando a asa estava pronta, o vôo aconteceria no fim de semana seguinte. Quando ele não estaria trabalhando. Ele arriscava pular, de preferência, no domingo. E ele não tinha o menor medo. Ele pegava a asa e saía correndo. Nós subíamos em cima de uma mangueira que ficava em frente, para ele não nos ver, porque senão...

Ele olhava, via que não tinha ninguém. Como era no fundo... Só que, como nós já sabíamos que ele iria voar, subíamos até a altura da mangueira e ficávamos lá horas, esperando o João. Aí, ele aparecia. Ele vinha assim e jump e depois, ploft, caía. Era uma dó ver, porque a gente torcia tanto para ele voar!

Eneida: O que a criançada vê em desenho animado, vocês viam ao vivo e a cores.

Carlão. Nós torcíamos tanto para dar certo! Era como a tentativa de realização de um sonho! Ele passava em cima do pé de manga e caía. Aí, eu corria, ia lá em casa chamar o meu pai, para avisar que ele tinha caído. O meu pai era uma das pessoas que ia lá... Ele estava lá todo... Ele já tinha quebrado perna, braço, arreventado a cabeça. O meu pai ia e ele: “Ah, mas...”

Várias, quase todas às vezes, ele teve que ir para o hospital. Sempre quebrava alguma coisa. Ia, ficava dois ou três meses engessado. Ele sarava. Todo mundo falava: “Não, agora ele criou juízo.” Ele mesmo falava: “Não, eu não vou mexer mais com isto.” Quando todo mundo pensava que ele tinha desistido, ele estava era construindo. E nós não contávamos para ninguém. Porque era um segredo entre três meninos. Era o nosso segredo a três! Um pacto de silêncio absoluto. E ficávamos excitadíssimos! Tinha um deles que gostava de desenhar. Ele ia e tentava desenhar. Era lindo!

Eneida: Disso que você está contando parece que é um tempo em que o novo, o diferente podia aparecer. Agora é uma tentativa de padronização... O FIT, em certo sentido, tem este interesse de deixar o novo aparecer.

Carlão: É, com certeza. Quando temos um tipo de atração por algo, no decorrer da vida, tudo vai se ligando. Você não consegue se desvencilhar...

Eneida: E a vida foi reforçando este seu modo de posicionar.

[Obs. Carlão me recebeu de forma que muito apreciei. Ele parecia falar com gosto. Há algo nele de uma jovialidade! Foi um momento de entusiasmo. Aliás, isto foi comum no decorrer de todas as entrevistas. É como se cada um tivesse um entusiasmo pela vida, um gosto especial em tratar daquilo que foi solicitado na conversa.]

2.2.3. RUI MOREIRA¹²⁷

Há um texto¹²⁸ que gosto. Ele diz assim:

Antigamente, os orixás eram homens.
Homens que se tornaram orixás por causa de seus poderes.
Homens que se tornaram orixás por causa de sua sabedoria.
Eles eram respeitados por causa de sua força.
Eles eram venerados por causa de suas virtudes.
Nós adoramos sua memória e os altos feitos que realizaram.
Foi assim que estes homens tornaram-se orixás.
Os homens eram numerosos sobre a Terra.
Antigamente, como hoje, muitos deles não eram valentes nem sábios.
A memória destes não se perpetuou.
Eles foram completamente esquecidos.
Não se tornaram orixás.
Em cada vila, um culto se estabeleceu sobre a lembrança de um ancestral de prestígio.
E lendas foram transmitidas de geração em geração para render-lhes homenagem.

O Gil tem uma coisa, assim, este perfil do Orixá. A estima que as pessoas cultivam por ele é em função de seus feitos. E feitos os mais variados. É uma coisa engraçada. Eu encontro pessoas que trabalharam com o Gil fazendo oficina de música, de corpo, de história, de brincadeira. Também, propondo trabalhos junto com ele, em parceria. E, com isto, ele vai aumentando as ramificações, o interesse das pessoas por ele. Os interesses que motivaram as conexões estabelecidas são muito diversos. Ele possibilita, também, que pessoas diferentes, em termos de qualificação, de campo de atuação e de circulação na cidade passem a se conhecer e estabelecer ligações. A partir da ligação com ele. Isto, em função mesmo da maneira dele se colocar. Ele sempre se coloca como um de nós. Sempre como nós. Mesmo que o nós não esteja no mesmo lugar que ele, o nós é assumido como sendo também o lugar dele. Ele se inclui aí. Esta é uma característica marcante do Gil. Isto é muito claro e me faz entendê-lo como um Orixá. Se eu penso no Ricardo Aleixo, no Wagner Carvalho e tantos outros, eu vejo que nós nos conhecemos, através do Gil. A partir da ligação que cada um tinha com o Gil. Também, cada um de nós se viu com mais força para buscar outra cena, através do Gil. Desta ligação com ele. E assim fomos seguindo, marcados por este encontro. O Wagner vai para a Alemanha com o Gil, ele tocando. Há um permeado pelo Gil em nossas histórias. E é por isto que eu falo que é como se o Gil estivesse fazendo caminho de Orixá.

¹²⁷ Conversa em 12 de agosto de 2005.

¹²⁸ Lendas Africanas dos Orixás. Cf.: <http://www.lendas.orixas.nom.br/>

Um começo, a dança, a família

Rui: Desde o início da minha carreira, ela começa em 79, quando eu entro para o profissionalismo, busco fazer um estudo mais formal, aprendendo a dança moderna, a dança clássica. Com o Gil, nestes encontros que começamos a laboratoriar, eu encontro com o Rui dançante que, até ali, eu não permitia muito se manifestar.

Do teatro para a dança

Em um dado momento de minha vida, eu consegui uma bolsa de estudo para o teatro. Esta foi a via de entrada no universo da arte. E com o teatro, eu pude continuar a querer aprender a dançar. O que, na verdade, me permitia relacionar com o meu primeiro público-alvo, que era a minha família, com os meus amigos, em São Paulo. Eles sempre gostaram muito de dançar. Assim, o meu envolvimento com a dança me possibilitou, enfim, a tranquilidade de entrar em um baile, em uma festa e poder dançar. Isto porque, estes meus primos dançavam muito bem as danças da época, o Soul, o Funk, o samba. Entre eles, eu não era o que melhor dançava. É interessante pensar que a minha família acabou levando-me para o caminho da arte, mesmo sem saber. Do teatro para chegar na dança, eu contei com a atenção de uma professora. Ela identificou que dançar era o meu primeiro querer. Eu, então, já na dança, na academia, fui descobrindo uma dança que era diferente daquela dança espontânea de casa, a dança cênica. Esta oportunidade de formação gerou em mim um gosto pela cena, por aquele contexto. Estudando na Escola Municipal de bailado, como uma bola de neve, acabei sendo indicado por um professor para uma escola de dança profissional, o Cisne negro¹²⁹.

Dança e as possibilidades se abrindo

Nessa companhia de dança, havia um outro bailarino, ele estava indo para os Estados Unidos e eu acabei entrando em cena. Foi o início de uma série de tomadas de posições, como a decisão de viver de arte como bailarino. Para isto, eu deveria estudar o que tinha no entorno desta profissão. Colocar e direcionar toda a minha energia para isto. E percebi que só assim eu poderia ter retorno. Não tinha outra maneira. No processo para assumir o lugar do bailarino, eu li muito, ensaiava, estudava mesmo a teoria da dança. Isto para saber como me posicionar em relação à luz, por exemplo. Em seis meses, eu

¹²⁹ a) Cisne Negro em Campos do Jordão. Uma das mais conceituadas companhias de dança do país, a Cisne Negro Cia de Dança, em seu vigésimo oitavo ano de atividades, faz duas apresentações únicas no Auditório Cláudio Santoro, em Campos do Jordão, nos dias 25 e 26 de Março de 2005 às 21h00. O programa terá as coreografias Reflexo do Espelho, do francês Patrick Deicroix (inédita em Campos do Jordão) e Trama, de Rui Moreira. CISNE NEGRO CIA. DE DANÇA. Direção Artística: Hulda Bittencourt Direção de Ensaios: Dany Bittencourt. Considerada uma das melhores companhias contemporâneas do país, a Cisne Negro congrega a originalidade, a tradição e a preocupação de formar novas platéias, buscando públicos capazes de apreciar a inovação e a beleza. (...) Os trabalhos da companhia inserem-se dentro do panorama contemporâneo da dança ocidental, e conseqüentemente, desde o início, a companhia trabalha com coreógrafos jovens e inovadores. Dentre eles, se destacam Vasco Wellencamp (Portugal), Gigi Caciuleanu, Patrick Delcroix (França), Janet Smith e Mark Baldwin (Inglaterra), Ana Maria Mondini, Dany Bittencourt, Denise Namura, Tindaro Silvano, Mário Nascimento e **Rui Moreira** (Brasil), Julio Lopes e Luis Arrieta (Argentina), Michael Bugdahn (Alemanha), Victor Navarro (Espanha) e Itzik Gall (Israel). (...) Sucesso de crítica e de público, em 2005, o grupo comemora 28 anos de existência olhando para o futuro, sempre pronto para levar a sua inovadora dança aos quatro cantos do planeta. (...) Rui iniciou sua trajetória em São Paulo tendo passado pela Cisne Negro Cia. De Dança. Ao longo dos 13 anos e que dançou no renomado Grupo Corpo, Rui Moreira tornou-se um bailarino símbolo não só da companhia mineira, como também do Brasil. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/portaldcampos/chamada28.html>. Acesso em: 5 de julho de 2007. Também, cf. <http://tudoedanca.blogspot.com/2007/05/30-anos-de-cisne-negro.html>.

acabei entrando em cena e nunca mais saí. E foi sendo pedido mais e mais. A questão de conviver com este universo acadêmico, explorar a flexibilidade de meu corpo, ouvir que eu tinha muita possibilidade, enquanto bailarino, fez aumentar a minha auto-estima. Do Cisne Negro, em 1984, fiz um teste no Grupo Corpo e entrei.

Improvisos e mudanças

Em 1985, um ano depois que eu estava nessa companhia de dança, em Belo Horizonte, eu encontrei a Dudude Hermann¹³⁰. Ela me propôs, como em um caminho de retorno, que eu improvisasse. Entrar na cena de improviso. Na seqüência, o Juarez Maciel¹³¹ me chamou para dançar improvisando em shows. Isto fez com que eu começasse a questionar a questão das companhias de dança. Em 86, eu conheço o Gil, fazendo esta pesquisa, este retorno, para ele mesmo, norteados pelas culturas africanas. Eu saio mexido com isto. Nesta época, eu vou para o balé da cidade de São Paulo, depois faço musical, chamado *Emoções Baratas*. Resolvi, depois, buscar mais informações, acabo indo para Europa. Lá, como o Gil costuma dizer, eu descubro um Brasil que não havia atentado até então. Volto em 1990, reintegro o Grupo Corpo e continuo. Só que agora, com maior intensidade, sentindo falta de alguma coisa. Não me satisfazia tanto a questão de acender a luz do palco e apagar a da platéia e vice-versa.

Reflexões do fazer artístico

Em 93, o Gil aparece com a proposta de nos juntarmos, o Gil, eu e o Guda, um músico. Já com a experiência do improviso, vivida a partir da Dudude Hermann e do Juarez Maciel, eu me sentia com maior segurança de colocar-me em um jogo, no improviso. Só que, este jogo, este improviso foi contextualizado, exatamente por esta pesquisa que o Gil investia mais forte. E aí, eu fui mesmo, de maneira muito direta, à pesquisa dele. Além disto, uma das coisas que eu gostei muito foi da possibilidade de não ter esta separação. De ter esta proximidade com o público. Este caminho acabou levando-me a refletir sobre várias questões do fazer artístico: onde entra o outro? Onde eu estou e onde estão as pessoas que vêm para observar e para participar deste resultado, que o fazer artístico promove?

Patangome

Na época, nós três, eu, Gil e o Guda, ficamos impregnados de nosso encontro. Éramos nós mesmos fazendo isto rodar, trazendo informações de outras pessoas. Do Ricardo Aleixo, por exemplo, porque o Gil estava ligado com o Rique. Então, histórias sobre o folclore cubano, esta coisa toda. E volto a dizer, o Gil, com uma idéia muito clara da atuação dos antepassados, da história da música africana,

¹³⁰ Dudude Herrmann, artista de dança há 34 anos, coordena, em Belo Horizonte, a Companhia de Dança Benvinda. Cf. <http://www.eci.ufmg.br/memex/discorigido/ano3n07/redeimp.htm>.

¹³¹ Estabelecer uma relação poética entre a música popular e música de câmara é a proposta do Grupo Muda. Criado há nove anos pelo músico e compositor Juarez Maciel, o grupo vem mostrando o seu trabalho regularmente em teatros e espaços culturais. JUAREZ MACIEL, pianista, é mineiro de Sete Lagoas, iniciou seus estudos musicais em Belo Horizonte, na Escola de Música da UFMG, e na fundação de Educação Artística; completando sua formação com cursos na Escola de Música de Stuttgart e na Universidade de Tübingen, na Alemanha, país onde morou durante nove anos, sendo que, os últimos três em Berlim. Disponível em: <http://www.google.com.br/search?sourceid=navclient-ff&ie=UTF-8&rlz=1B2GGFB_ptBR238BR238&q=Juarez+Maciel+rui+moreira>. Acesso: em 5 de julho de 2007.

como elemento de pesquisa e inspiração. Para mim, ainda, não era claro. Mas eu ia sendo instigado e muito impulsionado, neste processo que vivemos.

Ficaram para o ensaio

Este trabalho foi muito engraçado, porque as pessoas foram chegando. A gente não chamava ninguém. Começamos a fazer e as pessoas tinham curiosidade. Primeiro os mais próximos, a Beth (Arenque), a mãe dos meninos, algumas pessoas que ficavam no Centro de referência da criança e adolescente, ali, no centro da cidade (de Belo Horizonte). Quer dizer, foram ver e ficaram para o ensaio. E isto nos instigou. Nós começamos a querer mostrar, também. E aí, fomos dando forma ao primeiro trabalho, “*De Patangome na cidade*”. Com essa performance, nós entramos a princípio em um projeto: “Intervenções urbanas” e fez bem o estilo clássico de performance. Fomos ao Mercado Central, compramos algumas coisas, pegamos umas roupas que eu tinha de meu tio e construímos o nosso figurino. Depois, fomos para o Parque Municipal. Pensamos no que tínhamos criado e alugamos três jegues. Daí, nós saímos pela avenida Afonso Pena fazendo o tal do *Patangome na cidade*. Fomos anunciando a nossa presença ao som de um chocalho. Aí, era presente também a idéia dos antepassados, dentro deste universo urbano. Isso gerou já uma curiosidade muito grande, porque este processo todo teve jornal, imprensa. Começou, então, algo muito forte, inclusive de retorno para os três, daquilo que não sabíamos que estávamos buscando, um retorno e um conforto. A sensação de que era gostoso de fazer e decidir continuar fazendo.

Repercussões de se colocar em cena uma linguagem caseira

Esta maneira de fazer, nos leva ao ponto de produzir um espetáculo a ser vendido. Nós nos organizamos de maneira a fazer mais vezes. E daí, nós fizemos isto em quadra de esportes, em seminários de professores da Rede Pública. São Paulo nos chama para abrir um evento, porque acham muito inusitado este encontro. Este mesmo encontro nos leva para França, para colocarmos em cena uma linguagem tão caseira. Esse tipo de trabalho, maneira de trabalhar vai nos permitindo, possibilitando recriar um pouco das nossas memórias. Memórias vindas do quintal, do encontro com a família, de encontro no terreiro. Deste encontro dos três, então, fazíamos um salseiro e era sempre muito dinâmico. Porque o espetáculo nunca teve um igual ao outro, a história era a diferença! Isto nos dava retorno e, ao mesmo tempo, nos deixava frágeis.

Será que... SeráQuê?

O trabalho se fazia, todos nós tendo que conviver a cada instante com um conjunto de questões do tipo: *será que dá para emprestar a sala para fazer o ensaio? Será que dá para levar os instrumentos? Será que dá para tirar uma foto nossa? Será que?... Será que?* Todo mundo vinha para o trabalho assim: o iluminador não sabia o que ele ia iluminar, o sonorizador, enfim, ninguém sabia. O que aconteceria, ali, ninguém sabia o que seria, com antecedência. A idéia era essa. Agora, isto era uma angústia muito grande. Como lidar com este será quê o tempo todo? E, ao mesmo tempo, a necessidade de estudar, de ensaiar para ver se assegurávamos o trabalho a cada vez. Dúvida,

interrogação, em cima de interrogação. Neste clima de tantas questões a encaminhar, o nome *SeráQuê* surge. É interessante que o público que estava nos assistindo, assinou embaixo, por esse *Sera quê?* danado.

Ensaio como ponto de atração

No decorrer desse nosso trabalho, todas as vezes que nós tentávamos ir para dentro do teatro e cobrar alguma coisa, a situação ficava muito difícil. Agora os ensaios abertos, lotavam. Virava uma festa! As pessoas todas iam ver o que estávamos fazendo? Com isto, fomos nos organizando, entramos no palco organizando essa catarse, esta performance e começamos a nos engessar. Algo que nos fez ver, depois de um tempo, como éramos felizes desorganizados! Era muito orgânica essa desorganização! Aliás, o termo exato é mais anarquizado do que desorganizados, porque tínhamos a nossa organização forte. Tanto o Gil, quanto o Guda e eu. Esta questão de viver o universo formal e técnico, histórico da arte como um todo, nos dava um chão.

Um próximo projeto

Após Patangome, organizamos um projeto, que, para nós, se configurava como um mapeamento dos lugares, em Belo Horizonte, que eram arrimos ou suportes da cultura na cidade. A idéia foi a de localizar os pontos fortes de geração de cultura na cidade, que teríamos como circular. Partíamos do pressuposto de que todas as cidades são muito variadas. Dependem do perfil, da vivência, do caminho trilhado pelos vários grupos que a compõem. Assim, também, da porta através da qual você entra para ver uma cidade. Para este trabalho, contamos inicialmente com um mapeamento que o Gil já havia começado a fazer.

Estudo do gestual da cultura afro-brasileira

Fomos ao Alto Vera Cruz e lá encontramos um movimento que já existia lá. Isto era 1996 / 97. Além de lá vimos outros lugares. As temáticas as quais nos interessamos foram a relação dos adolescentes, sobretudo do Alto Vera Cruz, a relação da religiosidade, sobretudo a afro-brasileira. Também encontramos com os Congados. Aí, na época, o Gil me fez uma provocação. O caso era para eu, enquanto dançarino, bailarino estudar mais o gestual do Congado, para criar uma linguagem coreográfica. Algo que começa com o Patangome e que, aos poucos, eu vou me impregnando. Na verdade, isto acontece até hoje, considerando que este ano estou desenvolvendo o gestual dos festejos mineiros, como tema de pesquisa de uma bolsa *Vitae*. E entre os festejos, eu coloco as várias festas do Congado.

Quilombos Urbanos - encontros e seus desafios

Neste período, também, aparece como uma coisa forte para nós, o Hip Hop. Algo que nos levou a jogar na roda tudo o que tínhamos, vínhamos fazendo até ali. Entramos em contato com um grupo chamado Up Dance, que tínhamos conhecido na época do Patangome, em um programa de TV. Com eles passamos a dividir ensaios. E o Gil vinha, tocava, trazia todo aquele universo que nós levamos para o Patangome: as cantigas, as ladainhas, as caixinhas, os tambores. Ele e o Guda tentando fazer com que o pessoal do Quilombos Urbanos, do Hip Hop escutasse. Esse grupo era defensor do Hip Hop

e acrescentavam algo meio pop. O trabalho deles não tinha propriamente um caráter político. E, por outro lado, da nossa parte, chegamos trazendo a pancada da Capoeira e uma discussão política. De qualquer forma, na época, nós estávamos junto com eles. Eles, inclusive, nos despertaram para o conhecimento dos Racionais e outros grupos de Rap. Então, nós começamos a escutar aquilo, incluindo a música eletrônica, que eles trouxeram. Isto em uma fase, em que éramos muito acústicos e que tomávamos a música eletrônica como algo muito chato. Não mais do que um bate estaca em nossa cabeça. O quadro era, portanto, de experiência de um conflito dramático, em relação a como lidar com isto, conviver com este tipo de sonoridade, produzir nestas condições.

As negociações e a constituição de produto resultante do encontro

Lidar com as nossas diferenças radicais foi sendo possível, na medida em que fomos lançando propostas para os rapazes. Por exemplo, o Gil, em dado momento do trabalho com eles, propôs um trabalho com cordas. Era para pularem corda. Gil levou em conta, aí, a agilidade física que eles tinham e a capacidade de inverter o mundo. Porque eles andavam de cabeça para baixo com muita facilidade! Ficamos envolvidos com isto cerca de oito meses. Nesta época, as coisas estavam misturadas. O encontro estava tão envolvente que fomos deixando para segundo plano o projeto inicial proposto pela *SeráQuê?*.

Bem, como o dinheiro que havíamos captado estava terminando e não era nítido o que iríamos fazer com aquilo, nós resolvemos nos manifestar e, em 99, estreamos Quilombos Urbanos. Contávamos com o Ricardo Aleixo falando poesia e os meninos indo e vindo de cabeça para baixo. Eles se mantendo fechados e radicais no espaço deles. Também, Gil e Guda propondo o tambor, porém, mais abertos à relação com a eletrônica, com o teclado. Neste instante, constatamos que estávamos prontos para estrear, só não sabíamos!

Força daquele encontro

Foi um processo de catarse muito grande. Nós estreamos, sem saber muito a força daquele encontro. E isto começa a trazer pessoas, com uma intensidade até muito maior do que o Patangome. Também porque estreamos não com a idéia de estréia de um espetáculo, mas sim, de abrir uma feira. Nela contávamos com a presença de um artesão expondo as suas peças, o artista plástico Antônio Sergio. Também, gente pintando ao vivo, acompanhando os ensaios. Havia livros, discos raros sendo vendidos. Então, a feira reunia um universo de elementos raros. Foi em um contexto, assim, que fizemos o espetáculo. Foi muito legal o impacto que o formato deste trabalho produziu, na dinâmica daquele ano em Belo Horizonte. Nós fomos indicados a sete categorias e ganhamos seis prêmios. Para nós, ele representou um trabalho fortemente diferenciado. Após estrearmos, a Telemig Celular comprou o espetáculo. Com isto, rodamos com ele, de 99 a 2004, sendo o último lugar a Alemanha, passando antes pela Argentina. Aconteceu que, dentro deste processo de produção do Quilombos Urbanos, fomos nos juntando cada vez mais e passando isto para outras pessoas. Em meio a este trabalho, fomos propondo oficinas, porque não cabia a atividade em formato de aulas. Nós propúnhamos algumas temáticas para realização de oficinas e, por vezes, também descartava outras.

Um processo de oficina, então, muito circular, e que procurava considerar a bagagem de experiências de cada um que se dispunha a participar. Através de oficinas itinerantes, cada pessoa podia se apropriar, traduzir o feito pelo outro, através do instrumento que dominava, a cada vez que o Quilombos Urbanos se apresentava.

Na verdade, as oficinas começam já no Patangome. Porque era um processo tão orgânico que uma caixa de fósforo, uma fita cassete, um pedaço de madeira acabava virando um grande momento! E fazíamos isto nas oficinas também. A maneira que eu atendi a provocação, feita pelo Gil, de eu estudar os passos do Congado, vinha para dentro das oficinas. Mas no Quilombos, elas se tornam intensas, porque vão fazendo com que mais pessoas queiram entrar para a *SeráQuê?* As pessoas dos lugares por onde nós passávamos, por exemplo, a Argentina, falavam: “*Que coisa boa, que delícia! Isto tem a ver comigo, eu também quero!*” Então, este processo de espetáculo de acesso ao público, em diferentes lugares, dentro e fora do país, com o diferencial, por exemplo, da feira, de viajar, de ter andaimes foi meio que se acentuando e solidificando a marca *SeráQuê?* O processo *SeráQuê?*, que começa lá atrás, com aquela informalidade toda. Para se ter uma idéia, nós viajávamos com cerca de oito toneladas! E tinha o som, a luz etc. Era um negócio! Uma coisa meio Broadway, só que ambulante. Propúnhamos isto para as cidades do interior de Minas, também. Era uma grande intervenção! O conjunto de elementos que compunham o Quilombos Urbanos abriu, então, inúmeras possibilidades de trabalho para nós e para outros que chegaram. As oficinas que propúnhamos vinham atraindo as pessoas. A Telemig se mostrava interessada em nos apoiar. Tudo isto foi gerando a necessidade de avaliação do rumo que os trabalhos estavam tomando.

Urucubaca

Em meio a questões sobre o que era tudo aquilo? Começamos a identificar novamente quais eram os primeiros pontos que nos norteava? Em quais circunstâncias poderíamos realizar coisas pequenas, improvisos? Só que já estávamos impregnados pelo business. Neste momento, apareceu uma data no Museu Abílio Barreto. Eu, Gil e o Guda conversamos e decidimos fazer uma história para o Abílio Barreto. Fazer uma coisa só com os três, uma performance pequena de uma hora, chamada Urucubaca.

Carreira solo

Após este trabalho, o caráter de empresa que a companhia *SeráQuê?* foi ganhando não agradou a todos. O Gil avaliou que o processo de formatação do trabalho estava se distanciando da maneira que queria. Ele entendeu que a *SeráQuê?* não correspondia mais à proposta inicial. O Guda, por sua vez, também saiu. Ele começou a tocar com o Beto Guedes. Como esta Companhia tinha, no decorrer dos anos, construído um nome, eu entendi que não era o caso de abandonar esta marca. Atualmente, a *SeráQuê* se mantém com as pessoas que vieram atrás da marca. Hoje são elas é que são o elenco. Quem segura as relações todas que a *SeráQuê* tem são estas pessoas. Algumas que vieram do grupo de Hip Hop, o Up Dance, outras que vieram das oficinas, a Beth Arenque, o Murilo Correia. O Gil continua no Palácio (das Artes) e também está lá no Alto Vera Cruz. Eu, ao mesmo tempo, que estou

sempre na *SeráQuê* estou criando para outros eventos, desenvolvendo outras coisas. Trabalhando com a dança, coreografando.

O FAN

Eu, o Ricardo Aleixo, juntamente com o Gil fomos convidados para a organização do II Festival de Arte Negra, em 2003. Lá novamente nos encontramos, através da mediação da prefeitura.

Produtores culturais

Eneida: Então, de artistas, em uma produção mais individual, vocês estão, atualmente, mais envolvidos como produtores culturais, viabilizando caminhos para outros se apresentarem?

Rui: É, hoje, eu e o Gil nos encontramos para fazer alguma coisa para outro. Idealizando espaços e situações. Eu avalio que fomos pioneiros nas nossas idéias. A originalidade foi um diferencial. Quando fazíamos o Patangome, naquele formato, havia pouquíssimos espetáculos neste formato. Depois dele, alguns espetáculos adotaram um pouco aquele formato e estouraram o sucesso. Quando fizemos Quilombos Urbanos existiam pouquíssimas pessoas que faziam aquela mistura que fazíamos. E quando se vive a originalidade é inevitável a presença de grande *SeráQuê*? Não se tem propriamente referências para se recorrer.

Gil pelo Rui

Em relação ao Gil, eu nunca sei ao certo com quem irei encontrar. Se será com o músico, com o ator. O que sei é que todas as possibilidades mínimas que temos de nos aproximar parecem coisas deliciosas. Nós gravamos agora um filme, eu e ele, chamado Benguelê. A cineasta, dentro do roteiro dela, achou que o formato tinha a ver com o Patangome. Daí, ela nos chamou para colocar dentro do filme. Foi um prazer muito grande. O Gil tem uma forma de se conduzir que é, ele tem facilidade de criar as coisas, idealizar as coisas e de materializar dentro deste processo. Depois de materializado, ele avalia se é isto mesmo. Aí, dependendo da avaliação ele continua ou então segue em frente. Isto eu acho fantástico, porque ele não fica onde ele não quer. Ele sai. Essa é uma característica muito forte dele.

Prisma

Achei interessante a estratégia que você está usando para trabalhar a história de uma pessoa. Usando do cruzamento de vários depoimentos relacionados com a pessoa. É como se você pegasse um foco aqui, outro ali, outro acolá gerando cruzamentos, pontos de interseção. Estes lugares vão lhe dando uma visão de um todo, vai sendo possível reconhecer uma história. É como se você pintasse um quadro. Como se você... Quando se faz luz de espetáculo, a gente trabalha com ótica. O cruzamento dos focos dos refletores e o lugar onde o ator está, onde a pessoa que está sendo iluminada... Ela não é diretamente iluminada. É iluminada pelo cruzamento destas luzes. E, aí, eu transformo esta pessoa. Ela não fica dura, ela não fica radicalmente aquilo que ela é. A possibilidade de transformação está neste cruzamento destas luzes. Da visão dada por estes prismas. Sozinho, ele é uma parte da história. O que todos colocam é que vai possibilitar que eu o veja materializado.

2.2. 4. WAGNER PEREIRA DE CARVALHO¹³²

Gil: um mentor, instigador

Eu gostei de saber deste trabalho de pesquisa sobre o Gil. Isto porque eu e mais um grupo de pessoas o consideramos um mentor, um instigador de várias questões, no campo das artes, no campo social e político. Ele tem muita experiência! Eu fiquei fascinado com a idéia de um trabalho que possa identificar e apresentar o conjunto de aspectos da sua trajetória. Eu vou começar a nossa conversa por um elemento que é o motivo deste encontro, o que nos aproximou, quer dizer, o Gil Amâncio. Ele é uma das referências no meio artístico de *Belo Horizonte* desde que eu entrei, cheguei, em 1982, no universo das artes cênicas em Belo Horizonte. Então, o elemento que me aproxima de Gil Amâncio é Alemanha, Berlim, porque deste elemento nós chegamos ao que é hoje, a nossa relação de amigos e de colegas de trabalho.

Wagner e o motivo de encontro com o Gil

Então, minha história com a Alemanha vem desde 1987. Eu me preparando para ir para Alemanha, estudando alemão, no Goethe Institute. Em 1990, eu fui à Alemanha pela primeira vez, voltei. Em 91, de novo e, em função dos contatos que eu fiz, surgiu a idéia de desenvolver um projeto que pudesse ser apresentado durante as comemorações pelos 500 anos do descobrimento da América, em 1992. Retornei à Belo Horizonte com esta idéia. Na época, eu convidei um percussionista, o Marcos Martins que trabalhava com Marlene Silva. Uma mestra em dança em Belo Horizonte. Eu convidei o Marcos para fazer parte deste projeto, porém, em função de uma viagem dele com a Marlene, ele indicou o Gil Amâncio.

Identificação do Gil na cena artística

Eu achei ótimo porque o Gil era uma referência do teatro, da música, integrava a Companhia Sonho e Drama! Eu fiquei empolgado porque eu sabia do profissionalismo dele participando de espetáculos importantes aqui na cidade. Eu sabia das trilhas sonoras que ele já havia proposto, o prêmio que recebeu pela trilha do “O Triunfo, Delírio Barroco”, da Carmem Paternostro! Eu vim de uma geração em que tínhamos poucas pessoas em relação as quais podíamos nos inspirar. Em termos de referência do fazer cênico, rompendo com uma relação de submissão. E o Gil representava isto. Então, poder trabalhar com o ele, eu achei legal.

Sim, topo, mas afinal, quem era Wagner Carvalho?

Nós nos encontramos. Eu expliquei ao Gil do que se tratava. Ele escutou e do jeito que é topou. Eu me perguntava como ele escutava a minha proposta, afinal, quem era Wagner Carvalho? Eu trabalhava no NET, no Núcleo de Estudos Teatrais. Fui professor e coordenador da Escola, por muitos anos.

¹³² Conversa em 14 de julho de 2005.

Também eu fiz a Escola de Formação do Palácio das Artes, o CEFAR. Eu fiz técnica vocal na Escola de Educação Artística. Além de vários cursos, danças clássicas, eu fiz dança com a Marlene Silva, com Evandro Passos, dança contemporânea etc. Coisas que fazemos enquanto ator para enriquecer e tal. A partir daí começamos a desenvolver a idéia de um projeto. Queríamos problematizar, indicar o equívoco que era o uso sem reflexão madura da qualificação de primitivo, terceiro-mundista em relação ao negro brasileiro. Fizemos o projeto que se chamou *Primitivo* e fomos para Alemanha. Eu fui no final de maio, o Gil chegou no início de junho de 92. Nós tínhamos vários convites para fazer parte de um conjunto de apresentações.

Na Alemanha, primeiros instantes

O contexto era de um verão maravilhoso em Berlim. O verão do século! Era 1992, trinta e seis graus, aquela coisa maravilhosa! Os dias eram longuíssimos! Época do pós muro, com muitos elementos ainda originários deste encontro, desta reunificação! O Gil já tinha algumas experiências de viagem internacional, na América Latina. Na primeira semana na Alemanha, como início do projeto demos um *workshop* de percussão, teatro, som e movimento, improvisação e dança em um centro cultural. O curso tinha uma série de opções e tinha um espetáculo. (...) Nós tivemos de enfrentar situações difíceis e, neste processo, fomos ficando amigo. Eu saía mais, buscando contatos, conseguindo trabalhos para nós. O Gil, como conhecia menos o lugar, para não excedermos nas despesas, ficava em casa, quando a sua presença não era necessária.

Do trágico para o cômico - o recurso da arte para enfrentamento cotidiano

Um dia, eu cheguei em casa, estava o Gil vestido de mulher, um pano na cintura, um lenço na cabeça, uma colher de pau na mão enorme e disse assim para mim:

_ E aí, você trouxe o dinheiro para casa? Porque eu fico aqui cozinhando o tempo inteiro e você não traz o dinheiro. Vai ver que bebeu tudo!

[O Wagner fala como uma velha negra mineira.]

Olha Eneida, a gente ria, ria e ria. Não parava de rir, de rolar no chão. A partir daí o Gil se tornou a “*mamãe Dolores*”. Ele cuidava de mim e me chamava de Juninho porque, na Alemanha, com a idade que eu tinha, eu pertencia à condição de *Junior*. O que implicava em ter direito a um conjunto de benefícios sociais. Por exemplo, eu tinha uma carteira que é dada para quem tem menos de 27 anos e, com isto, recebia desconto de 50% em uma série de coisas.

Eneida: As brincadeiras iam ajudando vocês a lidar com as tensões cotidianas.

Wagner: É, daí nós criamos um diálogo profundo. Houve uma proximidade maior entre nós dois.

Aprendi muito com ele

Foi muito importante para mim este período de convivência com o Gil, na Alemanha. Não há dinheiro que pague. Eu aprendia o tempo todo com ele. Ele tem uma capacidade de síntese, de percepção das coisas! Agora a coisa de organizar muito, não é com ele. Neste sentido, ele é o contrário de mim. Eu

sou organizador, gosto de pensar, calcular muito primeiro as possibilidades de encaminhar uma idéia. E aí combinamos. Então, neste aspecto, foi muito boa a convivência. Nós nos aproximamos muito nesta época. E estes mecanismos que ele cria é para aliviar as tensões e acaba criando outras coisas. Ele tem mecanismos de minimizar questões sérias em função da sobrevivência. Eu aprendi muito com ele porque eu sou uma pessoa muito pesada. Assim, muito sério em determinadas circunstâncias. E com o Gil não. Eu aprendi a relaxar em alguns aspectos e os nossos projetos deram muito certo.

Nós fomos à Suíça. Os cursos que lá propomos foram bem sucedidos. Ele tem uma capacidade de resolução de problemas que é muito interessante. Ele liga o que viu em um filme, o que viu aqui e ali, o que leu e aí, numa situação tensa, ele sai com uma solução e acaba valendo. É muito legal isto! Aprendi isto. A questão musical, artística extremamente apurada, de altíssima qualidade. Eu aprendia a todo instante nesta oportunidade de convivência que tivemos. Lembrando que foi uma fase que nós tivemos muitas questões a ver como encaminhar. Também aí eu prestei atenção em como o Gil consegue ver à frente as possibilidades. A partir de um contexto caótico encontrar uma solução. Nós brincávamos sempre que possível. Tínhamos que administrar várias situações que não eram fáceis, mas o Gil não perdia o humor. Outro aspecto que achava interessante, é que ele gostava de saber o que eu estava propondo, buscando em todas as áreas. E daí ele dava toques muito legais. (...) O Gil já tinha uma experiência cênica que era exemplar. Então, com a nossa convivência, sinto que isto contribuiu para apurar o meu olhar, a ser determinado naquilo que quero fazer, a cuidar da qualidade, romper com aspectos de clichês. Ele era firme na posição de não atender ao canto da sereia. Também, insistia que tínhamos de fazer o nosso trabalho. Então, esta orientação foi muito importante. Fortaleceu a posição de que eu não estava sozinho neste aspecto.

Eu ressalto um aspecto fundamental presente nele que é a criatividade. Ele parece ter um faro para identificar elementos importantes do cotidiano. Uma capacidade de argumentação utilizando-se de elementos da história. Ele sempre gostou de história. Ele é ávido na busca da aprendizagem sobre o que lhe interessa, com o que ele está envolvido. Gosta de pesquisar, de ler, buscar elementos, livros, música, filme, literatura, peças teatrais que reforcem aquilo que queremos fazer.

Lá em Berlim, nós íamos a uma biblioteca pesquisar. Ela guarda o segundo maior acervo de livros brasileiros. E na universidade, juntamente com pessoas de várias regiões do mundo, nós participávamos de vários cursos. Com isto, havia a possibilidade de encontros, conversas, trocas com estas pessoas. (...) Eu ia observando como ele ia fazendo. Ele aprendeu a se virar na língua (alemã) e no inglês para se comunicar. Também, pude ver os mecanismos dele para lidar com o imprevisto e os incômodos. Em uma ocasião, nós fizemos um curso em uma cidade, cerca de vinte sete quilômetros de Berlim. Um projeto de cultura em uma casa chamada Fábrica de Cultura. Lá, nós demos um curso de iniciação musical para crianças e adolescentes. Era música, teatro e dança. Teve um dia em que os meninos chamaram o Gil para nadar e ele topou. Neste dia, eu estava em outro projeto e não fui. Quando voltaram, eu lhe perguntei se ele havia nadado. Ele disse que não. Os meninos nadaram pelado e ele não quis fazer o mesmo. Lá na Alemanha Oriental há a cultura do corpo livre, de

nudismo. As pessoas, quando o sol está quente, chegam e tiram a roupa ou ficam de roupa íntima. O Gil não quis. Ele virou para mim e disse que era de Belo Horizonte. E para os meninos ele disse que não sabia nadar. [O Wagner ri solto! Ele muda a voz, como se estivesse apresentando uma cena de teatro.] Então, estes são dados que ajudam a falar do Gil.

Ainda...

O Gil, também, tem uma capacidade singular de se introverter. Pegar a coisa e ficar remoendo, remoendo e daí transformar em arte. Ele tem esta abertura para as linguagens. É como um menino que está descobrindo o mundo. Não está fechado para as linguagens. Como eu vejo o que ele faz hoje trabalhando com o NUC, com o Flávio e outros projetos voltados para estas questões.

Trabalhos feitos pelo Gil na Alemanha

O Gil, quando retornou da Alemanha para o Brasil, estava com propostas muito interessantes de trabalho lá em função do que havia feito neste seu período de estadia. Ele foi chamado para fazer trilha de um curta metragem e tocar no grupo de música extremamente interessante com a Katrin Pfeiffer, uma acordeonista. Ela continua fazendo projetos lá. Na época, ele propôs um projeto para dar aula de percussão para crianças, dentro de um festival que participamos. Na Alemanha, também nós fomos desbravadores no sentido de irmos a uma região da Alemanha Oriental em que o alemão não tinha interesse em trabalhar. Era uma região bacana, que se tinha mais abertura para trabalhar com o toque, o contato de pele. O que na Alemanha Ocidental era mais complicado. No início, nos levavam de carro carregando o berimbau na mão e outros instrumentos. Depois de um tempo, passamos a ir sozinhos. O Gil falava que, se precisasse, poderíamos esticar o berimbau e fazer dele um arco. O problema de lá era que havia uma concentração grande de neonazistas na região, sendo comum os conflitos entre as pessoas. Mas era um lugar tão legal de trabalhar que íamos.

Lidando com as contingências para continuar fazendo arte

Nós tínhamos que conter nos gastos para investir no campo artístico. Nós conseguimos, sem perder o caminho proposto, sem ter de fazer outro tipo de *job*. (...) Uma vez fomos para a Suíça propor um trabalho inesquecível! Em uma praça com mais de cinco mil pessoas, nós fizemos um cortejo de Afoxé, as pessoas atrás da gente. Um espetáculo de dois em cena. Uma coisa maravilhosa! Este momento marcou muito a nossa presença lá. Recebemos críticas maravilhosas! Este projeto depois virou matéria de um curso de cultura afro-brasileira, que estava sendo dado em uma universidade. Na época, o professor doutor Tiago de Oliveira Pinto¹³³ não conhecia os Vissungos, ao vivo.

Eneida: Vissungos...

¹³³ Cf. Tiago de Oliveira Pinto. Doutor (PhD) pela Universidade Livre de Berlim (1989).

Wagner: São as cantigas dos escravos em campos de trabalho¹³⁴, em Quibundos. O Gil, em um dos seus espetáculos, cantava. Este professor nos chamou para conversar com os estudantes sobre o assunto. (...) O Gil ficou até dezembro de 92 e eu continuei. Nesta época, nós ganhávamos em franco-suíço. E mesmo ele retornando para o Brasil, nós continuamos a desenvolver outros projetos.

Da Alemanha para Belo Horizonte – conseqüências artísticas

Tudo para nós era novidade. E trabalhando juntos e lidando com múltiplas questões cotidianas fomos nos conhecendo. Assim, de 92 para cá, o nosso laço de amizade foi ficando muito forte. Avalio também que a ida do Gil para Alemanha veio marcar, como conseqüência, o universo da cultura afro-brasileira em Belo Horizonte. Por exemplo, da ida para Alemanha levando o espetáculo *Primitivos* surge a *SeráQuê?* aqui. E daí, a produção de *Patangome na cidade*, *Quilombos urbanos* e outros trabalhos.

Outro dia, eu recebi um e-mail do Gil super-emocionante em que ele fala desta viagem, deste nosso encontro e as conseqüências para o seu fazer artístico em Belo Horizonte.

O FAN

O Gil foi um dos mentores do FAN. No processo de produção dele, em 95, eu participei da primeira discussão, no Centro de Referência da Criança e do Adolescente. Neste Festival, eu apresentei um espetáculo: *“Banzo, melancolia mortal: história dos brasileiros vindos da África”*.

Gil e família

Há uma relação de proximidade entre o Gil e os filhos: Mateus, Gabi e o Gui. (...) Nas primeiras vezes em que ia na casa dele os pais ainda estavam vivos. Quando eu vinha aqui no Brasil, a partir de 92, eu sempre ia na casa do Gil. Às vezes, eu cozinhava uma salada de macarrão que eu faço e que é um sucesso!

Eu acompanhei o processo do Gil acompanhando o pai, no Hospital Militar, o sofrimento do Gil. Sempre prestei atenção no envolvimento dele com a família, o respeito pelos pais. Depois os pais morreram e nestas minhas idas e vindas, eu já chego aqui e já não tem mais os pais. Agora é a presença dos filhos, nova dinâmica na casa. Eu vejo os meninos participando mais. O Mateus esteve na minha casa (em Berlim) em fevereiro. Ele ficou lá uns dias. É interessante ver o Mateus fazer o caminho do pai, visitando lugares indicados por ele. Mateus já esteve na África do Sul. Eu vejo como algo interessante a geração que vem, ligada naquilo que foi indicado pela geração anterior. Passando agora de uma forma mais tranqüila pelo caminho por onde o pai passou. Mesmo a gente sabendo que para cada um a trilha sempre está trazendo algo de novo, desafios, questões.

Quilombos Urbanos - SeráQuê? na Alemanha

Em 2003, eu chamei o Gil para apresentar o *Quilombos Urbanos*, em um festival que eu criei em Berlim. Foi muito emocionante. Na época, o Gil aproveitou para visitar lugares, reencontrar pessoas.

¹³⁴ Consulte Machado Filho, 1964.

Ele ficou o festival todo. Chegou um pouco mais cedo e foi depois que terminou. Então, deu mais tempo para ele rever e conviver com várias pessoas. Junto com ele, então, foram daqui o Rui Moreira, o Guda e o grupo de Hip Hop, o *Up dance*. Neste festival de 2003, o Gilberto Gil foi o patrono. Sérgio Mambertti foi representando o Ministério, a secretária da cultura daqui foi. Quando o Gil (Amancio) estava vindo, ao despedir de mim, ele alertou-me para a mudança de posição em que agora eu estava e que diferia de 92. Antes eu buscava a minha sustentação pessoal e profissional naquele lugar e naquele momento (em 2003), eu já tinha assumido um cargo institucional que me permitia contribuir para a divulgação do trabalho de outros artistas. Por exemplo, naquele ano, eu recebi 250 mil Euros do Estado Alemão para financiar projetos na área cultural. Eu como diretor artístico do MoveBerlim. Foi emocionante o alerta feito pelo Gil, considerando que a minha ida para Alemanha não estava vinculada ao aspecto econômico. O foco de interesse era o aspecto cultural que se tornou existencial. (...) Hoje eu tenho uma pseudo-cidadania, um conjunto de direitos, assistência médica, estas coisas que acabam sendo importantes. É interessante pensar que lá eu participo em decisões administrativas, neste cargo de diretor artístico.

O Gil, em 92, sabia o que era a nossa vida ali, mas ele não sabia o que ela se tornou em 2003. Então, esta volta foi muito importante porque ele viu a dimensão do trabalho! Os passos dados, o efeito das minhas vindas para o Brasil, para apresentação dos projetos aqui e as idas para lá. E nesta trajetória ver as nossas relações de amizade se fortalecendo. Isto porque, apesar de esporádicos, os vínculos são consistentes. Nós estamos sempre falando da necessidade de ir construindo um espaço para convivência coletiva. A idéia é de que nós não nos constituímos sozinhos sem contar com um conjunto de pessoas, referências provocadoras, sustentadoras de nossas iniciativas, posições.

(Outra) Iniciativa político-cultural de Wagner

Bem, na seqüência, eu fiz um outro projeto de intercâmbio chamado *Blacktude*, inspirado na coluna do Ricardo Aleixo, no Jornal O Tempo e convidei o Gil além de outros, como o Rique, da Sociedade Black Maria, a Zezé Mota. Eu queria levá-los, mas, no final, não pôde porque o evento deveria ser de caráter político e não artístico. Era um programa de informação e diálogo entre diversas culturas. Estiveram presentes a filósofa brasileira Suely Carneiro¹³⁵ e o sociólogo Luís Alberto de Oliveira Gonçalves¹³⁶. Ela é diretora do Geledés, em São Paulo, e ele é professor na Universidade Federal daqui de Minas. Os dois foram representando a questão do Movimento Negro, no Brasil. Neste evento, falamos também com a Comunidade Judaica, Afro-alemão, afro-americana, afro-brasileira, enfim, os afro-descendentes! Fomos para Hamburgo, fizemos um espetáculo falando da relação Polônia - Alemanha. A Sueli marcou muito a minha vida, na Alemanha. Ela e o Luís Alberto conversaram comigo sobre o lugar estratégico político-cultural que eu ocupava. Em certo sentido, algo

¹³⁵ Cf. http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/nacional/news_item.2006-07-14.5468723323 e http://pt.wikipedia.org/wiki/Sueli_Carneiro.

¹³⁶ Cf. Gonçalves, 2000.

que, em 2003, o Gil havia ressaltado ao se referir às mudanças que ele percebia haver ocorrido comigo. O espaço que eu havia conquistado, neste período, de 92 para 2003, em um contexto difícil de sobreviver tanto quanto aqui. Às vezes pior porque não tem a família. Tem outros círculos de amizade, mas não a relação familiar. Não é possível você dizer que vai almoçar na casa da irmã ou passar na casa do irmão, conversar um pouco com os de casa. Lá você está sozinho.

Wagner e a família

Eneida: Vocês são quantos irmãos?

Wagner: Somos quatro filhos. Eu sou o mais velho. Tem o Saulo, a Valéria e o Marcos. O meu pai faleceu em junho do ano passado. Mamãe está aí. Ela é uma grande guerreira!

Belo Horizonte

Belo Horizonte é o nosso ponto de referência estratégico entre os países Brasil e a Alemanha, entre as cidades de Belo Horizonte e Berlim! Dois centros de produção artística de altíssima qualidade. Porque se realça os pólos de São Paulo e Rio de Janeiro e nós insistimos em Belo Horizonte, nos paradoxos desta cidade. Porque ela foi criada para nos evitar, nos excluir, com divisão geográfica para negro e para branco. É uma coisa indireta, não é explicitado, mas permeia a dinâmica da cidade. Mas Belo Horizonte é o nosso porto, a nossa casa. Aqui, distante do eixo Rio-São Paulo, nós podemos pensar de outra forma e daí voltarmos para todos lugares. Daqui, por exemplo, o Gil foi para a Argentina, com a Companhia *SeráQuê?*. O mundo fora não se torna mais inatingível. Algo que o Mateus vem fazendo. Nesta cidade de Belo Horizonte, você encontra com as pessoas, elas olham para você. Em função do cabelo, da roupa vestida, elas evidenciam um estranhamento. Elas olham e desviam o olhar. Parecem estar buscando um outro padrão. Acho que vou ficando menos sensível a isto. Até porque, eu me interesso pela possibilidade de participação e estou trazendo um monte de gente comigo. Hoje assumo, em cada lugar que vou, que devo garantir os meus direitos.

O teatro

Eu falo que através do teatro eu marco a minha existência no mundo. O teatro mudou a minha vida e para exercê-lo, eu recorro a várias referências! Desde a minha família de Jaboticatubas¹³⁷, a Bertold Brecht, Emmanuel Kant e tantos outros mais. Estes, eu os lendo no original. O eixo de meu trabalho é, então, a cultura brasileira, sobretudo a afrodescendente e tudo o que nos influenciou. Procuro problematizar sobre, por exemplo, como criamos os mecanismos, o que se faz necessário para acabar com a submissão de um grupo sociocultural? Quais iniciativas são importantes termos para garantir nosso espaço na sociedade? Expor nossas idéias, perspectivas. Aqui, estou lembrando de minha conversa com o Gil quando a gente se encontrou na terça-feira. Nós falávamos sobre a importância de produção. E, também, do valor da formação de pessoas capazes de abordar bem as questões que nos

¹³⁷ Cf. <http://www.jaboticatubas.com.br/> e <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jaboticatubas>

interessam. (...) Hoje, eu tenho assegurado uma verba significativa para realização de Festival de 2007¹³⁸, em Berlim, e uma equipe de 220 pessoas, direta e indiretamente envolvidas, do Brasil e Alemanha. Algo que aqui no Brasil é inimaginável. Tanto pelo valor, como pelo tempo de antecedência que me informam. O que me permite planejar o evento com consistência, tornando-o exequível por saber dos recursos com os quais posso contar com certeza. Avalio que nós precisamos encontrar mecanismos para fazer isto acontecer também aqui.

¹³⁸ a) Cf. <http://www.moveberlim.de/docs2007/pt/team.php?id=4&L=pt>.

b) *Festival Brasil Move Berlim*: Co-produzido pelo ator e bailarino mineiro Wagner Carvalho, radicado na Europa há 16 anos, e pelo alemão Dirk Schulüter, o Festival recebe, nessa sua terceira edição, outros nove espetáculos de diferentes estados brasileiros. O paulista Luiz de Abreu apresenta “Máquina de comer gente”; os goianos da Quasar Cia. de Dança “Uma história invisível”; Maria Alice Poppe e Maurício de Oliveira “Tempo Líquido”; o paranaense Ricardo Marinelli “Eu tenho a autorização da polícia para ficar pelado aqui”; Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira se desdobram em “Outras formas” e “Como?”; e a Membros Cia. de Dança de Macaé no Rio de Janeiro com “Raio X” e “Meio Fio”. O Festival Brasil Move Berlim acontece de 12 a 22 de abril. Outras informações estão disponíveis no site: www.moveberlim.de. ENTREVISTA - WAGNER CARVALHO* *No fundo, sabe-se muito pouco do Brasil por esses lados de cá*

1) Por que apostar na produção contemporânea para além do eixo Rio-São Paulo?

Destacando “centros periféricos”, a diversidade se afirma e ganha um outro contorno no contexto berlinense, solicitando do espectador/especialista uma mudança do foco do olhar, constituindo aí um “corpo político”, pois as imagens são outras e o tratamento delas estabeleceu novas perspectivas de “entendimento” desse continente chamado Brasil. Quem aqui vive, opta, em muitos casos, por mecanismos superficiais no que diz respeito à cultura brasileira.

2) *A partir das suas andanças Brasil afora, a procura dos artistas para compor o Move Berlim, que cenário você pode traçar sobre a dança produzida aqui?*

Não denominamos a nossa ação como “procura”. É encontro e, em alguns casos, reencontro. O que leva o momento para uma outra esfera. Temos uma efervescência de grupos por todos os cantos do Brasil. É impressionante a capacidade de realização desses grupos, sem a estrutura de fomento adequada às suas necessidades. A aproximação se dá através da relação com a própria história/individualidade inserida no contexto “nacional”. (...)

3) *O que mais pesa na escolha final dos grupos? A necessidade brasileira de se colocar no circuito europeu ou a urgência de se rever um certo estereótipo europeu sobre a dança do Brasil?*

Temos preocupações do tipo: como poderemos criar o espaço fundamental para que esse trabalho seja apresentado em Berlim? Como iremos dialogar com essa proposta? Por mais que nós, como um todo, queiramos romper com a visão estereotipada do Brasil, vai ter sempre um resquício de “exotismo” no encontro. Cabe aos interlocutores o papel de estabelecer outros fóruns e plataformas, onde o “intercâmbio cultural” se dará sem muitas perdas. No fundo, sabe-se muito pouco do Brasil por esses lados de cá. Acredita-se que ao ser pronunciado Brasil, tenha-se um quadro sobre o país bem definido. E aí que começa o primeiro tropeço. E a queda é fundamental nesse aspecto, pois assusta e abre a porta para um “bisbilhotar” mais detalhado.

4) *O Move Berlim é uma ação em parceria entre o Brasil e a Alemanha. Em que medida se traduz financeiramente?*

O Move Berlim, sob a perspectiva econômica, é financiado por instituições alemãs. Falo do dinheiro “vivo”. Em 2003 e 2005, fomos financiados pelo Fundo Cultural da Capital Federal. Agora, a Fundação Nacional de Cultura é a nossa fonte maior de recursos: 240 mil euros; o Hebbel am Ufer entrou com o montante de 35 mil euros como co-produção. E o Ministério da Cultura do Brasil fornecerá a grande parte das passagens para os grupos e pesquisadores. Em momento algum do histórico do festival, recebemos dinheiro em espécie de instituições brasileiras.

5) *Desde a primeira edição, o Move Berlim tem se destacado por programação que mistura criação com reflexão artística. Por que?*

Entendemos se tratar de um conjunto das coisas. Não separamos uma da outra. Fazem parte do mesmo contexto e determinam inter-relações. A “tal dança contemporânea” acontece em todo lugar, no território brasileiro. Os meios utilizados para a sua viabilização refletem os estágios onde se insere. Há correntes de pensamentos diversos reivindicando os seus espaços tanto teóricos quanto práticos. E tem gente fazendo as duas coisas juntas. Para nós, são inseparáveis; se complementam.

6) *Passadas já duas edições da mostra, que avaliação você faz no que diz respeito a inserção recente de grupos brasileiros aí na Europa?*

O Move Berlim aproximou pessoas e instituições. Alguns grupos circularam e circularão por outros países. Aconteceu o primeiro curso sobre dança contemporânea brasileira, no semestre passado, na Universidade Livre de Berlim (Freie Universität zu Berlin). Em abril iniciará a primeira turma de estudantes no Centro Integrado de Universidade de Dança (Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin) com os workshops do Luiz de Abreu, Taís Vieira e Paulo Azevedo. Dessa maneira, descrevo a importância que o festival assumiu por aqui.

Apostando na cultura, no campo das artes, eu avalio que o estilo das ações que vamos preferindo sustentar na atualidade poderá valer e muito para que as nossas crianças possam entrar nos lugares como a universidade, com menos dificuldade que foi para nós. Então, elas entendendo que, na dinâmica social, temos condições de assumir posições de condutores de propostas e não só de conduzidos por elas. Quando digo de ações na atualidade, digo daquelas que possam incidir em significativa redistribuição de renda, da possibilidade de grande contingente de afro-descendentes terem formação sólida para ocupar outros lugares que não o trabalho básico, mais braçal, pesado. Falo de formação porque sei que foi importante a experiência no Brasil: minha passagem pelo NET, nos grupos onde trabalhei, as coisas que fiz. Do contrário, hoje seria muito difícil eu chegar a este ponto, ao cargo em que ocupo.

O Gil pelo Wagner

O Gil vai criando possibilidades, este chão para pisarmos, tomar decisões e ao mesmo tempo não é ele em primeiro lugar. Ele, pensando em si. Não. Ele pensa no coletivo. Ele é isto. Também, ele é um cara que vai tirar das situações as mais complicadas uma piada, fazê-la também hilária. Ele resolve ali a questão. De uma síntese que faz é capaz de rir. É humano! Um coração!

Wagner pelo Wagner - na Alemanha descubro a mim

O Oswald de Andrade disse que, na Europa, ele descobriu o Brasil. Eu digo que, na Europa, eu descobri a mim mesmo. Acho que é pela distância crítica. Na Europa, eles não perguntam quem é você, qual é o seu nome, de onde você vem, quanto tempo você está lá? Quando perguntam quem é você, não estão querendo saber que você é Wagner Pereira de Carvalho, filho de Osvaldo Lima, neto de... Nada disto! Estão perguntando outra coisa! E aí, para responder isto é uma loucura! Em algumas circunstâncias, para responder isto demora muito tempo. Eu nem sei se eu sei responder isto! Quem sou eu! Desde lá, a Alemanha, eu descobri a mim mesmo! Até a potencialidade que tinha ou não para lidar com determinadas coisas, os limites da língua, da referência! De lidar com aquele aspecto burocrático, de conhecer aquilo tudo! Hoje eu me relaciono super bem, porque eu já tinha uma estrutura de me relacionar bem com a burocracia aqui no Brasil! Atuava no Movimento sindical dos artistas, trabalhava no NET etc. e tal. Cheguei na Alemanha, a coisa é tranquila, me relaciono bem. Eu sou um cidadão berlinense porque sou um empregador. Tenho um papel perante o Estado e a sociedade. Isto na medida em que eu proponho um projeto, emprego os meus colegas berlinenses e brasileiros e outras culturas! Eu sou empregador neste instante em que administro, no período de três anos, cerca de 600 mil euros do governo alemão destinados aos meus projetos.

Considerações sobre a Alemanha e os que chegam

Eu digo que lá eu fui descobrir a mim mesmo é porque ali... O Gil falava uma coisa que é importante. Dizia que, em Berlim, você pode criar outra história porque você é anônimo! Até o dia em que alguém chega e diga o que você é. Entendo que Berlim é uma cidade de anônimos em determinadas

circunstâncias. Tem gente que morre sozinha em casa. Muitos! Antes de visitar alguém você tem de avisar. Não pode passar espontaneamente na casa do colega, não tem isto não! Só entra na casa quem eu quero muito bem! Não é qualquer um que eu cozinho para ele na minha casa! Então, esta coisa foi muito marcante em Berlim. Esta possibilidade de ser anônimo, de criar uma outra história para si mesmo, pode gerar uma espécie de hiper-identidade! A pessoa sai do Brasil negado, não propriamente por ter nascido negro, mas arrasado pelas circunstâncias, não acreditando em si. A maioria de nós chega, assim, na Alemanha. Aí, o que era ruim aqui, lá vira bonito, como é o caso do cabelo! Isto vira a cabeça! Tem gente que se perde, vira produto de exportação, carne de vitrine, vai nesta onda. Sendo que, se a pessoa retorna ao Brasil, volta a ser tratada de forma depreciativa. Isto acaba afetando a identidade da pessoa. Distante da família é valorizado e no lugar em que nasceu não é nada. Tem de ficar distante para se sentir bem. Aí, cria outra máscara social, outra forma de agir, de falar, adquire novos valores.

O ponto chave é não abrir mão do caminho

Eu faço teatro desde os doze anos de idade. Eu tive um acidente na infância aos dez anos de idade. Com todas as mortes ocorridas, eu fiquei traumatizado. Ninguém sabia o que era. Eu escondia debaixo da cama e ficava chorando o dia inteiro. Levaram-me para fazer ludoterapia. Em determinado instante, levaram-me para fazer teatro. Tinha um grupo fazendo teatro lá no bairro Asteca onde a minha mãe mora, na periferia de Santa Luzia. A gente fazia teatro do oprimido, do Augusto Boal. Fui, gostei e não parei mais. Eu estudei no Estadual Central (Belo Horizonte). Estudava e fazia teatro. Então, o teatro entra em minha vida com este aspecto político, determinante, de conscientização. Na época, a gente usava o livro do Boal. Isto era 79. Eu estava com doze para treze anos. Era teatro amador, nós viajávamos. Eu ia com a turma toda! Ainda era o período da ditadura. Final! Nós fazíamos exercícios do livro do Boal que propunha jogos e exercício para atores e não atores que querem fazer algo para o teatro. O livro era encadernado com papel preto para não servir de perseguição, porque tinha todo um trauma do processo político e tal. Então, o teatro entra na minha vida desta forma. Ele é um elemento determinante. Eu me profissionalizo e, aos 19 anos, eu já era sindicalizado. Depois fui atuar no sindicato. Fiz televisão, teatro político. Ele era um teatro consciente, um teatro engajado, que tinha esta consciência de lutar contra os mecanismos de opressão sem se tornar um opressor. A idéia era de buscar formas individuais e coletivas para romper com aquele sistema de opressão. Isto em todos os sentidos. Seja a opressão na relação marido, mulher, aluno, escola, na relação no trabalho, na escola, na política, enfim, nas relações sociais, em todos os níveis. Esta era a proposição do “*Lutas Populares*”, era como se chamava. Eram estudantes de Medicina, de Comunicação que faziam este trabalho com a gente, na periferia. E, daí, veio a minha postura, esse engajamento, esta preocupação de transformação social.

A mãe

Mamãe deixava eu ir. As pessoas implicavam com ela. Diziam que a turma era de maconheiro e não sei mais o quê. Ela deixava assim mesmo. Ela viveu momentos difíceis em termos de sua saúde. Assistindo também a isto, eu aí aprendi a lidar de outra forma com a dor humana. Isto marcou muito a minha infância. E mamãe recuperou depois. Estas coisas da família, importância da família, do apoio são fortes em mim. Mamãe, já separada, fez um curso para auxiliar de enfermagem. E tem vinte e tantos anos que trabalha nesta área. Trabalhando de manhã, de tarde e de noite, ela resolveu estudar, terminou o 2º Grau. Tirou carteira de motorista, estava se preparando para o vestibular, agora resolveu dar um tempo. Hoje, ela trabalha no posto do Jaqueline (região de Venda Nova, BH). Ela trabalhou no Hospital Felício Roxo, depois quis sair. A minha mãe para mim é uma referência de caminho. Alguém que decide, busca os meios para atingir aquilo que quer e consegue. Algo que depois ninguém lhe tira. Assim, ela veio procedendo sem se deixar ser levada pelo canto da sereia.

Estudo da língua do outro

O *Goethe* (Institut) tinha o sistema de dar bolsa a pessoas que se destacavam no ambiente artístico e cultural. Na ocasião, o diretor da *Goethe* conhecia o meu trabalho e me deram esta bolsa. Eu tinha a obrigação de tirar 8. E é claro que tinha que estudar Brecht político, aquela coisa. Eu estudei alemão em 87, 88 e 89. Fiquei na dependência de uma bolsa para ir à Alemanha e esta nunca chegava. Na primeira vez, eu resolvi ir para a Alemanha pagando a minha própria passagem, com um dinheiro que eu ganhei trabalhando em um projeto Minasul, na divisa de Goiás com Tocantins.

Vivendo na Alemanha

Nesta primeira vez, eu fiquei por três meses. No meu retorno para cá eu chorava o dia todo. Minha mãe achou que eu estava doente. Na época, eu escrevi um texto sobre a experiência lá na Alemanha. Eu havia encontrado com pessoas importantes, eles tocando lá. Foi um encontro entre continentes, o americano e o europeu ou a cidade de Belo Horizonte e Berlim. Foi um choque! Depois de ficar aqui um tempo, retornei para Alemanha. Eu falo que eu sou um autodidata, muito bem orientado, porque lá eu fui para Universidade. Fiz o curso de ciências teatrais, em Berlim e a diretora do Instituto foi a minha orientadora. Depois eu conheci o coordenador do festival da Universidade. Ele ofereceu dois semestres sobre a cena livre de Berlim. Isto já em 98. Ele era o diretor de teatro e eu falava com ele do Brasil. Ele me pedia para mostrar a eles o nosso teatro. Três anos e meio depois da idéia tive uma bolsa virtuose do Ministério da Cultura. Neste tempo que estou lá, desenvolvi muitos projetos, coisas não esperadas, diferentes. Em uma apresentação, trabalhei com sons de Berlim e imagens de Belo Horizonte. Coisas que o pessoal não estava acostumado. Com isto, eu fui sendo respeitado. Já trabalhei com velhos, jovens e crianças e fiz curso de pedagogia teatral. Em 2001, em Porto Alegre, eu fiz realizei um projeto que eu idealizei, com dois colegas da Dinamarca e dois de Berlim. Financiados pelo *Goethe* e pela Secretaria de Cultura e Educação de Porto Alegre e do Estado também. Eu já tinha experiência. Vim um ano anterior, em uma discussão sobre o neonazismo, racismo em Porto Alegre, através do *Goethe*. Então, eu fui três, quatro vezes em Porto Alegre para trabalhar.

Ajuste da estação

Quando a cada vez eu chego, no Brasil, eu vejo que há um peso porque eu tenho que colocar a minha estação de rádio em um outro universo. A rádio é outra. Aí, eu tenho uma musiquinha interna da experiência da rádio que está lá. E este é que é o grande conflito em relação ao cotidiano aqui. Sempre me pergunto sobre como administrar estas diferenças? Sem dizer que aqui é pior ou melhor do que lá e vice-versa. Então, é procurar entender os mecanismos. Igual hoje, na auto-escola, eu descobrir que um sinal vermelho à noite, com semáforo piscando, você pode passar, sem ser penalizado, por causa da segurança, da violência. São coisas que eu estou aprendendo e reaprendendo.

Brasil, Alemanha, Dinamarca

Desde 94, passei a manter o circuito entre aqui, a Alemanha e também a Dinamarca, em função de minha relação com S, que acabou agora em 2004. Temos uma filha de três anos. A sociedade dinamarquesa, em termos de garantia de direitos é outra história! Está na frente da sociedade da Alemanha e a anos-luz do Brasil! São três sistemas distintos, nenhum é perfeito. Quando vou da Dinamarca para Alemanha, eu tenho de conviver de novo com diferenças. E vejo que aqui tem gente que não consegue ver além do próprio nariz, para além das montanhas.

Cidadania, organização e transatlântico

Eneida: Quais palavras você acrescentaria aqui?

Wagner: *Cidadania, organização*, no sentido de criar estrutura, se organizar enquanto indivíduo, enquanto coletivo, nesta dinâmica de estar junto. E *transatlântico*, porque esta é a minha vivência. Hoje vivo em idas e vindas.

Isto é que é o diabo. Ele nunca pode ser o engenheiro!

Percebo que a arte foi a nossa estratégia. No FAN de 2003, eu falava da *visibilidade do invisibilizado*. Porque a sociedade brasileira faz isto conosco. É uma questão de “*trans~(a)parência*” [repete] Então, acho bom começarmos a usar a linguagem, brincar, explorá-la para poder ler na relação, mostrar que nós temos como inventar, propor outras formas de vivência ainda mais humanas. Eu penso na Capoeira, na religião, estratégias que fomos usando para manter tradições, no silêncio, camuflando. Ninguém sabia o que era. Colocava nome de santo católico, para sobreviver. Esta ginga, o lance da Capoeira. Chamada de dança, mas quando era para lutar, lutava mesmo. Então, a arte entra como uma forma de expressão, de existência, mas às vezes eu fico pensando se não é uma máscara. Porque imagina se eu tivesse optado em ser engenheiro. Isto lá atrás. Qual a barra que eu teria encontrado sem ter um histórico na família? Eu vejo o meu cunhado que se formou no ano passado, as barras que ele enfrenta!

Eneida: Como é isto?

Wagner: De cara, o cara sai da universidade, precisa de prática, experiência! É o processo de valorização do trabalho dele, são sempre mecanismos de subjugar-lo, de mais valia. Vão dizer: “Ah, mas isto é com todo mundo!” É, mas é diferenciado! Sabe, ele está na obra... Igual o pai de um amigo meu. Ele foi um dos primeiros intelectuais brasileiros a estudar em Moscou. Era diretor de uma firma. Um cara foi procurá-lo. Estavam presentes no lugar dois brancos e ele. O cara chegou e perguntou para os dois brancos... O Jassa também passou por isto, em Berlim, mas eram duas pessoas. Eu estava junto com ele e tinha mais um branco.

O cara chegou procurando pelo Doutor Fulano de tal. Perguntou para um e para outro e não perguntou para ele não. Ele não falou nada. O cara rodou, perguntou para ele. Ele informou que aquela pessoa estava na sala dela! O cara vai, chega na sala dele e ele está assentado lá na cadeira dele. E aí lhe pergunta a mesma coisa. O pai de meu amigo diz que também está esperando pela mesma pessoa. O cara resolve ir embora e retorna no outro dia. Encontra com o doutor lá (que é ele mesmo). Vira para ele e diz:

_ Mas o senhor está esperando, de novo o doutor tal?

_ Não, sou eu.

Aí quebra. Em situações deste tipo, se a pessoa não está bem trabalhada, vai destruindo!

Então, eu fico atento sobre como estas práticas racistas acontecem em nosso cotidiano! São mecanismos muito sutis.

Eneida: O que você está dizendo é que o campo da arte é mais fácil do que estes outros?

Wagner: Não, eu não diria mais fácil. Em termos de *status*, há vinte anos atrás era muito mais importante ser engenheiro do que ser artista. Hoje em dia a coisa se relativizou, mas é a possibilidade do exercício da liberdade! Acho que a diferença está aí. E esta liberdade você pode entender da forma que quiser. Eu acho que é isto. Arte nos possibilita... É você que está ali, você vai fazendo, vai se metendo. Mas o risco, a pecha é muito grande também. A pessoa pergunta o que você faz... Outro dia, o meu instrutor de auto-escola perguntou-me o que eu faço. Aí, eu falei, mostrei postal do festival. Mais tarde, ele perguntou novamente. Eu mostrei um cartaz e disse novamente o que eu fazia. Daí, ele queria saber se nós ganhamos dinheiro fazendo isto? “*Uns cobrinho!*” Eu respondi. Porque é isto que está vinculado também, não é? Para eu ser respeitado na família, já em 97, 98, um momento em que eu já era respeitado uma barbaridade na Alemanha, um dia um tio meu... Eu tive que fazer uma propaganda de televisão porque para ele, até então, eu não era artista... Acontece que, este tipo de trabalho abre possibilidades. Você pode dançar, cantar, escrever, fazer poema, texto de teatro. Está sempre...

2.2.5. RICARDO ALEIXO¹³⁹

Definir-me como poeta, um marco na vida.

Poesia, em síntese, fala dela mesma e de como nós humanos somos maravilhosos, a ponto de criar algo que não serve para nada e que dura séculos. (...) Busco tornar-me outro em relação ao que está no texto. Virar outro. Eu não tenho compromisso com o texto, mas sim com aquela totalidade de signos: som, ruído, a presença do público, tudo isto altera a minha presença ali, torna um poema. Faz dele um elemento a mais. Não é um poeta gravando os poemas para a posteridade. Eu não estou pensando na posteridade, eu estou pensando que é indissociável da minha experiência como ser humano desmanchar-me no meio daquele conjunto de signos. Ser mais um signo. Isto causa desconforto em uns, entusiasmo em outros.

Poesia - conversa com o mundo; marco na vida

Poesia. É uma razão de existência para mim. Acho que não existiria o indivíduo Ricardo Aleixo¹⁴⁰ se, por volta dos 17 anos, em 77, eu não tivesse a chance de me identificar com esta estranhíssima forma de conversar com o mundo que é a poesia. Eu não sei de onde veio o desejo de fazer o primeiro poema, de dar continuidade a isto, de definir-me como poeta, mas é um marco na vida. Há um momento anterior e um posterior à descoberta da poesia. Descoberta como leitor mesmo! A memória que tenho quanto a isto é de começar a gostar de ler e começar a gostar de escrever poesia. Eu não consigo imaginar que tipo de monstro eu seria se não tivesse me aproximado da poesia. Eu quase falei civilizado, mas ela não propriamente me civiliza. É uma outra ordem de relação. Até mesmo a disposição para conversar com as pessoas vem da poesia. Isto me remete imediatamente a...

Dados de identificação

Uma coisa é o cidadão Ricardo José Aleixo de Brito. O outro é aquele, não importa o nome que tenha, Ricardo Aleixo ou Rique como muitos me chamam. Então, todos os dados de identificação como filiação etc., eles são perpassados pela noção de construção de linguagem. Um nome não é apenas um nome. Mas isto não me vem apenas via Psicanálise, via Direito. Isto me vem por este cuidado que os meus pais tiveram de escolher cada um dos meus nomes. E não que eu queira transformar tudo em poesia, mas é que eu quero, com certeza, entender tudo via a linguagem. Eu concebo a poesia como um lugar, por excelência, da linguagem. O lugar em que a linguagem pode se permitir mais do que comunicar coisas. Voltar-se sobre si mesmo. O que é a poesia senão o momento em que a linguagem nos informa da impossibilidade de comunicar, seja lá o que for. Também, que só o que ela é interessa? Por mais que o poema tenha como tema: o amor, a guerra, a pobreza da vida cotidiana, ele está falando dela, a linguagem. Deste milagre que é a linguagem. Que não é a língua a serviço de alguma coisa que não seja ela mesma.

¹³⁹ Conversa em 31 de março de 2005.

¹⁴⁰ Cf.: <http://jaguadarte.zip.net/> (Blog atual do Ricardo Aleixo, em novembro 2007)

Black Maria: sedimentação da relação afetiva e criativa com o Gil
A *Sociedade Lira Eletrônica Black Maria*¹⁴¹ talvez seja o momento da mais ampla definição do que possa ser fazer poesia, associada a outros meios e a outras pessoas. Portanto, a outros campos de linguagem, a outras formas de codificação do signo. Momento então de sedimentação da relação com o Gil tanto quanto da minha relação afetiva e criativa com ele. Algo desde 1993, 94. Neste momento, nós começamos a conversar sobre o que e o como fazer, dentro da junção das várias linguagens, a poesia. Não só a poesia, mas a palavra, o uso criativo da palavra, os sons, a gestualidade. Sabíamos que deveríamos levar isso para algum campo, mas não estava claro ainda qual seria. Em 99, nós começamos a trabalhar. Um dia, fizemos algumas apresentações: Ricardo Aleixo e Gil Amâncio. Em 2000, criamos a *Sociedade Lira Eletrônica Black Maria*. Aí chamamos outras pessoas. Também, em 99, foi o momento em que descobrimos as várias vertentes da música eletrônica, enquanto procedimento primordial para o desenvolvimento do trabalho. Nós gostávamos de muita coisa que cada um conhecia, mas não dispúnhamos dos meios para trabalhar isto.

Entrada na SeráQuê? – Multimídia

Noventa e nove também é a minha entrada na companhia *SeráQuê?*. Já trabalhava fusão de linguagens, mas em uma perspectiva muito diferente. A *SeráQuê?* trabalhava e trabalha ainda hoje em uma perspectiva que pode ser chamada de multimídia. Que é a junção quantitativa de meios. Tem a dança, o teatro, a música, tem o Hip Hop, tem as várias modalidades da música contemporânea, tem até balé clássico. Cada elemento deste mantém a sua especificidade.

*Black Maria - Intermídia*¹⁴²

A *Sociedade Lira Eletrônica Black Maria*, ao contrário, trabalha em uma perspectiva intermídia em que os elementos de uma área contaminam outra área. Não fica tão claro o que é dança, o que é teatro, um vídeo ao vivo e as projeções. O vídeo, ao vivo, jamais atende a um princípio de ilustração. Ele está em uma perspectiva crítica em relação àquilo que você está vendo na cena. Ele tem uma função de duplicar, em termos de espaços temporais, o que está sendo colocado ali. O vídeo pode fazer com que um gesto corriqueiro se transforme em dança, visto na tela. Da mesma forma, a aparelhagem, o microfone, por exemplo, os efeitos usados pelo microfone. A voz, um fonema pode se transformar em um elemento rítmico, percussivo pela reinteração das células rítmicas.

Interessa o momento do impasse

Então, o trabalho que nos propomos a fazer na *Black Maria* foi: mais do que na música, estávamos interessados na musicalidade; mais do que no teatro, na teatralidade, mais do que na dança, na

¹⁴¹ Cf. <http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet108.htm>

¹⁴² Ricardo Aleixo (BH) – poeta, músico, artista visual e estudioso das práticas intermídia. Integra a *Sociedade Lira Eletrônica Black Maria*, que dirige ao lado do músico e ator Gil Amâncio. Publicou, entre outros, os livros *A Roda do Mundo* (com Edimilson de Almeida Pereira), *Trívio e Máquina zero*. É curador do Festival de Arte Negra de Belo Horizonte (FAN) e da Bial Internacional de Poesia (BHZIP). Disponível em: < <http://www.ufmg.br/festival/37/literaturaeicultura.htm>.>. Acesso em 29 de agosto de 2007.

gestualidade, que pode ou não ser considerada como dança. São dados que acontecem na vida de qualquer pessoa e porta elementos de musicalidade, de poeticidade, de teatralidade. Só que, no nosso caso, interessa exatamente o momento formador deste. O momento em que um gesto pode ser corriqueiro e pode ser outra coisa. Só que, ao contrário do coreógrafo que vai pegar este gesto e vai transformá-lo em dança, no nosso caso, queremos exatamente o momento do impasse. Nós queremos flagrar exatamente, no caso da fala, por exemplo, as oscilações entre fala e canto que constituem seguramente mais de 80% da base criativa da música popular.

O compositor, o cancionista, que em geral escreve sobre temas do cotidiano, acaba recorrendo a modos de entonação muito próximos da fala. O que os gregos chamam de *melos*. A melodia vem daí. Desta cadência que está presente na fala. Muito da música erudita, da música de concerto, também explora isto. Principalmente a música de invenção do século XX. O *Rap (Ritm And Poetry)* é exatamente isto. Esta rítmica omitida nos sons da fala e sobreposta a uma base rítmica poderosa, bastante pulsante. E muito das traduções, mitos, poéticas africanas, indígenas exploram isto também.

Então, o que nós procuramos fazer, no caso da Black Maria, é criar modos entoativos que têm a ver com todas estas possibilidades aí. Os alemães chamam de *Express* e os japoneses exploram no teatro também. Gostamos de explorar a entonação da fala, porque, é muito difícil preservarmos os tons da fala. É muito difícil preservarmos os tons da fala [Ricardo fala com outra entonação]. Ou seja, falar duas vezes a mesma frase no mesmo tom sem que isto se cristalize como melodia. Melodia é exatamente isto, é a cristalização de uma cadência. Quando Noel Rosa compõe. Imagine ele escrevendo isto [Ricardo fala]: “*Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa uma boa média que não seja requentada.*” Isto já contém os tons melódicos que vai virar... [Ricardo canta] “*Seu garçom faça o favor de me trazer depressa.*”. Então, o que o cancionista faz é determinar em quais momentos ele vai querer mais melodia e menos melodia, mais próximo da fala, mais distante da fala? E, no nosso caso, tem também o uso de instrumentos eletrônicos em associação ou contraste com os instrumentos acústicos. A voz de um e a voz de outro e ruídos e uma série de elementos que não estão necessariamente em relação. Eles estão em conflito muitas vezes. Nós criamos também a partir da idéia de simultaneidade. Elementos que, direi assim, não estão de forma ilustrativa. Então, o ritmo pulsante e, um outro, que não está criando exatamente um contraponto. Ele está fazendo uma outra coisa completamente diferente daquilo ali. E isto em relação à imagem também, ao que é projetado. Também exploramos a imagem projetada. Por vezes, atravessamos esta imagem enquanto ela está sendo projetada. Então, tudo isto atende a um princípio performativo. O que impede que o que nós fazemos seja lido do ponto de vista específico da poesia ou da performance, conforme praticada nas artes cênicas ou da praticada nas artes plásticas ou do concerto musical. Tem a ver com todas estas linguagens, mas apontam para uma zona de instabilidade que faz com que o expectador fique completamente perdido ou ele identifique um caminho a seguir. Um caminho que, inclusive, poderá deixar que outros também o perpassem. Falando assim, parece complexo, mas não é. Em geral, as pessoas chegam para nos cumprimentar depois, falando de como elas foram convidadas a ouvir coisas

que estão no cotidiano e elas não ouvem. A fazer gestos que elas deixaram de fazer quando eram crianças. Então, isto acontece muito com a gente.

O FAN

O FAN é proposto quando o Gil chega da Alemanha. Momento, então, em que ele havia tomado uma surra em relação a novas linguagens, ao uso de novas tecnologias e, também, que ele apreende a visão que o estrangeiro europeu, de modo geral, tem do Brasil, do que é o terceiro mundo. Ele havia se apresentado lá e viu que a expectativa era a de que fosse usado, principalmente, não as tecnologias, mas o velho e bom berimbau, o velho e bom tambor. Aquelas visões “primeiro mundistas” sobre nós. Ele volta disposto a criar o Festival de Arte Negra. E, assim, encaminha esta proposta à Professora Antonieta Cunha, na época, secretária de cultura, do município de Belo Horizonte. Ela é uma das pessoas que, na história desta cidade, mais realizou pela cultura em Belo Horizonte. A pessoa que mais deu abertura para introdução de uma visão antropológica de cultura e não uma visão ligada apenas às belas artes. Na época, eu era assessor da Secretaria Municipal de Cultura e fui o responsável pela redação do projeto do primeiro FAN. Este que agora está fazendo dez anos (2005) e que se deu no ano do tricentenário de Zumbi. Então, ele tinha uma perspectiva política muito definida. Bom, o Festival ficou sem acontecer por oito anos. Ele voltou em 2003. Nós três, o Gil, eu e o Rui Moreira compomos o trio de curadores. E aí foi muito importante porque cada um de nós já havia consolidado a sua presença e inserção na vida cultural da cidade e em graus variados, no país. Nós três trazíamos a experiência de trabalhos em comum na Companhia *SeráQuê?*. Assim, apesar de não ter sido fácil fazer a curadoria da segunda edição do Festival de Arte Negra, nós pudemos propor um modo de fazer que já tinha sido testado em outros ambientes. Procuramos, em síntese, uma aproximação não necessariamente conflitiva entre tradição e contemporaneidade.

Candomblé, Congado

Quando pensamos no Candomblé, não há porque não pensar em um espaço sociocultural e religioso preso a um tempo determinado. Seja um tempo histórico, seja um tempo simbólico. Nós só podemos pensar com os olhos de agora. Como parte daquela informação simbólica, prática, emocional, de todos os níveis, que não completou ainda a sua mensagem. É uma novidade que continua novidade com relação à história da cultura brasileira. Ainda não sabemos muito o que o Candomblé tem a nos dizer. Da mesma forma o *Congado*. No meu caso particular, o Candomblé ele apresenta-se também como sendo o lugar em que Iorubá foi preservado. O Iorubá, é a língua de uma das tradições poéticas que mais me interessaram nos últimos anos que são os Orikis, da tradição Iorubá. Oriki é uma forma requintadíssima de poesia e que me interessou não enquanto negro. Não me interessei pelas coisas pelo fato de ser negro. Interessou-me como um fato de linguagem.

Oriki

Concebo o Oriki como um cântico de saudação e louvor que vem ampliar as possibilidades de concentração, de condensação, de síntese e uso da intertextualidade. Trata-se da materialização

daquilo que Nietzsche fala em relação à vida em forma de arte. A arte não como algo à parte no cotidiano, mas como algo presente.

Pela palavra

Eu acho melhor dizer que é pela palavra, através da palavra que você pulsa. Ou mais ainda, que você escuta a pulsação de tudo. Então, falando assim, dá a impressão que é tudo muito coerente, claro e ordenado na minha cabeça. Não é, mas fazemos o possível para não deixar os andaimes muito à mostra.

Patangome

Patangome foi o primeiro trabalho da *SeráQuê?* O título fui eu quem deu. *De Patangome na cidade*. Patangome é um instrumento utilizado no Congado. A idéia era de sintetizar este movimento de algo que está na tradição, que está nas bordas, nas margens e vem para o centro da cidade. Centro, enquanto localização espacial. Mas eu não participei deste trabalho. (...) Este trabalho marca o início da *SeráQuê?*

Quilombos Urbanos

Quilombos Urbanos é um marco na nossa parceria. E vou além, é um marco na dança contemporânea, no Brasil. Isto por ter elementos, além de troca entre dança contemporânea e Hip Hop, trilha sonora feita ao vivo. Ele tanto pode ser visto na perspectiva de um espetáculo de dança contemporânea, que associa várias linguagens, como ele vai muito além. Nele, não estamos como em muitos momentos em que cantamos e aquilo é uma trilha sonora. O Rui, por exemplo, propõe e muda os movimentos conforme muda as inflexões da minha fala. Então, este sim é o grande momento da companhia *SeráQuê?*

Black Maria - exercício radical de alteridade, lugar da nossa amizade

Eneida: A *Black Maria* parece ter muito a ver com você.

Ricardo: Porque é um exercício radical de alteridade. Ela não é mais minha do que de Gil, mais de Gil do que minha. Ela é o lugar da nossa amizade, da criação que só surge porque, Gil e Ricardo, Ricardo e Gil... Outras pessoas podem entrar e participar do processo. É verdade. Já aconteceu, acontece e vai acontecer sempre. Mas é o lugar onde o que cada um é como artista pode aparecer sempre. Não tem que aparecer mediado por nada de fora. Seja de um coreógrafo, seja de um diretor musical. É o lugar do erro. Mais o que fazemos é errar. Total abertura para o erro e sem cara feia. Erramos, mas como parte de um processo. Seja de cena, tanto da palavra quanto de sujeito que somos. É um exercício arriscado, inclusive. É uma energia muito forte, um trabalho cerebral. É assim, por entendermos que tem de haver uma base teórica sólida para que as coisas aconteçam em cena. Você teoriza a vontade antes, vai para cena, erra à vontade, faz... Faz chover se for o caso, volta e faz teorizar. Uma das críticas que nós recebemos depois de uma apresentação em Diamantina em 2001, é que o trabalho é bom, mas falta direção. No princípio, eu fiquei muito chateado com este comentário, até que ficou claro uma coisa: é que falam que não tem direção e jamais terá. Tem direções. Porque eles apontam

direções para as performances que não têm muito tempo de você racionalizar por onde vai. É como o tempo Kairótico dos gregos. É o agora. Fui. Não tempo. Podem dizer: “*Ah, isto está errado.*”

Eu ouço. Não vejo muito o que dizer sobre tal tipo de avaliação. Porque sobre este tipo de trabalho não é o caso de me colocar a refletir sobre ele. Há um transformar aquilo. Você se transforma naquilo. E vai para uma outra via ou não acontece nada. De alguma forma, isto tem a ver com o transe místico, com a experiência alucinógena, com a experiência erótica. Todas estas portas da percepção. E aqui, eu não estou fazendo apologia de nenhum misticismo, mas estou falando de algo que, no meu caso pessoal, é um dos momentos mais profundos de simbiose entre razão e percepção. Porque, tem todo um lastro da razão, da elucubração da teorização que nos potencializa em cena. Deixar que tudo aconteça e tudo esteja de acordo. Como disse, nem sempre dá certo. Para nós, para as pessoas que estão ali, mas sempre acontece alguma coisa. Por isto, a experiência da Black Maria, eu quero repetir por muitas vezes porque eu posso sentir isto. Também, a experiência de poder fazer com o outro e um outro que é tão diferente de mim em todos os sentidos é que é estimulante.

Eneida: Sobre a questão do erro, você me deu um esclarecimento. Entendi que vocês promovem apresentações e a partir do retorno avaliam se estaria errado?

Ricardo: Nem sempre, às vezes é na hora.

Eneida: Eu queria saber isto também. É enquanto estão fazendo é que alguém... Quem, vai dizendo que está certo, que está errado e segundo, que tipo de parâmetros vocês utilizam para se avaliar certo e errado?

Ricardo: Os parâmetros são os nossos, traçados por nós mesmos durante os ensaios, durante encontros informais. E aí é uma mescla porque nossos encontros são sempre ensaios informais de alguma coisa. Nossos ensaios são sempre encontros que vão além de uma apresentação... Eu aprendi isto muito com ele. Eu tinha isto, mas era em escala muito reduzida. Nós, Gil e eu... A base de sustentação de iniciativas dos dois quando juntos é a nossa amizade.

Algo nele incentiva-me a fazer coisas que eu não faria

Tem um filme na minha cabeça que é Gil e eu dividindo quarto de hotel pelo interior mineiro e em outras cidades. Na Argentina, ficamos juntos, também, nas ruas desta cidade. A gente andando e brincando e mexendo com as pessoas e mudando o jeito de andar. Então, ali não é representação. Aquilo é algo presente nele que me incentiva a fazer coisas que eu não faria. E que certamente me incentiva a fazer de outra forma. Por exemplo, o jeito de pisar no chão e tantas outras coisas corriqueiras do cotidiano: andar pela calçada; mexer com as pessoas neste percurso. Coisas que certamente ele não faz quando está sozinho e que eu não faço quando eu estou sozinho também. E que é uma construção.

Quando a gente percebeu que fazia isto, a gente começou a refletir sobre isto e passamos a gostar de fazer. É um lado que eu não saberia falar muito sobre e que, sobretudo, me dá prazer de fazer. Um lado que deu abertura para começarmos a considerar como é que outras pessoas vivem isto.

Corporalidade negra na arte e no cotidiano - interesse de estudo

Tem um estudo que eu comecei e não sei se vou acabar porque o tempo dedicado a ele é dividido com outras coisas e que é a corporalidade negra, na arte e no cotidiano.

Eu conheci alguns anos, há cerca de dez anos, um estudo feito nos EUA, no campo da antropologia, explorando o *Black Walk*. É o andar negro em várias comunidades. E comecei a ficar com isto na cabeça. Que é, no contexto das grandes cidades, como o andar dos negros vai se alterando conforme o lugar? Um é o andar quando se desce do ônibus. O cara está ali, corre para pegar o ônibus. Liga um som, quando está dentro do ônibus. Ele vai descer. Se ele tiver atrasado, ele vai correr de um jeito. Eu estou pensando em um garoto de 16, 18 anos ou 19, 20 anos, como é que ele vai entre a casa dele e o trabalho? O que vai alterar a qualidade da gestualidade dele, do movimento dele? Se ele topa com uma dupla de policiais, ele já vai andar de um jeito diferente. Quando ele topa com uma mulher assustada com a presença dele, ele vai reagir de uma forma também.

Então, eu tenho muita vontade de estudar isto. De pegar tipos. Tanto este garoto de 20 anos, quanto aquela mulher de 40 anos, a menina de 12 e o homem de 80. E, de início, pensar nos negros. Eu queria muito pensar no andar negro no contexto das grandes cidades. Sei que não vou levar adiante se não for para um espetáculo. Enquanto teoria, eu acho muito difícil dedicar-me a isto. Eu uso em um curso ou outro que dou, mas sempre como um subsídio para entender uma outra coisa. Mas acho que é uma área que deveria ser estudada. Acho que é um campo não explorado. Sobre os negros do interior do país, das regiões distantes da zona rural, existe um *corpus* sobre isto. Pouco, muito pouco, mas há. Também, sobre a corporalidade no Candomblé existe e no Congado já começa a haver. O que difere é que aí é contexto do ritual. Eu queria ver no contexto do cotidiano. Este que vai aparecer no Hip Hop, por exemplo. Porque o Hip Hop devolve também uma corporalidade que vai influenciar o sujeito ao andar na rua. Agora, eu estou querendo pegar, por exemplo, uma mulher. Basear-me em pessoas que existem mesmo.

Uma senhora com seus cinquenta anos, começou a trabalhar fora. Ela tem de atravessar a cidade e no fim de semana ela gosta de ir a um pagode ou a um baile sertanejo. Então, o corpo dela, por força desta vivência nova, alterou a qualidade dos movimentos. Ela mora na periferia. Então, ela se senta. Ela sabe do lugar em que ela vai se sentar no ônibus. As amigas e os amigos com quem ela vai junto. Com quem ela combina as coisas. Então, se a amiga senta atrás, ela senta também. Então, tudo isto, diz muito da pessoa, eu poderia até dizer enquanto artista, mas eu estou pensando como a vivência no contexto urbano, ao mesmo tempo em que é limitadora, ela é potencializadora de outras experiências. E como a ciência tem deixado de estudar isto! Algo que também interfere na produção de linguagem.

O corpo, objeto vivo da cultura – via de saber dos vários brasis

Lancei essa questão a partir de meu interesse pela linguagem. Como alguém fala no ônibus? Esta pessoa que fala assim, no ônibus, como namora? Que tom de voz usa quando está namorando? Quando está cozinhando para o namorado? Sem querer transformar tudo em objeto de análise há, de todo modo, um campo vasto a explorar, prestar atenção. Um campo que pode nos contar sobre o por que produzimos linguagem desta forma e não daquela? Por que, nossa presença no mundo se dá dessa ou daquela forma? Então, o corpo tem sido negligenciado, enquanto objeto de estudo e, mais do que isto, enquanto objeto vivo da cultura. Algo que só posso conversar com você concebendo a presença de um corpo vivo aqui. E tudo isto faz com que conheçamos tão pouco dos vários brasis que tem por aí. Mas aí, eu já estou viajando...

Eneida: Ouvindo você, como é o caso quando ouço o Gil, sinto-me diante de sujeitos detalhando como vêm se constituindo, dialogando com o momento atual, utilizando para isto de recursos da contemporaneidade.

Poesia contemporânea

Em 98, eu fui o curador da Bienal Internacional de Poesia de Belo Horizonte. Nos últimos três anos, eu tive dois livros incluídos em lista obrigatória de vestibular UNI-BH e UFMG. *Trivium* foi indicado na UNI-BH¹⁴³, em 2003, e a *Roda do Mundo*, com o Edmundo Pereira, foi indicado pela UFMG, em 2004. (...) Eu acredito na construção social da linguagem. Acredito no compartilhamento da informação na construção social do conhecimento e no compartilhamento deste conhecimento. (...) A minha poesia e a da geração a qual eu pertencço, dos poetas que estão na faixa dos 40 anos, ela surge sem contar com algum pai a nos receber na soleira da porta e dizer vai filh ao mundo. A nossa geração é impura, no melhor sentido, porque é uma geração para a qual a grande história da poesia não é tão mais importante do que a história em quadrinhos, o cinema, do que drogas, do que sexo, do que companheirismo em suas diferentes formas. É uma geração de poetas para a qual a vida é mais importante do que a poesia. Daí o estranhamento porque nós podemos falar tranqüilamente de compartilhamento. Uma palavra que é usada e abusada no contexto informático. Compartilhamento, no sentido proposto pelo poeta Paulo Leminski¹⁴⁴, que muito antes da popularização da Internet já

¹⁴³ Centro Universitário de Belo Horizonte.

¹⁴⁴ Paulo Leminski Filho (Curitiba, 24 de agosto de 1944 — Curitiba, 7 de junho de 1989) foi um escritor, poeta, tradutor e professor brasileiro. (...) Mestiço de pai polaco com mãe negra, Paulo Leminski Filho sempre chamou a atenção por sua intelectualidade, cultura e genialidade. Estava sempre à beira de uma explosão e assim produziu muito. É dono de uma extensa e relevante obra. Desde muito cedo, Leminski inventou um jeito próprio de escrever poesia, preferindo poemas breves, muitas vezes fazendo haicais, trocadilhos ou brincando com ditados populares. (...) Dentre suas atividades, criou habilidade de letrista e músico. Sua primeira letra foi Verdura, de 1981, cantada por Caetano Veloso no disco *Outras Palavras*. (...) Além de poeta e prosista, Leminski era também tradutor (traduziu para o castelhano e o inglês alguns trechos de sua obra *Catatau*, o qual foi traduzido na íntegra para o castelhano). Na poesia de Paulo Leminski, a influência da MPB é clara (...) Músico e letrista, Leminski fez parcerias com Caetano Veloso e o grupo A Cor do Som entre 1970 e 1989. Teve influência da poesia de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, convivência com Régis Bonvicino, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Moraes Moreira, Itamar Assumpção, José Miguel Wisnik, Arnaldo Antunes, Wally Salomão, Antônio Cícero, Antonio Risério, Julio Plaza, Reinaldo Jardim, Regina Silveira, Helena Kolody, Turiba. A música estava ligada às obras de Paulo Leminski, uma de suas paixões, proporcionando uma discografia rica e variada. Entre 1984 e 1986, em Curitiba, foi tradutor de Alfred Jarry, James Joyce, John Fante, John Lennon, Samuel Beckett e Yukio Mishima. Publicou

defendia o princípio da propriedade coletiva dos bens de invenção. Então, outra coisa não é a poesia contemporânea do que a possibilidade de uso pessoal, mas não personalista de informações de todas as épocas, de todos os contextos. Nunca se pôde falar tão à vontade de poesia como sendo uma língua franca como atualmente. A poesia brasileira, por exemplo, ela sai de um processo de “ensimesmamento”, o qual contribuiu e muito os anos de arbítrio, mas também o modo de formação da cultura brasileira. Esta idéia de que a palavra escrita é o momento mais alto da cultura em detrimento das expressões orais. Isto fez com que, durante muitos anos apenas o macho, rico, branco, do eixo Rio-São Paulo pudesse fazer uso da palavra escrita. E ela, sendo usada, como já disse, como expressão de uma distinção do ser, de uma superioridade.

E o que se vê da poesia brasileira, a produção dos poetas da minha geração, à medida que vão construindo espaço dentro do Brasil, não é mais isto. Algo que já repercute em países próximos. Na Argentina, tem saído antologia de poesia brasileira. Tem saído na Espanha, na França, nos Estados Unidos. E, da mesma forma, temos dialogado com poetas destes países. Nós conseguimos quebrar aquela tradição francófoga e anglicófoga que predomina durante séculos. Quando voltamos os olhos para a contemporaneidade destas duas tradições é para esferas destas poéticas, que têm dialogado com poéticas descentradas, poéticas africanas, ameríndias e da Europa Central. Quer dizer, o mundo virou uma saudável bagunça para os poetas. E para artistas de outras áreas também.

(...) Sinto muito incômodo em dizer minha poesia. Fui eu que assinei, mas eu não inventei palavra nenhuma. Inventei configurações possíveis para a palavra poética. E já me dou por satisfeito por isto. Cada um dos poemas que faço, que um contemporâneo faz, é um exercício radical de alteridade, porque não é um nome que define que aquilo é seu. É seu, quanto mais do outro vai ser. Isto é uma novidade contemporânea a qual nós devemos abraçar. Nós não devemos temer. Mas as pessoas das gerações anteriores aprenderam a priorizar a individualidade como sinônimo de gênio criador. (...) Defendo um mundo que nós podemos, talvez, imaginar como mais feminino, mundo da recepção, do compartilhamento. (...) A questão do gênero me interessa profundamente. Desde muito novo eu me interesso por isto. (...) O tempo que preciso para compor os meus poemas é devido ao modo de organização familiar que eu tenho. A família nuclear, da qual eu venho, que foi o primeiro impulso pra eu pensar estas questões.

A família

Então, o meu pai tem 94 anos feitos agora em fevereiro (de 2005) e a minha mãe completa 87, no dia 27 de abril. E, por mais que a organização familiar reflita o tempo do qual eles vêm, o fato deles não terem grande instrução formal, eles tentaram sempre compensar muito com a leitura. Mas o que mais me interessa neles é ver como era e como criaram uma coerência nisto aí? Há contradição e o que mais

o livro infanto-juvenil “Guerra dentro da gente”, em 1986 em São Paulo. Entre 1987 e 1989 foi colunista do Jornal de Vanguarda que era apresentado por Doris Giesse na Rede Bandeirantes; Paulo Leminski foi um estudioso da língua e cultura japonesas e publicou, em 1983, uma biografia de Bashô. Além de um grande escritor, Leminski também era faixa-preta de judô. Sua obra literária tem exercido marcante influência em todos os movimentos poéticos dos últimos 20 anos. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Leminski >. Acesso em: 16 de novembro de 2007.

me interessa neles e no meu pai é a contradição. Um discurso que é a confirmação reiterada do mundo masculino e uma prática que nega isto. A partir do gesto dele que é muito delicado. Meu pai é muito delicado fisicamente. Isto é visível ali na relação com as crianças, não apenas com as netas dele, mas com as crianças da rua. Ele está sempre cercado de criança. Aproximando-se do mundo feminino. Meu pai sempre conversa com as mulheres da rua, mais do que com os homens. Eu me lembro, como imagem remota da infância, da minha irmã Fátima. A minha mãe, nas várias cirurgias que ela tinha que fazer, meu pai pedia licença no trabalho e cuidava de nós dois. Ele é que fazia a comida, lavava a roupa. Não pediu ninguém para ficar conosco. Lembro-me também muito vivamente de cenas da minha adolescência, 16, 17 anos, que é o período quando entra... Mais adiante um pouco, quando entra a primeira máquina de lavar roupa em casa. Até então, era ele que lavava a roupa da casa. Então, eu acho bastante saudável ter visto porque quando eu falo em contradição, eu não estou falando necessariamente de um conflito penoso para ele. Eu acho que ele ficava muito certo de cada frase que ele dizia e que nós podemos considerar machista. E ele estava igualmente certo, quando não via porque deixar de fazer algo, porque aquilo ali seria considerado de mulher.

Então, eu acho que ele lidou e lida com os limites de uma consciência possível. Isto, a percepção do modo como ele opera com este campo exigiu de mim um compromisso mais radical com a superação de contradições em mim. Não que eu tenha que ser exemplar. Resolver cada contradição ali, não deixando pedra sobre pedra. Eu fui um tanto além dele, do lugar que lhe foi dado perceber a própria condição...

Como tudo na vida, não está pronta

Família é para mim, em síntese, como tudo na vida, algo que não está pronto. Eu não tenho razão nenhuma para partilhar deste pensamento niilista que, sob pretexto de criação de um mundo novo, de possibilidades novas, quer eliminar tudo o que é considerado velho. Família não está pronta, acho que é um conceito operacional. Está em aberto. Os modelos os quais dispomos não são seguramente os melhores. Isto não quer dizer que a gente tenha que desistir da idéia de família. Sobretudo hoje que nos são permitidas outras possibilidades de configuração afetiva. Está tudo em aberto. Desde ter amigos de trabalho, amigos de bar, amigos de esporte, de academia. Nós podemos ter de tudo. Nós podemos ter amizades mais ou menos eróticas, mais ou menos criativas, todo tipo de amizade. Então, não há porque colocar sobre a família o peso que era colocado sobre ela até algumas décadas atrás. Então, neste sentido, poder ter a graça, e aí é verdadeira graça de poder lidar com família nos dois extremos: pai de 90 anos e uma filha de dois é que eu me convido a pensar porque é um prazer pensar as idéias que a idéia de família comporta.

Leituras que liguem o que escrevo com o universo cultural mais amplo

Eu não sou acusado de ecletismo. Pelo contrário, existe uma leitura muito refinada. Porque eu tenho me proposto estes exercícios, estes procedimentos. Eu me dou por muito feliz com a recepção de minha obra. (...) O que sinto falta mesmo é de leituras que estabeleçam a ligação com o universo

cultural mais amplo. Ainda que fale de Ricardo Aleixo que segue, dá seqüência, aprimora, potencializa determinadas vertentes da poesia ou que inaugura outras e tal, mas ainda é muito reiterada a leitura do poeta que se expressa ali no papel e não na cultura. Estas questões todas que eu tento projetar no texto, elas não são ainda claramente percebidas. Eu respondi a uma jornalista, de Juiz de Fora, a respeito de questões contemporâneas (direitos autorais, disponibilização de obras na Internet e etc.) (...) Respondi sugerindo que as questões apresentadas me levavam a cogitar que para ela a literatura está fora do mundo. A literatura vista, então, como o lugar do refinamento espiritual, acima do bem e do mal. E a literatura que eu faço, pelo contrário, por mais que gostem dela. Gostem, mas sabendo que ela é vira-lata, não durável, dificilmente capaz de chegar a ser um clássico.

Poesia e literatura

A literatura é algo que não tem mais do que 200 anos e que fala sobre o primato da letra impressa. A poesia ela surgiu oral, corporal, gestual, visual. E, com o advento da imprensa, a difusão, os livros individuais, das edições individuais é que vem a palavra literatura, *litera*. E isto praticamente solapa toda a história anterior da poesia. Quando eu falo de poesia, falo desta que está no corpo também. Eu falo desta que está no livro. Eu sou programador visual, eu sou editor, mas eu estou falando desta que está no livro como um momento de passagem. Ela não aspira ao livro como o momento máximo. Então, falar que a minha poesia é vira-lata é afirmar o pertencimento dela na ordem do cotidiano e não acima do cotidiano. Ela é vira-lata porque ela está fuçando literalmente nas latas. As conversas me interessam, quadrinho, cinema. A grande crise de falta de leitores que persegue a poesia há tantos séculos tem a ver com esta sacralização dela que a coloca acima, para mantê-la em um cárcere privado. (...) Quando o Platão expulsa o poeta da República, ele sabia muito bem quem ele estava expulsando. Porque, ele expulsava alguém que, por tocar no quê das coisas, como diria Guimarães Rosa, na materialidade das coisas, era portador de uma verdade outra, que não é a verdade do político, do historiador, da verdade do homem dito comum. (...) O poeta é mais realista do que a real, não porque ele é um predestinado, mas na medida em que ele fala da água e a água a qual o poeta fala já não é a água a qual você bebe ou na qual você se banha. É uma outra água a qual só existe na linguagem. Portanto, ela é mais real do que a água mesmo. Esta é a condição dela. É o real da linguagem. É um momento de reinauguração da vida, via linguagem. Você toma água e diz... Você quase nunca discursa sobre a água. Você toma ou se banha ou a contempla.

Poesia reinventa

Quando eu produzo um verso, escrevo um poema sobre a água, eu estou reinventando a água. Ela não é a água, nem mesmo a água que outros poetas já tematizaram. Ela é uma água novíssima. Acabou de inventar agora. Isto que pode ser interpretado como mentira, é que pode ter perturbado Platão. Não podia. A República, que é um lugar ideal, ter este tipo de sujeito que afirma que a água dele é mais do que aquilo que tomamos, que banhamos. É este tipo de duplicidade que a poesia traz e que gera embaraço, gera desconforto. Porque a poesia não existe para trazer consolo e conforto para ninguém. Ela traz noção da crise. Ela é a materialização da crise. Ela mostra que as coisas não são exatamente

como nós acostumamos pela convenção a denominá-la. Eu lhe chamo de Eneida e está resolvida a questão. Não é assim, eu só lhe chamei de Eneida!

Poesia curtição; não serve para nada

O poeta é este sujeito estranho que pega aquilo ali e diz, está aqui o poema. Eu coleciono manchetes de jornal que me permitem este uso em sala de aula para explicar aos alunos, por exemplo, o que são figuras de linguagem. O (jornal impresso) “Diário da Tarde” é cheio de imagens assim: “*Polícia secreta, aborta seqüestro!*” Isto é maravilhoso. Ou: “*Galo goleia e bica o bi.*” Esses são momentos de puro prazer da linguagem, em que ela, naquele caso ali, está servindo para comunicar alguma coisa. O galo, o Atlético Mineiro fez mais de três gols e chega perto de alcançar o bi campeonato. Não tem graça nenhuma. Mas, “*O Galo goleia e bica o bi*”, é todo um mundo! Aquilo pode ser curtido por si mesmo. Agora para que serve isto? Para nada. Daí, outro estranhamento da linguagem porque o poeta é o primeiro que diz que ela não serve para nada.

Um Jogo

A poesia em grande parte é associada à noção de jogo. Jogo mesmo, envolvendo mais de um. Por exemplo, o Hai kai japonês, ele é feito com vários jogadores. O *Repente*, do Nordeste Brasileiro, o *Rapper*, têm esta noção. É jogo do poeta com a linguagem, no sentido metafórico. Como você joga a sua vida em uma coisa. Quando você joga uma partida com a vida, com o acaso ou com a realidade. Quando você se joga nisto. (...) A criança joga sério, o poeta joga sério. Eu pretendo, quero ser jogador constantemente. Estar a jogar com a linguagem. Jogar a vida naquilo. Jogo com os outros poetas. O jogo para mim é fundamental. E é muito sério.

Oriki, retomando

Eneida: Ainda sobre Oriki, eu sempre o associo a algo de tempos antigos. Eu me pergunto como você que diz fazer poesia vira-lata, música eletrônica, com instrumentos da contemporaneidade se utiliza dele?

Ricardo: O poeta Augusto de Campos já disse: “*O antigo que foi novo, é tão novo quanto o mais novo novo.*” Penso então que eu posso colocar lado a lado um Oriki, com um Hai Kai japonês, do século XVI e uma letra de Rap e perguntar qual o mais novo? O mais novo, em termos de existência concreta é a letra de Rap, mas onde há um tipo de organização estrutural mais sofisticada? Em qual deles há um nível maior de complexidade? Porque as coisas me interessam pelo grau de complexidade. Interesse pelo o que me dá trabalho, vai obrigar a pensar, exigir a minha sensibilidade. Esta que não apenas sinta, mas que pensa também. Não há, de forma alguma, esta posição dicotômica de sentir e pensar. O poema é feito pela inteligência que sente e pelo sentimento que pensa. Não há porque dizer que a inteligência não vai estar presente. Ela é algo que compõe o humano. Ela não é uma aberração, uma excrescência do humano. (...) Manipula signos poéticos, verbais. (...) Então, o meu olhar e a minha escuta são sempre de matiz cultural e não estético, enquanto representação, enquanto expressão de uma individualidade criadora. Quero sempre trazer esta individualidade criativa para o âmbito mais

coletivo. Então, o que me interessa, no Hai Kai japonês, é a síntese. Três linhas para dizer, sintetizar uma vida inteira. O que me interessa na epopéia homérica. A mim interessa este trabalho que prefigura o trabalho de historiador. Ao condensar todas as narrativas míticas que circulavam na Grécia, sem que ninguém as recolhesse, as reunisse em um *corpus* textual único. O que me interessa em Dante Alighieri é a mesma coisa. É o esforço de condensação numa única obra de todos os dialetos que circulavam na Itália de seu tempo. Camões, a mesma coisa em relação aos dialetos que se falavam naquela época. Então, esta operação do poeta, por mais individual que ela seja, por mais que ela denote uma genialidade, ela vem do coletivo e vai para o coletivo ou não terá existência. Por mais que demore a ser publicado. (...) Então, a possibilidade de ver uma coisa de vários ângulos diferentes é que me levou a interessar pelos Orikis. É porque eu conheci Oriki lendo livro de Antropologia. (...) A poesia não é narrativa. Poesia não se presta bem à narrativa, porque ela não está tratando do que existe. É algo que existe, mas não da forma como a pedra existe.

Não serve de nada e dura séculos

Poesia, em síntese, fala dela mesma e de como nós humanos somos maravilhosos, a ponto de criar algo que não serve para nada e que dura séculos. É disto que ela está falando o tempo inteiro para esta nossa disposição para o jogo. Que é como Paulo Lewinski já falou melhor do que eu. Para que serve um drible? Serve para um jogador vencer o obstáculo que é o outro jogador. Mas ele pode lançar a bola para o lado, como os alemães fazem. E aí, novamente podemos perguntar “por que nós driblamos?” E a resposta poderá ser: “porque a nossa sensibilidade de brasileiro é barroca. Para quê se beija na boca? Você pode pensar numa visão produtiva, mas é pelo prazer daquilo mesmo. E é isto a poesia.

De uma cena que eu vi na rua

*Cine olho.
É um menino.
Não. Era mais felino.
Um Exu efeminado.
Chispando entre os carros
Um ponto riscado a laser.
Na noite de lua cheia.
Ali para os lados do mercado.*

Busco tornar-me outro em relação ao que está no texto. Virar outro. Eu não tenho compromisso com o texto, mas sim com aquela totalidade de signos: som, ruído, a presença do público, tudo isto altera a minha presença ali, torna um poema. Faz dele um elemento a mais. Não é um poeta gravando os poemas para a posteridade. Eu não estou pensando na posteridade, eu estou pensando que é indissociável da minha experiência como ser humano desmanchar-me no meio daquele conjunto de signos. Ser mais um signo. Isto causa desconforto em uns, entusiasmo em outros.

2.2.6. VALDETE DA SILVA CORDEIRO¹⁴⁵

Meninas de Sinhá, minha vida.

Gil Amâncio, minha paixão

Trajatória inicial

Eu sou Valdete da Silva Cordeiro, tenho 67 anos, moro no Alto Vera Cruz¹⁴⁶, há 37 anos. Vinda da Bahia para Belo Horizonte com a idade de 5 anos, eu fui criada por uma família de classe média. Um casal branco de classe média. Morei no bairro Funcionários até 22 anos, quando me casei. Daí, eu fui para cidade do interior. Depois nos separamos, eu voltei para Belo Horizonte. Como a minha mãe de coração já tinha falecido, eu fiquei sem espaço para onde ir, vim parar no Alto Vera Cruz. Aqui comecei a minha vida de novo. Achei aqui no Alto uma pessoa que me amparasse e eu comecei a refazer a minha vida. De patroa eu passei a ser empregada, ironia da vida. Eu quando mudei para aqui não tinha água, não tinha luz, tinham poucas casas, não tinha quase nada. Nós usávamos um córrego. A água lá era limpa. Era lá que a gente lavava roupa, pegava água. Eu comecei a me incomodar Eneida, pelo seguinte... Eu fui criada em um bairro nobre. Eu pensava comigo, se lá eles têm de tudo, porque aqui nós não podemos ter, se somos cidadãos, seres humanos? Com isto, eu comecei a pensar como é que eu vou fazer para lutar pela melhoria de nosso bairro? Eu comecei um trabalho pela melhoria do bairro! Com o passar do tempo, eu fui convidada para fazer parte de uma associação, que é o Centro de Ação Comunitária Vera Cruz. No Conselho, eu fui a tesoureira até chegar agora a Presidente.

O Alto Vera Cruz – articulações para conquistas básicas

Eu comecei a convidar as mulheres que eu conhecia para vir aqui para casa para conversarmos. Eu dizia que a gente precisava melhorar aqui. Nós não tínhamos creche, não tinha escola. Era urgente. A gente precisava melhorar o nosso bairro! Teve uma menina, ela se chamava Sônia, já faleceu, nova! Ela disse para a gente fazer um teatro. Eu perguntei como, se a gente não era artista?! Que a gente não sabia nem peça, nem nada! Ela falou que nós é quem iríamos escrever a peça. Eu falei, então, para a gente fazer um teatro conscientizando a comunidade da necessidade por lutar pela melhoria do bairro. Aí nós fizemos. Começamos a montagem de uma peça de teatro. Sentamos aqui e montamos a peça. Começamos com uma que era: “*Sônia Maria, cadê o feijão?*” Era na época em que feijão era muito caro e que a gente comprava feijão de bandinha. Decidimos convidar, então, o irmão da Sônia, o Paulão. Hoje ele é vereador (do PC do B). Ele veio. Ele era do Grupo de Jovem da Igreja. Ele veio jantar com a gente. Fizemos a peça e nos perguntamos onde iríamos apresentar? Aí, resolvemos pedir ao dono do depósito, o caminhão dele emprestado. A gente ia para as esquinas. Em cada fim de semana a gente estava em uma esquina. O seu João chegava com a marmita e falava que já estava

¹⁴⁵ Conversa em 13 de agosto de 2005.

¹⁴⁶ Um bairro da região leste da cidade de Belo Horizonte.

cansado de levar arroz e chuchu na marmitta! A mulher falava que ele, também, não brigava pelos direitos dele. Não brigava pelo salário que recebia. Que ele e todo mundo não reclamavam de nada. Que no nosso bairro a gente não tinha escola. A gente falava o que não tínhamos. A mulher começou a falar que a gente precisava lutar para conseguir as coisas. E nisto ia juntando gente, foi aparecendo jovem, criança querendo entrar também no nosso teatro. E o negócio foi, então, aumentando. Porque no início eram Ivone, Irene, Sônia, eu, Paulão e Vânia. Éramos seis pessoas e foi aumentando. Com o teatro, então, a gente fazia uma peça e isto já era o início da luta pela melhoria.

Associação comunitária

No bairro, tinha uma associação, mas parece que o responsável não fazia no tanto que a gente via que precisava. E, assim, começou a minha luta pela melhoria do Alto Vera Cruz. Eu não parei mais. Depois fui convidada a entrar nesta associação que é o Centro de Ação Comunitária do Alto Vera Cruz. Aí a minha luta foi crescendo porque eu comecei a participar das coisas. Tudo o que tinha eu ia. Eu passei a aprender a lidar com os órgãos públicos. Começou com a água. Como quem tinha água aqui era um senhor. A gente comprava água na mão dele. Depois colocaram um chafariz, mas aí a fila era muito grande. E, na medida em que fomos lutando, foi chegando água, esgoto. Ônibus demorou, mas veio até aqui em cima. Era muito sacrifício. Era muita luta. E aí hoje o nosso bairro está como está. Nós temos de tudo: asfalto, rede de esgoto, temos escola, creche, centro de saúde. O centro de saúde também foi uma luta porque a gente tinha um centro de saúde estadual. A casa estava mofada. Eles decidiram (a Secretaria) que não podia mais continuar. Houve denúncia, veio a televisão por causa do estado da casa. Ficamos preocupados. Como a gente iria fazer se o centro de saúde fosse embora do Alto Vera Cruz? Como a Associação era proprietária de uma casa que foi comprada pelo fundo cristão, nós cedemos a casa para construir o centro de saúde. Fomos à Secretaria, eu e o Paulão, porque ele já era o presidente da Associação. Nós fomos à Secretaria de Saúde. Oferecemos a casa por comodato por 20 anos. Um tempo, então, para construir o centro de saúde. A Secretaria passou a verba para a associação e mantivemos o centro de saúde. Com isto, ele não foi embora daqui. Nós ficamos um tempo sem sede. Fazíamos reunião na rua, mas contando que o centro de saúde estava aí. E agora com o orçamento participativo, a gente conseguiu um centro de saúde novo. Temos o espaço da Associação de novo em que temos um trabalho com os jovens e onde as Meninas de Sinhá usam também.

A comunidade vai junto

O bairro foi melhorando na medida em que ele foi conscientizando de que quem tinha de se mobilizar era a própria comunidade. E o nosso trabalho da Associação, o importante foi a gente conscientizar a comunidade de que tinha de correr atrás do que ela necessitava para ela. Não é o presidente, os membros da Associação para ir na Prefeitura pedir o que precisa. Até hoje trabalhamos assim. A comunidade vai junto com a gente. Então, nós vemos o que precisa, nos reunimos com a comunidade.

Ela define e vamos todos. Nós falamos que o líder comunitário é quem abre a porta para a comunidade entrar. Então, até hoje é assim. A pessoa liga e fala: “*Oh Dona Valdete, a minha rede de esgoto, eu estou precisando...*” O que eu faço? Eu ligo para a COPASA, a pessoa vem, eu levo lá e a comunidade senta com a COPASA e vai falar o que estão precisando. E, daí por diante, a comunidade caminha com a COPASA. A gente só abre o caminho para a comunidade trabalhar. Eu acho que é por isto que a nossa comunidade é dita por aí como a mais organizada. Eu não entendia porque o pessoal da Prefeitura sempre falava isto. Aí quando fui fazer um curso de cooperativismo lá, eu perguntei à professora o que era ser uma comunidade organizada? Ela explicou que era porque a gente conseguia uma melhoria em um dia e no outro já conseguia outra. “*Vocês estão sempre conseguindo o que precisam, se articulam entre vocês e conseguem*”.

Estratégia de mobilização comunitária

Semana que vem, por exemplo, a gente vai articular a comunidade para debater sobre a crise política que está aí. A gente vai em uma rua, procura uma pessoa conhecida daquela rua e pede aquela pessoa para que a reunião seja na casa dela. Aí convidamos os vizinhos dela. Vamos lá, fazemos a reunião. Acabou a reunião ali, vamos em outra. Porque, se você chamar para reunião na Associação não vai. Agora, se é para ir à casa da vizinha ela vai. Aí agora vamos começar a trabalhar a crise política. Conversar sobre este absurdo que está aí. Esta corrupção que não queremos, mas nos perguntamos como mudar e não ficar pior? Então, estamos marcando reunião nas casas para ir conscientizando sobre a crise política.

Eneida: E quem deu a idéia de fazer assim, através desta estratégia?

Valdete: Veio da minha cabeça. Eu penso e aí... Igual as Meninas de Sinhá, me veio, vou formar um grupo para a gente fazer brincadeiras de roda. Aí, eu ponho em prática o que penso. Eu faço assim com a comunidade, porque se você quer que eles participem, é só quando é uma coisa que querem muito. Mas assim, para bater papo não vão. E aí a gente vai nas casas, em todas as ruas.

As Meninas de Sinhá, o começo, a minha paixão

Neste caminhar, há quinze anos atrás, eu comecei a me preocupar com as mulheres que tomavam muito antidepressivo. Elas saíam do Centro de Saúde com sacolas de remédio, naquela tristeza! Eu, conversando com elas, notei que elas não precisavam de antidepressivo, mas sim de uma auto-estima! Comecei a chamar estas mulheres para bater papo, depois nós fomos fazer trabalhos manuais, depois eu fiz expressão corporal. Com isto foram surgindo as brincadeiras antigas, até que chegava a brincadeira de roda! Hoje são as Meninas de Sinhá que estão aí, outras mulheres. Elas se transformaram e transformaram a vida familiar. Apesar de que, no início, houve muita reclamação dos maridos comigo porque as mulheres mudaram os seus hábitos. Elas eram mulheres que davam o prato de comida na mão, a toalhinha no banheiro! Elas não deixaram de fazer o trabalho delas, mas no horário delas, elas falavam: “*A comida está no fogão, na hora que vocês quiserem comer esquentem porque eu já estou saindo!*” Então, elas começaram a cuidar delas mesmas. Nós começamos

apresentando em creche, nas ruas, nas escolas, nos hospitais psiquiátricos, penitenciárias. Nós fomos caminhando, até recebermos o convite para fazer um trabalho junto com os meninos do NUC, gravar com eles um CD, que é o Manifesto Primeiro Passo. Quando a gente saía para apresentar e tinha pessoa de fora do Estado, eles perguntavam se não tínhamos fita gravada ou CD? Aí foi para nossa cabeça a necessidade de gravar o nosso CD.

O primeiro CD

Nós, então, fomos à luta para conseguir este CD. O Gil, já era conhecido aqui no Alto Vera Cruz, há 30 anos. Ele trabalhou no CIAME¹⁴⁷ e a gente foi se conhecendo. Então, nós temos afinidade com ele. Como ele trabalhou com os meninos no Manifesto Primeiro Passo, a gente o convidou para ele ficar com a gente no nosso CD. Gravamos o nosso CD. Estamos esperando que ele saia até outubro, feliz da vida!

Uma família

Meninas de Sinhá para mim é como se eu tivesse criado uma outra família. Não sei se são filhas, se são irmãs. Hoje em dia é a paixão de minha vida! Porque eu não vou dizer que foi bom só para elas, foi também para mim. Porque a mulher quando chega a certa idade, ela se sente só. Mesmo com a casa cheia de filhos e de netos, ela se sente só. Daí, os encontros, as atividades que nós participamos nos dão nova vida, mais entusiasmo. Nós estamos felizes e esperando que cresça cada vez mais. Hoje, nós estamos com agenda lotada. As pessoas quando ligam, nós não temos mais dia livre.

Para gerar mundo melhor

Valdete: Agora, com as Meninas de Sinhá, eu não sei nem como dizer, mas é um trabalho que a gente quer que não seja só cantar e dançar. Queremos um mundo melhor para os nossos netos, para os filhos das outras pessoas. E eu acho que nós levamos é esta alegria. É esta abertura na cabeça das pessoas, de que para brincar não tem idade. E que é a cultura e a educação o que vai revolucionar o nosso país. E é o que as Meninas de Sinhá estão fazendo. Elas estão entrando na escola. Aquelas que não sabem ler agora estão entrando na escola para aprender. E, assim, vamos dando exemplos. Se tem que estudar, vamos estudar! No Natal nós corremos atrás de cesta. Fazemos uma festa, pedimos para quem pode doar cesta e depois distribuimos. Visitamos pessoas doentes. Elas mesmas falam, combinam entre si para visitar quem está doente. Agora também, nós, há dois anos, fizemos um grupo que são as Netinhas de Sinhá. Porque as netas, quando vamos ao Parque Municipal e outros lugares, pedem para também ser Menina de Sinhá! Um dia chegou uma e pediu se podia vestir e cantar como a avó dela e aí ser Menina de Sinhá. Eu, então, formei um grupo, são cerca de 30 meninas de 6 a 10 anos. Elas cantam, já estão indo nas creches apresentar. E agora estamos fazendo um projeto junto ao grupo Ziriguidum para lei de incentivo, para a gente trabalhar com essas meninas. Trabalhar a voz. Percussão é com os meninos. Aí formamos o de netinhos. Nós entendemos que o mundo todo está com baixa

¹⁴⁷ Centro Integrado de Atendimento ao Menor (Ciame).

estima e apostamos que é com a cultura e com a alegria é que podemos levar esta meninada. Há três anos, nós voltamos o Maculelê. Porque ele tinha acabado e eu fiquei em cima do Quinzinho para voltar o Maculelê. Aí, ele voltou. Maculelê é uma dança. Quando os meus meninos eram pequenos existia esta dança. Tinha os “Meninos de Sinhá” e acabou. Resolvemos pegar o nome do grupo para nós. Eu acho que este trabalho das Meninas de Sinhá está mudando as cabeças das crianças. Hoje você passa e vê as crianças cantando os cantos de roda. Outro dia, eu passei na praça e ouvi um grupo de crianças cantando um dos nossos cantos. Isto para mim é uma glória! Ver as crianças cantando o que a gente canta.

O repertório, a dinâmica de trabalho

O trabalho com as Meninas de Sinhá começou assim, toda sexta-feira, porque nós nos encontramos segunda, quarta e sexta. Segunda e quarta era expressão corporal, a sexta-feira eu tirava para brincadeiras: chicotinho queimado, barra manteiga. As nossas brincadeiras antigas. Tinha gente até de 90 anos. A gente brincava de animal macaco, a cobra rolando no chão. E ali era uma turma de criança. Você não via pessoa de idade, eram crianças mesmo. E nestas brincadeiras toda vez que a gente terminava elas diziam para brincarmos de roda. Aí fechava com a brincadeira de roda. Surgiu, então, a idéia de formar um grupo para sair por aí para brincar de roda. Sentei com elas e falei que nós iríamos formar um grupo de brincadeira de roda para ir às escolas, na rua ou por aí resgatando estas brincadeiras. Elas gostaram da idéia. Falei que, então, a partir daquele dia, toda sexta-feira elas teriam que trazer um canto de criança que lembrassem. Nesta época, tinha um rapaz da secretaria de cultura, o Roquinho. Ele estava sempre comigo. Ele falou que iria me ajudar. Toda sexta-feira uma trazia e cantava. Nós fomos juntando as músicas e cantando. Teve um dia que uma falou para procurarmos a tia da Luíza, já com seus oitenta e tantos anos, para ela ensinar algum canto. Nós fomos. O Roquinho foi também. Começamos a pesquisar com as pessoas mais idosas. E com isto formamos uma apostila e começamos o ensaio. Cada dia, uma cantava, ensinava para outra. Estava perto da inauguração do Centro Cultural. Quando a gente já tinha ensaiado a roda, escolhido as músicas, feito as apostilas, nós falamos que podíamos sair por aí cantando. Uma falou comigo que o grupo precisava ter uma roupa própria. Não tínhamos dinheiro para comprar roupa. O Roquinho, então, falou que iria conseguir para nós. E ele conseguiu o tecido. Uma das meninas fez a roupa e um amigo dele chamado Tião não sei de quê fez o modelo. Que era uma blusa branca de mangueira fofa e uma saia estampada. Fizemos a roupa e eu falei que a gente iria cantar na inauguração do Centro Cultural. Isto tem uns oito anos. Fizemos a roda e apresentamos. Agora Eneida, se você me perguntar como nós chegamos até aqui? Eu não sei explicar. Desde este dia do Centro Cultural, o pessoal começou a chamar. Foi nas escolas, em outras cidades. Eu só sei que foi uma idéia boa e que agradou a todo mundo. Foi bom para as mulheres, porque hoje elas são outras pessoas, felizes. Também, o número de mulheres foi crescendo. Eu sempre vou ao Centro de Saúde e chamo para vir.

Sinhá é a vida. É esta senhora que nós obedecemos

Depois, uma chegou para mim e disse que aquele nome não era bom. Resolvemos mudar, lembramos do grupo de meninos há tempos atrás, como já falei e mudamos. Tem gente que nos pergunta se sabemos o que é Sinhá. Nós falamos que para nós Sinhá é a vida. E é esta senhora que nós obedecemos. Por quem nós devemos cultivar a alegria. E, assim, vamos fazendo.

La pondo a voz da gente no lugar

Eneida: Então, dos encontros em que se brincava, vocês começaram também a cantar. Das músicas que iam cantando foram formando um repertório, divulgando, produzindo CD. Agora, vão cuidando do repertório que organizaram.

Valdete: E aparecendo mais porque entrou uma menina para o nosso grupo que, por coincidência, ela foi minha amiga de infância. Ela morava perto da gente. Eu morava na Bernardo Monteiro e ela na Timbiras¹⁴⁸. Agora nós nos vimos e ela está no Meninas de Sinhá! E trazendo músicas novas para gente. Aí estamos variando de música. Agora, nós gravamos o nosso lindo CD e temos músicas para gravar muito mais CDs que vem por aí. Porque, quanto mais vai chegando gente, cada uma traz a música que lembra e aí o repertório vai crescendo.

Eneida: E a senhora falou que em dado momento da organização do grupo, o Gil passou a participar. Como foi isto? O encontro, a presença dele e o que se deu a partir daí?

Valdete: É que o Gil, ele fez a gravação do Multiculturalismo, em que nós fizemos parte com os meninos. O Gil trabalhou com os meninos. E no nosso CD nós escolhemos também o Gil para estar junto no decorrer do tempo. Ele participa na hora da escolha das músicas, nos ensaios, ele está com a gente. Em tudo, na produção toda do CD, ele está presente.

Eneida: E o que o Gil faz? Qual é a ação dele no trabalho que vocês estão fazendo e que faz sentido mantê-lo? O que faz vocês, profissionais, chamar um outro profissional?

Valdete: Olha, eu não acho que nós somos profissionais. Eu acho que para gravar um CD tem de ter um profissional com a gente, para organizar a nossa voz no lugar. O repertório fomos nós mesmos que escolhemos, ele não se intrometeu. Porque o Gil é o seguinte: a única coisa que ele fez foi pôr a nossa voz em ordem, organizar o CD. Porque nós cantamos, de qualquer jeito. E o Gil, ele nunca falou para a gente cantar esta ou aquela, isto está certo ou está errado. Tinha hora que eu pensava: “*como ele não dá um palpite!*” Eu nunca falei, mas eu via. E ele não falava, mas só ia pondo a voz da gente no lugar. Às vezes a gente errava, ele voltava, acertava. Eu tenho certeza de que nós demos um trabalho, mas ele nunca falou! Porque nós estamos acostumadas a cantar pela rua afora de qualquer jeito! E não estamos nem aí. E ele foi organizando a nossa voz ali, no tempo certo. E foi isto para gravar um CD, ele nos ajudou muito. Ele foi levando todo mundo do grupo. A paciência que o Gil teve com a gente,

¹⁴⁸ Bairro Funcionários, Belo Horizonte.

meu Deus! E ele é assim, ele não é de falar que a gente errou. Isto não. Ele vai devagar levando. Não sei se pela idade da gente, mas ele leva a coisa numa calma! Tinha hora que eu me irritava, perdia a paciência e ele não.

Eneida: E todos aceitaram, concordaram com a presença do Gil?

Valdete: Sim! Porque eu já conhecia o Gil, já tem 30 anos, mas elas conheceram quando fizemos o CD, com o Manifesto Primeiro Passo. Todas viram o caminho, a capacidade de organizar o trabalho da gente. E foram concordando, todas.

Eneida: Como foi isto de chegar nas escolas, em vários lugares que vocês vão?

Valdete: As escolas chamavam por causa da brincadeira de roda. A gente não só canta, mas brinca também. Porque o nosso maior prazer é brincar de roda. Não tem nada melhor do que isto. Brincadeira de roda que tanta gente brinca nas escolas, na rua. Porque a gente, no palco, só cantar, fica faltando alguma coisa. Aqui, a diretora nos chamou. Ela nem é daqui do bairro. Eu nem sei como ela soube. Alguém deve ter comentado. Depois um pessoal do MUSA – Mulher e Saúde nos chamou para ir à penitenciária de mulher. Nós fomos. E aí fomos por aqui mesmo. Nós começamos nossa vida, por aqui próximo mesmo: escola, hospital psiquiátrico, creche, penitenciária, sempre levando a alegria. E daí fomos pelo mundo afora e a gente nem sabe como. Vamos agora por estes lugares levando a alegria. É interessante Eneida porque a gente vai se apresentar, por exemplo, na rua, vai chegando um senhor, uma senhora, crianças. Depois, você vê gente chorando, abraçando a gente por aquele minuto que a gente está ali. Uns falam: “*Olha, eu lembrei de minha mãe. Eu lembrei de minha infância!*” Isto, para gente, é muito importante. E não tem um lugar que não tem uma pessoa agradecendo por estar ali, por estar brincando de roda. Isto para a gente é muita alegria, muito importante.

Alegria, União, Sucesso

Eneida: Então, para finalizar, se a senhora tivesse de colocar três palavras, quais colocaria?

Valdete: Eu colocaria *alegria. União* da gente! *Sucesso* no CD.

O trabalho com as crianças

Hoje eu trabalho com o grupo de meninas do CIAME, que é o Centro de Atendimento da Criança e do Adolescente. Já tem uns doze, treze anos que faço isto. Antes, eu trabalhava como faxineira. Eu fiz o concurso e passei. É do Estado. Com este meu envolvimento com as Meninas de Sinhá, às vezes a televisão ia me procurar e tudo, a minha chefe resolveu me passar para trabalhar junto com o grupo que trabalha com estas crianças. Aí, eu quis formar este grupo de netinhas e estamos renovando. Porque lá, eles ficam até os 14 anos.

Eneida: Quer dizer que a senhora hoje tem duas frentes de ação com as senhoras e com as crianças?

Valdete: É. Só que com as meninas eu vario. Eu trabalho com elas a leitura, lemos histórias. Um dia eu venho e trago para praça, eles trazem brinquedo. E na sexta a gente trabalha com canto de roda. E elas adoram! Também as crianças já vão fazendo apresentação!

2.2.7. RENEGADO¹⁴⁹

Apresentação pessoal

Começo identificando-me. O meu nome é Flávio de Abreu Lourenço, tenho 23 anos, nasci em 1982. Eu sou tipo filho de família de periferia. Eu desde novo trabalhei muito para ajudar a minha mãe em casa.

O Hip Hop, a música

Com o tempo eu fui descobrindo o Hip Hop¹⁵⁰, a música. Isto ajudou a nortear para que lado eu queria apontar a minha vida. Também com o tempo, eu fui encontrando as pessoas. Eu devia ter uns doze, treze anos, quando eu comecei a mexer com o Hip Hop. Nesta época, eu fiquei fascinado com os Racionais. Isto foi muito doido! Eu, então, comecei a buscar mais isto, sacar o que era este universo. Algo que eu fui descobrindo cada vez mais com o passar dos anos! Avalio que existem pessoas que no decorrer da vida ocupam lugares de liderança, têm facilidade de agregar outras pessoas a seu redor. Eu acho bacana que no meu caso esta liderança, o respeito que vou recebendo das pessoas, aconteça a partir do meu investimento com a cultura, com a arte. A música me interessa muito daí eu querer me aprimorar musicalmente através de uma formação. O Hip Hop foi o que deu a linha. Ele foi a porta de entrada. A primeira vez que eu pude ver gente de fato, pessoas como eu de pouca condição social subir no palco e mandar ver, garantir uma conversa, uma discussão com a massa. Aquilo me fascinou muito. Então, depois que eu conheci o Hip Hop, eu encontrei uma base para eu fazer as coisas. Entender quem é Zumbi dos Palmares, quem é Malcolm X. Referências negras que a gente encontra no nosso meio. Também eu pude ter livros, buscar as coisas que fui identificando que me interessam.

NUC¹⁵¹, música eletrônica

O NUC foi a base de tudo para a construção do trabalho. Através dele construímos muita coisa. Nós estamos desde 97 juntos, o Francis, o Fred, a Dani e eu. Foi a partir do Hip Hop, da música que eu tive a oportunidade de ampliar meus horizontes. Pude ir a outros Estados, tocar e conhecer outros lugares, outro país. De estar junto a um grupo que me dá a oportunidade de ser, de construir outros horizontes. E também foi daí que eu pude conhecer pessoas bacanas que puderam ajudar em meu

¹⁴⁹ Flávio de Abreu Lourenço. Conversa em 23 de maio de 2005.

Obs.: O Renegado (ainda) integrante do NUC (nele realizando apresentações de shows) e do Grupo Cultural NUC, a partir de 2006, vem assumindo carreira solo.

¹⁵⁰ Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hip-hop>

¹⁵¹ O grupo NUC (Negros da Unidade Consciente). Este grupo de Hip Hop propõe a conscientização dos jovens através de suas letras politizadas com caráter de denúncia das injustiças sociais típicas da periferia das grandes cidades brasileiras. Formado pelo DJ Francis e os MC's Negro F, Renegado e Dani Crizz, o grupo foi criado em 1997. Afirmam proporem-se a discutir e valorizar a negritude. Disponível em: <<http://www.saogabriel.pucminas.br/csociais/diversidadecultural/boletim/boletimodcdezembro2.htm>> Acesso em: 12 de julho de 2007.

desenvolvimento como é o caso do Gil. A partir da experiência de Grupo nos aproximamos, nos conhecemos e se criou uma relação bacana.

O Flávio e o Gil, fase inicial

Para mim o Gil é uma espécie de Guru. Ele me ajuda a ver muita coisa. Eu criei uma amizade bacana com ele. Além disto, ele é o meu professor. Nossa relação no começo não foi muito boa. Eu o conheci em 98. A gente participava de um programa da prefeitura de Belo Horizonte. Neste programa, os grupos se organizavam nas comunidades e fazia shows. Também tinha uma parte de oficinas que era muito importante para o grupo: expressão cultural e técnica vocal, produção e elaboração de projeto para captação de recursos. O Francis partiu para este lado de produção cultural e a gente ficou nestas oficinas artísticas. O Gil era professor de oficina de expressão cultural. Constantemente, eu brigava com ele saindo farpas! Mas foi um processo bacana porque... Antes eu era mais amargo, fechado. Não por opção, mas pelo o que eu vivi até ali. Se eu recebesse uma crítica e não gostasse já me armava e ia para o ataque. A vivência foi me ensinando a discutir as coisas. A oficina aconteceu no decorrer de um ano. Neste tempo me foi possível conviver com o Gil. Sempre discutindo. Em 2000, a gente aprovou o Multiculturalismo Comunitário aqui no Alto (Vera Cruz). Tivemos experiências com as Meninas de Sinhá, com a Capoeira Arte Brasil e o NUC. O projeto era para fazermos um CD, show e tudo. Resolvemos chamar o Gil para fazer a direção deste trabalho. Foi, então, que nos aproximamos mais numa perspectiva de poder conversar mais, trocar idéia. Com isto, fomos nos conhecendo. Nós tínhamos que fazer as faixas do CD. Eu ia para casa dele porque ele tinha computador. Ele aproveitava e mostrava as coisas. Eu ficava doido com o computador! Eu ia para casa dele direto para compor ou acertar as coisas da composição das músicas. A gente ficava discutindo. E eu cada vez mais fascinado com aquilo ali. Daí íamos nos aproximando mais ainda. Eu pirei demais com aquilo tudo! Resolvi comprar um bicho deste para mim.

O computador

Eu tinha feito um curso de informática, mas ainda não tinha prática. Eu estava trabalhando, não tinha condições para comprar um computador. Eu fui, comprei em uma loja. Financiei o bicho: “trocentas” vezes para poder pagar! Assim, passei a ter *computador*. Era um Diron 850, ruimzinho! Mas dava para rodar uns programas, fazer umas coisas. Foi aí que comecei. O computador foi um marco na minha vida. Ele me ajudou a ser musical, a sacar mais esta coisa de compasso, tempo, tom. E tinha uma coisa que me guiava ali.

E nisso o Gil e eu, nós sempre trocando muito. Ele ia lá e instalava uns programas para mim. A gente conversava, discutia. Eu fazia uma coisa, mostrava para ele. Isto influenciou muito na vida do grupo porque, até então, o processo de produção musical do grupo era: eu escrevia as letras, a gente compunha e tudo mais e na hora de produzir musicalmente a gente terceirizava o serviço. Isto por não ter ferramenta, nem formação para fazer. Porque uma coisa é você ter uma formação musical, você faz

um arranjo no violão, vai e busca em cima dos recursos que tem. No meu caso, nós não tínhamos prática e nem esta formação musical mais apurada.

O acesso aos meios de produção

E aí foram várias fitas acontecendo. Eu comprei o computador, o violão e comecei a entrar neste mundo da harmonia da música que me possibilitou mais isto. Então, neste momento da minha vida pessoal e do grupo, começamos a ter acesso aos meios de produção. A compor as bases eletrônicas que a gente desenvolvia, fazer arranjo no violão. E neste processo o Gil se manteve muito presente. Incentivava, corrigia, mostrava coisas novas que pudessem me inspirar. Sempre instigando.

Produção em comum

Daí, eu e o Gil construímos um laço de amizade bacana. Hoje, cada vez que trabalhamos juntos, eu aprendo algo novo. Ele fala uma fita que me deixa com mais dúvida, aí eu vou estudar as dúvidas. Ele faz estas trocas comigo. Tem uma frase bacana que ele me disse um dia quando a gente estava conversando sobre os projetos. Ele disse que amigo não é só aquele que diz sim, mas aquele que fala não na hora que você precisa ouvir o não. É aquele que põe dúvidas e tal. Eu vejo que é o que ele faz, seja quando a gente está compondo ou produzindo projetos. No início, quando ele discordava do que a gente estava fazendo, eu costumava achar que ele era um cara meio doido. Depois, eu ia, refletia e via que ele tinha razão. Eu comecei a ver melhor, a conseguir separar mais o campo da amizade, do campo do profissionalismo. Ver que para ser amigo não tem que ficar passando a mão na cabeça de ninguém. O que precisa é querer que o outro cresça. E eu sinto isto com o Gil neste nosso contexto de troca. Ele instiga para buscar a evolução. Ele não fala não de forma aberta. Ele quer que a gente veja a necessidade. Eu costumo, então, ligar para ele, perguntar o que está fazendo. Falo para nos encontrarmos, construir algo. Digo a ele sobre o que eu fiz. Umas bases, por exemplo. Pergunto se ele não quer encontrar para eu mostrar. Nós já compomos juntos. Foi uma experiência muito bacana. Tem música que nós cantamos no Manifesto que compomos juntos: *o Batuque*, *Comédia*. Tem uma que não tocamos no chão é subindo ladeira. E tem outras músicas que vamos compondo juntos. Ele vai me ensinando as coisas.

Também, o computador

O computador também me ajudou a trabalhar com a música eletrônica, a poesia, o Rap¹⁵². Ele é uma ferramenta multiuso, multifuncional. Você tem várias possibilidades com ele ao instalar programas como o de texto Word e outros tantos mais. Ele ajuda a construir melhor as rimas, as letras das músicas, a estudar melhor compasso, métrica. Ajuda a construir a poesia da música de forma geral. Também tem a internet que é um universo que eu ainda sou leigo. Eu vejo aí, que a inclusão digital não é apenas você ter o computador, mas você saber manusear bem o que você tem, dominar a

¹⁵² Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rap>

ferramenta. Eu uso mais para fazer as músicas, a eletrônica¹⁵³, o *Drum'n bass*¹⁵⁴, os *Dub*¹⁵⁵. Esta piração toda que é música eletrônica, o Rap. O Gil abraça muito esta coisa da música eletrônica. Ele é percussionista e entende de música eletrônica. Ele busca, eu vou junto algumas vezes. Há pouco saiu uma gravação do Marcelinho da Lua que faz uma versão do Cotidiano, de Chico Buarque, com o Seu Jorge cantando. Esta versão ficou muito doida! Eu mostrei para o Gil, ele ouviu. Depois ele me mostrou outras coisas que tem Baden Powell, Vinicius de Moraes e outros mais atuais. Eu acho muito bacana poder fazer este tipo de troca. Também, ele instiga a ler coisas. Questiona quando acha que o que eu produzi está panfletário. Ele fala para ouvir tal coisa. Ele já falou, por exemplo, para eu ler o livro do Rique¹⁵⁶, dizendo que lá eu encontraria uns poemas que me ajudariam a sacar a construção das músicas. Ele fala, então, para ler, ouvir, sacar um pouco mais isto ou aquilo, verificar como funciona.

Engajamento político-partidário

Porque o partido que eu sou filiado, a gente tem uma formação mais de esquerda, comunista. Propomos uma cultura revolucionária, a música no caso visa a revolução. As letras são focadas nisto. Hoje, eu ainda acho que tem que organizar, mas eu acho que o trabalho não tem que ser voltado só para isto. Hoje, então, eu começo a me achar mais poético, no sentido de poder sacar mesmo as coisas. De saber que esta fusão de minha vida cotidiana com a minha ideologia social, política, mais esta questão da poesia estão mais fortes dentro do meu trabalho. Então, de poder estudar a história de meu ancestral e fazer isto dentro de uma música. Tratar, por exemplo, sobre a luta dos negros. Porque às vezes a gente ficava muito no óbvio. Falava que era oprimido, que existe um opressor e pronto. E que tem que acabar com o opressor e fim da história.

Sem perder a força

Hoje eu penso que a gente pode ser mais sutil sem perder a força também! De poder sacar como melhor contrapor. E também saber melhor quem é o nosso inimigo. Um erro que hoje eu vejo é da nossa tendência em rotular algumas pessoas como inimigas, só porque tem isto ou aquilo. Mas, às vezes, o inimigo nosso está mais além. Não é este testa de ferro que é o seu inimigo. Ele também faz parte do jogo. Ele não é o único. Então, com o tempo você começa a pesquisar mais, a perceber mais

¹⁵³ Música eletrônica (música eletrônica no Brasil): música criada através do uso de equipamentos e instrumentos eletrônicos (como sintetizadores, gravadores digitais, computadores ou softwares de composição). (...) Atualmente existem várias ramificações do estilo, tanto eruditas como populares. Disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_eletr%C3%B4nica >. Acesso em 3 de abril de 2007.

¹⁵⁴ Drum and Bass (também abreviado como D&B ou DNB) é um estilo de música eletrônica que se originou a partir do jungle. Surgiu na metade dos anos 90 na Inglaterra. O gênero é caracterizado por batidas rápidas, próximas a 170 BPM. O início do D&B remete ao fim dos anos 80. No decorrer de sua história, incorporou elementos de culturas musicais como o dancehall, electro, funk, Hip-Hop, house, jazz, metal, pop, reggae, rock, techno e trance. Disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/Drum_and_Bass >. Acesso em 3 de abril de 2007.

¹⁵⁵ O Dub surgiu na Jamaica no final da década de 60. Inicialmente era apenas uma forma de remix de músicas Reggae, nos quais se retirava grande parte dos vocais e se valorizava o baixo e a bateria. Muitas vezes também se incluía efeitos sonoros como tiros, sons de animais, sirenes de polícia, etc. Hoje em dia o Dub é considerado um estilo musical, não mais apenas uma forma de remix. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dub> >. Acesso em 3 de abril de 2007.

¹⁵⁶ Ricardo Aleixo.

isto. Também no aprender, no ensino a gente vai vendo que existem outras formas de fazer de forma mais sutil.

Propondo oficinas para os que chegam

A partir da poesia, do ritmo, de tudo o que aprendi, eu comecei a propor oficinas de Rap. Eu posso trazer para outras pessoas esta discussão do Rap. Dando informações sobre como buscar um profissionalismo maior, embasar mais o seu trabalho. Eu conto com a presença de pessoas, também, que nunca fizeram Rap. Vão para saber como é, para curtir, para criar um senso crítico. Se quiser fazer ou só saber como funciona, também podem ficar. Acho importante a gente buscar saber. Porque, é um engano na sociedade pensarmos que tem os excluídos do lado de lá e a gente deve aceitar o que fazem, por pena. A meu ver isto não os ajuda. Eles permanecem nas mãos dos outros. Ficam sem força para definir melhor o que querem mesmo.

Criar pergunta na cabeça das pessoas

Uma coisa importante, que eu busco nas oficinas que proponho, é que as pessoas possam fazer produções bacanas. Tem menino que chega que é bom para coisa. É bom de rima, de métrica, de compasso e falta esta lapidada. A oficina então lhe dá a condição de amadurecer, desenvolver. Eu vou e faço um pouco o que o Gil faz. Eu levanto dúvidas porque quando você só explica, não tem graça. O processo bacana não é quando você só dá respostas, mas quando cria perguntas na cabeça das pessoas. Daí, elas vão buscar respostas para as suas perguntas. Com isto, você começa a direcionar mais as coisas. Você leva a pessoa a buscar as respostas por ela.

Família

Família é tudo. Eu falei antes de como foi a minha família de brasileiro de baixa renda. A minha mãe, ela é o meu herói. Eu vou falar de construção familiar porque a minha mãe me ensinou tudo. Ela nunca estudou. Ela entrou e parou. Ela é o meu herói por ter vencido na vida bacana e ter me ensinado muita fita. Valores mesmos para a minha vida. A gente morava de aluguel, ela batalhou, trabalhava de faxineira em casa de família, em restaurante. Ralava! Às vezes, ela dormia duas, três horas por noite e saía para trabalhar. Ela juntando dinheiro e eu cuidando da minha irmã para ela trabalhar. Morávamos sempre nós três. Eu dava comida, levava para aula, buscava, ia estudar. E a minha mãe sempre cobrava estudo porque ela não queria que tivéssemos a ralação que ela teve. Acho que todo pai quer que o filho fique na condição melhor do que a dele. E ela sempre ralando muito e ensinando para mim muitas fitas. E teve coisa que eu aprendi na rua também porque não tem jeito, moleque, morando na favela! Você vai para rua mesmo, ficar no beco. E estes caras no beco ensinavam muita coisa também. Eles falavam o que era certo e o que era errado. Indicavam qual era o caminho e diziam que a gente vai no caminho que quiser, porque ninguém vai ficar apontando o caminho para ninguém.

E a minha mãe sempre naquela. Conversava muito, sempre com um diálogo aberto comigo. Uma figura que ficou como meu pai, que respeita as experiências da vida da adolescência. Só que, até os meus treze anos, a minha relação com ela era muito fechada. Acho que ela ficava meio invocada com o meu pai de vez em quando e aí eu acho que sobrava para mim. Mas eu nunca tirei a razão dela. Acho

que tem hora que o homem sacaneia muito a mulher mesmo. Aí, ela ficou doente um tempo, nós começamos a conviver mais, porque ela ficava em casa mais, também. Começamos a nos entender melhor. Depois de meus quatorze anos começamos a ter uma relação mais mãe e filho, mais ligado. Hoje é só amor. Eu a amo demais, ela me ama demais, dá conselho, brinca muito! Tem hora que conversamos bobagem. Hoje minha mãe é minha amiga, confidente. Ela me ajuda nos meus casos. A relação é meio de parceria. Também eu a ajudo com os namorados, pá. Então, nós trocamos muito. Ela é a minha base. O meu irmão mais velho, nós nunca convivemos muito. Nunca tivemos esta fita. Nossas vidas são diferentes. Ele foi criado no asfalto. Teve uma vivência diferente da minha. Também, eu amo o morro, de paixão. De amar, de andar no lugar! Porque é uma outra família que você cria também. A amizade que você cria com a rapaziada! Brigamos, discutimos, rimos, são outros irmãos. E também, por causa da música, do Rap, de tudo, você vira uma referência na comunidade, um cara que representa a favela lá embaixo! É uma fita muito louca! É bacana você ser conhecido pela amizade, por gostarem de estar com você. A relação é de respeito, carinho mesmo. Às vezes estou passando e tem uns que:

– Oh, eu ouvi a sua música lá no rádio, maneiro! Qual dia que tem CD novo para nós? Ah, precisa fazer um show para nós aqui no morro!

Então, é outra família que a gente tem, seja no Rap, na rua, os caras da madrugada, da balada, que você vai dar um rolé, vai sair para arrumar as namoradas. São as várias famílias que vamos construindo. Agora a minha irmã, aí é complicado. Crescemos juntos. Eu ajudei a criá-la. Ela faz parte do grupo (NUC). De vez em quando a vida pessoal e a profissional se embaralham. Eu não gosto muito, prejudica um pouco a nossa relação, seja como irmãos, seja como colegas de trabalho. Ela é uma figura muito forte, adolescente. Vai fazer dezoito anos agora. Tem hora que eu me vejo nela. Ela faz o que eu fazia há um tempo atrás. Aí dou uns toques. Falo das fitas que eu já passei, que eu vivi aquilo. O Gil é também uma figura que eu às vezes lhe tomo como um pai. Para mim ele faz parte da minha família. Ele fica zoando. Temos entre nós este acesso, esta amizade, esta troca bacana de ser amigo.

Profissionalismo

Eu sou um cara chato com os meninos. Porque eu penso que para você ser bom, você tem que buscar isto. Eu pego no pé, estilo o Bob Marley. Ele insistia que tinha que ensaiar a toda hora, o tempo inteiro. E às vezes os meninos têm o corpo mole para ensaiar. Eu discuto. Às vezes, a gente vem ensaiar e eu vejo que não houve ensaio em casa. Eu dou uma dura. E ensaio não tem jeito, é como arroz e feijão, tem que ter todo dia, para poder ter base. Também, às vezes, sou relapso com isto e me cobro.

Trabalhos atuais

Eu tenho que me preparar para uma participação especial no CD das Meninas de Sinhá. Tem o Chiquinho Amaral que chamou para fazermos um “trampo” com ele, na trilha do Corpo Cidadão, do Grupo Corpo. Tem que estudar. Tem o CD do NUC que vai vir. Daí, a gente tem que se organizar. Às

vezes, falta sacar isto, se arrumar para fazer isto tudo, porque não tem como fugir do ensaio. Eu vou como que cobrando muito.

As Meninas de Sinhá

Eu aprendo muito com as *Meninas de Sinhá*. Elas são como uma família ligada a esta questão da arte. Tem cinco anos desde 2000 que nós estamos juntos, que convivemos por conta do *Manifesto Primeiro Passo*¹⁵⁷. É forte demais a experiência. As donas nos ensinam como eram as quebradas antes. Sem falar que cada uma é uma enciclopédia. Cada história que elas contam, dá base para você viver, se construir nesta vida! Às vezes, elas trazem as dores que elas têm, de como foi a vida no interior, o começo da vida, na comunidade também, dificuldades vividas pelos familiares, a violência, o crime. Elas vivem processos de vida difíceis, sofridos. A gente sente por elas. É fogo quando é dor da perda de uma delas. Outro dia uma morreu, a dona Georgina. Uma figura muito bacana. Tenho muita lembrança bacana dela. Era uma energia, um fôlego para viver! Quando você perde uma figura próxima do convívio dói muito. A gente nunca se sente preparado, mesmo sendo o ciclo da vida. Já me falaram que na África o pessoal faz festa quando morre. A pessoa ensinou e agora está passando para outro plano. Está cumprindo outro ciclo da vida. E é isto, ela cumpriu o ciclo dela bacana. E com as donas, é uma troca tanto de história quanto musical. As cantigas que elas trazem são muito fortes. Eu vejo que, seja o que a minha mãe fala comigo, o que o Gil instiga e o que estas donas trazem, tudo vai dando base ampla para a minha formação pessoal e artística. De poder estar trazendo para composição, a vida mesmo.

Belo Horizonte

Eu amo esta cidade. O lugar em que eu me criei, mas é dureza viver nela por ser uma cidade muito conservadora, as divisões muito rígidas, o acesso às coisas é restrito, diferenciado. Mas é interessante como o olhar sobre a cidade vai mudando, quando a gente começa a construir referências diferentes da que a cidade está acostumada a ver. Foi muito engraçado esta semana. A gente foi no show de uma banda, Preto Massa. Ela é do Alexandre, o ex-vocalista do Berimbrown. Ele montou uma banda e eu fui lá no show dos caras. No meio do Show, ele me chamou para fazer uma participação. Aqueles “free”, meio de susto lá. Eu fui, participei e tinha umas pessoas que eu conhecia lá no meio. Chegou um carinho e:

_ Meu! Muito louco você tocando com os caras! O rock com o Rap ficou bacana demais! Quando tiver show seus fala que eu quero ver!

E o cara começou a falar. Teve uma hora que ele:

_ Meu, você não sabe como é que é, eu fui criado em classe média, aquela fita toda. Eu tenho vontade de ser negão, de ter cabelo duro, fazer trancinha. O meu não dá para fazer trancinha. E pá...

¹⁵⁷ Grupo musical que reúne as senhoras da terceira idade: as Meninas de Sinhá, um grupo de jovens da Capoeira e do Samba e o NUC, grupo de Hip Hop, o qual o Flávio é um dos quatro componentes. Todos moradores do Bairro de Belo Horizonte, Alto Vera Cruz.

A negrada começa a tomar conta da cena musical

Eu vejo, então, que começa a ter inversão de valores, porque tinha um pessoal aqui na quebrada que queria ter cabelo liso, ser boy. Você começa a ver, quando a gente vai andando nas quebradas, uns caras que não são do meio cultural, não são do Rap andando com cabelo *black power*, fazendo umas tranças. Você começa a ver que esta luta de dez anos que nós estamos construindo as coisas aqui começa a ter resultado¹⁵⁸. Hoje, muitos caras que produzem cultura na cidade são negão. E hoje começamos a ter espaço na cidade, seja o Pereira da Viola¹⁵⁹, Celso Moretti¹⁶⁰, Berimbrown¹⁶¹, NUC, Maurício Tizumba¹⁶² e outros que estão vindo. A negrada começa a tomar conta da cena musical. E é construção de anos que o pessoal vem fazendo e eu começo a ver resultado. Eu acho bacana. Com isto você vai mudando o olhar da cidade em relação à própria cidade também. A gente está à margem, mas faz parte da cidade também. Então, ela tem que começar a nos ver também. Acho que é isto. Eu falo isto porque vou para fora e não tenho vontade de morar nestes lugares: Rio de Janeiro, São Paulo. Tenho vontade de ir tocar, porque são os pólos, a vitrine para o país, para o mundo. Não que eu ache que aqui não seja violento. Aqui é violento também... Lembrando um dia, nós andando no metrô do Brás, em São Paulo. Eu, Gil, Francis, Fred, veio uma tiazinha e ficou me olhando. Eu estava com o cabelo trançado, doidão. A dona ficou me olhando. Parece que ela não estava acostumada com aquilo. Eu a cumprimentei, falei bom dia! A dona desarmou e retribuiu o meu gesto. A dona quase chorou. Disse que eu era muito educado e que o pessoal dali não tem este costume. Começou a conversar.

Planos

Eu quero ter família em lugar mais tranqüilo, mas para trabalhar, eu tenho vontade de ficar por aqui mesmo no Alto Vera Cruz. Porque é o chão vermelho, quando pisa aqui dá mais energia. Nestes lugares ir para tocar. Eu gosto de ir e voltar. Amo muito BH. Aqui acho mais fácil combater. Também, neguinho que mora lá sabe como viver lá e a gente domina mais o processo aqui.

¹⁵⁸ Flávio aqui faz referência ao NUC, Grupo de Rap, formado em 1997, Alto Vera Cruz.

¹⁵⁹ a) Pereira da Viola é mineiro de São Julião, nas proximidades de Teófilo Otoni. De lá saiu aos 11 anos a caminho do mundo que começava em Belo Horizonte, mas que agora já se estende além-fronteiras. Recentemente, participou do Festival Internacional da Canção Necessária em Caracas, na Venezuela. Obtendo sucesso, ele foi convidado para participar também no próximo ano. No último 27 de maio apresentou-se em Odívetas, ao lado de Lisboa, Festival Rotas e em Lagos, no palco do II CINEPORT. Disponível em: http://www.festivalcineport.com/noticias.asp?codigo_noticia=114. Acesso em julho de 2007.

¹⁶⁰ Celso Moretti nasceu em São João Del Rey (MG), em 1954, e foi criado a partir dos sete anos em Belo Horizonte. Ele traz consigo uma maneira singular de interpretação. É o pioneiro do reggae em Minas Gerais, tem quatro discos na carreira e mais de 20 anos de pesquisas e experiências em regiões de periferia na grande Belo Horizonte. Faz uso, com parcerias, de diversos instrumentos africanos e mineiros. (...) Tem como principais influências Luiz Melodia, Itamar Assumpção e Bob Marley. Moretti iniciou a carreira em 1984, criando a primeira banda de reggae de Minas Gerais, a Nego Gato. Durante a década de 1990, retirado na zona rural de Betim (MG), pesquisou intensamente a música reggae, criando mais um estilo derivado do reggae jamaicano, o "Reggae Favela". Cf.: <http://www.bheventos.com.br/noticia.php?id=245>. Acesso em: 7 de agosto de 2007.

¹⁶¹ Cf. <http://berimbrown.com.br/site/release>.

¹⁶² Cf. <http://www.tizumba.com/home.php?pag=todas>

FAN

O *FAN* (Festival de Arte Negra), em 95 foi um marco na história do grupo, na nossa história de vida. Tivemos muita vitória bacana. O *FAN* foi uma delas. Você poder tocar com Afrika Bambaata, dos Estados Unidos. Também, o Thaíde¹⁶³, que foi uma figura! Teve o lelelê, uma oficina de tecnologia. Podia trabalhar com música eletrônica. Teve rapaziada fazendo *sites*. Também, eu ouvi os Raps dos caras pela primeira vez! Depois que vi, eu quis cantar Rap. Em 2003, eu pude dividir o palco, criar uma relação bacana com os caras. Foi muito louco! Isto foi um marco muito válido para mim. Acho que o *FAN* ajuda a desarticular esquemas que rolam na sociedade, a ilusão na cabeça do povo de que só uns podem ocupar algumas funções, dominar, controlar a sociedade. Então, se a gente criar estas outras referências, desarticula os caras e articula a gente. Organizar para desorganizar, como dizia o Chico Science¹⁶⁴.

O *FAN* então foi um espaço de troca, em que a negrada apareceu para negrada e para os brancos, para classe média, para os boys. Eu inclusive estou fazendo uma música nova agora em que eu falo isto, de juntar a favela e o asfalto em um só coro no salão. Hoje a arte, a cultura nos possibilitou isto, de poder unificar diferentes camadas sociais, faixas etárias e está podendo fazer a discussão. Podendo sensibilizar tanto um lado quanto o outro. Quando falo de música da favela e asfalto, uma fita junto é porque é o que estou vivendo hoje. A influência dos dois lados. Hoje, antes boy era o diabo no mundo. Hoje tem muito cara que vai nos shows, que é amigo, apóia. Não tem como dizer que os caras são sangue ruim! Que eles querem me ferrar o tempo inteiro. Não, eles estão no processo. Então, como já disse, não dá para generalizar.

Realizações do NUC

Outro marco importante para nós foi ir à Cuba. Também, ter entrado na Conexão Telemig Celular, ter tocado com o Jair Rodrigues, ter feito o CD do Manifesto Primeiro Passo em que a gente cantou com as Meninas de Sinhá, pessoal da Capoeira e de Samba. Da gente ter podido conviver com o Gil e com Leo Mendonça que também participou do processo do CD. Nós participamos do Festival em Brasília. Então, é uma história de estratégias bem traçadas e vitórias. A Guerra é muito maior do que isto, mas acho que estamos vencendo os obstáculos. Como falei, acho bacana esta história de grupo que vivemos, poder me ver como parte desta história. Construir o caminho junto com outras pessoas, isso é bacana.

Vitória, Busca, Amor

Eneida – Você coloca outras palavras que não estão aí.

Flávio: Vitória. As que tivemos. Outra é *Busca* porque, a cada dia eu vejo que eu vou encontrando comigo. Esta busca tanto com a música quanto das coisas em que eu acredito. Busca que me faz achar como ser humano. E vai tendo a evolução do pensamento, de poder trocar com todo mundo. Quando

¹⁶³ Cf. <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/thaide-e-dj-hum.asp>

¹⁶⁴ Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Science e <http://www2.uol.com.br/JC/chicoscience/carreira.htm>

eu vou discutindo, com o Gil, com os meninos, vamos criando uma relação maior, de troca e de coisas bacanas e importantes. Outra que quero pôr é o *Amor*. É o barato! Não tem jeito, tem que amar muito para viver! Tem de ser tocado.

A música, você não a escolhe. É ela quem lhe escolhe

Uma fita que eu acho que é forte é a música. Eu acho que você não escolhe a música, é ela que lhe escolhe. É meio como o Candomblé. Não é você que escolhe, é o Candomblé que lhe escolhe e o barato é isto. E eu nunca pensei que eu ia ser músico. Eu estudo, quero chegar a isto, neste patamar. Por isto, eu digo desta evolução, a gente vai seguindo um processo, aperfeiçoando. Mas eu acho que a música me tocou. Eu quando ouço música eu páro. Eu acho que música mexe demais comigo! Eu não consigo fazer nada se não tiver movido à música. É a minha válvula. É uma fita que chega até a ser engraçado, minha mãe fica doida. Eu quando estou estressado, eu vou ouvir música, quando estou sozinho, quero ouvir música, quando vou trabalhar, eu quero compor. É uma fita muito louca. Eu trabalho com aquilo. Ela é a minha válvula de escape, aquilo é o que me faz feliz. É muito louco como ela vai tomando conta. E é amor mesmo. É o que eu acredito. O que eu gosto de fazer. E cada vez eu amo mais fazer. Então, hoje eu não me vejo fazendo outra coisa. Posso fazer. Se não der certo em outra coisa, eu não me vejo parando com a música. Hoje eu realmente amo isto. É muito forte.

2.2.8. NEGRO F ¹⁶⁵

Arte – Graffiti – Hip Hop

A minha vinda para o Hip Hop se deu através da *arte*, a arte *Graffiti*. Isto em noventa e seis, época que na verdade eu nem gostava de Rap. Eu via os outros meninos fazendo as coisas na comunidade e eu não me envolvia, não participava diretamente. Em noventa e seis o Alex, ele já tinha um envolvimento com o Hip Hop, convidou-me para compor um grupo de *Graffiti*. Nós começamos a buscar informações que nos abriu um leque de possibilidades. Este foi um momento ímpar em minha vida, uma primeira transformação de fato em termos de pensamento. Isto porque eu comecei a me abrir para conhecer o Hip Hop que já estava introjetado na comunidade em diversas ações. Eu comecei a escutar o Rap, a reparar melhor no que os meninos estavam dançando, vestindo, falando e comecei a buscar informações. Na época tinha diversos problemas. Por exemplo, todas as informações que tinham eram em inglês, os vídeos, CDs e no conjunto, então, eram poucas músicas de Rap. A maior referência aqui era a Rádio Favela¹⁶⁶. Com esta dificuldade de acesso, de entendimento do material disponível, esta aproximação através do Alex fez com que eu buscasse saber que movimento era este. Na medida em que eu ia investigando e encontrando respostas, eu ia achando legal. Vendo que era algo que eu sempre quis fazer. E com isto foi aumentando o interesse.

Se envolvendo com ações a favor do Alto Vera Cruz

Em um segundo momento, eu comecei uma trajetória no próprio Alto Vera Cruz¹⁶⁷. Eu nunca tive vergonha de morar aqui, mas pelos estigmas gerados pelo fato de se morar aqui eu ficava... Até que um dia eu bati o pé e disse: “*Não, eu moro no Alto, mesmo! O ‘pé vermelho’¹⁶⁸ que todo mundo fala.*” Em meados de 1996 e em 97, eu comecei a conhecer, participar das atividades da comunidade, freqüentar reuniões da associação, participar de movimentos que já eram efervescentes na época. Comecei a fazer parte de fato da comunidade. E também a partir daí a investir no Hip Hop. Em final de 97, nós fizemos diversos trabalhos com *Graffiti*, alguns eventos, oficinas, encontros, palestras, eu e o Renegado. Em um destes encontros, nós conversamos muito e fomos questionando sobre pontos que antigamente geravam confusão no movimento. O pessoal falava: “*Ah, eu sou Rap, não misturo com Break, não misturo com Graffiti.*” Aí, começamos a pensar em fazer coisas juntos e a mudar esta situação que em parte acontecia aqui no Alto. Fazer coisas que até então ninguém havia engajado uma

¹⁶⁵ Frederico Eustáquio Maciel - Conversa em 12 de abril de 2007.

¹⁶⁶ Rádio FM 106,7, Belo Horizonte.

¹⁶⁷ Bairro da região leste da cidade de Belo Horizonte, também qualificado como favela. Ele tem cerca de 90 mil moradores.

¹⁶⁸ Sobre a expressão “*o pé vermelho*” segundo Fred, “Alguns moradores antigos contam que antigamente, como a maioria das ruas era de terra, para sair você tinha que levar um paninho ou então, arrumar um jeito. Isto porque, quando chegava em outro lugar, por exemplo, no centro da cidade, o seu pé estava todo vermelho, por causa do minério, da poeira. Aí, você tinha que dar um lustre para se apresentar, seja quando ia passear, seja quando ia trabalhar ou fazer outras coisas. E o ônibus também ficava todo empoeirado. Aí, quando a gente passava, o pessoal de outros lugares nos chamavam de ‘pé vermelho’ ou do ‘alto do minério!’”

ação. Formamos, assim, o NUC com esta perspectiva de buscar um trabalho mais sólido, mais declaradamente Hip Hop. Buscando afirmação não só do Rap, mas dos outros elementos. Buscando, naquilo que acreditamos afirmar tanto pela união quanto pelo trabalho alguns valores que temos. Enquanto negros que somos, de onde viemos e o que queremos, enquanto pessoas, enquanto moradores de comunidade. Daí os termos “*Negros de Unidade Consciente*” (NUC).

Música

Ela entrou em minha vida de forma inesperada porque, quando eu comecei o NUC, eu não ia ser cantor de Rap. A idéia era eu manter um trabalho com o *Graffiti* para manter sempre os elementos¹⁶⁹. Em diversos ensaios, eu sempre via os meninos cantando, fazendo alguma coisa. Em um destes ensaios o Renegado, que sempre foi muito ativo no sentido de nos incentivar, falou para eu cantar uma música junto com eles. Nesta época, eu fazia algumas roupas do NUC por trabalhar com o *Graffiti*. Eu comecei cantando uma música, depois foi outra e outra e fui tomado pela música. Com isto, começamos mesmo a ensaiar. Eu peguei mais firme na música e ela começou a fazer parte da minha vida. Este processo de formação foi muito bacana.

Educação

Eu sempre preservei muito a questão da educação tanto interna quanto externa. A escola aqui nós conversamos sobre ela, tentamos valorizar muito este ponto por acreditar que ele é básico. Mas, além disto, a aposta também é na educação que não é tão formal, que é a pessoal! Daí, sempre eu estou lendo, estudando, buscando esta formação musical, artística. Aqui no Centro Cultural (NUC) há um entendimento entre nós de que é preciso estudar, buscar, aprender. Nós pensamos que podemos melhorar a maneira de atuação, de participação na comunidade. Quer dizer, condição de buscar e conseguir o que é importante para nosso trabalho, para nossa vida e da comunidade.

Moda e Hip Hop

O comportamento do Hip Hop não é diferente de nenhuma tribo, porque fazemos parte de uma tribo urbana, como os *Punks*. Nos centros urbanos tem muito disto, como as pessoas se identificam. E isto (o Hip Hop), quando surge nos Estados Unidos, é com a proposição desta afirmação dos negros que estão lá. Porque, por toda a discriminação, por todo o não acesso a alguns bens, eles encontram um meio de se identificar, de se vestir, de se reconhecer, uns em relação a outros. Daí cresce este estilo. No Brasil, não é diferente. Uma coisa que eu acho positivo é que um negro começa a se reconhecer diante de outro negro. Começa a se identificar com um que seria, assim, como um irmão. Isto é diferente de se identificar ou querer ser como o cara da novela, por exemplo. Uma imagem muito diferente de si, que força mais. Acho legal, então, os caras do Break vestindo de uma forma, os caras do *Graffiti*, os Djs e até os Rappers, acho que rola esta identificação:

- “*Poxa, o cara faz o mesmo movimento que eu! Ele tem o mesmo pensamento que o meu, fala igual a mim (tem o mesmo dialeto) e veste de uma forma legal e como eu também!*”

¹⁶⁹ Rap (música), Break (dança), *Graffiti* (arte gráfica).

Aí, o cara:

- *Ah, eu acho super legal isto, me sinto mais à vontade comportando, assim.*”

Agora, atualmente, outros elementos entraram, como é o caso do *Skate*, o movimento de *Bikers* que aderiram mais à mídia. Eles paralelamente se identificam com música Rap, também ou com alguns elementos do Hip Hop. Então, uma tendência mais alternativa não é uma roupa toda certinha, não tem que seguir um padrão. Você pode vestir do jeito que quiser. A roupa larga ou não, mas algo que lhe faça sentir a vontade. E o que é bacana é o fato de ser uma identificação a uma estética negra, proposta pelos negros! Isto começou com os norte-americanos foi se espalhando por várias partes do mundo. O interessante é que se você prestar atenção, somado a um estilo em comum do Hip Hop e tal, tem algo que é incorporado da cultura local. Em cada lugar acontece isto.

A moda e o movimento Hip Hop: modo de existir e via de consumismo

Eu vejo que hoje, você vai encontrar tênis, roupas de valores altos endereçadas para o pessoal do movimento Hip Hop. Eu acho que está assim, mas isto passa como qualquer modismo. Muita gente vai pela maré, mas outros super bacanas que vestem, se identificam, vão seguir uma linha, não é só aparente. É isto o que estou querendo dizer, que independente de haver ou não uma tendência mercadológica, as pessoas do Hip Hop vão continuar a vestir a mesma roupa, vão continuar a se identificar de mesma forma. Como existem os caras do *Forró*¹⁷⁰ que, aconteça o que for, continuam a andar com as suas sandálias, com as suas calças, com as suas blusas! Também, os caras da *Black Music*. Eles até hoje continuam com os *black power*, os correntões...

Política

Se eu penso em minha vida, ela (política) aparece como fator super positivo porque em meio a esta coisa da arte, da afirmação, um momento ímpar foi quando conheci o partido do PC do B. Ele acontece aqui no Alto de uma forma ativa, integrada com a comunidade e que passou a ser uma referência no país. Para mim foi importante. A política aparece de forma diferencial. Eu não conheci um partido através de palanque ou da televisão. Conheci a partir da prática e da articulação, mobilização local, da convivência com outros daqui, que também participavam. Isto ajudou a reconhecer-me como gente e entender este mundo, porque muitas vezes falam: “*Ah, isto é culpa do sistema! Ah, eu não gosto dos ricos!*” E, politicamente, eu pude entender, geograficamente, como este mundo está construído e porque existe a fome e a miséria. O partido foi importante, mas isto tem a ver também com a minha busca.

¹⁷⁰ O *Forró*, na verdade, são vários gêneros musicais oriundos do nordeste brasileiro. Possui origem mestiça. Entre vários ritmos diferentes que são comumente identificados como *Forró* destacam-se o Baião, o Coco, o Rojão, a Quadrilha, o Xaxado e o Xote. Possui semelhanças tanto com o Toré e o arrastar dos pés do índios, quanto com os ritmos binários africanos e o balançar dos quadris destes. A dança do *Forró* tem influência direta das danças de salão europeia. O *forró* é especialmente popular nas cidades de Juazeiro do Norte, Caruaru, Mossoró e Campina Grande, onde é símbolo da Festa de São João, e nas capitais Fortaleza, Aracaju, Natal e Recife onde são promovidas grandes festas que duram a noite toda. *Forró* também é o nome dado a estas festas. Disponível em < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Forr%C3%B3> >, acesso em 7 de junho de 2007.

Busca

Quando eu comecei a fazer parte do Hip Hop, uma das primeiras coisas que eu ouvi foi que era importante fazer Hip Hop, como se fala no senso comum, ser cantador de Rap. Mas o que isto tem a ver com a questão da busca? É porque de fato eu quero cantar, dançar Rap, ser Dj, mas o que vai ser o meu diferencial em meio a tantos outros? A sede da busca. Sempre estar buscando algo. Então, de repente eu faço um traço do *Graffiti* que é assim. Todos fazem a partir daí de mesmo jeito. Eu pergunto, então, por que não fazer diferente? É possível fazer diferente? E o que vai me qualificar como pessoa para que eu consiga fazer este traço diferente? Ou qual vai ser o diferencial disto tudo? Eu acho que é a sede da busca da formação e da informação. E fico a me cobrar para melhorar. Eu nem sei se isto é de mineiro. De sempre achar que não está bom, por mais que esteja estupendo, mas também acho que tem a ver com o lugar que a gente está. Parece que a cidade cobra da gente. Talvez, pela maneira dela de conservadorismo, de não deixar muito a circulação fácil de todos. De qualquer forma, eu me sinto exigente. Um exemplo disto, quando eu e o Alex começamos a investir no *Graffiti*, já que tinha pouca coisa disponível, nós andávamos por Belo Horizonte inteiro, às vezes à pé tirando foto de *Graffiti*, indo na casa dos outros para conversar porque não tinha livro e revista de Hip Hop, sem ser em inglês. Nós sabíamos que fulano tinha uma revista que ele traduziu mesmo que fosse uma coisa pequena. Se a gente não tivesse dinheiro, a gente pegava a máquina, sabia que no caminho tinha alguns *Graffitis*, já ia tirando fotos. Chegava na casa do cara e ficava horas conversando com ele. “*Ah, como você faz isto, como faz aquilo?*” E isto sempre nos manteve ativo. Mesmo já dando aula, já com certa prática, nunca paramos de buscar. Também, sempre que via alguém fazendo algo diferente, procurava saber como foi feito, partiu de onde? Particularmente eu me vejo reflexivo em relação às coisas que estou fazendo e pensando e que eu posso fazer mais. Podia ter sido diferente? É como esta conversa aqui hoje. Eu vou ficar pensando em que eu poderia ser diferente, acrescentar, esclarecer melhor.

O que faço com o que não fiz na hora, a próxima coisa a fazer

Uma coisa que sempre faço ao final do dia ao deitar na cama é rever o feito. E de fato, se faltou alguma informação, eu tenho de ler, buscar, pesquisar.

Gil Amâncio

Às vezes, eu brinco com ele (Gil). Ele já trabalhava no Alto quando eu nasci. Acho super bacana porque eu o conheci em um projeto “*Arena da Cultura*” aqui. Era fim de 99 e início de 2000, ele e o Leo Mendonza davam uma oficina de experimentação musical. No primeiro momento a gente falava: “*Nossa, este cara é doido! Ele vem com umas viagens e tal!*” Ainda mais a gente do Hip Hop, na época, teve aquele choque, de falar: “*Qual é a deste cara, vem aqui para trabalhar música?! A gente já trabalha o nosso Rap e nele não se mexe!*” Foi super bacana porque na época ele tinha uma visão meio futurista. Ele falava: “*Poxa gente, este Rap que vocês podem fazer, pode ser algo mais.*” E ele ficava provocando isto. Não só com o NUC, mas também com outros grupos. Ele falava: “*Este*

trabalho que vocês já fazem, podia ter algo mais. Na própria comunidade, vocês podiam ver o que está acontecendo, tem muita coisa!”

A convivência e esta prática musical proporcionaram isto. Abriu mais esta nossa visão de mundo. Aliada às outras formações que foram acontecendo em paralelo. E nestes quase dez anos que a gente vem fazendo muitas coisas juntos, ele é um cara muito bacana pelo fato de ser provocador. Ele sempre, desde o primeiro momento até hoje, nos provoca para avaliarmos o que estamos fazendo porque é possível. E ele também tem sido muito parceiro no sentido de ajudar a gente a refletir sobre as ações. Desde aquelas em relação ao Grupo Cultural (do Alto Vera Cruz) quanto às artísticas. Até pelas experiências de vida que ele já teve. Ele é, assim, uma outra geração do Hip Hop. Ele é o cara do Hip Hop, que não está no Hip Hop. Às vezes eu brinco com ele que ele podia criar o “*Geri Hop*”, que é o Hip Hop da terceira idade. Porque ele é um cara muito sintonizado com o movimento e também foi até sensibilizado pelo movimento nesta trajetória de vida. Eu acho muito bacana ter pessoas como o Gil, assim, sensibilizadas com o Hip Hop. Não sendo só: “*Poxa, os caras do Hip Hop existem!*”, mas de fato querer contribuir para o movimento. Porque a gente sabe que sozinhos não vamos conseguir alcançar algumas metas. É muito importante para o movimento estes parceiros. Como é o caso dele com a bagagem profissional que tem, maturidade para pensar algumas coisas de uma forma diferente, não comum. Uma pessoa que contribui aqui em Belo Horizonte com esta parte musical, conceitual. Ele nos ajudou a pensar na direção artística do trabalho, mas também internamente. Ele nos ajudou a repensar alguns conceitos: música, música negra, Hip Hop. Algo que foi super legal. Eu vejo que ele, neste campo musical para o Hip Hop, contribui como foi o Milton Santos lá em São Paulo, que ajudou o pessoal a se achar politicamente! Também, tem os radialistas, pessoas que vêm ajudando o movimento a chegar onde está hoje. Também o Rui Moreira¹⁷¹. Ele que vem trabalhando com um grupo da Companhia. Ele que associa passos de *Break*, com balé clássico. Então, tudo é formação e estas iniciativas vêm qualificar o movimento Hip Hop.

Belo Horizonte

Belo Horizonte! Outro dia, eu estava participando de uma filmagem da Associação Imagem Comunitária¹⁷². Porque eles têm um programa na Rede Minas, “Juventude e cidadania”. Eles estão fazendo uma discussão sobre “Política pública de juventude na cidade de Belo Horizonte”. Lá se falou um pouco deste processo do Conselho. Teve uma parte em que começamos a conversar sobre a cidade de Belo Horizonte. No meio destas conversas, lembrando... É que Belo Horizonte, para parte dos jovens que moram em comunidade, para mim não foi diferente... Porque quando falamos de Belo Horizonte ficamos imaginando a cidade como a nossa rua, o nosso bairro. Ficamos presos a isto e

¹⁷¹ Bailarino, coreógrafo, produtor cultural, trabalha atualmente em Belo Horizonte.

¹⁷² A Associação Imagem Comunitária (AIC) surgiu em 1993, em Belo Horizonte, com um grupo de jovens estudantes e profissionais ligados às áreas de comunicação e cidadania. Desde aquela época o desejo era propor e praticar uma nova relação com o mundo, mais participativa e democrática. (...) Desde o início da atuação da AIC, as ações desenvolvidas abrangiam processos de produção em mídias comunitárias no sentido de promover os direitos humanos e a utilização cidadã das tecnologias de comunicação e expressão. Cf.: <http://www.revistaviracao.com.br/artigo.php?id=1012>. Acesso em 23 de outubro de 2007.

muito pouco... Por exemplo, quando eu tinha por volta de 12 a 15 anos, eu conhecia o centro da cidade como alguns jovens hoje às vezes já conhecem. Antes, para ir ao centro (de BH), a gente tinha dificuldade porque era longe demais e a minha mãe ficava dizendo: “*Não menino, você não pode!*” Mas, aí, como sempre, arteiro do jeito que eu era, arrumava umas válvulas de escape. Como eu conheci Belo Horizonte? Foi muito engraçado porque antes tinha a cultura: “*Ah, vamos dar um rolê*¹⁷³ *aqui por perto, cemitério, os bairros aqui perto, Pompéia e tal.*” Em um dos dias, alguém perguntou sobre quem já tinha ido ao centro (de BH)? A maioria disse que não e um dos que estavam presentes disse que já tinha ido. Ele começou a nos instigar porque ficava falando de lugares que ele viu: “*Ah, tem este lugar assim, assim. E tem este outro. É muito legal!*” Aí tem este negócio, todo mundo sem dinheiro, moleque e tudo o mais, treze anos... Eu disse: “*Oh pessoal, sério, eu tenho medo.*” Porque a mãe ainda falava da FEBEM. “*Oh, você é menino, se for para tal lugar, se alguém lhe pegar vai raspar a sua cabeça, vai lhe prender. E sabe lá se eu vou ficar sabendo! E depois você vai ficar dias lá e só depois é que eu vou lá lhe buscar!*”

Aí, tinha muito esta questão do medo, mas um dia destes nós:

_ “*Ah, vamos para o Centro?*”

_ “*Vamos.*”

O grupo topou. Nesta época a gente tinha como entrar atrás. O trocador perguntou se tínhamos dinheiro. Ninguém tinha, descemos do ônibus na metade do caminho. Aí: “*Não gente, não vamos não.*” Acabou que pegamos outro ônibus e fomos. Nós conseguimos descer no primeiro ponto da (Avenida) Amazonas. Era estranho aquelas árvores, aqueles prédios! Nós, ali, moleques, de pé no chão, igual pivete, para fazer um *rolê* no centro da cidade. Era um com o outro. “*Ah gente, cuidado que nós vamos ser presos e tal.*” Todo carro de polícia que a gente via, corria para o canto, para ela não nos ver. Nós éramos uns cinco ou seis. Ainda tinha isto, nós andando em bando, íamos ser presos mesmo. E o medo! E passa em uma loja e outra! Foi muito engraçado porque quando chegamos na Praça Sete¹⁷⁴, não sei o que estava acontecendo. Tinha uns três carros de polícia parados. Um dos meninos falou: “*Nossa, nós ‘rodamos’!*” Eu perguntei:

- “*Por que?*”

_ “*Porque parece que estes carros vão prender a gente.*”

Desembestados nós saímos correndo. Na época, tinha um ônibus daqui que passava na (rua) Carijós. Descemos a rua correndo. Eu olhando aqueles prédios com medo de ficar perdido. Aquela quantidade grande de carro! Nesta corrida nós acabamos caindo lá no Parque Municipal. Eu perguntei o que era aquilo ali. Havia um que conhecia e falou que era o Parque. Perguntei se podia entrar. O menino respondeu que não sabia porque ele havia entrado com a mãe dele. Ela o levou. Nisto veio um ônibus e acabamos voltando. Neste encontro agora, conversando com o pessoal, eu fui vendo o quanto de

¹⁷³ Passear, sair.

¹⁷⁴ Ponto central da capital (Belo Horizonte)

medo que passamos para conhecer a cidade. É interessante pensar que era comum ouvir falar que o Alto Vera Cruz era violento, mas a gente se sentia tão tranquilo aqui. Um lugar nosso, que a gente já convivia, nascemos e fomos criados aqui. De pensar neste trauma que tínhamos da cidade por termos ido até lá! No Centro (de BH), eu estive outras vezes com minha mãe. Teve uma vez que ela foi comigo para eu arrumar emprego. Também, até por causa do que eu lhe contei, ela me levou ao Parque Mangabeiras. Depois de um tempo, nos levou ao Zoológico, mas eram raras às vezes. Na época eu resolvi contar para a minha mãe quando cheguei em casa. Ela xingou. Disse que eu poderia ter sido preso e tal, mas foi super legal!

Dados de identificação

Acho bacana como isto vai se fazendo, como a gente vai se identificando ao longo do tempo. Bem no início, depois, quando começamos a escrever o nome e ainda mais tarde quando começamos a escrever a história da nossa vida, tinha certa parte da minha vida que... É muito engraçado porque eu tinha vergonha do meu nome. Era porque eu achava diferente. Eu não conhecia nenhum Frederico. Só depois de um tempo é que eu conheci um vizinho que foi morar pouco tempo aqui que se chamava Frederico. Eu achava estranho e perguntava a minha mãe do por que ela havia posto aquele nome e não outro? Ela disse que não tinha uma explicação lógica, mas que gostava muito do nome. Também tinha que lá em casa, eles sempre fazem referência aos santos e o último, que é de praxe, que é o do pai. Então, Frederico Eustáquio (por causa do santo, das promessas) e o Maciel que é o nome do pai. Com o tempo, eu fui tomando gosto pelo nome, por um lado e afeição pelo sobrenome, por conhecer. Hoje eu gosto muito do nome Frederico Eustáquio, até por referência à minha mãe e pela homenagem que ela fez. E hoje eu tenho uma afeição ao Maciel. Não pela família, mas pela pessoa que me deu a referência porque ele nunca foi tão presente em minha vida. Não diferente de grande número de jovens de minha geração e das gerações para cá. Infelizmente isto tem sido muito comum. Hoje eu tento trabalhar diferenciado com a minha filha e tento discutir com a mãe dela. Eu digo: “*Oh, eu não sou esta figura repressora.*” Porque os pais sempre aparecem, assim: “*Oh, se você não fizer isto, eu vou contar para o seu pai!*” E o meu pai apareceu assim.

Família

Família para mim, foi a base do que eu sou hoje. Se em alguns momentos tive medo e se em outros eu tive coragem, seja para não ir para o crime ou para fazer arte, a família foi a grande base e referência. Uma coisa que eu sempre agradeço a minha mãe foi o diálogo sempre aberto que ela teve comigo e com o meu irmão. Eu me lembro como se fosse hoje a gente como menino tinha anseios de vestir tal roupa, ter tal tipo de tênis. Por ser dois irmãos e ser só a mãe em casa, a gente sempre ficava: “*Poxa mãe! Poxa mãe!*” E a minha mãe sempre foi transparente com a gente. Ela sentava e falava, assim: “*Olha, está aqui o contra-cheque e está aqui o pagamento.*” Aí, ela colocava:

Olha, a gente tem uma série de opções: podemos comer, pagar as contas de água, luz, normal ou comprar os seus tênis. O que vocês acham que é bacana priorizar? Eu posso pegar aqui, o tênis que você quer é X ou a roupa que vocês querem. O valor

vai tomar 80% do salário. Por outro lado, a gente não vai comer, não vai pagar as contas, com o tempo não vai ter luz, não vai ter água. Então, o que vocês querem?

Ela sempre fez a gente fazer estas reflexões. E, dentro disto, nós amadurecemos muito. É claro que tinha horas que ela falava:

Não, eu vou fazer um esforço. Eu vou fazer umas horas extras e vou comprar um tênis, uma roupa que vocês querem. Mas olha, não vai ser um *Nike street* oficial! De repente a gente consegue em algum bazar! Eu não vou comprar uma roupa da moda, mas vou fazer um esforço e comprar uma roupa nova para vocês.

Este jeito dela fazer foi legal para gente. Ela mantinha o diálogo franco com a gente. Sentava, conversava, era uma mãe presente. Mãe e pai... Sempre recomendava para pesarmos o que iríamos fazer. Depois de seu falecimento, a minha madrinha que é minha tia, que já era presente no tempo de minha mãe viva, ficou com a gente. Ela também sempre foi muito aberta com a gente. Com todos os sobrinhos, mas particularmente com a gente porque moramos juntos, temos uma proximidade maior. Ela, no momento certo, corrige, aconselha, me apóia no que estou fazendo. Assim foi, vem sendo família para mim. Daí, independente de estar certo ou não, saber que tem a companhia da família foi legal.

Grupo cultural NUC

Ele surge de nosso anseio de apoiar e viabilizar que outros grupos e pessoas possam ter uma formação. Ele tem um sentido político para mim. Como para outros, ele se torna uma escola de reflexão, de aprendizagem, de convivência. Tudo isto que a gente sonhava fazer, em 2003, como projeto de formação e acesso a um espaço de trânsito, parte dele começa a se concretizar com a organização do Grupo Cultural NUC e com estes quatro anos que vai se fazer desta instituição. Acho legal pensar o que são os dez anos da banda e agora os quatro anos do Grupo Cultural NUC. Nós conseguimos sonhar e viabilizar muita coisa que sonhamos. Os trabalhos que mais identifico é o de informação. Eu penso que a partir daí as pessoas poderão passar para outros aquilo que teve acesso. A pessoa se capacita para que outros também, assim como elas, possam ir desenvolvendo uma capacidade crítica. Por exemplo, poder fazer um vídeo sobre a Rádio Favela. Um vídeo que possa ser transmitido em vários pontos, com a maior qualidade. E também viabilizar o acesso à comunicação, à informação, uma cultura, uma formação de qualidade. Então, isto hoje muito me realiza.

Diferença Banda de Hip Hop NUC e o Centro cultural NUC

A gente vem caminhando com diversas demandas locais. Desde 2001, tínhamos o Projeto “*Manifesto Primeiro Passo*”. Ele começou a ganhar visibilidade na cidade. Na época, ele era um dos poucos grupos de periferia que tinha um projeto aprovado na lei. Os outros grupos nos perguntavam como tínhamos conseguido, seja um gravador de CD etc. Todos vinham querendo saber. Daí, nós pensamos em trabalhar com a divulgação para outros grupos daquilo que a gente já possui em termos de formação a partir da organização institucional que já temos, conseguimos montar até aqui. Por

exemplo, o Francis fez uma oficina cultural em que aprendeu a mexer com esta coisa de projetos. Nós tivemos na “*Arena cultura artística*” oficina de formação e sensibilização nestas áreas. E aí em vez de só dar as informações de onde elas podem encontrar este tipo de formação/informação porque muitas vezes é difícil para elas pensarmos em um projeto que vai viabilizar a formação destes grupos, aqui na comunidade. E com isto até para acabar com estereótipos pensamos em trabalhar com “pessoas de ponta” da cidade. Trabalhamos, então, em conexão com o Instituto Júnia Rabello, em um Programa de formação e apoio cultural. Através dele foi viabilizando a formação em todas as áreas: música, dança, formação técnica, teatro, área de produção, também, para grupos e pessoas. Daí, nós começamos a ocupar espaços na comunidade. Na época a gente não tinha uma sede, nem a Associação, nem o próprio Centro cultural. Com essa nossa ação, nós mobilizamos uma série de grupos da região. A demanda foi aumentando e nós fomos entendendo que não podíamos propor só um módulo. Por exemplo, o de iluminação encheu bastante. Os meninos começaram a grudar no professor, na gente: “*Vamos continuar porque está legal. A gente está aprendendo a fazer muita coisa!*” Nós vimos que tinha uma porta aí para começar a formalizar isto de forma jurídica e mais sólida. Enviamos, então, para as leis de incentivo e outros lugares e chegamos à formatação do Grupo Cultural. Que é de fato pensar nestes espaços de formação e apoio a estes grupos, e também para grupos interessados em arte e cultura. Isto começou formalmente a partir de 2005, mas a idéia já, desde 2003, era de um programa de ação continuada.

2.2.9. FRANCIS¹⁷⁵

Eneida: Podemos começar você dizendo o que entende sobre o que eu estou fazendo e que justifica esta nossa conversa. Pode ser?

Francis: Sim. Bem, o Gil já tinha falando algumas coisas de um trabalho que você está fazendo com ele. Eu entendi é que você está registrando a história de vida dele. Em alguns momentos, ele disse que estava gostando muito porque tinha certas coisas presentes nele que até ele mesmo não tinha se dado conta. A partir do momento em que começou este trabalho é que ele foi tomando ciência. Eu achei bastante interessante porque eu tenho percebido que em vários momentos em que ele está desenvolvendo alguma atividade ou presente em algum espaço você está acompanhando também. Para mim, isto lhe permite ver onde ele está inserido.

Eneida: Tudo o que você falou procede e algo a mais é que corresponde a um trabalho de uma tese de doutorado que estou fazendo pela Faculdade de Educação da UFMG. No decorrer do trabalho, ele foi se tornando a história de vida do Gil. Um dos motivos é por ele ser uma pessoa que tem um percurso no campo da arte e também no campo da educação. Ele como negro é algo significativo no trabalho. Em uma primeira parte do trabalho eu e ele conversamos entre nós e, na medida em que fomos conversando, foram aparecendo referência a nomes de pessoas que compõem com ele uma rede de trabalho, de amizade. O NUC apareceu e, no caso, você aparece como integrante e como alguém com quem ele troca idéias, aponta ou discute questões. Daí, eu resolvi conversar com você. Sobre a forma de encaminhar a conversa, ao invés de perguntas eu trouxe palavras que qualifico de “provocações”. Eu gostaria que sobre cada uma você falasse o que achar devido. Se tiver alguma que não quiser dizer a respeito tudo bem. Que você, então, construa a sua própria trilha.

Sonhos, como uma coisa muito real, uma meta a ser alcançada

Francis: Sonhos. Na verdade, este é um termo que eu prefiro fora desta relação de palavras. Eu acho que a sociedade mistifica muito esta questão de sonhos. Tem gente que fala que precisa dele para viver. Eu acho que de certa maneira a sociedade é usada pela elite e daí pela mídia. Com isto, ela assimilou o sonho de forma equivocada como algo muito abstrato. Eu concebo sonho como uma coisa muito real, uma meta a ser alcançada. Pelo jeito que é comumente explorada, esta palavra me incomoda bastante. Eu costumo dizer que eu não sonho com o que é utopia. Como disse, eu sonho com o que é real e passa por metas. Por isto que no momento eu tiraria.

¹⁷⁵ Conversa em 02 de outubro de 2007.

Eneida: Com esta avaliação que você acabou de fazer, se você não se importar, ela pode ficar, por exemplo, de cabeça para baixo? Como uma forma de registrar que não é aceita, não vista por você do mesmo como os outros termos. Vale dizer, as palavras estão aqui não para serem aceitas, mas para você dizer o que achar devido.

Francis: Ok. As outras palavras eu as organizei¹⁷⁶ segundo o fator histórico mesmo, a trajetória histórica. O momento em que elas passaram a ter um valor em minha vida. Em qual momento, a partir delas, eu passei para outras ou como uma se interligou com a outra. Então, eu coloquei mais ou menos desta maneira.

Eneida: Você cita então, cada uma delas?

Educação e os anos iniciais de vida escolar

Francis: Sim. A *educação* tem um valor muito grande em minha vida porque em minha infância eu fui uma pessoa que tive vários problemas. Isto em função mesmo de condições precárias de vida. Eu fui criado com a minha mãe e os meus irmãos. Ela trabalhava muito. Daí eu tive uma trajetória muito confusa, questões sérias de saúde. Isto passou a se reverter a partir do momento em que eu comecei a ter o contato com o ambiente da escola. Eu tomei muitas bombas na primeira série. Eu fui, então, para uma escola especializada no (Bairro) Barro Preto, centro de BH. Nessa Escola Estadual Pestalose, eu me descobri. Eu passei a conviver em grupo. Eu fui avançando. Esta experiência mexeu muito comigo. Os profissionais responsáveis pelo trabalho lá eram mais bem preparados para aceitar ou lidar com as dificuldades. Também, esta escola tanto nos induzia à prática coletiva quanto à prática quase que terapêutica. Com isto eu pude aprender muito na escola. Lá eu fiz vários cursos: de costura, culinária, artesanato em couro, gráfica industrial. Também, como lá tinha piscina e eu escolhi ter aulas de natação, eu aprendi a nadar. Todas estas atividades estimularam bastante o meu desenvolvimento. Outra coisa é que em determinado ano eu consegui passar para segunda série. Já na segunda série, eu avancei tanto que no meio do ano eu cobreí da diretoria uma prova de capacidade. Eu passei da segunda para a terceira e da terceira para a quarta no final do ano. Na quarta série, no ano em que eu formei teve uma greve na escola de vários meses, cerca de quatro meses. Isto impossibilitou a formatura das pessoas. Ali eu cobreí da escola o teste e consegui passar. Formei na quarta série. Aí eu vim para a escola daqui do Alto Vera Cruz, a Escola Municipal Israel Pinheiro. Eu estudei aqui um tempo, depois fui novamente estudar no centro de BH, na Rua Caetés. Era na Escola Carrier. Lá eu consegui uma bolsa de 65% e pagava o restante com meu próprio emprego. Na época, eu pedi autorização da minha mãe para estudar nesta escola e ela não concedeu. Eu fiz minha inscrição assim mesmo, escondido dela. Quando ela descobriu, eu já estava estudando lá há 3 meses. Ela me disse que a responsabilidade era minha. Eu tomei esta afirmação como um desafio. E para surpresa de todos nos

¹⁷⁶ Francis coloca todas as palavras que eu lhe entreguei sobre a folha em branco que eu havia lhe passado antes de começar a comentar sobre cada uma delas.

três primeiros semestres em que eu fiz a oitava série, o primeiro e o segundo ano do segundo grau, eu recebi premiações como o melhor aluno do noturno. Daí, eu finalizei o segundo grau.

A educação teve um papel fundamental para mim. Até por eu ter tido a oportunidade de estudar fora daqui um tempo. Isto contribuiu para ampliar a minha visão de mundo e me colocou em contato com outras realidades, outras classes. Isto mexeu comigo bastante. Eu fico pensando que eu parti de uma base de muitas dificuldades, seja de compreensão de mundo, de relação. Na escola, com o contato com a educação, eu aprendi a superar estas dificuldades. Depois disto, eu aprendi a direcionar este esforço, este empenho em outra direção.

A vida em grupo

No decorrer dos anos, eu fui participando de grêmio estudantil, em turma, em bando, fazia parte de gangues, na escola e também de associação de bairro. Tudo isto foi estimulando bastante a auto-crítica, a superação de desafios. Isto foi bastante positivo. Com todas estas oportunidades, aos poucos, eu fui tendo uma consciência mais abrangente do social. A noção de que o problema era além do indivíduo, de mim mesmo. De uma maneira rebelde, até violenta de agir, eu falo que eu tive a sorte de ter pessoas politicamente influentes em minha família e pessoas, na comunidade, que foram me conduzindo para outros caminhos. Ao participar de um movimento político-social e cultural mais amplo, convivendo com pessoas e situações, eu fui refletindo mais.

O NUC

Eu acabei conhecendo o NUC e, tempos depois, ainda no início, eu fui convidado para entrar. Em sua maioria, ele era um grupo de jovens da comunidade. Ele tinha várias intenções de busca de melhoria, de desenvolvimento e afirmava que queria uma prática coerente com o discurso, com as falas, com a ideologia e tudo. O NUC teve uma importância muito grande para mim. No momento em que eu entrei, eu, como disse antes, era muito rebelde, aprontava muito. Ao entrar, eu sabia que o grupo tinha uma responsabilidade que se transferia para mim também. O grupo tinha como um acordo evitar excessos que pudessem influenciar as pessoas de uma forma negativa. Este acordo dentro do movimento ajudou a cada um avaliar e prestar atenção em sua postura. Com isto, eu entendi que pelo menos a princípio era importante eu tomar cuidado para não me expor e conseqüentemente não expor o grupo. Eu sabia que o grupo influenciava a ação de várias pessoas que estavam no seu entorno.

Arena da Cultura

Nesse momento, em que a gente ia tomando consciência sobre possibilidades, sobre valores, passamos a buscar mais informação, prática, desenvolvimento de produção para melhoria do grupo. Na verdade, fomos buscar formação artística para crescimento de todo o movimento cultural. A gente já se via com esta responsabilidade. As pessoas já vinham nos respeitando e buscando na gente respostas. Nesse momento, nós tivemos um primeiro contato com o *Gil (Amancio)*, através do programa Arena da Cultura. Este projeto cultural, patrocinado na época pela Secretaria Municipal de Cultura, influenciou bastante não só o NUC, mas todo o movimento em torno da cidade. Eu avalio como tendo sido uma

iniciativa do poder público de efeito positivo que poderia, inclusive, ter avançado mais. Além da qualificação que nós recebemos, este contato com o Gil foi muito importante. Ele sempre foi e continua sendo uma pessoa muito crítica em relação à vida de maneira geral. E desde o início ele ia provocando a gente a avaliar a nossa posição de comodismo. Ele ia e vem nos provocando a avaliar a situação, as possibilidades reais que temos, a encarar de frente, enfrentar o que é real.

Forçou a ter uma noção maior do que a gente estava fazendo

Eu gosto do que ele faz porque eu acho que a mudança interna de qualquer ser humano de qualquer sociedade, ela se inicia por uma auto-crítica. E a gente já tinha uma crítica muito grande, mas a partir do momento em que veio uma outra pessoa com toda uma história de vida, com todo um trabalho... Veio e fica colocando mais “minhoca na nossa cabeça”. Aí praticamente forçou a gente a ter uma noção maior do que a gente estava fazendo e da responsabilidade que tínhamos nas mãos.

Visão ampla de mundo, a partir da comunidade

Junto com isto, ele estimulou a termos uma visão mais ampla além da comunidade, do grupo. No nível de cidade, do movimento que se inicia na cidade. Um movimento que estava efervescente na cidade. Consequentemente, no Estado, no país, no mundo. Talvez, ele tenha contribuído bastante para colocar a gente em contexto fora da comunidade, a partir dela. A partir daquilo que fazíamos no Alto (Vera Cruz). Quer dizer, ele sempre fez a gente procurar ver as possibilidades presentes na comunidade para daí começar estimular o desenvolvimento das coisas até chegar fora.

Manifesto Primeiro Passo

Nós criamos o Manifesto Primeiro Passo, trouxemos alguns elementos da música brasileira para o trabalho da banda. Passamos a ser mais críticos em relação ao contexto de maneira geral. Daí fomos criando bases mais sólidas de trabalho. Com isto, também foi crescendo em nós a necessidade de ter o espaço físico para poder ensaiar, nos encontrar, permitir a circulação de pessoas. E, assim, estimular o desenvolvimento da comunidade e de outros grupos. Em função disto, nós criamos o Centro Multiculturalismo Comunitário, que depois virou Grupo cultural NUC e hoje é a Ong Associação Grupo Cultural NUC.

Ong Associação Grupo Cultural NUC

O principal projeto desse grupo cultural é o programa de formação. Ele responde ao nosso anseio inicial de disponibilizar espaços, equipamentos e conhecimento para as pessoas desenvolverem. Isto acontece através de iniciativas de um conjunto de pessoas que topam fazer parceria com a gente. O ponto chave é colocar uma “pulga atrás da orelha” nas pessoas em relação a seu próprio processo de desenvolvimento. Indicar que há outros mundos e que é preciso se abrir para aprender técnicas, conhecimento das coisas.

Conquista de visibilidade

Em relação aos resultados destas ações, a nossa concepção política, a nossa postura diante do coletivo começou a ser considerada. E com isto passamos a ser reconhecidos por vários grupos, organizações, pessoas. Fomos, então, convidados para tocar em Cuba (2004) e também na Venezuela. Na Argentina, recentemente, eu fui dar uma palestra. Também, eu fui participar de um evento no Kênia, este ano (2007). Essa circulação foi importante para a troca de experiência, para levar a experiência para outros locais. Também, por exemplo, para nós, eu e várias pessoas na comunidade (que fomos formados dentro de um partido de esquerda, comunista), ir para Cuba foi um momento de grande significado. Esta Ilha sempre foi uma referência de comunismo para o mundo. Ainda é até hoje um exemplo de resistência. Uma possibilidade de uma sociedade diferente da que a gente vive. E até mesmo fortalece a nossa posição crítica de que existem outras formas de sociedade além do capitalismo, do se dar bem da sobrevivência individual, do vale tudo. E algo ainda mais legal nesta primeira viagem para fora do país foi poder levar a nossa experiência para troca artística. Além do NUC, foram o Rômulo, nosso produtor na época, três parceiros de São Paulo e o Gil. Ele e uma menina paulista eram os únicos que já tinham saído do país. Já arranhavam outras línguas, conseguiam conversar, dialogar com outras pessoas. Então, isto para gente foi bastante positivo porque ele demonstrou uma habilidade e automaticamente fez com que tivéssemos uma fome maior de ter esta habilidade também. Justo por ter visto que ele conseguiu se sair bem, conseguiu dialogar.

Eneida: Quando você fala que foi ao Kênia e na Argentina, você foi para apresentar mais em mesa...

Francis: Para o Kênia, sim. Eu fui participar compor uma mesa para relatar a experiência que a gente tinha aqui. Fui falar sobre esta trajetória nossa e como o nosso movimento consegue dialogar com outros movimentos. Então, para a Argentina foi para fazer contato com o pessoal do movimento Hip Hop de lá e na Venezuela foi para apresentação artística.

Eneida: Em todos eles, um dos pontos era o movimento Hip Hop?

Francis: Sim.

Eneida: Como é que estas pessoas conheceram vocês? Estou pensando que, uma coisa é um grupo de Hip Hop ser conhecido na cidade, no interior de Minas e em outros estados do país. Eu estou imaginando. Outra coisa é isto se estender para fora do país, não? Seriam pessoas, do Brasil, que vocês têm contato que indicaram vocês?

Francis: Na maioria, são pessoas, do Brasil, que conhecem a nossa experiência e acharam importante nos indicar, viabilizar a participação nossa para poder dizer. Por que? É que o movimento Hip Hop, no Brasil, é um dos mais corretamente políticos do mundo. Digo isto pelo fato dele ser muito engajado político-socialmente. E tem vários militantes do Hip Hop, colegas que se perdem (se a palavra for apropriada), que milita muito mais e faz muito pouco artisticamente. Eu acho que o Hip Hop acima de tudo é um movimento artístico. Então, tem pessoas que vêm, conhecem a experiência. Por vários

motivos político-sociais, este movimento brasileiro avançou muito e querem saber como estamos fazendo. E para nós é importante para saber o que está acontecendo.

Reflexões a partir da viagem

Foi muito importante a ida em cada um dos países em que eu fui, mas a ida ao Kênia teve um significado próprio. Nos outros países, o que estava muito em jogo era a questão ideológica que fez parte da minha formação. Vamos pegar Cuba. A importância de ter ido até lá é por uma questão histórica de resistência, de ser um sistema totalmente diferente, revolucionário, que vem se contrapondo à posição dos Estados Unidos, ao capitalismo. Este que não tem compromisso com as pessoas, com o coletivo. Vamos dizer assim. Só quer o lucro. Cuba é um mundo, uma proposta singular dentro do planeta terra. No caso da Venezuela, no ano em que fomos, teve o plebiscito para avaliação da permanência ou não de Hugo Chavez. Nós pegamos a efervescência disto. Pensando em Cuba, na parte em que eu circulei, a cidade que fomos, Havana, mesmo com o embargo dos Estados Unidos, com todas as dificuldades e determinada miséria que eles têm com isto, pelo o que compreendi, lá o governo garante moradia, água gratuita. Aqui, às vezes, nem as pessoas querendo não têm esta garantia. São realidades diferentes e isto me fez ter outra concepção de mundo. Agora, quando eu fui para África, aconteceram algumas coisas fortes. Além de ter sido a primeira vez em que eu saí do Continente Americano, lá eu pude entender então a África como um continente. Lá foi interessante porque quebrou vários estereótipos que eu tinha. Alterou a minha concepção de mundo. Um ponto de impacto é que lá só tinha negro mesmo! Desde o dono da maior rede de hotéis, o cara mais rico, até o porteiro, a faxineira, o vendedor, o mendigo, enfim, a gente só encontrava negros! O Brasil é muito diferente. A diversidade, a miscigenação daqui é muito grande. Nesta viagem, eu senti que tem uma coisa aqui diferente demais de lá. Não sei dizer ainda muito bem, até se eu penso que a maioria dos negros aqui acaba ocupando funções não valorizadas na sociedade. De toda forma, o que está me parecendo é que, sobre as dificuldades entre os negros, os brancos, os índios e ainda tem os asiáticos, com a mistura que temos aqui vamos ter de pensar em uma saída brasileira. Uma coisa que foi legal também com essa viagem é que antes, o que eu tomava como um sonho, eu passei a pensar que pode ser algo real, pode vir a acontecer. Que pode chegar aonde que a gente quer que chegue. Enfim, estas viagens me ajudaram a ver a coisa de forma mais ampla. De que existem outras realidades e isto altera a maneira da gente pensar.

Francis, histórias que se entrelaçam e o Gil aí

Em vários momentos da vida, seja do Francis, seja a do NUC, histórias que se confundem bastante, na grande parte dela a presença do Gil foi muito intensa. Ele participando de alguma forma. A gente costuma dizer, em tom de brincadeira, que ele é alguém que não abrimos mão. Ele está muito próximo. Na verdade, quando tem de chamar atenção, quando tem de brigar, ele nem mede esforço para isto, nem palavras. Mas algum tipo de efeito surge ou para o mal ou para o bem, mas do mesmo jeito não fica. E isto é muito positivo. Daí, a gente acha muito legal a presença dele.

Fazer arte

Agora sobre o que eu gosto de fazer, é fazer o que eu faço: fazer arte, trabalhar com cultura, militar. E acima de tudo fazer arte. Algo que diz muito além dela própria. Ela por si só já justificaria. Tendo um papel duplo, ela contribui muito mais. Eu gosto de trabalhar, de desenvolver, de ver as mudanças acontecerem. Isto só é possível a partir da hora em que tem trabalho. Da hora em que eu estou produzindo arte, que estou militando. Que contribui muito para o crescimento pessoal, mas também, socialmente e politicamente.

Eneida: Quer dizer que a sua maneira de entrar, participar, propor intervenções no coletivo é através do campo da arte, do movimento Hip Hop ou vai além? Ou o Hip Hop é isto também?

Como agente político

Francis: Alguém disse uma vez que todo agente é um agente político. Porque por mais que ele faça alguma coisa que pareça sem lógica, o contexto para a ação dele tem uma lógica. Então, o convívio social, a história de vida, o grau de escolaridade, de conhecimento, de leitura, tudo isto interfere para que o indivíduo deixe de ser um ser qualquer e passe a ser um agente. Passa a ser alguém que age por algum motivo, mas sempre em relação à determinada sociedade em que ele está inserido. Eu me vejo muito desta maneira. Vejo-me como agente político muito implicado com a sociedade, em minha trajetória de vida em si. Então, eu gosto de fazer o que eu faço, mas utilizando o mecanismo do Hip Hop, das pessoas, da situação que estou inserido para poder ir me projetando, construindo as coisas. Às vezes, até me confundo mesmo: “*Quem é o Francis? Quem é o NUC? Quem é o Movimento Hip Hop?*” Acho que hoje não tem distinção muito não. Este é o meu alimento, minha fonte de energia para o desenvolvimento das coisas.

Educação como preparação

Eneida: Você chamou atenção da palavra Educação, ela como uma questão decisiva em sua vida. No seu depoimento, também eu entendi que você vem realizando um trabalho importante aqui no Alto Vera Cruz. Talvez, eu esteja lhe perguntando o que já me disse, mas como é que a educação aparece neste trabalho que você faz? Nesta circulação que você tem?

Francis: Aparece intensamente em todos os momentos. Porque, por exemplo, se a gente pega o grupo cultural NUC, o que ele é? Ele é um programa de formação e tem como princípio mecanismos de preparar a pessoa para determinada situação. Eu vejo a educação como preparação do ser para determinada situação. Então, o trabalho da banda artística é teórico, se pegar pelo fato que envolve composição de letras, palestras. O que ele faz de prático é em função desta preparação da consciência das pessoas, que é educativo.

Eneida: Então, é intencional que aqui, um espaço artístico que vocês gostam de ficar, que ele tenha este caráter também de formação. Tem a ver com a aposta pessoal de vocês.

Francis: Se eu penso que o processo de educação vivido por mim foi o que contribuiu para eu ter uma prática diferente, eu acredito que isto possa ser proposto para outras pessoas. E a minha ação ela é atenta a isto.

Belo Horizonte

Eneida: Sobre Belo Horizonte, você logicamente já deu um tratamento, mas você teria mais coisas a dizer?

Francis: Belo Horizonte, com todas as dificuldades que tem aqui... Ela tem pontos positivos e negativos. O negativo é que, historicamente, ela é muito conservadora. E isto é até hoje. Recentemente foi aprovada uma lei municipal, a lei do silêncio. Então, praticamente todos os eventos que acontecem na rua não vão poder acontecer mais. Querem fazer de Belo Horizonte uma cidade dormitório. Eu não acho que ela deva ser só isto. E muitas outras coisas nos deixam ver este caráter conservador de BH. Agora, isto não significa que eu quero sair da cidade. Eu gosto daqui. Já tive oportunidade de mudar, mas eu quero ficar aqui. Este é um lugar em que eu nasci, que quero contribuir para mudanças. Eu vou usando dos mecanismos, das oportunidades que a cidade me oferece para me desenvolver.

Alto Vera Cruz

Eneida: Sobre o Alto, o que mais você tem a dizer? Ou já falou o suficiente?

Francis: Acho que o Alto Vera Cruz é a minha casa. O lugar que eu mais passei o tempo na minha vida. E como toda casa é cheia das suas contradições, problemas, mas felicidade. Cheia de motivos para não se abandonar a casa, para insistir na relação. Sempre foi um lugar que me recebe na alegria e na tristeza. É onde eu sempre tive as maiores contradições, o meu maior espaço de vida.

Três palavras

Eneida: Se você tivesse de colocar três palavras aí quais seriam? Porque eu trouxe estas palavras e lhe passei e você falou em relação ao que eu trouxe. Pois bem, eu pensei que você poderia colocar algumas que lhe venham... Também, eu trouxe tantas palavras!

Francis: Eu me senti bem contemplado. [silêncio. Eu aguardo] Pior que agora não me vem qualquer palavra na cabeça...

Eneida: Pode ser bobagem. [rio]

Francis: São palavras abstratas: *superação, metas e resultados*. Estas são palavras que têm muito a ver comigo nos últimos dias. Por mais que sejam abstratas, elas estão presentes, são coisas as quais estou ligado.

Eneida: Perfeito. Mais alguma coisa a dizer?

Francis: Não.

Movimento social, despertar, no indivíduo, importância que ele tem para além dele

Eneida: Legal. Bem, você fez referência ao coletivo, também realça o papel do movimento Hip Hop em sua vida. Ele se constitui como um movimento social, de intervenção, ação política, como você bem falou. Mesmo assim, fiquei pensando se você teria mais o que dizer sobre os movimentos sociais? Não ficou muito claro sobre o como esta palavra lhe toca?

Francis: Para você ter uma idéia de como foi a minha entrada no Movimento Hip Hop, foi em função de um fato que aconteceu. Eu estava promovendo um evento em um bairro vizinho daqui... Eu sempre tive um dom de liderança. Então, eu estava promovendo um movimento de formatura de um colégio em uma determinada casa de show. Não lembro certo se liderava ou se contribuía para realização do evento. Era uma contribuição, em que eu estava muito engajado. Como era uma festa, havia uma dependência de equipamento de som. Então, eu ajudei a viabilizar isto. Eu achei alguns grupos para tocar nesta festa. Um dos grupos apareceu, mas estava faltando um DJ e já estava no limite da festa, não tinha mais como esperar. O grupo que era daqui do Alto teve de entrar no palco. Eles disseram que estavam sem DJ. Eu disse que “quebrava o galho” porque eu era de uma equipe de som que na verdade estava acabando. Eu toquei e foi muito bom, todo mundo gostou, o grupo, o público. Em seguida, eles me convidaram para ficar neste grupo de Rap. Eu gostei muito, fiquei empolgado porque vi que eu tinha uma importância para aquele grupo e para o coletivo. O grupo em si era artístico de Rap, que fazia parte de movimento social. Então, eu me senti querido por um movimento social. Eu me senti fazendo algo que contribuía para outras pessoas também. Assim para mim o movimento social tem função de despertar no indivíduo uma importância que ele tem para além dele.

Eneida: Você já tinha uma trajetória na política...

Francis: Tinha uma participação em algumas palestras, em algumas reuniões. Nada muito engajado. A minha formação ainda era básica, inicial.

Eneida: Você tinha cerca de quantos anos?

Francis: Eu estava com dezesseis anos. Hoje eu tenho vinte nove.

Eneida: Mais alguma coisa sobre educação. Você diz que aqui no (Grupo cultural) NUC participa na proposição e condução de projetos educativos significativos, pela importância que vê na educação. Você conhece tanto a escola do Alto (Vera Cruz) quanto a de lá (Centro da cidade), por ter estudado nestes lugares. Você intencionalmente busca estabelecer contatos com a escola via este espaço aqui? Busca fazer algum tipo de proposta para a escola?

Francis: Nós mantemos uma ligação direta. Por exemplo, o Israel Pinheiro que é a escola em que estudei da quinta à oitava série, eles têm todo ano uma semana de arte e cultura e que me chamaram desde o ano passado para eu ser a linha de frente deste projeto. Articular com os grupos para apresentar a programação. Este convite resulta da confiança que eles têm em nós, em função dos resultados dos nossos trabalhos realizados a meu ver aqui e fora da comunidade. E tem outras escolas

que a gente tem uma proximidade muito grande. Nós procuramos a escola em vários momentos e isto só não é mais intenso porque as escolas não têm uma tradição de diálogo, como é o caso do Israel Pinheiro com os movimentos fora da escola.

Eneida: E quando vão, é em momentos específicos, por exemplo, semana da cultura?

Francis: Não, a presença é contínua. Eu disse isto como exemplo, de uma ação de muita expressão que tem lá. Chega a ser uma responsabilidade quase integral nossa.

Eneida: E este contínuo é o que?

Francis: Em vários momentos, nós somos procurados pela escola e nós procuramos a escola em vários momentos. Seja para fazer atividades ou para mobilizar pessoas ou para dizer de coisas que estão acontecendo, possibilidades de ação. Então, é um contato muito direto que a gente tem.

Eneida: Então, o NUC tem uma qualidade de produção artística e intenção de participar da formação educativa, no campo das artes. Com isto, ele oferece cursos, oficinas, encontros, palestras, enfim, oportunidades de formação, neste espaço. Também, vocês vão em outros lugares dentro do Alto para garantir a qualidade do bairro. É isto?

Francis: Exatamente. O que a gente procura fazer é repetir a história que vamos construindo. Porque, o NUC, por exemplo, ele já rodou bastante. E nós acreditamos que uma das formas de desenvolvimento, da formação é colocar as pessoas em contato com alguma coisa. Em função disto, a gente acaba reproduzindo para outros grupos a experiência que já temos. Criando uma rede de circulação destas ações. A iniciativa começa localmente. Daí, a gente procura, na medida do possível, circular em outros espaços para que ela deixe de ser um local muito particular, o Alto, e passa a ser local de cidade, Estado, de país. Que cria uma identidade em função disto.

A comunidade, um feed-back

Eneida: E a comunidade responde de que maneira a aprovação ou não de vocês? Um dos exemplos da aprovação é a própria escola. Avalio que ela não precisaria estabelecer parceria para funcionar e mesmo assim ela os convidou, convida.

Francis: A comunidade de modo geral responde muito positivamente. É difícil responder por eles. Eu não me sinto propriamente um porta-voz da comunidade. Até porque não há ninguém melhor para dizer sobre o como ela vê o nosso trabalho do que ela mesma, mas o que eu posso dizer é sobre a forma como somos tratados ao andar pela comunidade. Há inúmeras manifestações de atenção. As pessoas vêm nos procurar para dizer do respeito que têm pelo trabalho que a gente faz. Reconhece o que a gente faz e várias vezes trazem algo como se fosse uma oferenda para a gente. Às vezes tira um boné e dá para gente, oferece uma bebida, alguma coisa. São muito legais com a gente. Fazem também como um meio de aproximar, para falar sobre o que pensam do trabalho feito aqui. Este é um fato

diário. Andando pela comunidade, somos abordados várias vezes. Este é um fato. Eu digo sobre estes que se manifestam e acredito que evidenciam o que não é expresso por outros.

Eneida: Legal isto que disse. E eu me pergunto também como é quando vocês propõem atividades aqui. Como a comunidade fica sabendo? Como ela responde ao que vocês apresentam como programação?

Francis: A gente tem uma dificuldade de mobilização. De fazer a informação chegar no momento certo ou de uma maneira mais ágil para as pessoas. Então, algumas oficinas, acabam que elas são convocadas muito em cima da hora e, daí, não alcança o público esperado. Mas geralmente a gente vai atrás deste público, os informa. Também, temos a dificuldade de mantermos uma programação contínua sobre o que iremos disponibilizar como formação, opções de ações aqui, nós informamos.

Eneida: Vocês têm um canal, por exemplo, uma rádio que diz qual é a programação?

Francis: Temos, o problema é o que falei, é mantermos uma programação contínua. E, aí, as coisas se dispersam porque não sabem prever quando terá. Nós sabemos o que acontece, só não sabemos quando. Sobre isto, eu avalio que há aí um conjunto de dificuldades. Há o limite de nossa capacidade de gestão também. Quando a gente parte do movimento de militante para um técnico-administrativo, são duas áreas muito diferentes. E até a gente se tornar profissional ou hábil na questão técnica, demora um tempo. E a gente ainda está neste momento de transição.

Eneida: A escolha dos termos: *superação, metas e resultados* está relacionada a isso?...

Francis: Exatamente.

Eneida: Ficamos por aqui.

Francis: Sim. Gostei muito. Achei que esta maneira de apresentar os limites da conversa, não deixar a coisa vaga, teve um efeito muito bom. Eu pude ter uma visão do conjunto, enquanto falava. Eu gostei assim, foi legal.

Eneida: Ótimo. Agradeço.

2.2.10. DANICRIZZ¹⁷⁷

*Porque compor tem muito disto, você escreve, não fica bom, desmancha, tenta de novo.
Põe outra palavra, testa. E com isto sai a música...*

NUC - o começo

O NUC e o Flávio meu irmão, eu digo que fazem parte de minha história pessoal. Quando o NUC começou em 1997, eu fui convidada por ele para fazer parte como *backing vocal*. Isto porque, às vezes acontecia de outras pessoas, que faziam esta função no NUC, não comparecerem aos ensaios da banda frequentemente. Daí, ele me convidou para fazer parte. Nesta época eu tinha em torno de nove, dez anos de idade e comecei a sair muito à noite, viajar para outras cidades. Fazendo parte dessa banda, eu senti que fui amadurecendo, encontrando mais objetivos em minha vida. O NUC começa a ser mais um ponto de referência em minha vida. Ele começa a ter uma influência muito grande sobre a minha pessoa e sobre a minha história, tanto como formação profissional quanto pessoal. A partir daí, eu sentia que quando chegava nos lugares as pessoas me respeitavam, comecei a ficar conhecida. Várias pessoas passaram a me convidar para participar de coisas importantes, como foi o caso de um seminário que participei.

Implicações com o coletivo a partir do NUC

Como o NUC participava de vários eventos também fora daqui (Belo Horizonte), um dia eu fui convidada para um seminário de discussão sobre “Direitos sexuais e reprodutivos”, no Rio de Janeiro. Este foi um momento em que eu me separei de todo mundo da banda. Lá estavam presentes pessoas representantes de grupos de Rap de todos os Estados. Foi engraçado porque o Flávio e o Francis, os dois do NUC, foram comigo até a rodoviária. Daqui, fui eu e o Maurício PC, do grupo Divisão de Apoio (BH – MG). Nesta época, eu tinha quinze anos. Foi muito legal este momento. Foi uma experiência inovadora eu participar de um evento sobre a juventude, a adolescência. Lá havia pessoas com muito mais experiência de vida do que eu. Eu prestava atenção e procurava pensar não só naquilo que eu vivia como adolescente, mas também no que eu via aqui na comunidade. Lá eu ouvi depoimentos sobre experiências de agressões brutais ao corpo: físicas, mentais, psicológicas, seja a própria pessoa fazendo em si ou a outro. Eu achei muito preocupante! Por mais que a gente fique sabendo, não é muito fácil de entender e aceitar. Eu ouvi, por exemplo, um rapaz falar que batia em uma mulher porque gostava dela. Eu achei o cúmulo! Você se pergunta: será que uma pessoa que diz gostar de alguém chega ao ponto de agredi-la? Foi uma experiência muito rica para mim em vários pontos porque a experiência das pessoas, querendo ou não, ela influencia na minha reação, em uma

¹⁷⁷ Conversa em 14 de agosto de 2007.

situação. No conselho que você pode dar para um amigo, em uma fase difícil que ele pode estar vivendo. Ele pode chegar e perguntar: “*O que eu faço de minha vida?*” Aí, você pode: “*Opa, acho que o caminho não é este. Tem outras saídas!*” Porque muitas vezes... Foi muito ouvido lá também, a questão da gravidez indesejada. Qual é a reação do rapaz? A questão de como você vai agir, considerando que as nossas ações geram efeitos. O cara que convidou para o Seminário falou: “*Eu já fiz um aborto.*” Todos olharam para ele e alguém disse: “*Mas você é um homem!*” Aí, ele disse: “*Eu falo assim, porque a decisão de retirar não foi só da própria pessoa. Ela também foi minha. E eu sinto isto na pele até hoje porque ela também sentiu.*” São experiências mínimas, mas que fazem diferença quando você vai orientar uma pessoa. Não é porque você tem um pouco mais de experiência ou porque você conhece mais pela sua trajetória, mas por você pensar naquilo que poderá dizer para esta pessoa. Quer dizer, aquilo que você disser, será que lá na frente você não vai ficar com a consciência pesada?

Eneida: Como você foi escolhida para ir? O que aconteceu, como foi?

DaniCrizz: Foi uma coisa muito bacana porque quando o NUC começa a ter nome, a gente começa a frequentar o Rio de Janeiro, começamos a conhecer pessoas lá. Eu acabei conhecendo o ACM em uma destas trajetórias e o Fábio me convidou. Ele disse que tinha me achado muito bacana.

Composição de letras baseadas em pesquisas

Porque até quando eu vou escrever alguma coisa, eu costumo falar: “*Ah, eu não gosto muito de escrever. Eu não gosto muito de compor*”, mas é que eu tenho muita dúvida. Escrever, por escrever é muito sem sentido. Eu gosto de escrever coisas mesmo... Por exemplo, algumas coisas que eu escrevo eu falo de Maria Bonita, eu falo de Dandara. É história que tem como você ver, estudar. Achei legal estudar a história de Maria Bonita, que faz parte da história de Lampião. A Dandara, que faz parte da história de Zumbi. As pessoas me vêem mais calada, mas é porque eu gosto muito de ouvir. Eu gosto muito de prestar atenção. Eu acho que o ouvir ajuda a saber de muita coisa, a compreender mais. Você começa a entender mais a sua história. Começa a compreender mais as situações e utilizar deste conhecimento adquirido para se utilizar dele na frente.

Eneida: Então, quando você vai compor uma música, você procura saber um pouco. Como é o esquema? Como você faz, procura em livros, Internet?

Dani: Por exemplo, quando eu disse sobre Maria Bonita, eu estava na oitava série. Eu tinha estudado Antônio Conselheiro, depois veio o Lampião. Tive de fazer trabalho, pesquisa. Isto, eu acho que ajuda a gente a conhecer muita coisa. Teve um livro que estudei sobre a história de Lampião e Maria Bonita. Eu achei estranho, porque falava muito pouco dela. Na música, então, eu falei: “*Maria Bonita, no sertão, com Lampião a guerrear.*” Querendo ou não, ela o acompanhava, pela mata adentro, na madrugada. Eu também ouvi uma reportagem, na televisão, no último Jornal da Globo, sobre a história deles, Lampião e Maria Bonita. Na hora em que eu ouvia a reportagem me veio parte da música, porque na reportagem falava que no grupo inicialmente não aceitavam mulheres. A Maria Bonita era

uma mulher casada e ela se apaixonou pelo Lampião e foi viver com ele. Ela viveu com ele até o fim da vida deles. Aí, eu acho bom prestar atenção na história. Às vezes é detalhe mínimo. Podem falar que não faz diferença, mas lá na frente faz. A gente acaba entendendo melhor o que está acontecendo. Este assunto nem é muito falado e eu achei legal saber. Quando eu vi a reportagem eu gostei de ter visto.

Eneida: Este tipo de reportagem lhe interessa. E também, você estava falando deste convite que recebeu para participar deste Seminário, no Rio. Então, não foi propriamente por causa do NUC. Foi porque lhe conheceram...

O caráter político do NUC e a articulação entre integrantes, um exemplo

DaniCrizz: Ele me conheceu e o trabalho do NUC, daí ele achou que eu poderia contribuir. Depois que eu fui ao Rio, ao chegar aqui, nós fizemos uma reunião, eu expliquei o que aconteceu, o discutido no Seminário. Eu falei para os meninos que como tarefa a gente tinha de fazer uma música sobre o tema dado a cada um e mandar para compor um CD. Esta era uma tarefa para conclusão do Seminário. Foi interessante que lá, quando falaram que cada grupo iria ter de trabalhar um tema, eu comentei que seria difícil, para a pessoa que não tivesse experiência à flor da pele, falar sobre direitos sexuais e reprodutivos. Acabou que o tema sorteado para mim foi aborto. Eu me perguntei como iria falar sobre este assunto? No final, apesar de ter de vencer obstáculos, foi até bem produtivo. O Renegado, que é o Flávio, me ajudou a compor. Eu disse a ele as idéias que eu tinha, comecei a escrever. Ele foi acompanhando, lia, falava comigo que do jeito que eu estava pensando não estava legal. Ele foi se envolvendo. A gente escrevia, riscava. Porque compor tem muito disto, você escreve, não fica bom, desmancha, tenta de novo. Põe outra palavra, testa. E com isto saiu a música. O nome da música foi “Castelo de ilusões”. E a música ficou muito bem trabalhada. O refrão da música é assim:

*“Amanhece sem sol, mas aí o dia passa por mim
me perdi, no caminho que escolhi.
O que faço agora? caminho sem volta”*

O Maurício PC pensou na parte dele. E pelo tema da música, achei que encaixou muito bem. A parte dele ele fala:

*“A vida foi tirada por não ter saída.
A vida foi tirada por não ser querida.
A vida da mulher preservada, definida, marcada,
Por direitos que não foram guardados.
Possui o fruto da agressão do sexo frágil,
mas a dor infelizmente é só de quem passou.”*

A gente fez como uma história. Ela começa assim:

*“Ei, psiu. Ti, ti, ti. Blá, blá, blá. Sei como é que é.
É como o homem faz para iludir uma mulher.
Constrói um castelo de ilusão.
Depois de algum tempo vem a decepção.
Abandonada, sozinha, desamparada.
Mãe solteira, motivo de deboche na quebrada.*

Pouca opção para se tomar: ter ou abortar?"

Então, tinha muita coisa que, por exemplo, criança, a gente não podia abordar, porque fica uma coisa muito direta e a gente estava trabalhando muito com a Ong de apoio à criança e adolescente. E o cara falou que algumas coisas não podiam ter. A gente mandava a letra para ele por e-mail, ele analisava. Também, no decorrer da música, a gente falava de estratégias de aborto que a gente ouve falar. A gente sabe que esta história de aborto, ela não é vivida da mesma maneira, pelas adolescentes da classe média e as da comunidade aqui, periféricas. Muitas adolescentes de classe média, se ela engravida e os pais não querem ou o namorado, eles acabam tendo meios de pagar uma clínica. É arriscado, mas ela tem aquela condição. Agora uma menina de periferia, ela não tem esta condição de falar que vai para uma clínica porque não quer ter um filho. Nós ficamos discutindo isto, e u e o Flávio, pensando na situação como a gente ouve falar. Foi uma experiência muito legal.

Eneida: Você chegou em casa, contou para ele a tarefa que tinha pela frente e ele topou fazer junto. Como foi?

DaniCrizz: Olha foi muito legal tudo. O fato de ter sido convidada, inclusive eu como representante do NUC. Porque eu conheci o Fábio foi através do NUC. E quando o trabalho ficou pronto, o CD com as músicas de todos os grupos que participaram, nele saiu o meu nome como integrante do NUC.

O pessoal , o coletivo, as exigências entrelaçadas

Eu acho que *Dani Crizz, NUC, Flávio, Gil*, eles estão muito entrelaçados. Porque o NUC quando começou, ele tinha várias necessidades como profissionais. Por exemplo, a questão de cantar ou cantar bem afinado, a postura de palco. Também, o lance de eu ser muito nova, vinha a questão de algumas músicas que não eram fáceis para eu cantar por causa da minha idade. Músicas como a que o pessoal chama de RB puxado para o *soul*.

Eneida: Difíceis como?

DaniCrizz: Exige uma extensão vocal de pessoa mais adulta. Algo que na idade que eu tinha não era possível com onze, doze anos. Aí a gente buscou esta coisa de profissionalismo do NUC. Então, de cuidar da qualidade do trabalho. Porque montar um grupo aqui no Alto a gente vê muito, mas para manter depende de agir com profissionalismo. Com isto a gente começou a correr atrás, a buscar ter os equipamentos certos para ter um som bacana para poder ensaiar. E a gente começou a ter necessidade musical, profissional como grupo. Das demandas de shows que ia aparecendo, nós fomos sentindo a necessidade da capacitação.

Gil Amâncio, Leo Mendonza

Começamos a participar de uma oficina, a Arena da Cultura, e nela conhecemos duas pessoas que eu considero fundamentais para a minha trajetória: uma foi o Gil Amâncio, a outra foi o Leo Mendonza. Como eu era muito nova, eles questionavam muito: “*Ah, como você vai falar de amor? Você não entende de amor!*”

Eneida: Brincando ou falando sério?

DaniCrizz: Falando sério. Porque eles falavam da área deles como profissionais em uma avaliação dentro de uma oficina geral de capacitação em expressão corporal e técnica vocal. Mas além das dificuldades para enfrentar estes dois teve uma vez que até para conseguir participar da oficina foi difícil. Era uma oficina para jovens a partir dos dezesseis anos e eu tinha uns doze ou treze. A secretária falou que eu não poderia fazer. Eu questionei a decisão dela dizendo que ela poderia se arrepender depois. Eu disse que se eu estava lá era porque queria aprender, tinha interesse. Se fosse diferente, eu estaria em minha casa brincando e não ali. Ela então deixou eu fazer. Mais tarde, eu encontrei com esta moça e ela falou comigo: “*Imagina se eu não tivesse deixado você fazer a oficina, o que seria?*”

Eneida: A oficina foi onde?

DaniCrizz: No Alto Vera Cruz. Foi quase dois anos de oficina. Na oficina, além de falar de minha idade com todos, ele questionava, por exemplo, o fato de marcarmos o tempo da base com o corpo. Cantar e marcar o ritmo ao mesmo tempo. Ele dizia que a gente não precisava do movimento do corpo para fazer isto se o ritmo é uma coisa constante e a base já fornece esta informação para quem canta. Muita coisa foi com o tempo que a gente foi aprendendo como lidar com a inibição, no palco, daí a importância da expressão corporal. O Leo Mendonza, responsável pela questão da técnica vocal, implicava muito comigo. Ele falava:

— “*Ela tem uma extensão de voz boa e tem um braço bonito. Ela não tem necessidade de marcar o tempo com o corpo. É só ela abrir o braço no meio do palco e cantar! Fica lindo, fica perfeito!*” Eu ficava com vergonha, mas com o tempo eu fui me soltando mais.

Gil, NUC, vínculo com o passar do tempo

O Gil começou a acompanhar a gente, dava dicas, provocava. Hoje, ele tem um vínculo forte com a gente, ele vai a nossa casa, ficou de casa. E depois ele participou junto com a gente no Manifesto Primeiro Passo e agora no Grupo Cultural NUC. Apesar daquela oficina (Arena da cultura) ter acabado, nós continuamos com necessidades. Fomos conhecendo muitas pessoas. Teve um dia em que eu fui convidada para participar de um projeto da universidade federal. Era um curso de agente cultural para trabalhar na comunidade. Eu coloquei que me interessava pela música e a partir de meu trabalho desenvolvido aqui eu recebia uma bolsa. Com ela, eu investi na minha qualificação musical. Eu estudei na *Pro music* quase um ano e meio. Após, eu conheci a Babaya¹⁷⁸. Eu virei bolsista integral nela e comecei a estudar técnica vocal lá. Nesta época, eu conheci pessoas como Natty Faria, o Marcos Flávio. Ele também é professor de técnica vocal e participou aqui no Centro Multiculturalismo Cultural. Depois de um tempo, eu comecei a estudar com Marcos Flávio individualmente técnica vocal. Neste período, em que eu recebia bolsa no projeto da UFMG, eu saía de casa às seis da manhã, duas horas da tarde eu tinha aula no Santo Agostinho e à noite eu tinha o curso quatro vezes por

¹⁷⁸ Cantora e professora de técnica vocal. Cf.: < <http://www.babaya.com.br/?i=apresentacao> .

semana. Comecei a enfrentar um problema porque, nesta época, o NUC começou a desenvolver o Manifesto (Primeiro Passo). Ele tinha demanda de shows em São Paulo, Rio, interior de Minas, em parceria com a Telemig Celular. No início, eu estava conseguindo manter o curso da *Pro Music* também tinha a escola, mas com o tempo, eu tendo que faltar ao curso para participar das atividades do NUC, o pessoal do curso começou a questionar esta minha ausência. Foi muita pressão nesta época. Eu fui até o final no curso, formei. Depois foi montado o Diversidade cultural e já que não era possível eu atender ao curso e todos os compromissos do NUC, não foi possível continuar nesse grupo.

Centro Multiculturalismo Comunitário

O trabalho do NUC era também com a comunidade. Então, o Francis organizou um projeto para a Júlia Rabello e foi aprovado. Montou então no Alto Vera Cruz, o Centro Multiculturalismo Comunitário, o CMC. Ele era integrante do NUC que desenvolveu o projeto que foi aprovado. Com isto, foi agregando mais valores para o NUC. Enquanto banda, enquanto grupo que vivia em comunidade periférica, de favela, do Alto Vera Cruz. Isto foi mais ou menos em 2003. Nesta época, o trabalho deste grupo na comunidade foi se consolidando. Ele passou a oferecer cursos para outros grupos da comunidade no sentido de formação. No Centro Multiculturalismo Comunitário foram desenvolvidos oficinas de técnica vocal, iluminação, cenografia, elaboração de projetos e captação de recursos, para a comunidade e hoje passou a ser Grupo Cultural NUC.

Gosto em fazer: cantar

Se tem uma coisa que eu gosto de fazer é cantar. Eu sei que eu tenho falhas, mas é uma coisa que, quando estou envolvida, eu faço com muito gosto. Sabe, isto foi uma das coisas que me gerou muita dificuldade quando comecei. Gravar não é uma coisa fácil. Também, eu quero fazer faculdade. Já fiz o segundo grau, estou hoje trabalhando e quero me preparar para passar no vestibular. Eu nunca tive problema para estudar, mas eu acho que, na escola, muito tempo é gasto com outra coisa que não o ensino. Se eu acordo e vou à escola às sete horas é para ter aula. E a gente chega, os professores ficam gastando tanto tempo dando atenção aos alunos que não querem estudar. Aí, eu ficava sem vontade de ir. Isto me cansava, ficava chateada. Eu tenho vontade de fazer Direito, mas sei que tem que estudar muito. Não sei como será. Se vou conseguir chegar lá.

Experiência de rádio comunitária

Eu já passei por outras experiências. Não só de gravação vocal, como da fala. Eu passei por gravação de Estúdio da Rádio Teia. A gente contava com a direção do Leri Faria. Foi muito legal trabalhar com ele. Então, toda semana a gente tinha um programa para gravar. Ele ia ao ar às quinze para as seis. Isto foi do meio do ano passado até o final do ano (2006).

Eneida: Que tipo de assunto vocês abordavam?

Como uma atividade relacionada ao Programa da Rede Telemig Celular de Arte e Cidadania, a programação era variada. O público que a gente procurava atender mais eram os jovens,

principalmente os ligados ao Hip Hop. A gente informava sobre coisas que poderiam valer para eles. Como registrar música, o papel de defesa do consumidor, do Procon, direitos do cidadão. Também divulgava programação de shows e atividades que iriam ter dos grupos da rede em BH. A gente pensava em coisas importantes a esclarecer para estas pessoas e informava. Fazia entrevistas, por exemplo, com as Meninas de Sinhá. Outro quadro era mesmo ir às ruas para fazer perguntas sobre questões do dia a dia. E aí ver como as pessoas estão pensando. Também tinha esta experiência de participar de algo para chegar em muitas casas. Isto era muito legal.

Três palavras

Humanidade, solidária, paz. Acho que as palavras são relacionadas. Eu vejo como o mundo está e fico com muita vontade de que houvesse mais paz. E para isto eu acho que precisa da humanidade dividir mais o que cada um tem. Ficar mais solidária. Não sei se é possível, mas isto é o que eu gostaria muito que acontecesse. Sempre tem esta história de alguém perguntar o que a gente está fazendo. Acho que a paz não é fácil de chegar nela, mas a gente pode querer assim mesmo.

2.2.11. LUIZ CARLOS GARROCHO¹⁷⁹

Ponto em comum

Eu sempre trabalhei com arte e educação, dando aula em escolas para crianças, inclusive. O meu ponto de conexão muito forte com o Gil Amâncio é basicamente porque nós dois sempre tivemos um olhar bem atento sobre a criança¹⁸⁰. O Gil sempre teve trabalhos sólidos em grupos de teatro, mas o tempo todo nós conversávamos e ele falava desta questão. Daí, eu fui vendo que nós temos pontos em comum sobre isto. Além de nós dois sermos cancerianos do mesmo ano, o decanato dele é anterior, mais venusiano, mais ligado à estética e o meu é mais ligado à comunicação. Nós temos esta relação muito forte com a infância.

Constituição de amizade

Eu conheci o Gil pelos trabalhos dele, mas também nós éramos do mesmo bairro. Não a infância, mas este movimento em relação a casamento, filhos. Estas coisas se deram mais ou menos na mesma época. Ele morava com os filhos dele e com a Katinha. Eu encontrava com ele no ônibus. De vez em quando a gente se falava um pouco! Eu lembro dele, também, envolvido com os trabalhos do Eid Ribeiro. Trabalhando com percussão, atuando. Assim, eu fui vendo o Gil aparecendo na cena do teatro. Nesta fase, nós ainda não tínhamos muita aproximação. Depois nos encontramos em um festival de inverno de Ouro Preto. Por obra das coincidências, nós acabamos ficando no mesmo quarto. Foi muito curioso. Nós ficamos muito amigos um do outro. Trabalhando, nós fomos estabelecendo uma afetividade neste primeiro contato. Isto foi em São João Del Rei. O Gil, muito ligado à dança e tudo. Nesta época, eu trabalhava com adolescentes e com crianças. A partir de então, nós dois estávamos sempre nos conectando, até que eu fui chamado pelo Valmir José, que era diretor do Palácio das Artes, da Escola de Teatro, da Fundação Clóvis Salgado, para fazer um trabalho lá com crianças e adolescentes. Eu dei este curso. O Gil era professor de percepção musical da Escola de teatro. Nós já tínhamos então certa conexão. Mesmo não sendo muito intensa, ela já existia. De vez em quando nós conversávamos um pouco. E aí não sei como se deu, o Gil se interessou por este curso. Ele já estava em curso profissionalizante há muito mais tempo, tinha já muito mais experiência. E, no meu caso, eu tinha deixado de atuar como ator e estava investindo no trabalho com crianças. Eu não tinha então esta referência que ele tinha. Lembro-me que um dia nós dois conversando, subindo a Rua Álvares Cabral, eu lhe disse que estava querendo ter um trabalho mais consistente de teatro, mais

¹⁷⁹ Conversa em 6 de abril de 2006, no Teatro Francisco Nunes.

Luiz Carlos Garrocho é diretor, pesquisador e professor de teatro, arte-educador e gestor cultural. Graduado em Filosofia pela UFMG, e mestre em Artes Cênicas pela UFMG / Belas Artes. Cf. <http://luizcarlosgarrocho.blogspot.com>.

¹⁸⁰ Cf. <http://culturadobrinca.blogspot.com>

aprofundado. E aí ele disse que estava saindo deste lugar de ator e indo trabalhar com criança! Nós então estávamos pensando em fazer caminhos inversos.

Em trabalhos e estudos, formação de parceria

Nesse curso, começamos a nos interagir. Aí, nós formamos um núcleo muito potente, com gente boa, alunos do terceiro ano para estagiar: Iara Fernandes, Davi Dolpi, Andréa, Chico Aníbal, Rita Clemente. Gil e eu fizemos aí uma parceria e definimos um plano de trabalho. Para isto, a gente se encontrava e estudava juntos. Encontrava duas vezes por semana e no fim de semana. Nesses estudos, ninguém era dono de nada! Um discutia, o outro analisava. Era uma parceria fantástica! Íamos estudando, estudando, estudando, aquele enfoque. O que era uma espécie de pedagogia do teatro, de interesse nosso naquela época. Isto foi muito bom! Eu aprendi muito com ele! O Gil tem uma sensibilidade! Foram trocas muito interessantes. Eu venho da Filosofia e o Gil tem uma curiosidade intelectual que é infinita. É muito intensa. (...) Nós estudávamos alguma coisa mais ligada à teoria da filosofia. Fazíamos trocas, leituras, provocações um para o outro. Destes estudos juntos, nós constituímos uma parceria fantástica! Daí eu fui conhecendo qual é o pensamento dele, como ele se organizava, como criava. A partir daí nós fizemos vários projetos em comum. Projetos inovadores para a Escola de teatro, da Fundação Clóvis Salgado. Por exemplo, nós levamos a Capoeira de Angola como treino para o ator. Continuamos a estudar muita coisa juntos, demos cursos juntos.

Eu vejo que muito do que estou propondo hoje em termos de teatro eu devo ao Gil. Na forma que ele chegou, encontrou, estimulou e até nomeou processos, projetos, que eu estava desenvolvendo. Cada um foi para o seu caminho, mas nós tivemos esta conexão muito forte. Hoje ele é uma espécie de uma sensibilidade com a qual eu sempre posso contar. A sensibilidade do Gil, a sua concepção estética, essa inserção dele no pensamento sensível da arte e da criação. É interessante porque ele não é angustiado com isto. Pelo contrário, isto é algo que o permeia, o atravessa. Ele acaba, então, apresentando-se como uma fonte que me alimenta de questões. E no meu caso, eu o provoço de outra forma, pela minha inquietude, leituras que comento com ele. O Gil lê muito, eu também. E aí volta e meia nos encontramos e atualizamos as nossas questões. O Gil então é esta pessoa, este artista sensível. Eu considero que em meio a tudo, às conexões que ele criou, que compõem esta teia, o menos preocupante é o lugar do artista. Esta rede que ele estabeleceu e que ele está dentro dela, que o move, que ele se movimenta dentro dela. O mais interessante, o mais importante é a coisa da arte. Claro que tem a coisa do artista. O Gil consegue posicionar isto com clareza. Ele tem este formato neste meio dos artistas. O respeito que as pessoas têm pelo trabalho dele, pela percussão, pela música, pelo trabalho que ele foi desenvolvendo, depois, além do caminho do teatro. Ele sempre teve conexão com a dança, com o teatro. É atento às questões ligadas ao ensaio, vem explorando ao longo dos anos o lado da performance também. Um caminho mais plástico, menos territorializado pelas convenções do teatro! Ele, assim, trabalhando com as improvisações, com o tempo real das situações. O trabalho dele na *SeraQuê?* teve muito esta característica. Com o Ricardo Aleixo também tem isto.

Caminho da arte

O Gil, então, é uma pessoa que aponta para o caminho da arte. Tem uma estrela do norte, esta coisa que o norteia no caminho da arte. Ele não tem sofrimento. É um pensamento elaborado de vida! Isto vem de um mundo ligado também à cultura negra que ele assumiu, afirmou com tranqüilidade. Não é conflituoso isto nele. Não que isto não possa ser em outros. Isto não é juízo de valor. Estou falando como ele faz. Para ele, não é uma questão que se coloca à frente como um anteparo para o mundo. É como se fosse esta coisa da beleza. Ela é negra. Ela passa. E qual é o problema? Ele não vai sofrer com isto, ele é feliz com isto. Vamos pensar assim. Tem uma relação muito de uma fé, uma intuição, mas de um pensamento, também. Porque tem estas oposições: intuitivo / intelectual. Não é isto, não se trata disto! Eu vejo esta afirmatividade no Gil muito forte. É muito tranqüilo como ele desenvolve este trabalho. Como ele faz, se posiciona, nos diversos lugares. Ele está sempre com esta afirmatividade em diálogo com a cultura negra. Ele não é subserviente. Ele sabe o que é discriminação, mas lida com isto de forma diferente de uma lamúria passiva. Ao contrário, ele vai e debocha disto o tempo todo. Ele é muito é debochado! Ele não aceita de jeito nenhum se colocar neste lugar ao viver uma situação de discriminação, em vários momentos. É um ponto de vista interessante de afirmatividade. Porque ele está ali para mostrar o lugar não de quem sofreu, mas de quem pode estar bem e ponto final.

Outro dia, eu estava conversando com ele sobre esta coisa da identidade. É este um termo muito usual pelos movimentos de resistência, de afirmatividade, mas eu acredito que ele é limitador, porque ele é a e que é diferente de b. Isto é uma lógica e uma linguagem nossa, do sujeito ocidental. Este que se organiza desta forma com sujeito e predicação: “Gil é negro.” O que significa isto? Isto não significa nada. E é isto que acho que o Gil consegue responder e, às vezes, a gente não consegue. Eu só fui perceber isto quando eu fui ver outras lógicas. Falo, por exemplo, do terceiro incluído, dos paradoxos etc. e das culturas orientais principalmente. William S. Burroughs¹⁸¹, o escritor e poeta beat¹⁸² diz isso num de seus textos. Em vez do “é”, coloque o “e”, em vez do artigo “a” ou “o”, coloque “um” ou “uma”. Uma subversão da linguagem que foge da relação fechada entre o sujeito e seu predicado e das identidades, assim como da totalidade, para afirmar as singularidades. Willian Bowen¹⁸³ fala isto.

¹⁸¹ Nasceu em 1914, em St. Louis, Estados Unidos. Na década de 1940, mudou-se para Nova York, onde iniciaria sua carreira literária e faria amizade com Jack Kerouac e Allen Ginsberg, entre outros escritores beat. (...) No início da década de 1970, passou a lecionar e conviver com intelectuais e artistas como Andy Warhol e Susan Sontag. Na década de 1980, era visto como um gigante contracultural: tanto sua personalidade quanto sua obra viraram referências. No final da vida, mudou-se para Lawrence (Kansas), onde morreu, em agosto de 1997. Disponível em: < http://www.lpm-editores.com.br/v3/livros/layout_autor.asp?ID=806491 >. Acesso em: 3 de outubro de 2007.

¹⁸² Geração Beat é um termo usado tanto para descrever um grupo de escritores americanos, que vieram a se tornar conhecidos no final da década de 1950 e no começo da década de 1960, e fenômeno cultural que eles escreveram e inspiraram. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Gera%C3%A7%C3%A3o_Beat >. Acesso em: 3 de outubro de 2007.

¹⁸³ William G. Bowen é um associado sênior de pesquisa na Fundação Andrew W. Mellon (foi presidente de 1988 a 2006). Economista, ex-presidente da Universidade de Princeton (1972 a 1988), ele avalia como bem sucedida ações afirmativas endereçadas aos que têm ascendência africana. Em 1988, deixou Princeton e juntou a Fundação de Andrew W. Mellon. Lá criou programa de pesquisa, a fim de assegurar de que as concessões da Fundação de Andrew W. Mellon fossem well-informed e mais eficazes. (...) autor de 19 livros, incluindo *A forma do rio: conseqüências a longo prazo de considerar a raça nas admissões da faculdade e da universidade*. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/William_G._Bowen> Acesso em 23 de outubro de 2007. Também, Cf.: <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/sats/interviews/bowen.html>: entrevista com Willian Bowen, co-autor de *The shape of the river*.

Assim, Gil é *um* negro, não é *o* negro. Então, eu perguntei para o Gil sobre o que ele achava se eu falasse, assim, Gil *e* negro. Ele achou muito interessante!

Cria um espaço entre

Por que? Isto cria um espaço entre o Gil, Gilberto Amâncio e negro. Você cria um espaço entre os dois. Há muita coisa que pode ocorrer aí! Quando você diz que “*Gil é negro*”, você tem uma significação fechada. Gil mantém uma relação forte com a cultura negra, com o Congado, com o Candomblé. Acho até que ele é mais do Congado, do que do Candomblé. Ele vai, tem a força disto presente nele, mas eu não sei se é pela ligação com a mãe. Eu o vejo muito ligado ao Congado. E vejo que ele traz uma cultura que foram os pais dele que deram para ele. Eu me lembro de uma palestra dada por ele, contando que, em época anterior, ele se identificava como autodidata. Depois, ele viu que havia aprendido muito do que sabia, com os pais. Ele foi contando sobre a mãe dele ensiná-lo a dançar. E, aí, enquanto ele ia falando, eu e uma amiga minha ali presentes prestamos atenção no balanço dele. Ele bailava, enquanto falava.

Muitas relações com as artes

Em nossa relação cotidiana com ele, é fácil ver. Isto aparece, surge. Ele evidencia respirar desta convivência dele com o pai, com a mãe. Principalmente em relação a mãe. Ele era muito ligado. Esta cultura negra, viva nele presente, vinda desta sua convivência familiar. Ele começa daí a estabelecer conexões muito fortes que não são do tipo já codificada, folclorizada. Ele é arredio a isto. Não se identifica com isto. Não acredita nisto. Ele passa pelas muitas relações com as artes. Ele gosta muito das artes plásticas e dança. Acho que ele gosta mais de dança do que de teatro, apesar do caminho dele ser do teatro e com o corpo. Os trabalhos corporais, as corporeidades, esse universo das afecções corporais é muito forte nele. Penso que é um pouco por aí, como vejo o Gil. As conexões que faz e que com isto ele se organiza, se coloca, se manifesta, cria, se estabelece e tudo o mais.

Abrir uma brecha

Eu já o vi em situações de ser perseguido, como ocorreu com nós dois, numa época no Curso de Teatro do Palácio das Artes. Eu e ele fomos expulsos. Depois nos chamaram de volta porque reconheceram o erro. Foi um momento muito difícil, uma situação muito constrangedora. Havia um conflito político deles lá e a gente incomodava. Talvez, ele nunca fale disto. Sou eu que estou falando. Não é isso a história dele. O que os outros fazem, neste sentido para ele não tem importância. Não é que ele não dê valor a isto. Ele sabe da agressividade, das poses, dos mecanismos de exclusão, na pele e profissionalmente. Ele sabe o que significa isso, mas ao mesmo tempo ele acha uma brecha. Eu percebo que a função do ser humano é achar brechas e não ficar encalacrado onde o outro quer lhe colocar. Porque é o gozo do outro, vai lá e satisfaz com isto. Estabelece este julgamento, esta “sobre-codificação”. Você fica lá naquele lugar, fica seguro ali. E o Gil não tem isto, este tipo de pensamento, de rancor. Ele sabe dessa agressividade que está na cidade. Como esta ação que nós sofremos naquela

época, mas ele não se apega a isso. É algo diferente de uma submissão. Ele é muito estrategista. Daí, ele foi para o NUC, Alto Vera Cruz. Ele estabeleceu um contato fantástico com a rapaziada de lá e gerou este projeto incrível que ele está trabalhando. E com isto ele lançou estes jovens do Alto Vera Cruz e as coisas que ele gosta junto com as Meninas de Sinhá. Estabelecer esta coisa com a cultura oral. Ele faz isso também. Esta ponte entre a criança, o jovem e as pessoas idosas, mas todas elas estão em algum lugar. Em um campo, tem a questão da memória, com outros têm a força do combate, da afirmatividade, do vigor da juventude e ainda com as crianças tem a cultura da espontaneidade: a cultura lúdica, o universo imaginativo, o sensorial, ainda não hierarquizado. Então, acho que ele permeia estes caminhos. E ele faz isso segundo uma rede mesmo. Neste sentido, o Gil é parecido comigo. Nós fazemos coisas demais! Abrimos portas demais! Gostamos de coisas demais! No horóscopo chinês, nós somos “cavalo de madeira”¹⁸⁴. Temos a mesma característica de caleidoscópio, fazer muitas coisas ao mesmo tempo. Muitas conexões. Não seguir uma trilha só. Ele tanto pode fazer um trabalho de arte educação, quanto um trabalho com o idoso ou um trabalho performático, um trabalho com música e dança, música e teatro. Agora, o trabalho que ele tem feito é de trilha sonora! Então, ele explora as tecnologias. É isto basicamente que eu vejo das conexões que ele cria.

Palavras

Tecnologia, ancestralidade são duas pontas que são importantes no movimento que o Gil faz. Também, algo que já falei, mas quero enfatizar: infância e cultura lúdica. Ele estabelece uma conexão muito forte entre estas duas coisas.

¹⁸⁴ Cavalo da Madeira (3/2/1954 a 23/1/1955). Ele é muito simpático e amável. Ele se comunica muito bem e, assim, como o Cavalo da Água, é capaz de abordar, com inteligência, uma grande variedade de assuntos. É um trabalhador dedicado e consciencioso, sendo muito estimado por seus amigos e companheiros. Seus pontos de vista e opiniões são, em geral, solicitados. E, por sua fértil imaginação, costuma ter idéias bastante originais e práticas. Em geral, tem muita cultura e gosta de levar uma vida social movimentada. Também, pode ser muito generoso e normalmente tem padrões morais bastante elevados. Cavalos Famosos: Neil Armstrong, Rowan Atkinson, Margaret Beckett, Samuel Beckett, Ingmar, Leonard Bernstein, Sir John Betjeman, Karen Black, Cherie Blair, Eric Cantona, Helene Bonham Caster, Ray Charles, Chopin, James Dean. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/guiadosastros/hccavmad.htm>. Acesso em: 23 de outubro de 2007.

2.2.12. LEO CUNHA¹⁸⁵

Leo, Gil, Teatro: contatos iniciais

A minha relação com o Gil começa em 88, no ano em que eu entrei no Curso de Jornalismo, na PUC. Ele era professor do Curso de Teatro do primeiro período. Você deve saber que ele deu aula lá por um tempo e eu tive a sorte de tê-lo como professor. Ele foi um professor muito legal. O primeiro período é um momento em que as pessoas estão se conhecendo e o tipo de trabalho dele é de colocar as pessoas para interagir muito! Então, ele foi mais ou menos o grande responsável pela integração que a nossa turma teve a partir de então. Uma turma fantástica! Quase vinte anos depois, nós ainda continuamos amigos, nos encontramos muito. Além de vários terem seguido o caminho artístico. Isto, apesar de ser um curso de Jornalismo. O Luís Artur, por exemplo, é atualmente um dos mais premiados atores mineiros. Ele era da nossa turma. Começou a fazer teatro lá, na disciplina do Gil, entre outros. Nós começamos a fazer o trabalho em pequenas enquetes, sendo que o Gil foi participando de uma maneira muito mais do que um professor normal participa. Ele costumava ficar lá o dia inteiro acompanhando, ensaiando com a gente. Sempre mostrando muito empenho e empolgação. Esta maneira dele trabalhar acabou nos possibilitando não só fazer as peças da disciplina, como outras depois mais aprimoradas. Falo depois porque, ao longo do curso, no segundo, terceiro períodos, nós os alunos resolvemos montar um grupo de teatro amador. Um interesse que foi amadurecendo a partir desta experiência do primeiro período. E que teve conseqüências para o caminho que escolhemos depois de formados.

O investimento na literatura

O Gil, com uma posição sempre presente, entusiasmado com o que fazíamos, acabou virando muito amigo da turma. Mais do que um professor virou um amigo com quem a gente se encontrava fora do ambiente escolar e trocava idéia, conversava, saía para o boteco, festa da turma e tudo. E, neste ambiente, nestas atividades com o Gil, eu comecei a levar mais a sério, escrever várias coisas! Ele acabou sendo então um dos grandes incentivadores deste meu investimento na escrita literária, nos textos para teatro. Eu identifico que o seu apoio, incentivo, mais do que isto, a oportunidade de ter rolado este tipo de coisa na escola, tudo isto foi importante para nós, os seus alunos. Além disto, nós pudemos contar sempre com uma movimentação que ia nos envolvendo naquilo que ia sendo proposto. É interessante pensar como eu até aquele momento não havia pensado em escrever, apesar de ter uma história familiar muito ligada à literatura. A minha mãe é professora de literatura. Ela tinha uma livraria...

Festivais de teatro

O Gil fazia um festival de teatro a cada final de semestre! Nós apresentamos peças no final do primeiro e aí, no segundo, participamos do festival do primeiro ano. Era muito legal! Não havia competição, fazíamos porque gostávamos! Nós fizemos várias coisas e com isto nos aproximamos ainda mais, o

¹⁸⁵ Conversa em novembro de 2005.

grupo e o Gil. Ele continuava a dar aula para as outras turmas e a nossa ia avançando no curso e continuando em contato com ele.

Gil, teatro e a Biblioteca Municipal

Em 1990 ou 1991, a minha mãe foi convidada para fazer o projeto, organizar o acervo e ser e a primeira diretora da Biblioteca Pública de Belo Horizonte. Quando ela estava criando a equipe... Lá tem um auditório, um teatrinho... Daí, além dos bibliotecários, pesquisadores, minha mãe entendeu que precisava de um professor para cuidar da oficina de teatro. Não estou bem lembrado, mas eu posso ter lhe sugerido ou, então, ela resolveu convidá-lo porque ela já havia ouvido falar dele... Alguma coisa aconteceu e ela acabou convidando o Gil para ser o responsável pela parte do teatro. Ele ficou lá uns dois ou três anos. Fez muita coisa legal. Até hoje deve ter alguém fazendo este trabalho que ele fazia. Tem muito tempo que eu não vou lá.

Com isso, o Gil começou mais um outro contato que foi com a minha mãe. Os dois se conheciam de nome, porque eles são da área da cultura. Com esse trabalho, eles foram consolidando uma relação mais próxima de amizade, que eu acho que fui o intermediário. Eles se identificaram e se identificam muito! A minha mãe se apaixonou com o trabalho do Gil. Ela o acha fantástico! Não só o trabalho, mas a pessoa. Porque ele é um cara muito profissional, muito sério, dedicado, muito criativo. E acabou que eles fizeram várias coisas juntos.

Em 91, teve a eleição e o Patrus foi eleito. Ele então chamou a minha mãe para ser Secretária Municipal de Cultura. Ela foi para secretaria e convidou o Gil para ser um dos assessores. Não estou me lembrado do nome do cargo. Ele ficou responsável por uma das áreas da secretaria municipal de cultura. Ele cuidava do Centro de Referência da Criança e do Adolescente, lá na Praça da Estação (Belo Horizonte). Lá ele ficou um tempo. Neste período também eles continuaram a fazer várias atividades juntos. Ela confia muito no trabalho dele, no caráter dele, na criatividade, na capacidade dele de mobilizar as pessoas.

Reencontro no PREPES em 94

Com tudo isso, eu continuei encontrando muito com ele. Não mais para fazer trabalhos com ele. Nós nunca mais voltamos a fazer trabalhos, depois desta época da escola. Eu, a partir de então, passei a acompanhar trabalhos dele. Assistir a espetáculo dele de música, de dança... Em 94, eu estava fazendo Pós-graduação em Literatura Infantil, na PUC, ele voltou a ser o meu professor. Aí também foi muito legal. Nós continuamos tendo contatos.

Ser escritor¹⁸⁶

Eu concebo que a admiração que eu tenho pelo trabalho dele contribuiu para eu me lançar como escritor. Talvez, se eu não tivesse vivido a disciplina dele... Nem é bem a disciplina dele propriamente, mas o jeito dele trabalhar com o teatro que possibilita a integração das pessoas, a união da turma. Ele se dispôs, com entusiasmo, a pôr a mão na massa... Talvez, se fosse diferente tudo isto, eu não teria feito a mesma trajetória que eu fiz. Inclusive, teve um livro que eu publiquei de poesia e a dedicatória é para

¹⁸⁶ Cf. O site <http://www.leocunha.jex.com.br>, com dados do Jornalista, pela PUC Minas e Escritor Leo Cunha.

alguns professores, uns oito. Entre eles está o Gil. Eu nem sei se ele sabe disto. Eu quis homenagear os professores, especialmente aqueles que me fizeram ter contato com a arte: leitura, literatura, teatro, música. Enfim, eu acho que foi uma relação interessante com o Gil, porque abriu algumas portas para mim e eu acabei o colocando em contato com este outro lado do trabalho da minha mãe, da biblioteca, da prefeitura. Foi muito legal, porque ele conseguiu fazer um trabalho muito legal na biblioteca e na prefeitura.

Maneira peculiar, diferenciada de ser professor

Tem várias maneiras de dar aula de teatro. Você pode ir mais para o lado teórico, de fazer muita leitura conceitual. Outra maneira é colocar as pessoas para fazer teatro. Não que ele quisesse formar nenhum ator. Penso que não era isto, mas o sentido do teatro, no Curso de Comunicação, Jornalismo é muito mais de você ter o domínio, conhecimento sobre conceitos, história, estilos. O mais importante é gerar a possibilidade do aluno vir a ser um comunicador. Algo que em grande medida é uma encenação. Não no sentido de falsidade, mas no sentido de estar o tempo todo dramatizando, interagindo, relacionando com outras pessoas. Avalio que o Gil percebeu isto rapidamente. Ele, com isto, colocou todo mundo em cena, até os mais tímidos.

Também são importantes as outras coisas criadas fora dali

Eu não conheço nem uma turma que teve esta ótima experiência. Com a nossa turma funcionou bem demais! Ao final do semestre, nós éramos muito amigos, todos se mostravam animados, empolgados, querendo fazer atividades extra-escolares! E o Gil entende bem isto, que a aula não é apenas aqueles 50 minutos ou uma hora e meia, dentro de sala de aula. É também as outras coisas que são criadas fora dali! Neste sentido, ele é um professor que se destaca. E não foi sem razão que, ao final do curso, ele foi homenageado. Algo raro, se considerarmos que ele foi um professor de primeiro período, escolhido em meio a uma lista com o nome de todos os professores do curso! Ele foi escolhido por unanimidade.

A metodologia utilizada como professor

Eneida: Interessante lhe ouvir até aqui sobre a maneira do Gil trabalhar. Eu havia perguntado para ele sobre a questão da metodologia proposta por ele. A resposta foi que ele podia dizer o que pensava fazer, mas não tinha como ter certeza se produzia o efeito que ele esperava. Esta parte ele disse que talvez um aluno dele ou ex-aluno é quem poderia falar melhor. E o que você me disse, pareceu-me, corresponde àquilo que ele acha que faz. Ele disse que sempre busca propor um conjunto de ações, porém, a escolha específica de quais são elas, precisamente, é condicionada pelo perfil da turma. Nunca é algo pronto. Ele nunca chega já propondo, sem ver o grupo com o qual vai trabalhar. Ele deixa o aluno acontecer, sem muita rigidez. A partir daí ele vai provocando o aluno, a turma a ir explorando o próprio potencial.

Leo: É isto mesmo, ele é um cara que deixa o aluno descobrir as coisas mais do que ensina, mas ele dá as pistas.

Eneida: Que tipo de pistas?

Leo: Ele, por exemplo, em vez dele ser o diretor da peça, ele põe um dos alunos para ser o diretor e aí vai acompanhando, dando toques, mas ele não dirige a peça. Deixa os próprios alunos acertarem, errarem. Que é uma coisa mais arriscada, mais trabalhosa.

Eneida: E o efeito disto, enquanto está vivendo? Porque hoje, de alguma maneira você tem a visão do processo já finalizado e inclusive o efeito posterior que foi a turma ser unida, mesmo com o passar dos anos. Mas o que é viver isto? Acho que dependendo da turma pode pensar que é uma coisa meio solta talvez, que não teria muita metodologia por trás. Dependendo da turma, pode não perceber qual é a proposta, a visão em jogo sobre o que é o teatro, a comunicação, a arte. No caso do Gil, que não se aprende só com o discurso, mas pela ação também. Talvez, pode ter alguém que estranhe, que reclame de algo. Você acha que esta avaliação que você faz do trabalho dele é correspondente com a dos seus colegas?

Leo: Bem, se o professor faz isto, deixa os alunos meio no comando, meio fazendo as coisas e ele fica só observando e dando toques, dependendo do professor, pode parecer que é posição cômoda, preguiçosa. No caso do Gil, não há como pensar, assim. Isto porque ele gastava mais tempo depois da aula do que só o tempo de aula. Não dá margem para este tipo de visão. Ele estava muito além da aula. Ele mostrava que deixava de fazer outras coisas para nós aprendermos a fazer como, por exemplo, saber tomar iniciativa. Também, na relação dele com a nossa turma, eu não via uma idéia consumista por parte dos alunos: “*Eu paguei, quero aula dada, sem me comprometer.*” Não houve margem para este tipo de postura entre nós.

(Alguns) Dados de identificação

Há dez anos, eu também sou professor. Neste meio, nós encontramos alunos que encaram aula segundo uma relação de consumo. Estou pagando, posso exigir isto e aquilo.

Eneida: Uma relação não consumista, em síntese, como ela se caracteriza?

Leo: Como esta que vejo o Gil propondo e eu também tento fazer. Um trabalho em que o diálogo é proposto, em que levar os alunos à descoberta, ao crescimento é importante conseguir. Independente se estar pagando ou não. Não pode haver diferença na implicação. Ou se está pagando muito ou pouco, se o aluno é bolsista ou não. O professor não deve estar ali só para cumprir carga horária e nem o aluno só para ganhar presença. Acumular uma quantidade de conhecimento porque a educação não é quantificável, assim. Neste sentido, a aula com o Gil e com outros que tive, ultrapassa e muito uma relação entre consumidor e fornecedor.

Teatro, amizade, admiração

O *teatro* foi o ponto de partida. Também, se puder entrar outro tipo de palavra eu diria *amizade, admiração!*

A presença faz diferença

Acho bom um trabalho deste com um cara como o Gil que todo mundo admira. Ele é bom de serviço, um astral legal. Ele é alguém em que a presença faz muita diferença!

2.2.11. ANTONIETA CUNHA¹⁸⁷

Artista - é o que mais diz dele

Eu conheci o Gil ocupando o lugar de professor de teatro. Ligado, então, à educação e a arte. Houve um aniversário do Leo meu filho e ele foi. O Leo estudava na PUC e o Gil era seu professor. O Leo já tinha me falado dele de que ele era extraordinário nas aulas de teatro. Eu acabei o conhecendo nesta ocasião. No dia, eles fizeram uma pecinha. Digo pecinha não no sentido pejorativo, mas porque foi feita em um tempo bem curto mesmo. Foi algo divertidíssimo, muito bem feito, muito bem colocado. Depois disto, eu achei que o Gil valia muito a pena e comecei a conversar, a chamar o Gil para conversar. Em torno deste fato, dele ser professor de teatro, um dia eu lhe disse que gostaria que fosse trabalhar comigo numa biblioteca pública infanto-juvenil que eu estava fundando para o município. Eu estava montando a equipe da biblioteca, cujo projeto eu fiz e depois fui chamada para dirigir. Então, eu lhe disse que ele tinha que estar lá porque não se tratava apenas de desenvolver um trabalho com jovens. E ele mostrava que tinha muitas outras facetas no campo da arte e da própria reflexão sobre a criança que me interessava. Não só do jovem, mas da criança.

Ele começou a trabalhar comigo lá e era sempre uma revelação, porque era teatro, mas era música e era uma discussão sobre a percepção da criança, sobre a cultura da criança. Então, o que a gente percebe é que o Gil tem essa... Apesar de não ter um estudo sistematizado, não ter um diploma, ele tem um pensamento extremamente bem organizado, bem articulado. E algo a meu ver importante, uma reflexão sobre a cultura da criança e sobre o que pode e deve ser oferecido a ela, como forma de crescimento através da arte. Eu acho o Gil sempre surpreendente. Ele é das pessoas que mais me ajudaram a consolidar posições sobre o que eu penso da produção cultural para a criança e possibilidades desse universo infantil. Algo que muita gente costuma considerar muito fechado, muito restrito, com um potencial menor do que é na realidade. E ele, então, começou a participar... Quando eu passei para... Eu fiquei dois anos como diretora da biblioteca e depois o Patrus Ananias, como Prefeito, chamou-me para ser Secretária de Cultura. Eu falei: “*É claro que eu chamo o Gil para ele ser meu assessor! Eu o quero trabalhando comigo.*” E foi assim, ele veio como assessor e, em seguida, ficou encarregado de criar o *Centro de referência da criança e do adolescente*. Então, eu sempre fiz questão de ter o Gil por perto, enquanto eu fosse executiva ele estaria por perto para formularmos coisas. Daí, ele foi comigo para o PREPES. Eu o chamei para dar curso de música. Porque é interessante, ele em certo momento começou a privilegiar a música e deixou um pouco o teatro.

Possibilidade de discutir o que é o universo da criança, o que é a arte

No Veredas, eu pedi que ele fizesse um vídeo ou escrevesse um texto sobre musicalização para a criança¹⁸⁸. Avaliei o Gil como tendo essa enorme possibilidade de discutir não só o que é o universo da criança, mas o que é a arte. Que papel é este que a arte tem na vida das pessoas e a responsabilidade que a gente tem de

¹⁸⁷ Doutora em Letras, Presidente da Fundação Municipal de Cultura de BH. Conversa em 23 de agosto de 2006.

¹⁸⁸ ALMEIDA, Gil Amâncio. Música popular. In: Veredas – Formação Superior de Professores. Guia de Atividades Culturais II. CUNHA, M. Antonieta A.; MIRANDA, Glaura V. & SALGADO, M. Umbelina Caiafa. Belo Horizonte: Mazza Ed., 2004, p. 37-57.

oferecê-la, tanto à criança como a qualquer cidadão? A mim interessa, enquanto poder público, dar ao cidadão a melhor qualidade possível, em termos de experiências e manifestações artísticas. A nossa ligação se dá também a partir do FAN, em 95. Ele estava lá junto comigo. Ele a meu ver representa um tipo de pensamento, de postura em relação à arte. Além de seu trabalho em instituições públicas, que tem seus limites para a colocação daquilo que se quer fazer, ele tem uma trajetória fora das Instituições Públicas que é bem significativa. Ela é até muito maior do que a que ele tem aqui. Na soma, ele criou condições de ter uma visibilidade, inclusive internacional.

Capacidade de trânsito

É interessante ver como o Gil tem uma capacidade de trânsito por lugares, conexões com pessoas variadas. Quando eu estava pensando em chamá-lo para trabalhar comigo na biblioteca, eu conversei com a Berenice (Menegale¹⁸⁹, da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte). Ela então me disse que o considerava um dos maiores percussionistas que ela conhecia. Esta avaliação vinha de uma grande pianista, musicista que é a Berenice. E o Gil é um artista que pensa. Outra coisa que eu acho fantástico. Eu conheço artistas absolutamente ciumentos. Ciumentos dos lugares por onde passam. Ciumento das coisas que têm, de arte ou não, dos comentários. Artistas que quando estão fora do momento artístico se comportam de forma ranzinza, medíocre, mesquinho, frágil, com os defeitos que nós todos temos. Pessoas que fora do seu momento de criar são extremamente invejosas. E o Gil é de uma generosidade, que é uma coisa impressionante! Ele é um sujeito que tem prazer em ver o outro tendo todo sucesso. Ele é um artista íntegro e inteiro. Parece que a arte está na vida dele por mais tempo que em outras pessoas. Isto é algo que não é muito comum. Ele é uns dos espíritos mais agregadores que eu conheço! E eu acho que o campo da arte deve ter esta função, de agregar cabeças boas e melhorar ainda mais a arte.

Sem carta na manga

Gil foi professor do Leo, mas na minha família todo mundo é apaixonado por ele. Meu marido o considera um sujeito extraordinário, a minha filha é encantada com ele e os alunos, por exemplo, nas aulas de música que ele dá no Prepes, na arte educação, são fascinados com ele. Ele não tem carta na manga, não tem nada escondido. Está tudo à vista para todo mundo, tudo a dispor. Eu conheço gente que esconde bibliografia, esconde o jeito de tocar. Com ele não existe isso. Eu acho isto muito interessante.

Pontos em comum

Eu acho que eu e Gil pensamos igualzinho. Por exemplo, de garantir oportunidades culturais ótimas também para a periferia. Outro ponto, diz respeito ao tratamento que deve ser dado à criança. Eu não tenho que dar uma coisa menor porque é criança. O teatro da criança tem que ser tão bom, a música tem que ser tão boa como qualquer outra.

Eneida: Se você tivesse que colocar mais alguma palavra qual colocaria?

Antonieta: Sobre o Gil? Não sei. Eu acho que a palavra *artista* é o que mais diz dele. Como eu entendo artista. Esta é fundamental.

¹⁸⁹ Pianista, nascida em Belo Horizonte. Cf.: < <http://www.ufmg.br/online/arquivos/001501.shtml>>.

III – PARA SE PENSAR A PESQUISA

3.1. NEGRO JAZZ: ESPETÁCULO MUSICAL E CÊNICO

Está tocando o ‘Urubu’, um choro do repertório de Pixinguinha. A flauta tem variações incríveis. Dá voltas de cobra. Chora. Silva. Ri, na execução maravilhosa dos seus dedos. E até os companheiros habituados ficam surpreendidos e sorriem, acompanhando com os corpos agitados nas cadeiras da orquestra magnetizada. O povo vai comprando bilhetes e entrando, atraído para o teatro a cuja porta ele tocar. A flauta suspirosa agora é uma grande gargalhada eletrizante e Pixinguinha suarento suspende e abaixa o corpo na cadeira¹⁹⁰.

(...) Eu não sei como o Pixinguinha faz essas orquestrações, porque a regra proíbe tecnicamente certos recursos inadmissíveis nos compassos. Eu não conseguirei jamais colocar essas formas dentro dos compassos como coloca o Pixinguinha. Devem ser transcendentas¹⁹¹.

(...) Este é um engano. Pixinguinha não é músico popular, na acepção rigorosa do vocábulo. Ele é como Ernesto Nazareth, uma espécie de elo, transição entre a música popular e a erudita. Nascido e vivido sempre no Rio, ele representa a culminância desse fenômeno da música popular carioca. A sua arte é a cristalização da beleza pura, inteiramente impermeável às más influências, nacionais e estrangeiras. Não se enquadrando no âmbito da música erudita, atinge momentos geniais de transcendência ou transfiguração folclórica. Com um vigor e marca inconfundível de autenticidade racial¹⁹²...

O jazz, expressão musical e cênica aqui será caracterizado a partir de perspectiva histórica. Como já anunciado na introdução, aqui apresento expressões musicais e cênicas indicadas como antecessoras dele: as *work songs*, o *holler*, o *cry*, o *spirituals*, o *blues*, o *happening*, o *free jazz*. Também, especificidades de produções musicais dos negros (tipo de ritmo, de harmonia e de timbre, aspectos visuais, gestuais, as “notas sujas”, a relação com a platéia, o improviso, que implica em domínio de saber, o caráter de arte vinculada ao fazer cotidiano) tanto quanto considerações sobre o *jazzman*. Este que soma as funções de um músico e de um *entertainer*. Como referência para elaboração desta (e que não esgota o tema), eu recorri à obra “*O jazz como espetáculo*”, do jornalista e crítico musical Carlos Calado¹⁹³, principalmente, e o trabalho do jornalista, escritor e saxofonista Roberto Muggiati¹⁹⁴. Vale

¹⁹⁰ Barbosa *apud* Cabral, 1978, p 52.

¹⁹¹ Cabral, 1978, p. 62.

¹⁹² Brasília Itiberê *apud* Cabral, 1978.

¹⁹³ Calado, 1990.

¹⁹⁴ Muggiati, 1995.

ressaltar, privilegiar tal expressão musical e cênica (que contou decisivamente com a inventividade da população de ascendência africana, nos Estados Unidos) e não, por exemplo, o Choro ou o Samba (de iniciativa brasileira), justifica-se por eu identificar número significativo de elementos próprios ao jazz, nos dados empíricos coletados na tese.

3. 1.1. Modos de proceder de negros e o jazz

*Jazz, ritmo sincopado*¹⁹⁵, de ascendência africana

O jazz forma de expressão musical do negro norte-americano, em 1913, passou a designar um tipo de música sincopada tocada pelos negros. Quatro anos depois, a palavra apareceria pela primeira vez na etiqueta de um disco da Original *Dixieland Jazz Band*, a pioneira do ramo. Não encontrado na África, o surgimento desta música, cuja excentricidade é a alma do negócio, nos EUA, de forma significativa contou com a participação dos negros, que começaram a chegar à América em 1619. Através dele, não apenas expressavam os seus sentimentos, como também testavam a sua capacidade física. Quando não dispunham de tambores ou de qualquer outro instrumento de percussão os negros, chamando isto de *patting juga*, batiam palmas e davam tapas sincopados num dos pés. Também, cortando cana, colhendo algodão, e assentando trilhos e dormentes, eles entoavam canções de trabalho (*work songs*), com as quais ritmavam o serviço, conversavam entre si e distraíam os capatazes.

Os africanos, ao chegarem ao continente norte-americano, levavam consigo os instrumentos que acompanhavam as danças e cantos tribais. Ao encontrarem dificuldades no uso destes para manifestação em temas artísticos¹⁹⁶, com seus traços e tradições culturais

¹⁹⁵ Em música, síncope é uma característica rítmica caracterizada pela execução de uma nota tocada em um tempo fraco que se prolonga até o tempo forte do compasso, criando um deslocamento da acentuação rítmica. Nas músicas, muitas vezes, temos um efeito de deslocamento natural da acentuação, ou seja, o tempo forte, primeiro tempo do compasso, é preenchido por pausa (silêncio) ou então temos um prolongamento do som anterior. Convém lembrar que todo tempo tem uma parte forte e outra fraca. A parte forte de um tempo é exatamente o momento em que a marcação do tempo é feita. O resto da duração do tempo constitui a parte fraca. Portanto, este deslocamento pode ser feito em qualquer um dos tempos do compasso. Esse deslocamento rítmico pode tomar duas formas principais: *síncope* - quando uma nota é executada em tempo fraco ou parte fraca de tempo e se prolonga ao tempo forte ou parte forte do tempo seguinte. A síncope é regular quando as notas que a formam têm a mesma duração. É chamada de irregular quando suas notas têm durações diferentes; *Contratempo* - quando a nota soa em tempo fraco, ou parte fraca de tempo, sendo antecedida, isto é, tendo no tempo forte ou na parte forte do tempo, uma pausa. Diversos gêneros musicais possuem sínopes no seu ritmo básico, tais como o samba, reggae e diversos ritmos latinos. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%Adncope_%28m%C3%BA_sica%29. Acesso em 17 de novembro de 2007.

¹⁹⁶ Note-se que apenas as *work songs* não foram proibidas, pois ajudavam num maior rendimento do trabalho. Esta forma musical é tida como uma das influências básicas na constituição do jazz e será abordada mais adiante.

ainda latentes na memória, adotando os conceitos estéticos ocidentais à sua moda, eles aceleraram a apropriação dos instrumentos europeus que encontraram disponíveis.

As *brass bands* (precursoras dos primeiros conjuntos de jazz), em New Orleans e em várias outras regiões norte-americanas, ilustram esse processo de assimilação. Elas, organizadas no fim do século XIX, à semelhança das bandas militares napoleônicas, dividiam-se em dois grupos inicialmente bem distintos. De um lado, bandas formadas pelos creoles (mulatos geralmente filhos de pai francês e mãe escrava, que recebiam educação européia). Estes evidenciavam uma execução mais esmerada proveniente do aprendizado com professores ligados à música de concerto. De outro lado, as bandas formadas só por negros, com modo mais “primitivo” (segundo os cânones europeus) de tocar os instrumentos (em geral, proveniente do autodidatismo). Ocorre que tal diferença não é atribuída à incapacidade de absorver os padrões técnicos europeus, mas sim, como já exposto acima, por decisão deles de tocar os instrumentos de outro modo e, com isto, acabavam por obter efeitos de som segundo seus padrões estéticos.

Música africana - puramente funcional

Na cultura africana, a arte, servindo a propósitos sociais e religiosos é diretamente ligada à vida cotidiana, é praticada coletivamente e tem um caráter funcional. Nesta perspectiva, a música, a dança, o artefato, a vida do homem e o culto aos deuses mantêm interligação e o “belo” só se justifica como expressão do cotidiano. Nas atividades artísticas e religiosas, mesmo que de modos diferentes, o princípio é de participação de todos. É através desta prática (coletiva) que ela é aprendida, dispensando instituições criadas para esse fim, como as nossas escolas e conservatórios. Já nos EUA, esta prática musical coletiva passou a ser desenvolvida dentro das igrejas batistas, em momentos posteriores da escravidão até os dias atuais. Vale pontuar, na medida em que todos são participantes ativos, como consequência, a divisão entre artista e público é diluída, o que faz com que a platéia deixe de existir, enquanto exclusiva consumidora de música (algo típico, no ocidente).

Líder e prática coletiva: especificidades entre negros

Mas mesmo a prática sendo coletiva haverá diferenças na participação dos negros. Um exemplo, conhecido é o tradicional padrão de chamada por um e resposta de outros (estrutura básica de manifestações musicais africanas e afro-americanas, como ocorre no jazz). Nesta estrutura, o músico ou cantor solista (que desde o tempo da escravidão reserva aos melhores cantadores negros tal posto) dialoga com o resto da tribo, criando versos que são respondidos,

em refrão pelos outros, em estrutura similar à dramática. No período da escravidão, por exemplo, no padrão de “chamada e resposta”, vamos encontrar a ocupação e ou designação de um que, desempenhando função de organizar o trabalho, assume a liderança (efetivando o papel daquele que chama). Isto ocorria, por exemplo, quando ele cantava a parte principal de uma *work song*, muitas vezes, improvisando os versos no momento, mas sempre mantendo o ritmo no padrão mais apropriado para aquele tipo de atividade, nem mais lento, nem mais rápido. O seu papel tinha um caráter bastante complexo. Isto porque, podendo ter uma relação de cumplicidade com os outros, ele não podia assumir uma atitude abertamente contrária ao senhor (Captain). Assim, mantendo a cumplicidade de forma mais velada, ele o fazia, inserindo nas letras alusões ambíguas, gozações subentendidas ao senhor e até referências a possíveis fugas, como ilustra trecho a seguir:

Quando as picaretas entram na rocha, os homens dão um grunhido profundo e gutural; sua força contida flui através do cabo da picareta e eles relaxam seus corpos e preparam o novo golpe. O líder da canção recomeça, com o cabo da picareta girando, nas palmas de suas mãos, a cabeça da picareta reluzindo ao sol: “*take this hammo – Huh!*” Os homens grunhem (quando as picaretas mordem juntas), acompanhando o líder em seu verso, um na harmonia, um tomando as palavras, um outro as grunhindo, por entre os dentes cerrados, outro lançando um grito alto em falsete, sobre o resto. Na sílaba final, as picaretas estão descendo e novamente elas mordem a rocha, tirando uma lasca e novamente há uma exalação grunhida de fôlego: “*Carry it to my captain – Huh!*” As picaretas curvam-se juntas na luz do sol e descem novamente, tocam a terra juntas, uma ou duas atrasando um par de vezes em sincopação. O líder vai para a terceira: “*Carry it to my Captains 0 Huh!*” e segura a palavra Captain o mais que pode, olha em volta para o chefe e sorri mostrando os dentes, seus companheiros dão um risinho e relaxam por um momento, sabendo que ele está lhes dando um pequeno descanso; aí, wham, o aço morde a rocha e a turma ruge o verso final, de modo que a colina devolva o som¹⁹⁷.

O líder, então, é aquele que, de forma perspicaz e bem-humorada, irá proporcionar aos companheiros instantes de descanso, retardando a duração normal de sua frase e transformando-a num *holler* (um grito). Neste sentido, a *work song* ultrapassa a mera função de organizar o trabalho. Ela assume função de comunicação entre o líder e a turma de trabalho, onde ironias, reclamações e referências à condição de escravo (e à liberdade), feitas de modo mais ou menos velado, funcionam como forma de sublimação momentânea desses problemas. Não como um mero interlocutor, cantando para organizar a tarefa, o líder equipara-se, sim, ao papel de um *entertainer*, que distrai e até mesmo diverte sua turma. No caso de sua liderança, a atenção que os outros voltam sobre ele enquanto trabalham não é só

¹⁹⁷ Stearns *apud* Calado, 1990, p. 86.

em função do que ele canta ou fala, mas de sua performance completa, incluindo os seus gestos e expressões faciais. Ele, como um hábil performer, sente o momento exato para uma piada, um aumento na dinâmica ou no ritmo ou mesmo um descanso momentâneo. Assumindo tal tipo de função, este líder pode explorar a sua bagagem musical (composta de domínio do *blues*, baladas, *hollers* e *work songs*), como acumular vivência frente a diferentes “platéias” (as turmas de trabalho que liderou). “Platéias” um tanto incomuns, porém, também atentas, exigentes e cúmplices de seu interlocutor.

Tambores, palmas e batidas de pés

O tambor, elemento de conexão entre o jazz e a música africana, apresenta-se, na prática coletiva da música, como uma exceção significativa. Se é possível encontrar tambores em todo o mundo, marcando a pulsação de mil espécies musicais, o modo como os negros africanos batem os seus, alternando tensão e relaxamento, deu ao jazz o ritmo sincopado, distinguindo-o dos demais. Por exemplo, na música africana, os tambores não rufam como nas marchas militares. Na África, um tambor pode substituir a voz humana. Também, um pensamento ou uma mensagem são transmitidos sem a necessidade de usar a voz para emitir as palavras. Estas podem ser pronunciadas pelos tambores. As palavras são imitadas através da pressão ou relaxamento do braço sobre o couro do instrumento, elevando ou descendo a afinação. Vale dizer, pelo receio do seu poder de comunicação e incitamento, durante a escravidão nos EUA, os negros foram proibidos de usarem os tambores. Como contrapartida, a fim de preservar esta linguagem, eles, sempre que necessário, os substituíram pelas palmas e batidas de pé.

O grito “comandando a festa” ou o field holler e street cry

O *holler* ou *field holler* (grito no campo), uma espécie de grito primal do negro, realçadamente expressivo e pessoal, transposto diretamente da África, representa a parte mínima (a célula) das manifestações africanas negras nos EUA. Atuando como uma espécie de sonar, no processo de mergulho do negro na cultura americana (representada, no plano musical, pela tradição européia), ele foi sofrendo alterações e mutações, por ser dependente da exploração pelo seu autor do território desconhecido.

O africano, ainda como escravo, o usava para expressar seus sentimentos, durante o trabalho nos campos de algodão, fazendas e plantações do interior norte-americano. Este grito acompanhava o trabalho de limpeza da terra, do plantio ou da colheita e, como indicado acima, servia de forma de comunicação, inclusive no caso de mensagens secretas a serem

transmitidas. Os berros de negros, além de se apresentarem como expressões pessoais, a permitir identificar o sujeito pelo grito dado, era também uma forma de comunicação nos campos do Sul (dos EUA), sendo que muitas canções evoluíram a partir deles. É assim que o *holler*, como o *cry*, podem às vezes ser confundidos com canções de trabalho, como evidencia um relato de 1856, de um viajante no sul do país:

À meia noite, fui acordado por uma risada alta e olhando para fora vi que a turma de carregadores negros tinha acendido o fogo e estava saboreando um bom repasto. Subitamente, um deles ergueu um som como eu nunca ouvira antes. Um grito longo, alto e musical, subindo e descendo, e passando a falsete, sua voz ressoando pelos bosques no ar limpo e gelado da noite como um toque de clarim. Quando ele terminou a melodia foi apanhado por outro e, então, por vários em coro. Depois de alguns poucos minutos, eu pude ouvir um deles chamando os outros para trabalhar novamente e logo ele se dirigiu aos fardos de algodão dizendo: “Venham, manos, venham; vamos lá; venham agora, eoho! Rolar! Eeoho-eeoho” – weeioho-i!!! (...) recomeçando como antes, em poucos momentos tinha nos ombros um fardo de algodão, levando-o para o aterro¹⁹⁸.

Este revelador exemplo pode indicar como o grito, de início, serviu de base para a formação de um coro, quando os negros comiam e descansavam, e depois, funcionando tanto como chamada para o reinício do trabalho, como de estímulo rítmico para desempenhar a tarefa. Isto evidencia o como o *holler* (formas de grito) e *work song* (canções de trabalho) se interpenetravam, como tratado a seguir:

O *holler* é a *work song* da ocupação solitária. Os vaqueiros gritavam para o gado, mantendo-o em movimento ou para acalmá-lo durante a noite, os lenhadores, para avisar que outra árvore grande estava caindo, trabalhadores do campo, para aliviar a solidão do lavar. Este hábito do grito tem marcado particularmente o Negro Americano no trabalho. Nas barragens, no campo de algodão, na estrada-de-ferro, ele grita e geme seus problemas e observações sobre os caminhos do mundo. O *holler* é um modo de cantar, livre, escorregando de uma aguda nota sustentada para o mais baixo registro que o cantor possa atingir, frequentemente terminando num grunhido¹⁹⁹.

Já o *holler* e o *cry*, estando diretamente ligados às particularidades físicas e vocais de seu emissor e situando-se numa região intermediária entre a fala e o canto, são pessoais, individualizados, únicos. Meio cantados e meio berrados, neles já se encontrava o importante traço da sonoridade pessoal inerente ao jazz: a forma pessoal que cada um terá de realizar a sua performance (seja ao expressar um grito ou, no caso do *jazzman*, com o seu saxofone, propor uma sonoridade própria ao tocar seu instrumento).

¹⁹⁸ Stearns *apud* Calado, 1990, p. 81.

¹⁹⁹ Blesh *apud* Calado, 1990, p. 82.

O *cry*, fundindo fala e canto, enquanto um grito de negros foi sendo explorado por vendedores ambulantes para anunciar seus produtos ou serviços através de pungente canto rítmico, expressão semi-musical de rara beleza. Também, tanto quanto o *street cry* (pregão de rua), era encontrado nos EUA e também na Europa, em vários centros urbanos, através dos vendedores em carroças, afiadores de tesouras, garotos jornaleiros e negociantes de ferro velho. A melodia presente neste resulta de ritmos, acentos e timbres componentes da linguagem falada. Finalmente, sobre o grito é possível afirmar que ele, como célula básica da expressividade negra, representa um componente de todas as formas musicais precedentes do jazz e de suas principais escolas e estilos, continuando vivo nas gargantas e nos instrumentos dos *jazzmen* e *bluesmen*.

A work song: comunicação entre o líder e a turma de trabalho

Na *work song* - canção de trabalho de ascendência africana - as frases são curtas e bastante ritmadas, sendo cantada por um solista e uma espécie de coro que se alternam. Não se justificando enquanto música em si, mas em relação ao trabalho a ser executado (caça, pesca, remo, tecelagem), foi levada (muitas destas canções) diretamente da África aos EUA, sendo abandonadas ou transformadas devido às novas condições de vida e trabalho. Também, diferente de outras formas de expressão do negro, como os tambores e danças, as *work songs* eram incentivadas por serem úteis à produção, contribuindo para a organização do trabalho, fornecendo-lhe um ritmo comum, aumentando a cooperação grupal e ainda proporcionando uma atmosfera mais agradável para os escravos. Com o fim da escravidão, o processo de transformação destas canções continuou, acompanhando as inevitáveis mudanças de trabalho a partir de então.

Como exemplo, temos as construções de estradas-de-ferro no sul dos EUA, que veio a representar contexto para a criação de várias destas canções. Sendo os negros responsáveis pelo trabalho mais pesado de instalar os trilhos de aço, a função da *work song*, era de contribuir no processo de igual divisão do enorme peso ao descarregá-los, como manter tais homens num movimento coordenado e num ritmo uniforme. Ao observador da realização de tal atividade (do movimento que faziam), a impressão seria de estar diante da execução de uma estranha dança, gerando o apelido de *dancers*. O líder da turma é cantava, ritmando a dura tarefa. Daí, cada vez mais foi possível uma íntima ligação entre a *work song*, movimento e gestos. Mesmo ela não sobrevivendo como forma artística, confinando-se a locais onde seu papel funcional era necessário, a união da música com a “dança” (movimentos e gestos do

corpo), possibilitando integração de esforços individuais e realização de duras tarefas como suportáveis e humana, pode indicar sua importância de antecessora do jazz.

O Ring-Shout e o Spiritual: religiosidade no novo mundo e inventividade negra

Diferenciando *ring-shout* e *spiritual*, teremos que o primeiro expressa uma dança, onde os dançarinos cantam e tentam chegar à possessão. Já o *spiritual* é uma forma de canto em coro. O seu ritmo é menos frenético, a melodia e a harmonia são mais desenvolvidas que no *ring-shout*. Enquanto este foi trazido praticamente intacto da África, o *spiritual* desenvolveu-se mais no período compreendido entre o início das conversões de negros ao cristianismo (fim do XVIII), até alguns anos após a libertação, por volta de 1880. O *spiritual* era cantado “nas plantações”, no estilo mais tradicional, segundo livres intervenções vocais de cada cantor, solista ou não, improvisado constante, e uma gama de sons não convencionais, denotando o uso de escalas africanas e derivações do *holler* e do *cry*.

Ao final da escravatura, um *spiritual* mais formalizado começou a surgir a partir da reunião de canções reunidas e impressas, e tornadas repertório de concertos. Ao ganhar, com isto, depuração de várias características africanas, para fins de aproximação com a música europeia de concerto, os *spirituals* vão se transformando em obras cristalizadas no tempo, que deviam ser reproduzidas segundo a partitura, perdendo, então, seu caráter improvisacional, de momento. Vale realçar, mesmo concretizando-se numa forma estritamente musical de canto em coro e ainda num segundo momento adaptando-se aos padrões da música europeia de concerto, em tal expressão musical, os traços africanos restantes vão constituir o encanto e o apelo emocional do *spiritual*. No caso, a voz do ritual e a proximidade com o *ring-shout* falam através dele e marca sua originalidade.

O Blues é, mais do que tudo, básico

O *blues* constitui a mais significativa, entre todas as manifestações musicais que precederam e influenciaram o jazz. Ele nasce do choque cultural entre o escravo africano e a civilização norte-americana. Também, de fusão bastante particular de vários elementos e formas aqui citadas, tais como o *holler*, o *cry*, a *work song*, o *spiritual* e ainda a *ballit* (balada de origem inglesa), o *blues* praticamente reuniu estas influências e as transmitiu ao jazz. No entanto, ao contrário daquelas que tiveram período de ocorrência e evolução e quase desapareceram a seguir, o *blues* manteve-se vivo. Numa trajetória que conheceu momentos de alta evidência, como nos anos 20 ou como *rhythm & blues* que, nos anos 50, originou o rock & roll.

Se o *holler* (grito completamente pessoal) foi mencionado como a célula da expressividade negra, percebe-se de imediato sua importância na formação do *blues* rural ou *folk blues*, a mais expressiva das manifestações pré-jazz. Avaliando tal tipo de dado, podemos pensar no *blues* como um desenvolvimento poético e musical do *holler*. Outro aspecto característico do *blues* é que, na raiz do cantor (de *blues*), podemos identificar a tradição do *griot* africano (uma mistura do menestrel medieval e cantor de sinagoga). Um músico que, através da voz, exercia uma função social e até religiosa nas tribos da costa ocidental da África, de onde vieram os escravos para a América. O *blues* autobiográfico, “*mais do que tudo, básico*”, como disse Jimi Hendrix²⁰⁰, marca um ponto de transição na trajetória iniciada pelo negro africano e que chega até o jazz.

De certo modo, com exceção do *holler*, o *blues* constitui o primeiro momento em que o negro se depara com a própria individualidade e projeta este sentimento na música. As formas anteriores a ele ligavam-se ao coletivo (fruto da tradição africana), tanto ao grupo de trabalho (caso da *work song*) como ao grupo religioso (caso do *spiritual*), ainda que sob a condição de escravo. O *blues*, porém, representa a primeira manifestação musical negra que não se dirige, prioritariamente, ao coletivo. Ele instaura, antes de tudo, uma reflexão do *bluesman* consigo mesmo, monólogo interior a respeito de sua condição humana. Tal aspecto parece coadunar-se com as condições históricas que marcam o surgimento do *blues*. Com a libertação, dissolvido o sistema de trabalho escravo, que possuía traços de trabalho de aspecto coletivo, o negro passa a depender da venda de seu trabalho, assumindo a condição de trabalhador individualizado. O *blues* aparece como expressão da nova condição deste indivíduo, em meio a uma sociedade que não o aceitava como um membro igual.

Blue note²⁰¹ e uma grande emoção

O *blues*, com origem no período próximo ao fim da escravidão, aliado a um problema de códigos culturais diferentes. Também este autor pontua o fato de serem os hábitos musicais europeus que levam a caracterizar o estilo de expressão dos executantes de *blues* como “melancólico” ou “plagente”. O som próprio do *blues* repousa sobre uma gama de sete notas, da qual o terceiro e o sétimo graus (e ocasionalmente o quinto e o sexto) não são encontrados com precisão, “vacilando” entre as terças ou sétimas maior ou menor da gama ocidental. O ouvido, formado nas tradições musicais da Europa, percebe essa entonação como “vacilante”.

²⁰⁰ Hendrix *apud* Muggiati, 1995: 187.

²⁰¹ *Nota fora* é um artifício musical muito utilizado em harmonias de Blues. Essa “nota fora” acontece quando se altera o *quarto grau* de uma *pentatônica* em meio tom acima. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Blue_note. Acesso em 20 de março de 2008.

O que significa que ele percebe os intervalos característicos do *blues* como tonalidades menores.

Para o afro-americano, em contrapartida, essas *blue notes*, que remontam às práticas musicais da África, não representam estados de espírito melancólicos. Ele as utiliza, pelo contrário, para produzir uma expressão enfática, indicativa de uma grande perturbação ou de uma grande emoção. Mas quem interpreta a entonação (“vacilante”) do *blues* como sinal de um estado de espírito igualmente vacilante, melancólico, de distanciamento do mundo ou deprimido é porque não está usando o ouvido apropriado, ou seja, aplica seus hábitos de ouvinte submetido à tradição europeia à percepção de um estilo afro-americano de expressão.

Blues ritual, transe, teatro

Esta mesma forma/estrutura do *blues*, que se revela dramática, também o aproxima do ritual africano. Sua característica de utilização da repetição (tanto verbal como rítmica) que, em progresso, vai ampliando a tensão emocional a ponto de alcançar envolvente clímax catártico, indica como a tradição do ritual continua presente e atuante. Ao final da década de 40, diferindo do *folk blues* dos anos anteriores, aconteceu uma nova derivação dessa música, denominada *rhythm & blues*. O alto grau de intensidade sonora e emocional, buscado pelo *Rhythm & blues*, remete-o diretamente ao ritual. Este novo momento, após quase um século de surgimento, torna o *blues* intensificando radicalmente os laços que o prendem ao ritual e à possessão. Vale ressaltar, como uma manifestação musical de transição, o *blues* antecipou a segunda matriz verificada nas origens do espetáculo jazzístico: a matriz teatral.

Blues: de monólogo interior a produto para entretenimento

Vale dizer, a profissionalização do canto de *blues* transformou sua música e seu modo de expressão. Assim, de monólogo interior, dos primeiros anos, ele passou a produto para entreter pessoas. Em íntima relação do músico com a platéia, numa situação de comunicação, geralmente dramática e carregada de empatia, ele foi se constituindo. Também, da especificidade inicial (e sua interiorização), o *blues*, caminhou no sentido de uma universalidade (e exterioridade) rompendo os limites de uma arte preocupada somente com o cotidiano dos negros. Esta trajetória desenvolvida pelo *blues*, ou seja, das ruas aos locais da vida cotidiana para dentro dos teatros ou pelo menos de um precário tablado sob uma lona, é sintomática. No caso, foram estabelecidas bases para o futuro dessa música e transformação do jazz em arte vinculada ao espetáculo.

3. 1. 2. Jazz e Teatro

Música para os olhos

Sobre pequeno tablado servindo de palco, rapazes, tocando jazz acima das cabeças da platéia, com os chapéus enfiados até a altura dos olhos, se acotovelavam, propondo hilariantes cenas “teatro-musicais”. Também, o maravilhoso saxofonista soprava até atingir o êxtase, em improviso soberbo. Alvorço, confusão sonora, cascata de notas, tudo sob o domínio do saxofonista, todos imploravam, com gritos e olhares desvairados, para que ele mantivesse o mesmo ritmo. Ele aí se contorcia, inclinava-se até os joelhos e voltava a erguer-se com o sax, combinando esses movimentos com o lamento agudo que flutuava acima do furor incontido da platéia²⁰².

A descrição literária de um show de jazz, como a acima exposta, capta, em certo grau, a atmosfera e, principalmente, elementos básicos de um evento como este. No contexto, os músicos em plena integração tocam o seu jazz para uma platéia, porém, a dimensão total deste fenômeno será percebida quando se está presente, *in loco*. Isto, pelo jazz ser, por excelência, espetáculo, posto que nele encontram-se o artista, a obra e o público “ligados”, em comunicação direta. Daí, ser possível definir o espetáculo jazzístico como uma cerimônia teatral²⁰³ em que três características básicas estão presentes: a *solenidade do lugar*, que garante a credibilidade do evento; a *separação espacial entre atores e públicos*, como se os atores fizessem parte de um mundo sagrado; e a *particularidade da língua falada no teatro* (muitas vezes poética, e até construída em verso), que se contrapõe à linguagem comum dos espectadores. Trata-se de características que podem ser desdobradas em relação a um concerto de jazz.

Ainda, sobre a relação entre uma encenação própria ao teatro e também a um espetáculo de jazz, teremos que a antiga concepção do teatro literário, que privilegia a palavra em relação às imagens, é hoje totalmente insustentável. Outros componentes como a movimentação dos atores, seus gestos, a caracterização, a indumentária e os cenários de um espetáculo teatral, além do texto, são igualmente importantes ou até mais importantes na constituição de um espetáculo. Isto vai justificar a diferença que todos podem sentir, tanto quanto no teatro, se presentes em um espetáculo de jazz ou não (ausência que se quer suprida através da leitura de uma peça teatral ou à escuta de um disco)²⁰⁴.

²⁰² Jack Kerouac, *On road*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 205 *apud* Calado, 1990, p. 23.

²⁰³ MASSON, Jean-Robert. *Pour une Sociologie du Jazz*, Anatomie du Spectacle. Lês Cahiers du Jazz. Paris, 1961, pp. 26 e 28 *apud* Calado, 1990, p. 24.

²⁰⁴ José Ortega y Gasset, *Idéia do Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1978 *apud* Calado, 1990, p. 25.

A estrutura mínima do espetáculo

Ao analisarmos as estruturas mínimas do espetáculo teatral e o jazzístico, é possível identificar grande semelhança. Enquanto em um espetáculo teatral, ele consubstancia-se em ato pela conjugação, em dado espaço, de três fatores principais: ator, texto e público²⁰⁵, no jazz, uma análoga tríade constitutiva conta com músico, música e público. Assim, como o ator que desempenha determinadas atividades sobre o palco e frente à platéia, também o músico faz algo semelhante. E se o ator se vale de um texto (entendido no seu sentido mais amplo, isto é, tanto uma “peça”, como um roteiro de ações previamente ensaiadas ou improvisadas), também o músico se vale da música, ambos travando comunicação imediata com o público. Deve-se lembrar, porém, que o músico também fala durante o espetáculo, dirigindo-se diretamente ao público. Assim, o “texto” compreende ainda as apresentações, comentários e piadas tanto quanto as palavras, interjeições e sinais trocados durante a execução entre os músicos. Embora essa semelhança de estrutura seja patente, algumas mediações devem ser observadas para que se compreendam peculiaridades relativas a cada fenômeno. Tome-se, de início, a semelhança de funções desempenhadas por um ator e um músico.

Momento jazzístico, expressão autônoma

O jazz, na fase de gestação, de definição de formas e características musicais, enquanto manifestação musical, se envolvendo com várias modalidades de teatro popular, por exemplo: o minstrel, o vaudeville, a revista negra e o show de cabaré, foi crescendo dentro dos palcos dos teatros, aprendendo suas convenções e estabelecendo uma relação cotidiana com o público. Nestas circunstâncias, integrando tantas formas diferentes de espetáculo popular não foi difícil aos músicos e cantores de jazz e *blues* assumirem funções de caráter teatral ou dramático. Uma bagagem, diga-se de passagem, que não foi totalmente desprezada em momentos posteriores de sua evolução.

O gesto, a maneira de... e o jazz

Os gestos (modos de expressar), as roupas, os instrumentos, a iluminação, o cenário, a conversa com o público consistem em elementos de caráter bastante diversos que se superpõe ao jazzman e ao espaço em que se realiza um determinado espetáculo. Lançando atenção específica sobre o gesto, ele é o que terá poder de persuasão mais do que o conteúdo do discurso. Colaborando na transformação da personagem, no jazz, ele também participa como

²⁰⁵ Jacó Guinsburg, “O teatro no gesto”, Polímica, São Paulo, 1980, 2, p. 47. Ver também J. Guinsburg et alii; *Semiologia do Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1978 *apud* Calado, 1990, p. 28.

elemento significativo do espetáculo (em estreita relação com a música deste músico e até mais particularmente com o estilo praticado por ele).

O instrumento e a “nota suja”: duas especificidades do espetáculo de jazz

Apesar de haver uma estreita relação entre o trabalho do jazzman e o do ator, enquanto uma ocorrência teatral, o ator se basta prescindindo de objetos ou qualquer coisa que não seja o próprio corpo, para um nível mínimo de teatralização. Pelo contrário, no caso do jazz, a concretização musical só se efetiva através da relação entre o *jazzman* e seu instrumento. Como um prolongamento do corpo do *jazzman* e de sua voz é através do conhecimento técnico apurado e desta integração física (corporal mesmo) com o instrumento que este consegue sua plena performance musical. No jazz, então, o que importa não é necessariamente a nota musical afinada, mas os efeitos do som produzido. Também, nem tanto a palavra dita, mas a expressão. E para que esse ideal seja alcançado, tudo é válido como: “sujar” o som da flauta, misturando o som da voz; utilizar notas e harmônicos fora da região habitual do instrumento; produzir efeitos e rugidos e “gritos” nos instrumentos de sopro; percutir as cordas do piano diretamente com as mãos. Portanto, contrariar os preceitos técnicos da música erudita.

A improvisação

O sucesso de um espetáculo de jazz irá implicar a reunião de três funções: a de intérprete, a de compositor e a de improvisador. Além do caráter fugaz (do “aqui e agora”) da teatralidade, expresso via recursos visuais, cênicos ou gestuais, este também traz em si (compondo intimamente a sua linguagem) certos elementos que dentro de um contexto geral podem ser chamados de “dramáticos”. Nesta perspectiva, a exploração de recursos como: criação de toques peculiares propostos pelo instrumentista, tocar uma dada frase, uma escala, um acorde ou mesmo uma nota por um *jazzman* com habilidade de improvisação, poderá garantir significativamente o sucesso do espetáculo. A partir da década de 60, essa nova e estrutural ocorrência de improvisação acontece no teatro (principalmente nos Estados Unidos através de grupos como o Living Theater, com a proposta de um free theater, Open Theater, Performance Theater e vários outros, além da figura exponencial de Jonh Cage e os primeiros *happenings*). Também, no jazz a improvisação desempenha um papel semelhante ao teatral. Assim, o *jazzman* não improvisa apenas durante um “solo”, no momento em que tem a liberdade de construir uma nova melodia sobre uma determinada seqüência harmônica ou algo parecido. Dado seu caráter primordialmente expressivo, o simples ato de executar uma melodia alheia já implica certo grau de improvisado no jazz.

As interpretações – a obra, pretexto para a criação

A interpretação de uma composição, sem a leitura de partitura escrita, constitui um passo adiante rumo à improvisação. Os exemplos são inúmeros, perpassando toda a história do jazz. Embora, aí, seja necessário o respeito a algumas notas, acordes e passagens básicos, característicos da composição, ainda assim, o *jazzman* encontra uma grande margem de liberdade para moldar a melodia a seu estilo pessoal de interpretação. Mesmo que muito alterada, revestida de um novo arranjo que interfere na melodia, harmonia e ritmo originais, ainda assim, a composição é reconhecida nesse caso. Na verdade, o que vigora no campo do jazz é outro conceito de “obra” em relação ao que se encontra no campo da música erudita. Nesta, a obra assume um caráter praticamente intemporal, pois o culto à fidelidade da escrita original exige uma repetição literal da partitura, como se a obra pudesse ser congelada através dos tempos. No jazz, o que vale é a relatividade da obra, seu caráter de pretexto para uma criação de momento. O compositor, arranjador e trompetista Shorty Rogers, por exemplo, propunha aos músicos de sua banda arranjos, escritos por ele. Na verdade, ele apenas anotava algumas instruções e deixava o restante para a espontânea capacidade criativa de cada um completar. Assim, falavam a mesma linguagem, o compositor ou arranjador, tanto quanto os improvisadores ou intérpretes. Calado realça, o *jazzman*, quando improvisa, tem à mão inúmeras possibilidades de construir uma nova melodia, a partir da combinação de notas, em relação a várias escalas e seqüências de acordes, e tomando ainda como referência a estrutura da composição, que serve de “trilha” formal. Além de todo este arsenal melódico-harmônico, há também todas as infinitas possibilidades de combinação e invenção de ritmos, que dão a riqueza e o caráter das melodias jazzísticas.

Maneira de improvisar “contemporânea”

Por volta do início da década de 60, com o free jazz, aparece uma nova maneira de improvisar, muito mais radical que o encontrado anteriormente, e que permanece até hoje, obviamente sob a forma de novas fusões e procedimentos. Esta maneira mais “contemporânea” de improvisar (em que os limites expressivos do jazz são alargados, deixando como legado principal a idéia de que tudo é válido no jazz: do silêncio ao grito), abre espaço para o maior grau de espontaneidade já sentido no jazz, e provavelmente em toda a música ocidental.

Diferentes momentos do jazz como espetáculo - o swing

O *swing*, espécie de impulso rítmico aliado a uma pulsação fluida, é referido como componente essencial do jazz, podendo ser encontrado em todos os desempenhos dos bons músicos de jazz. Não podendo ser grafado pela escrita musical, o que ressalta mais ainda seu caráter pessoal, dificilmente ensinável ou transmissível pelos métodos tradicionais da música ocidental, esse será um elemento primordial para produção de música atraente melódica e ritmicamente, levando o ouvinte a acompanhar o ritmo com alguma parte do seu corpo, quase automaticamente ou mesmo dançar num apelo irresistível.

Sobre o happening

Conceituar e caracterizar aqui o *happening* visa realçar o seu papel enquanto forma de expressão cênica assimilada pelo jazz, principalmente nos anos 60. O *happening* propõe-se a fundir elementos de diversas linguagens artísticas num produto híbrido. Qualificado como uma controversa manifestação artística em que os seus antecedentes remontam ao Dadaísmo, ao Surrealismo, e à Bauhaus, ele é difícil de ser definido, dado seu caráter complexo, em que a comparação com o teatro não é aceitável. Como um espetáculo acidental, ele representa meio novo, independente, não comprometido com os tradicionais esquemas do mercado de arte. Se este tipo de espetáculo requer a tomada de consciência de que o mundo é um espetáculo no interior do qual a pessoa mesma é um espetáculo, aquele que o propunha não se dispunha a representar um personagem, uma “outra pessoa”, mesmo ao praticar ações pouco comuns, mas sim, fazia questão de ser ele mesmo. Vale realçar, mesmo não sendo tão freqüente como outros, o modelo do *happening* é fundamental para a compreensão do espetáculo jazzístico de vanguarda, o free jazz, assim como é o ponto de origem de uma nova forma de “espetáculo teatral”, já característica nos anos 70: a performance. Termo que pode ser conceituado no sentido mais amplo, de “representação”, relegando os termos “teatro” e “drama” para manifestações mais restritas a formas definidas classicamente.

Para efeito de ilustração, Michael Kirby²⁰⁶ propõe que imaginemos a possibilidade de encontro com um homem vestido de Papai Noel, no período das festas natalinas, tomando café em um bar. Aí, ele não estará representando, vestido com um disfarce por imposição prática. No entanto, ao vermos uma cena idêntica acontecendo num palco, mesmo não havendo intenção deste homem em personificar o conhecido personagem,

²⁰⁶ Michael Kirby, *On acting em not-acting*. Drama review, v. 16, nº 1 (t-53), march, 1972, p. 3 *apud* Calado, 1990, p. 49.

poderemos acreditar ter a nossa frente a representação de uma cena onde Papai Noel faz sua refeição matinal provavelmente no Pólo Norte.

Por trás dessas colocações teremos a ocorrência da máscara (comum ao ofício teatral e ao espetáculo de jazz). Quer dizer, se uma roupa, uma fantasia de Papai Noel traz em si o potencial de sugerir uma atuação, na atitude de vestir a fantasia podemos encontrar certo grau de máscara assumida por aquele que veste. Nesta perspectiva, mesmo que os gestos de um ator sobre um palco não estejam vinculados a uma intenção imediata de representar, isto é, sejam apenas auto-expressivos “em cena”, eles passam a ser vistos pelo público como simbólicos. Em outros termos, o ato de estar vestido com um tipo de roupa ou fantasia já traz implícito a intenção do disfarce e da representação, portanto, qualquer ação do ator, no sentido da simulação ou representação já é atuação. No entanto, é através do uso e da projeção da emoção transmitida pelo ator que se pode caracterizar uma atuação e distingui-la da não-atuação. Assim, um *performer*, pode atuar (transmitir atitudes e emoções) sem se mover.

Happening – características

Podemos identificar algumas características básicas dessa forma de espetáculo. Primeiramente, o *happening* é visual e traz um caráter não-verbal. As palavras e a própria linguagem verbal são utilizadas de forma não-tradicional. Também, em geral, a música e os ruídos são predominantes. A sua estrutura é compartimentada, não propondo mesma seqüência tradicional do teatro: exposição, desenvolvimento, clímax e conclusão de um enredo. Oposta à concepção do teatro tradicional de caráter informativo, em que vários dados são transmitidos ao público para que a situação geral seja entendida, no *happening* não existem relações de causa e efeito, cada elemento é auto-suficiente, não passa informação e uma unidade de espetáculo a outra.

Outro aspecto, é que, no *happening*, a atuação não segue matrizes. Tomando como base dois diferentes contextos veremos que o performer de um *happening*, por exemplo, ao receber a incumbência de varrer um espaço qualquer vai executá-la como uma tarefa comum, como faria em sua própria casa. No caso do ator fazendo o mesmo, ao interpretar uma personagem dentro de um espetáculo ou peça, acabaria indicando, com este simples ato, vários dados necessários à platéia: sua idade aproximada, o local que está sendo varrido, em que parte do dia ou até alguns de seus traços psicológicos.

Finalmente, no *happening* as ações são relativamente indeterminadas e não voluntariosas. Diferente do que se concebe comumente nele há sim preparação prévia. Em situações que não se contará com o ensaio isto poderá ser realizado por sujeitos que já trazem

o domínio sobre o *happening* que vão executar. Também, a reação de um performer às ações do outro é principalmente funcional e não criativa (ou estética) como acontece no tempo improvisado. Assim, em vez de improvisadas, o correto é dizer que as ações num *happening* são freqüentemente inter-determinadas.

John Cage

Ao tratarmos do *happening* é importante, mesmo que brevemente, avaliarmos as iniciativas do músico John Cage. Um artista importante pela influência decisiva em vários campos da arte contemporânea. Também, que qualquer discussão significativa a respeito do *happening*, em termos de sua evolução e conceito, passa necessariamente por ele. Como evidência disto, em torno dos anos 40, ele declara sua intenção de “capturar e controlar” ruídos, desde sons de caminhão até a estática entre estações de rádio usando-os “*não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais*”. Poucos anos depois, em 1942, estas idéias já eram colocadas em prática. Por exemplo, em um concerto em Chicago, Cage utilizava como instrumentos garrafas, vasos, sinos, cilindros de automóveis, fitas de metal e coisa para colocar nas mãos. Teorizando sobre tais experiências da música oriental, ele adotou as estruturas rítmicas improvisadas que lhe permitiam execuções diferentes de uma mesma peça. Também, passou a desenvolver os conceitos de indeterminação e acaso, tomando contato com o *I Ching*, o que o levou à noção de “*música não-intencional*”. Tais conceitos resultam de seu envolvimento com o Zen Budismo e a filosofia oriental.

Cage propôs uma das peças mais polêmicas a 4'33, composta por três movimentos constituídos de silêncio. Deste modo, Cage propunha ao público que participasse da peça e do espetáculo, subsidiado por princípio Zen Budista de que a arte não deveria ser diferente da vida, mas ação dentro da vida. Contando com tal presença, o *happening*, então, cada vez mais foi se difundindo a partir dos anos 60, não só nas artes (dança, cinema, artes plásticas, música e teatro), como até na política.

Free jazz e o Art Ensemble of Chicago

O termo *free jazz*, já presente nos anos 60, representou verdadeira revolução operada no interior da linguagem jazzística, pois quase todos os tradicionais conceitos dessa música foram colocados em xeque, pode ser avaliado segundo cinco principais “novidades” introduzidas pelo *free jazz* ou características básicas: (1) entrada no campo livre da atonalidade; (2) dissolução da simetria rítmica, do “metro” e do beat; (3) incorporação de elementos musicais de diversas culturas internacionais; (4) maior intensidade na execução

instrumental, chegando quase ao êxtase; e (5) o ruído passa a fazer parte do “som musical”²⁰⁷. No *free jazz*, as intervenções de um solista, por exemplo, não precisam guardar nenhuma relação de logicidade com a obra a qual participam. Como obras “polifórmicas”, tais expressões adotam frequentemente a condição de colagens ou *assemblages*. O princípio aqui orientador é o da “estética da acumulação”, em que todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte; justaposição dos mais diversos materiais sonoros, de modo semelhante à construção de muitos *happenings*. Neste sentido, o trabalho artístico visa romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana. Também, os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo. A música, então, criada formando um todo único, vai evidenciar procedimentos sonoros e procedimentos cênicos regidos por uma concepção artística semelhante.

A relação com a platéia

Diferente de uma sessão de cinema tradicional, seja no espetáculo teatral, seja no jazzístico, artista e platéia se encontram frente a frente, ao vivo e sem mediações técnicas, em comunicação direta. Mesmo que essa relação se inicie num sentido unilateral (artista > platéia), condição quase inevitável numa tradição em que apenas alguns criam e executam obras de arte para a fruição da maioria restante, não há dúvida que o retorno nesta comunicação (platéia > artista) irá influenciar diretamente a performance do artista. Isto, tanto mais, caso o espetáculo ou a interpretação do ator tiver a improvisação como base. Ainda sobre a relação artista e platéia, no caso do jazz e do teatro, reações individuais do público desempenham um papel ativo, influenciando decisivamente a todos numa troca de influências sensíveis.

Sendo possível qualificar o jazz como música feita “em ato”, a influência da platéia no caso é fundamental. Os exemplos são vários, como as palmas dos espectadores marcando o ritmo da música, os movimentos de corpo ou mesmo dança ou ainda os aplausos, gritos e assobios ao fim e durante uma improvisação. Manifestações que impulsionam o músico e o fazem sentir este retorno vivo e quente, instaurando uma situação em que a criatividade do músico tem campo aberto para se expandir.

²⁰⁷ Joachim – E. Berendt. *O jazz do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 36 *apud* Calado, 1990, p. 181.

O *jazzman Dizzy Gillespie* representa um ícone no mundo do jazz. Apresentar em linhas gerais este artista e o seu modo de produção, como defendido por Carlos Calado²⁰⁹, poderá facilitar ao leitor identificar aspectos tratados sobre o jazz até aqui, o que inclui o depoimento do sujeito-pólo. Como o leitor pôde/pode verificar, ele faz considerações significativas sobre este artista em específico²¹⁰.

O *jazzman Dizzy Gillespie*, em seus shows, apresentava-se como um show a parte. Negro, comumente risonho e com um cavanhaque esquisito, a platéia geralmente não tinha elementos suficientes, no primeiro momento, para ter certeza se ele era apenas um apresentador ou um músico. Ao aparecer, após as luzes se acenderem, ele cumprimentava a platéia, fazia algumas referências aos músicos e repertório a ser executado e, por vezes, contava um caso engraçado acontecido com o grupo ou algo assim. Depois chamava os músicos ao palco e apresentava-os um a um. Mesmo antes dele apresentar-se formalmente, o fato dos músicos se manterem a postos em seus lugares e com seus instrumentos até que o apresentador segurasse seu trompete (pela sua expressão individual, “sendo ele mesmo”, isto é, não desempenhando papel nenhum, nem mesmo o de músico) já servia de indicativo de que esse homem, mais do que um mestre-de-cerimônias era um músico. Ele falava, sorria, e até fazia algumas caretas engraçadas, parecendo constituir apenas sua auto-expressão. Contudo, no momento em que ele se dirigia ao instrumento, tomando-o nas mãos e preparando-se para tocar, parecia demarcar uma passagem a uma atitude diferente. Esta seria a passagem de um nível mais simples, o da “auto-expressão”, a um nível vizinho e um pouco mais complexo, do ponto de vista da atuação (ou da máscara), onde esse homem assumia a atitude, o papel psicossocial de músico, a “atitude de *jazzman*”.

Tanto os músicos como Dizzie, valendo-se de estilo pessoal, evidenciavam uma relação de intimidade básica com o instrumento musical de domínio. Tipo de relação que irá permitir a cada um obter uma maior expressão de seus sentimentos, emoções e concepções musicais, na medida em que o corpo e o instrumento iam se fundindo, formando uma unidade. No caso específico de Dizzie Gillespie tocar o instrumento representava de certa forma vestir a primeira máscara dele, numa atitude muito próxima à do ator que incorpora adereços (uma

²⁰⁸ John Birks Gillespie, conhecido como Dizzy Gillespie, (Cheraw, 21 de Outubro de 1917 - Englewood, 6 de Janeiro de 1993) foi um trompetista, líder de orquestra, cantor e compositor de jazz norte-americano, sendo, a par de Charlie Parker, uma das maiores figuras no desenvolvimento do movimento bebop no jazz moderno.

²⁰⁹ 1990

²¹⁰ Cf.: Narrativa de Gil Amâncio, p. 123, capítulo 2 desta pesquisa.

peruca, um óculos de tartaruga, uma bengala, uma boina, e um curioso cavanhaque, que chegaram a ser copiados pelos fãs, como uma moda bop), integrando-os à constituição física e visual da personagem. Após vestir esta primeira máscara, a partir da relação com o instrumento, essa “fusão” ia assumindo tal grau que a platéia tinha a impressão de assistir a um ser único, formado a partir desta junção. Aqui sendo deixado ver uma característica toda especial do espetáculo jazzístico, ou seja, a possibilidade da platéia poder acompanhar este processo de passagem de um nível mais simples de teatralidade a um outro mais complexo. Em outros termos, o estático papel social de *jazzman* sendo ativado pela relação dinâmica com o instrumento, revelando sua potencialidade de alcançar um nível semelhante ao teatral.

Dizzy Gillespie - sob o palhaço em ação, o técnico

John Birks Gillespie, que além de trombetista era também compositor e *band leader*, desde o início de sua carreira era conhecido por “Dizzy”. O apelido deveu-se justamente à forte personalidade de brincalhão e gozador que ele tinha, tanto dentro como fora do palco. Chegando a arranjar complicações profissionais por não deixar de fazer uma piada quando e onde quer que fosse comumente agia de modo irreverente, até em termos de sua caracterização física e modo de vestir, como acima exposto. Trombetista, os seus dons eram também os de um animador ou *entertainer* (bem explorando a fala, a imitação, a dança e o canto). Com sentido do espetáculo, com muito humor, ele valorizava os aspectos exteriores de um músico, algumas vezes um pouco difícil para o grande público. Nos seus “*scat chorus*”²¹¹ vocais era possível encontrar (pelo uso abundante da onomatopéia) uma expressão nova do cômico do absurdo. Ao lado de Charlie Parker²¹², Dizzy foi uma figura chave na criação do

²¹¹ No jazz, “*scat chorus*” é uma improvisação vocal, em que é utilizado palavras e sílabas sem sentido. Esta dá ao cantor a habilidade para improvisar melodias e ritmos, criar o equivalente de um solo instrumental usando a sua própria voz.

²¹² Charles Parker, Jr. (1920-1955), foi saxofonista americano de jazz e compositor. No início da carreira foi apelidado de Yardbird; esse apelido mais tarde foi encurtado para Bird e permaneceu como o apelido de Parker para o resto da vida. Considerado um dos melhores saxofonistas de jazz. (...) O talento de Bird é comparado com músicos lendários tais como Louis Armstrong e Duke Ellington. (...) Figura fundadora do bebop, a forma inovadora de Parker para melodia, ritmo e harmonia tem exercido uma incalculável influência no jazz. Várias canções de Parker tornaram-se standards do repertório do jazz, e inúmeros músicos têm estudado a sua música absorvendo elementos do seu estilo. Ele tornou-se um ícone para a geração do Beat, (...)figura-chave no desenvolvimento conceitual do jazz como um artista descompromissado e intelectual, ao invés de apenas um *entertainer* popular. Por várias vezes, Parker fundiu o jazz com outros estilos musicais (...), abrindo um caminho seguido mais tarde por outros. (...) Com absoluto domínio técnico de seu instrumento, Parker era um virtuose consumado, que conseguia combinar a mais complexa organização harmônica, rítmica e melódica com uma clareza muito rara de encontrar em instrumentistas anteriores ou posteriores à sua atuação. (...) Para ele, improvisar não era apenas tomar uma melodia original e construir variações sobre ela. Quando o saxofonista pegava um tema qualquer como base para criar, o que o interessava não era a melodia e sim a harmonia. Era o esqueleto harmônico do tema original que ele utilizava como ponto de partida e estímulo para suas digressões,

bebop, primeiro estilo jazz moderno presente em meados da década de 40 como uma reação ao acomodamento do *swing* e suas *big bands*. Donos de uma técnica musical apuradíssima assim como de modernos conceitos de composição e improvisação estes músicos criaram uma nova maneira de tocar ou mesmo de ouvir jazz. Reunindo-se em pequenos conjuntos e praticando uma música não idealizada para a dança, os *boppers* derrubam os velhos conceitos cristalizados pelo *swing*. A partir de sua atuação, então, *Dizzy* conseguia expressar toda esta irreverência de modo duplo e perfeitamente articulado, pois sua performance no palco relaciona-se intimamente com suas concepções musicais. É isso o que revelam, por exemplo, algumas de suas composições como “*Oop Bop Sh’Bam*”, “*Jump Did-Le Ba*”, “*Oo La La*” ou “*Salt Peanuts*”. Além do exotismo dos títulos e a comicidade dos vocais em *scat*, a inovação de tais composições é clara, tanto em nível melódico-harmônico como na arrojada formulação rítmica. Explorando a personagem do simpático palhaço Gillespie em cena dissimulava, aos olhos do público, a verdadeira natureza do homem: a de um músico consciente e organizado. As *gags*, os saltos, as pequenas danças estáticas faziam com que *Dizzy* se fizesse um “*showman*”. A maestria instrumental, o sentido rigoroso do tempo, o controle da orquestra de que fazia prova em todo o momento, o *Dizzy* músico mostrava bem que sob o palhaço em ação o técnico ficava acordado.

Vale cogitar, quem o viu tocando, logo de início deve ter sentido certa surpresa ou mesmo perplexidade. Ao começar por seu esquisito trompete, cuja campana, ao contrário dos outros, era curvada para cima, num ângulo de 45° em relação ao tubo de ar, que fica mais ou menos horizontal, quando tocado em posição normal. Disto já resultava um estranho efeito, que acabou recebendo o nome de trompete “periscópico”. Forma *sui generis* do instrumento, resultante de uma queda mantida intencionalmente pelo *Dizzy*. Algo plausível, quando se conhece a humorística personalidade deste.

Ressalta-se, porém, que à perplexidade gerada em função da visualização do formato do seu trompete, somava-se à gerada pelo modo dele tocá-lo. Contrariando os tradicionais métodos de execução instrumental, ele costuma inflava as bochechas, como se estivesse reservando ar dentro da boca e esta fosse um balão. Contra todos os preceitos da “boa técnica” *Dizzy*, ao tocar, fazia o público reagir com espanto, devido a sua técnica, emissão e sonoridade expressas. O trompete “periscópico”, sua marca registrada, adotado

nas quais uma mescla cativante de garra e fantasia constituía a regra. Foi assim que, no pós-guerra, ao lado do trompetista *Dizzy Gillespie*, *Parker* tornou-se um dos fundadores do bebop, o novo estilo sofisticado com o qual o jazz se tornaria definitivamente música "para ouvir", substituindo a música "para dançar" que havia sido a marca das *big bands* dos anos 40. *Charlie Parker*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Charlie_Parker. Acesso em: 3 de fevereiro de 2008.

harmonizava-se plenamente com a maneira pela qual Dizzy o tocava, como um balão inflado e esvaziado a todo tempo. De toda forma, ao transgredir não só na maneira de tocar, mas também a própria música composta e improvisada, mesmo podendo ser qualificado como músico hilário, ele evidenciava ser um cuidadoso estudioso daquilo que se propunha. Assim, esses gestos intencionais, tanto de dar uma forma diferente ao instrumento como de buscar uma conformação inesperada da boca ao tocar, na verdade expressava boa dose de teatralidade, ultrapassando a fronteira dos dois níveis anteriormente delineados – a da máscara e da teatralidade. Em síntese, gestos simbólicos a perfazer a composição de um papel a ser desempenhado em cena. Sobre o estilo e os procedimentos adotados por Dizzy sobre as suas improvisações o trompetista Ian Carr diz:

Ele se preocupa com o *swing* (...). Mesmo quando ele está tomando as liberdades mais ousadas, com o pulso ou o beat, suas frases nunca deixam de suingar... A essência total de um solo de Gillespie é a de um drama tenso e sem fim. As frases são perpetuamente variadas. Volatas difusas rápidas são seguidas por pausas, por imensos saltos de intervalos, por compridas notas imensamente altas, “ligadas” “sujas” e frases de *blues*. Ele está sempre pegando você de surpresa, sempre chocando você com um novo pensamento²¹³.

²¹³ Citado por Leonard Feather & Ira Giter, *The Encyclopedia of Jazz in the Seventies*, London, Quartet, 1976, p. 152 *apud* Calado, 1990, p. 58.

3.2. O CUIDADO DE SI E PROCESSOS DE EQUIPAGEM

No curso que consagra em 1981-1982 à Hermenêutica do sujeito²¹⁴, relendo Platão²¹⁵, Marco Aurélio²¹⁶, Epicuro²¹⁷ e Sêneca²¹⁸, o educador²¹⁹ Michel Foucault apresenta uma investigação sobre a noção de "Cuidado de si" (*epiméleia heautoû*). Neste estudo, ultrapassando o quadro da estrita história da filosofia, ele propõe-se a mostrar as técnicas, os procedimentos e as finalidades históricas, segundo as quais, em uma relação consigo determinada, um sujeito ético se constitui. Nesta obra, este educador esclarece que a vontade de ser de um sujeito moral (obediente a um código de regras), a procura de uma ética e de uma estética da existência era principalmente, na Antiguidade, um esforço para afirmar a própria liberdade e dar à própria vida certa forma através da qual podia se reconhecer e ser reconhecido por outros.

Interessada no papel de processos educativos²²⁰ para constituição de sujeitos com maior emancipação, por motivos já expostos na introdução, nesta seção, eu me propus a apresentar dados trabalhados “nesse ensaio”. Em tal produção, atentei principalmente ao período helenístico e romano (em torno do século I e II²²¹). Um processo que entre suas especificidades irá requerer a convivência, pelo sujeito, com práticas regradas, tomadas segundo dimensão relacional, portanto, em que o sujeito e a comunidade, seus interesses e direitos opõem-se ao mesmo tempo que se complementam. Processo também em que o saber necessário (como um equipamento) será aquele que ajuda a agir corretamente em face das

²¹⁴ A edição “*L’herméneutique du sujet, cours au collège de France 1982*” foi estabelecida por Frédéric Gros, em 2001, sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana a partir dos registros de estudo periódico proposto pelo educador Michel Foucault e publicada após o seu falecimento. Esta obra deve ser compreendida como ponto de viragem de Michel Foucault. Assim, atento a questões, por exemplo, como o poder, os recursos e a dominação (presentes no desejo de saber, na história da loucura ou de Disciplina e punição), ele vira para a pergunta sobre a ética e sua relação com a verdade, motivo de preocupação para ele, naquele momento.

²¹⁵ Platão de Atenas (428/27-347 a.C.);

²¹⁶ 26 de abril de 121 – 17 de março de 180.

²¹⁷ Epicuro de Samos (341-270 a.C) foi um filósofo grego do período helenístico.

²¹⁸ Lucius Annaeus Seneca (4 a.C - 65 d.C)

²¹⁹ Cf.: Verdade, poder e si. <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/verite.html>.

²²⁰ Em breve síntese, aquele que implica em apropriação de conteúdos significativos para o sujeito, convivência com tais conteúdos, pares e guia provocativo, a requerer periódicas e inventivas sistematizações deste material.

²²¹ Considerando marcos políticos, o período que se estende da instalação da dinastia augustiniana ou júlio-claudiana até o final do Antoninos; ou ainda, considerando marcos filosóficos, desde o período do estoicismo romano, desenvolvido por Musonius Rufus, até Marco Aurélio. Portanto, período do renascimento da cultura clássica do helenismo, imediatamente antes da difusão do cristianismo e do aparecimento dos primeiros grandes pensadores cristãos, Tertuliano e Clemente de Alexandria.

circunstâncias. Não se tratando de governar a si como se governa os outros, a idéia é de que só podemos fazê-lo segundo o modelo de um governo primeiro, o decisivo e efetivo governo de si. Especificarei noções como: o papel do cuidado de si; o papel da preparação/equipagem (*paraskeuê*), resultante de múltiplas oportunidades de convivência com *lógos* e seu uso a ser transformado em *êthos*; o que significa educar; a indispensabilidade do uso do franco-falar (*parrhesia*) de cada um, com potencial para interpelar o governo sobre o que ele faz, sobre o sentido de sua ação, sobre as decisões que ele toma, e também a importância da presença de um guia para fazer de um *stultus* (um ser desgovernado) um *sapiens* (responsável, implicado sujeito).

A escolha, então, de caracterização de tal processo de subjetivação ocorreu por avaliar que o conjunto de dados expresso, nesta obra, traz correspondência significativa com o processo educativo vivido pelo sujeito-pólo (incluindo, por exemplo, o modo de agir no decorrer da vida, a própria justificativa dele para se implicar com as situações cotidianas). Portanto, por identificar, nela, frutuosa contribuição para melhor dimensionarmos o material empírico da pesquisa.

3. 2. 1. O cuidado de si

A noção de cuidado de si reúne todo um *corpus* definindo uma maneira de ser, uma atitude geral, modo de encarar as coisas, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relações com o outro. Uma atitude para consigo, para com os outros, para com o mundo. Enfim, formas de reflexão, práticas importantes na própria história da subjetividade. O cuidado de si não é um convite à inação, mas sim àquilo que incita o sujeito a agir bem, àquilo que o constitui como o sujeito “responsável” pelos próprios atos. De fato, antes de levá-lo ao isolamento do mundo, é o que lhe permite nele se situar corretamente, mais exatamente articular-se à vida. Também representa um conjunto de práticas que resultam no ocupar-se, preocupar-se consigo, no cuidar de si mesmo. Prática (de si) que, não restrito ao conhecimento de si, consiste na conversão do olhar do exterior, dos outros, do mundo para “si mesmo”. Mais do que atitude de espírito refere-se à forma de atividade, vigilante, contínua, aplicada, exercida de si para consigo. Prática através das quais, então, o sujeito se assume, modifica-se, purifica-se, se transforma, se transfigura. Ela também se refere a uma série de exercícios cultivados ao longo da história da cultura, da filosofia, da moral, da espiritualidade ocidental (como técnicas de memorização do passado, de meditação, de exame de consciência etc.).

No período helenístico e romano, a iniciativa de um cuidado de si, enquanto uma prática autônoma, processando-se como uma arte de viver (*techné*), era uma obrigação permanente a ter que durar a vida toda. Nessa fase, o cultivo de cuidado de si representava ser seu próprio servidor um prestador de um culto a si mesmo. Mesmo que dependente de uma decisão pessoal, tal cuidado implicava tanto na associação com outros quanto em freqüentar lugares específicos, em que se vai porque se quer por algum tempo, onde encontra-se com os amigos, cuida-se dos males e das paixões de que se sofre. Um lugar, portanto, não exclusivamente para se aprender a discutir filosofia ou a arte dos silogismos etc., mas para se obter a cura da alma (as feridas, estancar o fluxo dos humores pessoais, acalmar o espírito). Também, como característica de tal prática, ela poderá ser exercida por todos, não sendo, portanto, dependente do *status* do indivíduo a definir, de antemão e por nascimento, a diferença que oporá à massa e aos outros, mas sim o modo e o tipo de relação estabelecida consigo mesmo, enfim, o modo de propor para si tal cuidado, enquanto objeto de seus cuidados.

Nesse caso, a instância comumente designada como eu, diferente de momento anterior (platonismo), não se configura como puro elemento de juntura e encaixe, de transição para outra coisa (como a cidade ou os outros), mas sim como a meta definitiva e única do cuidado de si. Também, para a sua configuração, o sujeito deverá realizar por ele mesmo certo número de operações (técnicas de si) em seu corpo, em sua alma, em seus pensamentos, em suas condutas e com isto produzir nele uma transformação, uma modificação. Além disto, a conquista de tal meta (configuração de um eu, a partir de um processo de subjetivação) deverá contar com o cultivo, pelo sujeito, pela vida inteira, de um conjunto de valores universais, não acessíveis a qualquer um, qualificados de *cultura de si*, a conter um mínimo de coordenação, subordinação, hierarquia. Valores alcançados pelo sujeito através de efetivação de condutas precisas e regradas tanto quanto esforços e sacrifícios. Vale dizer, para o entendimento desta noção - *cultura de si* – é necessário o esclarecimento de outra noção, a *de salvação* (de si e dos outros).

A salvação e o domínio de si

Essa noção de *salvação* pode ser caracterizada como aquela que promove a ascensão do sujeito a bens que não possuía no ponto de partida. Como conseqüência de tal conquista, o sujeito em questão torna-se menos vulnerável aos infortúnios, às perturbações, a tudo o que pode ser induzido na alma pelos acidentes, pelos acontecimentos exteriores etc. Sintetizando, na filosofia helenística e romana, a salvação é a forma ao mesmo tempo vigilante, contínua e

completa da relação consigo que se garante a si mesmo. Assim, salva-se para si, por si, para afluir a nada mais do que a si mesmo. Também, nela, o eu é o agente, o objeto, o instrumento e a finalidade. Além disto, ao contrário de uma perspectiva de renúncia (ou negação) a si, o acesso indissociável a si está assegurado pela salvação, no tempo e no interior mesmo da vida, do trabalho que se opera sobre si mesmo.

Ressalta-se que, nesse caso, a “salvação dos outros” representa uma conseqüência do cuidado de si para consigo, enquanto relação de esforço em direção a si mesmo. Tomando *o giro do pião* como analogia a tal experiência (de salvação), aqui não será o caso de uma movimentação involuntária, ocorrida por solicitação e sob o impulso de um movimento exterior. Pelo contrário, a salvação, como o *giro do pião*, deverá resultar de atenção ao centro de cada um, no ponto no qual se fixa e em relação ao qual é possível manter-se imóvel. A meta pessoal deverá ser fixada, portanto, na direção ou no centro de si mesmo. O movimento a ser feito, em última instância, há de ser o de retornar a este centro de si para nele imobilizar-se definitivamente.

3. 2. 2. Conversão a si

A *conversão* (*epistréphein pròs heautón*), um virar-se em direção a si mesmo desviando-se do que é exterior ao eu, retorno a si, iniciativa visando a salvação, representa uma das “tecnologias do eu” mais importantes e decisivas que o ocidente já conheceu. Se na conversão platônica estava em jogo o movimento capaz de conduzir o sujeito deste mundo ao outro (do mundo daqui de baixo ao de cima), no caso da cultura helenística e romana, como primeira característica, a conversão irá representar o deslocamento do que não depende do sujeito para o que depende. Uma liberação, portanto, no interior deste eixo de imanência, liberação em relação a tudo aquilo que não se domina para se alcançar, enfim, aquilo que pode ser dominado.

A segunda característica da conversão helenística e romana, conseqüente da primeira, é que ela tem a feição não de uma liberação em relação ao corpo, mas do estabelecimento de uma relação consumada, adequada de si para consigo. Sendo assim, não é na cisão com o corpo, mas antes é nesta adequação de si para consigo que a conversão ocorrerá. Uma terceira característica, é que o conhecimento em jogo não é principalmente aquele relativo a uma recuperação do lembrado (próprio da conversão de período anterior,

platônico). Nessa fase, bem mais do que tal tipo de conhecimento o elemento essencial será o exercício, a prática, o treinamento (*askesis*).

Uma quarta característica relacionada à conversão do período helenístico e romano (seja no âmbito da filosofia, a moral, da cultura de si), é que é em direção ao eu que se deve virar os olhos, manter investimento de corpo inteiro. No caso dessa noção de conversão, como última característica a realçar, ela representa processo de auto-subjetivação (e não um processo de trans-subjetivação ou meta a buscar posteriormente a este período), em que é mantido fixo uma relação adequada e plena de si para consigo como objetivo, no decorrer da vida. De toda forma, vale reter a idéia de *navegação*, enquanto trajeto de deslocamento efetivado de um ponto a outro, rumo a uma determinada meta ou como porto, ancoradouro a chegar para conquista de objetivos básicos. Conquista alcançada em meio a perigos, a exigir apropriação de um saber, uma técnica, uma arte. Tipo de saber, então, complexo, conjectural, sem dúvida, muito próximo da pilotagem como arte, técnica teórica e prática, necessária a existência.

O conhecimento útil

Importante realçar, a conversão acima caracterizada tem como máxima que só é possível a conquista de si mesmo garantindo três elementos: a apropriação de um tipo específico de conhecimento, a efetivação cotidiana de um conjunto de ações, práticas (de si) e a convivência com um tipo peculiar de guia – aquele que, entre suas qualidades, exercita o franco-falar (*parrhésia*) nesta relação. A posição do sujeito, então, será de busca de inserção no mundo, de exploração dos segredos do mundo. Mantendo-se em comunicação com todo o universo e explorando todos os seus segredos, tenderá a controlar suas ações tanto quanto controlar-se em suas ações e pensamentos. Aqui, não se trata de principalmente interrogar-se para reencontrar em si a lembrança das formas puras que viu outrora, mas de querer conhecer as coisas do mundo, de apreender-lhes os detalhes e as organizações, sua racionalidade, maravilhas e dores. Enfim, o conhecimento a conquistar é o *da causa* das coisas, traduzido como aquele de todo tipo (sobre os deuses, os homens, o mundo) e capaz de ter efeito na natureza do sujeito, na sua maneira de agir, no seu *êthos* (maneira de ser).

Foucault designou como *Physiología* (da *phýsis*), este conhecimento útil, da natureza, relacional simultaneamente assertivo e prescritivo, que prepara para a vitória, capaz de produzir uma mudança no modo de ser do sujeito. Segundo ele, a noção de *physiología* abrange o modo de funcionamento do saber “*etopoético*”, capaz de constituir, de formar o (*êthos*) conhecimento suscetível de servir de princípio para a conduta humana e critério para

fazer atuar nossa liberdade. Também, representa um tipo de conhecimento suscetível de transformar o sujeito temeroso, aterrorizado (diante da natureza, diante do que lhe haviam ensinado sobre os deuses e as coisas do mundo), em um sujeito livre que encontrará em si mesmo a possibilidade e o recurso de seu deleite inalterável e perfeitamente tranqüilo. A *phisiología* tem por função preparar (*paraskeué*), dotar a alma do equipamento necessário para seu combate, seu objetivo e sua vitória. Não preparando fanfarrões nem artistas do verbo, nem aqueles a ostentar uma cultura julgada inviável para as massas (com a finalidade da jactância), ela arma o sujeito como convém, de maneira necessária e suficiente, para as possíveis circunstâncias da vida.

A *phisiología*, enquanto um equipamento, também está relacionada com a forma como os discursos verdadeiros devem se apresentar para constituir a matriz dos comportamentos razoáveis, ancorados no sujeito. Além disto, é ela precisamente que possibilitará que se resista a todos os movimentos e solicitações advindas do mundo exterior; atingir a meta e permanecer estável, fixo à meta, sem se deixar desviar por nada. Usufruindo (apropriando-se) de tal recurso, os indivíduos (dependentes deles próprios) se verão dotados de ousadia, de coragem, de uma espécie de intrepidez para enfrentar as múltiplas crenças que circulam, como também, os perigos da vida e autoridade dos que pretendem determinar sua lei. Nesta perspectiva, o conhecimento dos meteoros, das coisas do mundo, do céu e da terra, o mais especulativo conhecimento da física, nada é recusado. O saber validado, aceitável, requisitado para o sábio como para o discípulo, não é aquele que se reporta a eles mesmos, que visa capturar a alma ou que faça do eu o próprio objeto do conhecimento. É sim um saber que se reportando às coisas, ao mundo, aos deuses e aos homens tenha como efeito e função modificar o ser do sujeito. Desta forma, é preciso que a verdade afete o sujeito e não que o sujeito se torne objeto de um discurso verdadeiro. Eis aí a grande diferença.

Askesis: prática de si como elemento para equipagem

Nesse processo de *conversão a si* para fins de constituição subjetiva, ao saber deve ser somada *askesis* ou o exercício de si sobre si - um modo de prática de si, em termos de ação e atividade. Por não se tratar de uma renúncia ao que se tem, mas de conquista de algo ainda não presente até então: constituição de relação de si para consigo, esta *askesis* tem por função, tática ou instrumento a constituição da *paraskeué* (equipagem). Como acima exposto, uma preparação aberta e finalizada do indivíduo para os acontecimentos da vida, para o futuro. Não sendo o caso de busca de superação nem dos outros, nem de si mesmo o treinamento próprio, na ascese, irá privilegiar a apropriação de movimentos elementares suficientemente

gerais e eficazes (*paraskeuê*), para que possam ser adaptados a todas as circunstâncias, para que se possa deles dispor sempre que necessário. Isto, para que o sujeito, dotado de conjunto de práticas necessárias e suficientes, esteja pronto para o acontecimento ou tudo o que advindo do mundo exterior puder apresentar-se. Na ascese, trata-se, pois, de encontrar um tipo de preparação capaz de ajustar-se ao que possa se produzir, no momento exato em que se produzir, caso venha a produzir-se, para fins de transformação do discurso verdadeiro em *êthos*.

Como já sinalizado, a *paraskeuê*, a servir como recurso para defesa e ampliação de possibilidades de ação, é constituída de saberes ou *lógoi* (discursos, enunciados materialmente existentes) e práticas específicas. Assim sendo, ter a *paraskeuê* ou armadura suficiente é ser dotado de proposições (razoáveis, verdadeiras, princípios aceitáveis de comportamento) efetivamente ouvidas ou lidas, memoradas, re-pronunciadas, escritas e reescritas. Essa representa, enfim, elementos de discurso de racionalidade que indicam o que é verdadeiro e prescreve o que é preciso fazer. Não se contentando em estar presente como se fossem ordens dadas ao sujeito, tais proposições, como esquemas indutores de ação, são persuasivas, no sentido em que acarretam não somente a convicção, mas os próprios atos. Em seu valor e eficácia indutora, uma vez presentes na mente, no coração, no próprio corpo de quem os detém, este que os detém, agirá como espontaneamente.

No caso, é como se esses próprios *lógoi*, incorporando-se pouco a pouco na razão do sujeito, falassem por ele. Não somente dizendo-lhe o que é preciso fazer, mas efetivamente fazendo o que é preciso fazer, na forma da racionalidade necessária. É, portanto, como matrizes de ação que estes elementos materiais de *lógos* razoável estão efetivamente inscritos no sujeito. É isto, a *paraskeuê*. E é isto que a *askesis* necessária ao atleta da vida visa obter.

Ainda sobre a *paraskeuê* (preparação de que se tem necessidade), é importante realçar que para que ocorra a transformação do *lógos* (discursos vivos) em *êthos* (modo de ser) é preciso que esses elementos materiais sejam não somente adquiridos, mas também dotados de uma espécie de presença permanente. Ao mesmo tempo, virtual e eficaz capaz de permitir que a eles se recorra sempre que necessário. Assim, este *lógos* que constitui a *paraskeuê* deve ser também um socorro (*boethós*), uma fortaleza a possibilitar o refúgio protetor, uma instância presente que responde ao apelo (*boé*) lançado pelo guerreiro em perigo. Em tal perspectiva, *lógoi*, como um equipamento razoável (a assumir papel de socorro, de fortaleza, de remédio e função de piloto) deve estar sempre ao alcance da mão.

Aqui, o sentido é de que todas as técnicas e as práticas que concernem, por exemplo, à escuta, à leitura, à escrita e ao fato de falar (portanto, o saber escutar como se

deve, saber ler, escrever e falar como se deve) deverão ser da ordem da preparação - tornado modo de ser do sujeito. Isto, para que as experiências venham a ser integradas ao indivíduo e comandar sua ação, fazer parte de certo modo de seus músculos e de seus nervos. A *askesis*, então, irá representar o conjunto, a sucessão regrada, calculada, os procedimentos que são aptos para que o indivíduo possa formar, fixar definitivamente, reativar periodicamente e reforçar, quando necessário, a *paraskeuê*. Como elemento na *prática de si*, tal ascese filosófica (visando subjetivar e enunciar um tipo específico de discurso qualificado de verdadeiro) consiste no sujeito dotar-se de algo que não tem, não possui por natureza e de constituir para si, um equipamento de defesa contra acontecimentos possíveis da vida.

Vale reafirmar, na ascética filosófica do período helenístico e romano tudo se passa no quadro de uma *tékhne tou bíou* (uma arte de viver). Sob esta perspectiva, a própria vida deve ser vista como objeto de uma *tékhne*, uma obra bela e boa a se conquistar. Esta que vai implicar na liberdade e na escolha daquele que utiliza sua *tékhne*. Liberdade do sujeito que vai diferir de respeito irrestrito a um *corpus* de regras às quais se submete de ponta a ponta, a todo o tempo. A liberdade que deve fazer atuar sua *tékhne* em função de seu objetivo, desejo, vontade (de fazer uma bela obra) e que propicia o aperfeiçoamento da vida. Também a vida aqui referida (aquela que se obtém graças à *tékhne*) não submetida a uma regra, é atenta sim a uma forma. Por exemplo, no caso da construção de um belo templo, segundo a *tékhne* dos arquitetos, é preciso obedecer a regras técnicas indispensáveis, mas o bom arquiteto é aquele que faz suficiente uso de sua liberdade para conferir ao templo uma *forma* que é bela. De igual modo, quem quiser fazer da vida uma obra, utilizar como convém a *tékhne tou bíou*, não deve ter em mente a trama, o tecido, a espessa feltragem de uma regularidade que o acompanhe perpetuamente, à qual deveria submeter-se, nem, como já dito, “cega” obediência à regra. Isto porque, no espírito de um romano e de um grego, qualquer tipo de obediência não constitui uma obra bela. A obra bela é a que obedece à idéia de certa *forma* - estilo, forma de vida. Finalmente, a obra de arte aqui não remete a alguém à parte, que a teria feito. Um sujeito autoral do qual deveríamos conhecer a vida para entender a obra.

Além do conhecimento útil, à mão e a *prática* (regular de cuidado) *de si*, Foucault²²² realça o papel de um tipo específico de discurso denominado de *parrhesía* ou o *franco-falar* em que, ao mesmo tempo, se diz o verdadeiro e o que é preciso fazer. Um discurso que desvela a verdade e que prescreve. *Parrhesía* indica abertura do coração, a coragem da verdade ou uma liberdade de jogo que faz com que, no campo dos conhecimentos verdadeiros, seja utilizado aquilo que é pertinente ser dito e segundo a forma que crê ser necessário para transformação, modificação, melhoria do sujeito. Trata-se, então, de uma atitude moral, uma escolha, decisão, o *êthos*, o procedimento técnico (*tékhne*) indispensável para transmitir o discurso verdadeiro a quem dele precisa para a constituição como sujeito de soberania sobre si mesmo e sujeito de veridicção de si para si. Também, para bem se garantir a *parrhesía* (o franco-falar) do discurso mantido, é necessário que a verdade dita seja selada pela conduta e pela maneira como efetivamente se vive. Portanto, dizer o que se pensa e pensar o que se diz tanto quanto fazer com que a linguagem seja compatível com a conduta, este é o cerne da *parrhesía*. Será tal adequação que irá conferir o direito e a possibilidade de falar fora das formas recomendadas e tradicionais e não dependente dos recursos da retórica que, se preciso for, podem ser utilizadas para facilitar a recepção daquilo que se diz²²³. Além do já descrito, devemos manter em vista que a função do dizer-verdadeiro não deve tomar a forma de lei, que a tarefa do dizer verdadeiro é um trabalho interminável e que respeitá-la em sua complexidade é uma obrigação que nenhum poder pode economizar.

Essa noção ou dinâmica singular, a ser exercitada na relação entre médico e doente, entre mestre e discípulo e entre pares, portanto, por aqueles capazes de compreender as verdades da natureza e efetivamente mudar o modo de ser do sujeito, foi, para os epicuristas, junto com a amizade, uma das condições, princípios éticos fundamentais para o exercício de função educativa. No caso, o agir sobre os outros não é tanto para exigir-lhes algo, para dirigi-los ou incliná-los a fazer uma ou outra coisa, trata-se fundamentalmente de conseguir que cheguem a constituírem, por eles mesmos e cada um consigo mesmo, uma relação de soberania característica do sujeito sábio, virtuoso. Este que atingiu toda a felicidade possível de atingir neste mundo.

²²² Foucault (2004) indica-nos três textos que ele toma como referência nesta sua análise sobre a questão do franco-falar. Primeiro, o texto de Filodermo (*Peri parrhesias*); segundo, a carta 75 de Sêneca a Lucílio; terceiro, o texto de Galeno no *Tratado das paixões*, que começa com uma análise do modo como se deve utilizar a franqueza nas relações de direção.

²²³ Lei.

Ainda a respeito do mestre, aquele principalmente chamado a exercitar o franco-falar, é a generosidade que deverá sustentar tal exercício. Também, é esse, o franco-falar do mestre, o que deve agir sobre os discípulos para incitá-los a “intensificar”, entre eles, a benevolência (*eúnoia*), a amizade recíproca tanto quanto o falar livremente. Quanto ao sujeito a ser dirigido, Foucault esclarece que, para epicuristas, havia dois tipos. Aqueles que apenas requeriam ser guiados por não apresentarem dificuldades interiores à direção que lhes é proposta. Outros que, por causa de certa malignidade de natureza, requeriam serem puxados à força, empurrados para fora do estado encontrado. No caso, não era atribuída ascendência entre estas duas categorias de discípulos ou de dirigidos. A idéia é de que a direção a ser proposta, nos dois casos, deveria ser diferenciada visando o alcance de mesmo objetivo virtuoso.

Temos, então, que a prática verbal de dizer-verdadeiro, explícita, desenvolvida e regrada da *parrhesía*, pela qual o discípulo deve responder com certa abertura de coração, além de dever ser inerente à prática do mestre, deve subsidiar a relação entre os discípulos, visando com isto a própria salvação tanto quanto contribuir para a salvação dos outros. Entre as possibilidades disto vir a ocorrer, o grupo pode se reunir diante do guia e depois falar, seja das próprias faltas cometidas, seja das fraquezas de que se sentem ainda responsáveis ou às quais ainda se sentem expostos. Assim agindo, o sujeito incita os outros a terem em relação a ele uma atitude não de recusa, de rejeição, mas como já posto de *eúnoia* (benevolência) e daí incitando todos os membros do grupo, todos os personagens do grupo a também realizarem sua salvação.

Relação psicagógica

Ainda sobre a noção de *parrhesía*, Foucault esclarece que ela engloba grande número de modalidades, o que torna indispensável cautela para não ser simplificado o que é complexo. Considerando dois tipos de relação - a *pedagógica* e a *psicagógica* - é possível caracterizar a primeira como aquela em que a transmissão de uma verdade tem como finalidade dotar um sujeito qualquer de aptidões, capacidades, saberes etc., que antes não tinha e que deverá possuir ao término desta relação (pedagógica). Portanto, dotar um sujeito qualquer de uma série de aptidões previamente definidas. Já no caso de uma relação psicagógica, ela não tem por função dotar um sujeito qualquer de aptidões etc., mas modificar o modo de ser do sujeito. Nesse caso, a necessidade do dizer-verdadeiro, as regras às quais é preciso submeter-se ao dizer a verdade, para dizer a verdade e para que esta possa produzir efeito, a saber, o de mutação do modo do ser do sujeito, incide basicamente do lado de quem aconselha, portanto,

sobre o lado do mestre, do diretor, do amigo. É sobre este emissor ou transmissor do discurso verdadeiro e capaz de contribuir significativamente para transformação de um *stultus* em *sapiens* que pesa o essencial destas obrigações, tarefas e destes comprometimentos.

3.2.3. Mestre: operador de transformação do sujeito

Stultitia e a necessidade de um guia

Como acima sinalizado, Michel Foucault alerta para o papel decisivo do mestre para modificação do sujeito (de um desgovernado ou *stultus*, para a de um *sapiens*, que traz um propósito na vida). Segundo ele, a *stultitia* (própria ao *stultus*) pode ser definida como a agitação, irresolução do pensamento, na qual muito naturalmente cada um pode se ver. Também, como propriedade daquele que a nada se fixa e que em nada se apraz, aberto à pluralidade do “mundo exterior” e com a mente voltada para o futuro, torna-se ávido de novidades (várias coisas divergentes, contraditórias) e impedido de dar a si mesmo um ponto fixo na posse de uma verdade adquirida. O *stultus*, deixando a vida correr, mudando sempre de opinião, deixa-se levar para longe de planos, princípios, necessidade de realização, determinação. A sua vida, existência passa sem memórias nem vontade, gerando, por conseqüência, a perpétua mudança de modo de vida. Vale frisar, o *stultus*, por manter-se como um sonâmbulo – querendo algo e simultaneamente lastimando pela obtenção desta – não consegue sair sozinho de tal estado. Ele, então, para constituir-se como sujeito, irá precisar de alguém – um guia/mestre que lhe “estenda a mão” e, com ele, construa as condições para se responsabilizar pelo cuidado com a própria vida.

Como um técnico da alma, um diretor que trazendo, no cerne de suas qualidades morais, o domínio do franco-falar, ele deve ser testado pelo discípulo desta sua franqueza, maturidade. Tal necessidade do outro funda-se essencialmente no fato de que o sujeito é menos ignorante do que mal informado, ou melhor, deformado, vicioso, preso a maus hábitos. Assim, como acima já sinalizado, não é para um saber que substituirá uma ignorância que o sujeito deve tender, mas para um *status* de sujeito que ele jamais conheceu em momento algum de sua existência, portanto, substituir o não-sujeito pelo *status* de sujeito, definido pela plenitude da relação de si para consigo. Em síntese, em relação a este, como dever e procedimento técnico (para subjetivação do discurso verdadeiro), o que se espera é o silêncio e o domínio das técnicas e ética da escuta, tanto quanto da leitura e da escrita.

Tal expectativa em relação ao educando, não irá requerer do mestre, em última instância, assumir a função de transmissor de um saber, em termos de verdades, dados e princípios “estanques”, o qual domina e que o educando não detém. Não é mais neste jogo (de incentivador de memorização mecânica) que o mestre deve inscrever-se. O bom será que ele apresente-se como um operador na reforma sobre o modo de ser e na formação do sujeito como tal, o que irá implicar (fazendo uso do franco-falar) em tomar iniciativas, tais como: “estender a mão, fazer sair, conduzir para fora” o, então, educando. Deverá, portanto, ser o mediador do indivíduo em sua (gradativa implicação, responsabilização) constituição como sujeito.

IV – PARA SE ELABORAR A PESQUISA

Explica-se *pirueta* como “*volta do cavalo sobre uma das mãos, rodopio sobre um pé, pulo, salto, cabriola*”²²⁴. Esta por sua vez é qualificada como sendo um passo de dança clássica em que o bailarino o “*executa apoiado numa perna, enquanto a outra se estende para o lado, para trás e para frente. A posição das pernas cai alternando*”²²⁵. Quem experimentou tal movimento dirá se tratar de indescritível, não repetível instante. Contudo, caso alguém resolva delimitar, apresentar em um texto tal tipo experiência como poderá fazê-lo? Quais os recursos teóricos e metodológicos deverão ser utilizados para que este obtenha sucesso nesta empreitada? Ao trazer esta questão, pretendo informar ao leitor um dos problemas que me vi a gerenciar no decorrer da elaboração da tese.

Esclareço que, ao propor a presente pesquisa, eu tinha principalmente como referência metodológica o conceito de história oral de vida. A partir desta sustentação, defini o tipo de dados a coletar (registro inclusive de detalhes que inicialmente poderiam ser qualificados como irrelevantes), como obtê-los (via conversações registradas em que a informalidade se soma à formalidade própria de uma situação de pesquisa) e em que perspectiva analisá-los (atenta ao desafio de identificar e dar tratamento não reducionista também ao potencialmente novo).

Acontece que, no decorrer da realização da pesquisa, cada vez mais, eu entendi o quanto me interessava o registro do que designarei como a expressão de “um vivo” (como próprio de uma *pirueta*). Algo que inclusive, ao ser configurado, somando-se a um conjunto de ações já em andamento (como uma aposta por mim lançada), seja capaz de gerar mudanças radicais no modo de se conceber, como já exposto, a experiência de vida de negros. Concebê-lo, então, não exclusivamente como um assunto que se reduz a tratar de um problema a resolver, mas também como um campo de exploração, de identificação e aprofundamento de múltiplos saberes vivos, de utilidade não exclusivamente para este grupo em específico, de valia para encaminhamento de questões diversas inerentes à vida de todos. Neste contexto, eu ia me perguntando como no decorrer do processo não apagar tal elemento vivo a cada vez que porventura surgisse, em nome do (indispensável) rigor científico, por me provocar estranheza ou me confrontar com o inevitável não saber? Além disto, como garantir o registro de tal instância decisiva?

Em meio a estas questões, como dito, já contando com o conceito de História oral de vida, ao ter acesso ao conceito de “obra aberta” proposto por Haroldo de Campos e

²²⁴ Ferreira, 1986, p. 1339.

²²⁵ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cabriola>.

Umberto Eco, eu o tomei como uma baliza a orientar-me. Além de ajudar-me a lidar com o inesperado (o não concebido até então) e cuidar para que ele melhor se mostrasse também atentei-me para o papel atribuído ao leitor-intérprete. Ele que, com sua história, linguagem e possibilidade de liberdade, contextualizado, condicionado a sentir e pensar segundo dada cultura, trazendo gostos, tendências, preconceitos pessoais, poderá contribuir para o encaminhamento e multiplicação das possibilidades pretendidas pela obra de um autor.

Daí que, a seguir, apresento características principalmente relativas à história oral de vida e algumas considerações sobre obra aberta. Aqui conceituo história oral de vida, identifico especificidades como: o modo do pesquisador abordar o narrador; o lugar que este assume no processo de coleta de dados; diferença entre a narrativa elaborada por este que, na pesquisa, qualifiquei de “sujeito-pólo”; os depoimentos dos outros sujeitos os quais eu entrevistei a partir do objetivo de melhor elucidar informações oferecidas por esse. Apresento algumas considerações quanto a pontos polêmicos, motivos de críticas a esta estratégia metodológica como é o caso da (salutar e inevitável) interferência da subjetividade do narrador e ou depoente. Finalmente, exploro a questão da necessidade de se garantir a expressão da complexidade do contexto inerente a este(s) narrador(es). Com isto, quis informar ao leitor alguns referenciais utilizados no decorrer de toda a pesquisa. A respeito do conceito de obra aberta, além de tentativa de configuração do conceito, exploro a sua característica como obra em movimento e discurso artístico. No caso, atraiu-me o realce no caráter incerto, conjuntural próprio à elaboração de certas produções (artísticas). Estas a demandar do autor a decisão de dado fechamento, segundo critérios inclusive arbitrários (algo que, no caso da pesquisa, veio a ocorrer, a partir das bases estabelecidas no projeto trazido). No item 4.2., apresento um conjunto de ações (decisivas), seja para identificação dos sujeitos da pesquisa como para a coleta, tratamento e apresentação final dos dados.

4.1. História Oral de Vida

A história oral de vida, distinguindo-se da história oral temática e da tradição oral, consiste em recurso que, se movendo em um terreno multidisciplinar das ciências humanas (Antropologia, Educação, Historiografia, entre outras), tem relação estreita com categorias como biografia, tradução oral, memória, linguagem falada, métodos qualitativos etc. Atenta a fenômenos situados no ponto de convergência entre o individual e o coletivo, a valorização do cotidiano, a história do presente e a experiência individual, ela comporta a qualificação de

método de investigação científica, de *fonte* de pesquisa e de *técnica* de produção e tratamento de depoimentos gravados²²⁶.

O seu uso crescente (em número de pesquisadores, áreas de saber e tipos de pesquisa) vem representando uma modificação da noção de fonte de dados de pesquisa científica. Um dos fatores de aprovação ampliada é porque a história oral de vida apresenta-se como uma estratégia metodológica ímpar para investigar os diversos microcosmos sociais (realidades circunscritas, fragmentárias e multifacetadas de pessoas e grupos pouco realçados; as crenças coletivas, as diversas formas de organização social e mentalidades), com abandono de explicações totalizantes. Usando entrevistas (“conversações”) para a obtenção de informações inéditas, a respeito de acontecimentos vividos pelo(s) narrador(es) no decorrer de sua(s) vida(s) (visões de mundo, aspirações e “utopias”, impressões particulares etc.), portanto, a partir das experiências das pessoas envolvidas e por elas adquiridas, ela (potencialmente) revela-se um instrumento privilegiado para “apreensão”, sistematização e conseqüente (re)configuração de processos psicossociais, histórico-políticos.

De caráter mais fluido, os relatos orais permitem uma exploração menos censurada (em termos de preocupação com as normas e convenções da linguagem, assim como, com o conteúdo em si) das lembranças de experiências vividas²²⁷. Isto facilita a obtenção de levantamento exploratório de questões e problemas quando se constata a inexistência de conhecimentos a respeito de um determinado assunto (ou deficiência no esclarecimento de dado acontecimento) ou quando se pretende obter novas perspectivas a respeito do que já se conhece ou ainda para recuperar o que não é possível obter via documentos de outra natureza.

Esse método parte da premissa de que o sujeito é sempre um componente orgânico da vida coletiva e revela, no processo de elaboração da experiência de sua vida, não só os traços da influência que os grupos sociais exerceram sobre ele, ao longo de sua vida, como também a maneira própria dele se relacionar com esta influência. Portanto, sustenta-se no princípio de uma posição ativa, passível de ser ocupada por grupos comumente tomados como exclusivamente dirigidos por outros²²⁸.

Vale dizer, contudo, a principal característica do documento de história (oral) de vida não consiste no ineditismo de alguma informação, tampouco no preenchimento de lacunas identificadas nos arquivos de documentos escritos ou iconográficos, por exemplo.

²²⁶ Alberti, 2005; Correa, 1996; Gattaz, 1996; Meiry, 1996, Santos, E. 2001.

²²⁷ Moore, 1997.

²²⁸ Augras, 1997; Queiroz, 1991; Vilanova, 1994.

Uma valiosa característica desta refere-se a toda uma postura com relação à história e às configurações socioculturais, que privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu. É neste sentido que não se pode pensar em história oral sem pensar em biografia e memória. O processo de recordação de algum acontecimento ou alguma impressão varia de pessoa para pessoa, conforme a importância que se imprime a esse acontecimento no momento em que ocorre e no(s) momento(s) em que é recordado. Isso não quer dizer (e as ciências da psique já o disseram) que tudo o que é importante é recordado. Como já sabido, muitas vezes esquecemos, deliberada ou inconscientemente, eventos e impressões de extrema relevância²²⁹.

4.1.1. Especificidades da História Oral de Vida

Depoimento e História de vida

A história (oral) de vida, podendo ser utilizada, por exemplo, em parceria com o depoimento, dele se diferencia pela maneira específica do pesquisador conduzir a narrativa. No caso da história de vida, apesar de o tema da pesquisa e a formulação de questões serem propostos pelo pesquisador o objetivo de buscar a apreensão da maneira particular pela qual o conteúdo do relato é apresentado faz com que os critérios para a efetivação de tal tarefa fiquem a cargo do narrador. Já no caso de um depoimento em que haja preocupação com relação aos dados específicos que se pretendem obter a narrativa sofrerá uma intervenção mais pontual por parte do pesquisador. O uso desses dois recursos metodológicos que oferecem maior liberdade para o narrador falar sobre a sua vida, e, ao mesmo tempo, indagar e voltar às questões e problemas em estudo sempre que necessário tem-se mostrado como uma estratégia dinâmica e produtiva no decorrer do trabalho, além de oferecer informações mais ricas (de dados e complexidade de elaboração).

Ressalta-se que se a história oral é atenta às versões dos entrevistados a respeito de dado tema a isto ela soma a consulta a outras fontes já existentes sobre o tema escolhido (documentos escritos, ilustrações disponíveis, depoimentos de outras pessoas em torno de mesma temática). Outras fontes que servirão de apoio para a investigação e de instrumento de análise das entrevistas. Quanto à escolha do método, é preciso compreender que a opção pela história oral de vida depende intrinsecamente do tipo de questão colocada como objeto de estudo. Por outro lado, ela também depende de haver condições de se desenvolver a pesquisa.

²²⁹ Alberti, 2005.

Isto porque não é apenas necessário que estejam vivos aqueles que podem falar sobre o tema, mas que estejam disponíveis e em condições (físicas e mentais) de empreender a tarefa que lhes será solicitada.

História oral de vida e subjetividade

Mas apesar da utilização desse recurso metodológico vir se firmando no âmbito acadêmico, ele, ainda, mantém-se sujeito a críticas. Ainda pela força da perspectiva “positivista” e a quase sacralização do documento escrito, a prática de colher depoimentos (contando com a oralidade como fonte para geração de documentos) tende a ser relegada a um segundo plano. Ainda alguns especialistas insistem em considerar a palavra escrita mais rigorosa (sob alegação dela permanecer, se conservar melhor, de forma mais clara) do que a falada. Tal concepção, no entanto, desconsidera o progresso tecnológico atual dos equipamentos de gravação. Equipamentos estes que possibilitam a conservação autêntica de uma ampla gama de emoções humanas, a partir da apreensão pelos mesmos, da voz humana (suas entonações, suas pausas, seu vaivém no que conta, a tensão, a ambivalência do narrador etc.)²³⁰. Outro argumento utilizado é de que essa estratégia de apreensão de dados é vulnerável por propiciar uma acentuada chance de interferência da subjetividade (o esquecimento, a mentira, a fantasia, o mito). Isto, tanto da parte do entrevistado, quanto do entrevistador e, caso seja outra pessoa, daquele que irá interpretar os mesmos dados. Mesmo este tipo de avaliação vir se alterando é recente a aceitação de que o depoimento pode ter valor de prova, já que é imbuído de subjetividade, de uma visão parcial sobre o passado e sujeito a falhas de memória.

Um tipo de crítica como essa é um equívoco porque, quando se busca apreender o trabalho da memória, deve-se estar ciente de que este trabalho implica rearranjo dos fatos lembrados. Rearranjo marcado pelas questões, tensões sociais, enfim, do contexto no qual aquele que produz o relato encontra-se no presente. Assim, quando um relato é concebido como a expressão de um conjunto de vozes coletivas, postas em cena pelo narrador, através da fala do mesmo, é possível se ter acesso não só às relações sociais presentes em sua vida, mas também ao modo como a experiência do indivíduo encontra-se modulada, matizada, no interior deste quadro social. Deste modo, as contradições, omissões não precisam ser tomadas como dissonantes do desejo do indivíduo, mas como expressões que atualizam conflitos, tensões múltiplas de perspectivas do grupo social os quais o indivíduo se apropria para elaborar a sua experiência²³¹.

²³⁰ Moore, 1997.

²³¹ Augras, 1997.

Também, é importante ter-se ciência de que a produção de um relato se faz em meio a uma situação na qual as pessoas se mantêm promovendo negociações da auto-imagem com os outros e em função dos outros, daquilo que esperam e requerem entre si, dentro de contextos em que se negocia e se renegocia a própria imagem. Neste sentido, requerer objetividade segundo a perspectiva positivista representa atitude ingênua, limitadora da obtenção dos resultados possíveis com o uso desse tipo de recurso. Quer dizer, a realização de uma entrevista, sua produção depende de passos, de inúmeras circunstâncias tão imprevisíveis, incontroláveis e singulares que se torna difícil dizer que ela não sofreu interferências subjetivas (o caminho “estratégico” percorrido pelo entrevistador para conseguir que o entrevistado aceite a entrevista, as condições de produção, como o dia, o horário, as formas de apresentação do pesquisador e de condução da entrevista).

História oral de vida e complexidade de contexto

É nesse sentido que, em síntese, a história oral de vida qualifica-se como um recurso utilizado para responder a um processo complexo. Em primeiro lugar, pela dificuldade de se distinguir o individual do coletivo, o imaginado do fato “real”, enfim, o vivido do sonhado, desejado, mas não efetivado. Em segundo lugar, porque o sujeito que produz o relato está imerso num universo de contradições que se confrontam durante todo o processo de elaboração do relato. Ele, vivendo em meio a valores, regras, normas diversas oriundas de contextos sociais, nos quais transita e que, por vezes, se contradizem, no momento da produção da sua narrativa, verá expresso, no diálogo, o embate interior presente em si.

Mas dessas considerações surge a questão sobre o como trabalhar com essa paradoxal riqueza? Para tal, é necessária a atenção e dedicação à leitura sistematizada do relato registrado. Atenção na composição resultante do encontro do entrevistador com aquele que se dispôs a relatar (passagens de) sua vida é imprescindível. Assim, ao contrário de reclamar pela característica complexa, enigmática, nebulosa do relato produzido, deve-se considerá-la como meio de conhecimento. Empenhando-se nesse esforço, trabalhando na leitura cuidadosa, repetida, reflexiva, procurando apreender o conteúdo nela implícito, e dialogando com os dados obtidos e com outros dados à mão²³², há a possibilidade de melhor compreender o que inicialmente parecia difícil. Então, o que se evidencia é que a complexidade inerente a um relato reflete a complexidade do contexto onde o narrador se apresenta. Assim, também as impressões sobre o relato, no geral, podem constituir dados a

²³² Conversas posteriores com o narrador, fatos, documentos que relacionam com o conteúdo dos relatos, relatos informais com pessoas relacionadas com o entrevistado ou com o contexto no qual se insere.

considerar mesmo que com dobrada reserva. E à medida que se busca compreender todos esses elementos abre-se a chance de virem surgir ainda outros elementos da realidade social até então velados, não divulgados por essa realidade²³³. Tipo de elementos que se deixam mostrar, segundo este percurso “não-convencional”, fruto de certo informalismo, jogo de sedução e avaliação pelas partes envolvidas nesse processo, quanto as possibilidades de se prosseguir. Com isto, não se pretende aqui defender a falta de critério, de desprezo a uma rigorosa crítica dos dados obtidos. Ou melhor, se se questiona os dados obtidos, segundo todos os referenciais possíveis, se pode, então, refletir sobre o que resultou daí.

De tudo o que foi exposto até aqui, é possível concluir que a pesquisa principalmente no campo das Ciências Humanas não pode ser feita impunemente e, também, a pretendida “neutralidade” científica (numa perspectiva positivista) representa uma falácia. Isso porque, qualquer que seja a maneira pela qual o pesquisador se dirija ao campo, ficará enredado pela estrutura e dinâmica do mesmo. Além disso, o próprio universo acadêmico não fica imune ao jogo de tensões, de poder e utilização equivocada dos resultados das pesquisas. Isto não constitui, porém, obstáculo no processo de compreensão da realidade a qual se focaliza. Pelo contrário, é pela admissão e confronto com essa complexidade e seus paradoxos, pela aceitação da “interferência da intersubjetividade” durante o processo da pesquisa que se terá chance de obter conhecimento razoável, seja da sociedade que se estuda, seja de si próprio.

4.1.2. Obra Aberta

Em 1955, defendendo, que a “*obra é porosa à leitura, por qualquer das partes através das quais se procure assediá-la*”²³⁴, Haroldo de Campos propôs o conceito de obra aberta. Desinteressado por obra “perfeita”, “clássica”, ele se dizia favorável à obra aberta, apta a interpretar necessidades de expressão e de comunicação da arte contemporânea.

²³³ Augras (1997) conta um episódio ocorrido em uma de suas pesquisas. Ela, trabalhando na reconstituição da história de um terreiro de Candomblé do Rio de Janeiro, após realizar o seu trabalho, viu-se envolvida num conjunto de críticas, conversas atravessadas dentro mesmo do terreiro onde tomou os dados. Diante disso, Augras resolveu ler o seu relato para a mãe-de-santo daquele terreiro. A senhora então, de 84 anos, começou a reagir àquilo que a pesquisadora havia escrito, fazendo críticas e dando, em seguida, uma enorme quantidade de informações inéditas, até então não-acessíveis a pesquisadores. Desse momento em diante, Augras passou a ser a pesquisadora oficial do terreiro, por entenderem que as informações equivocadas mais atrapalhavam do que ajudavam à manutenção dos trabalhos naquele terreiro.

²³⁴ Campos, 2006, p. 51.

Umberto Eco²³⁵, após poucos anos, qualificou a obra de arte como potencialmente aberta. Mesmo quando finalizada pelo artista, ela exigirá do intérprete resposta livre e inventiva. Cabendo a esse propor, com a sua obra, uma pergunta *indireta* à qual ele, por indeterminação, se abstém de responder, do segundo se espera o exercício de intervir ativamente na obra, contando com a sua: história, linguagem e possibilidade de liberdade. Assim, cada fruidor, contextualizado, condicionado a sentir e pensar segundo dada cultura trazendo gostos, tendências, preconceitos pessoais, irá propor, segundo perspectiva individual, a compreensão de dada obra. A resposta livre, a reinvenção, num ato de congenialidade do intérprete com o autor, consiste em ação indispensável para compreensão da obra.

É esperado que cada proposição artística abale o sentido do mundo, estatua nova ordem de valores, tanto quanto extraia os seus próprios elementos de juízo e parâmetros da análise do contexto no qual a obra de arte se coloca. Também, que se movendo em suas indagações para antes e depois dela, seja possível individuar aquilo que na verdade interessa: não a *obra-definição*, mas o mundo de relações de que esta se origina; não a *obra resultado*, mas o processo que preside a sua formação; não a *obra evento*, mas as características do campo de probabilidades que a compreende.

Para Eco²³⁶, mesmo não havendo, paradoxalmente, uma obra aberta na realidade, ela não é uma categoria crítica, mas representa um modelo hipotético (abstração). Vale dizer, haverá o caso de obras que se apresentam “abertas” ao executante (instrumentista, ator) e serão restituídas ao público como resultado já unívoco de uma seleção definitiva. E outras em que, mesmo com a prévia definição pelo executante, o público permanecerá com a chance de intervir posteriormente.

“Obra em movimento”

Sobre um tipo específico de obra artística, qualificada de *“obra em movimento”*, nela, é possível constatar a tendência a fazer com que cada execução da obra não coincida com uma definição última dessa obra. Assim, cada execução a explica, mas não a esgota, cada execução realiza a obra, mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória, mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se.

Tratando-se de tipo de obra resultante de iniciativa de trabalho, em que não se prevê definição de sentido fixo tanto quanto forma definitiva de um número limitado de

²³⁵Eco, 2005.

²³⁶ 2005.

elementos estruturais móveis, pretende-se fazer surgir uma multiplicidade de combinações aos olhos do fruidor. Cada nova execução (exploração) da obra não esgota as suas potencialidades. As obras abertas *em movimento* caracterizam-se, assim, pelo convite a *fazer* a obra com o autor. Também, em um nível mais amplo (como *gênero da espécie* “obra em movimento”) existem aquelas obras que já completadas fisicamente, contudo, permanecem “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos. Finalmente, cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal. Mas se as interpretações são definitivas, cada uma delas é, para o intérprete, a própria obra. Simultaneamente, na medida em que cada intérprete sabe da necessidade de aprofundar continuamente a própria interpretação, a obra tem o estatuto de elaboração provisória.

Enquanto definitivas, as interpretações são paralelas, de modo que uma exclui as outras sem, contudo, negá-las. Mas essa nova prática frutiva abre, com efeito, um capítulo de cultura bem mais amplo e, nesse sentido, não pertence somente à problemática da estética. A poética da obra em movimento (como em parte a poética da obra “aberta”) instaura um novo tipo de relações entre artista e público, uma nova mecânica da percepção estética, uma diferente posição do produto artístico da sociedade. Abre uma página de sociologia e de pedagogia, além de abrir uma página da história de arte. Levanta novos problemas práticos, criando situações comunicativas, instaura uma nova relação entre contemplação e o uso da obra de arte.

O discurso artístico

Vale a ressalva, o discurso artístico coloca o fruidor numa condição de “estranhamento”, de “despauamento”. Esse apresenta as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas tradicionais da linguagem. As coisas de que tal discurso fala aparece para o fruidor sob forma de uma luz estranha como se fossem vistas no momento pela primeira vez. Isto que exigirá dele realizar um esforço para compreendê-las. Para torná-las familiares será necessário intervir com atos de escolha, construir a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta a esse obrigue a vê-la de um modo predeterminado. Assim, a compreensão de cada um irá se diferir, e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos e cada um daqueles que tiver acesso à obra viverá uma experiência de contínua descoberta do mundo. A segunda característica do discurso aberto é que ele reenvia

o fruidor, antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem a própria estrutura como primeiro significado. Assim, a mensagem não se consuma jamais. Ela permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso, a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar. Ela quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas.

4. 2. Metodologia

Na introdução, informei da escolha da conversa como estratégia para obtenção dos dados da pesquisa. O pressuposto era de que, em uma situação de conversa, com um tipo específico de sujeitos, poderia caminhar por trilhas, inclusive ainda não exploradas, na expectativa de que mais facilmente surgissem “dados novos”, potencialmente capazes de contribuir para superação de impasse referido na introdução, relativo à vida de negros, no Brasil. Busca de dados novos e segundo um modo de deixar vir fora de formalidades comuns à experiência de “encontro da academia com a sociedade”. Era de meu interesse, então, já contar, desde o primeiro encontro, com o que comumente representa um momento seguinte das relações. Aquele em que se fala com maior liberdade ao outro, depois de um percurso trilhado. Quer dizer, cada parte, desde o início, sentindo-se à vontade para se permitir apresentar, na arena do público (ali, a dois), o “ainda não policiado em si”. Também, mesmo tendo esclarecido sobre pontos temáticos que justificavam a minha presença, diante daquele sujeito (vida de negro, no Brasil, educação, campo da arte, história oral de vida dele), em cada encontro havia presente certa liberdade de deixar o não cogitado aparecer (que certamente era avaliado sobre suas possibilidades de ser incorporado ao assunto próprio à tese). É neste contexto que os dados a seguir se alojam.

4.2.1. A conversa como estratégia de coleta de dados

Considerando o acima exposto, decidi que queria conversar, não necessariamente para concluir algo ou gerar mudança de idéia imediatamente, mas um tanto pelo gosto em si do conversar, jogar conversa fora, matar o tempo girando em torno de uma temática em específico: vida de negros. Propus, com a intenção de tentar experimentar abordar o assunto, dentro de um processo de uma tese, desvencilhando-o progressivamente de conotação carregada, negativa, tradicionalmente, a ele atribuída. Isto, sendo diferente de uma banalização das questões (inclusive dramáticas) que atravessam a vida de tal povo. Conversar, passando de um assunto a outro, recuperando lembranças. Também, encontrando motivos para se rir, para se encantar, entusiasmar pelas possibilidades vislumbradas. Identificando modos de pensar originais, inaugurais. Finalmente, conversar que também não representou querer se contentar, puramente, com o entendimento do senso comum. Aquele entendimento, que circula já “cristalizado”, que não problematiza idéias, visões equivocadas. A idéia da conversa apareceu, então, por entender que ela nos permite, com maior desenvoltura, *falar do que não sabemos*, “passar a limpo” o circulante, identificar fragilidades nas certezas impostas, instituídas e avaliar e/ou identificar, em companhia, “pontos de ultrapassagem”.

4.2.2. A escolha dos sujeitos da pesquisa

Variáveis em jogo: artista e, ou acadêmico(a), negro(a), reconhecido, no coletivo

Ao definir a conversa (com certa informalidade), como meio de aquisição de dados com um *artista e ou acadêmico*, o pressuposto era de que estas profissões, em tese, exigem o exercício da escolha e apropriação de saberes coletivos específicos, não necessariamente enciclopédicos, mas precisos para responder à prática. Um tipo de exercício que pode garantir a este a constituição de perspectivas próprias, atenção a uma estética específica, capacidade de produzir novas leituras, em que ele (por exigência profissional) se implique e tenha de colocar algo de si para fazer. Eu queria contar, então, com um tipo de profissional (sujeito de pesquisa) que trouxesse como obrigação ter de saber algo já elaborado pela tradição e que recebe autorização da sociedade para inclusive propor o novo. Portanto, alguém que, ao

propor o novo, não precisa se restringir a apresentar aquilo que a sociedade irá imediatamente aprovar, mas também o que lhe problematiza, critica, informa da necessidade de se rever. Queria conversar, então, com um profissional que tenha como obrigação *constituir uma posição de maior emancipação* para bem desempenhar a função a que é chamado. Bem, além de artistas e/ou acadêmicos, um outro item definido, já referido acima, era que os sujeitos da pesquisa deveriam já ser *reconhecidos* no coletivo. Portanto, alguém que, em exercício de emancipação, problematizando a sociedade, realizou esta tarefa de tal maneira estratégica que conseguiu admissão, aprovação, incentivo e financiamento dela para continuar a problematizá-la. Finalmente, uma terceira variável em questão, para definição do sujeito a escolher, era que ele deveria ser negro ou negra (assim, se qualificando). Eu queria que o material gerado, via as conversas, contasse com a fala de pesquisadora e sujeitos que tivessem domínio, pela vivência, de um conjunto de dados relacionados a esta experiência de “ser negro” e que não é comumente codificado. Eu avaliei que, para os fins desta pesquisa, era imprescindível que também este saber, fosse de domínio dos envolvidos na pesquisa. Certamente, o agora posto difere de uma defesa de que somente quem vive tal situação pode dizer sobre ela. Não se trata disto. De qualquer forma, uma situação em que estes dois lugares – o do sujeito da pesquisa e o da pesquisadora - são ocupados por negros tem algo de não comum. Porém, nesta pesquisa, isto não foi alvo de maiores considerações.

A escolha do sujeito-pólo

A escolha e definição do artista e educador Gil Amâncio, como sujeito-pólo, aconteceu a partir de conjunto de circunstâncias. Eu o conheci a partir de material didático do Curso Normal Superior Projeto Veredas, da Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais²³⁷, para discussão sobre elaboração de projeto político pedagógico. Neste, ele, centrando atenção na questão da música, indicava um modo de promover o intercâmbio entre a escola e a comunidade, a partir de levantamento de músicas que a família canta em casa. Avalio ter sido este episódio um elemento significativo para minha iniciativa de sondá-lo quanto ao seu interesse de participação na pesquisa. Eu entrei em contato com ele e depois de um tempo, cerca de três meses, ele aceitou participar da pesquisa. No projeto inicial, previ a “catalogação de narrativas”. Algo que denotava acúmulo de dados a partir de muitas fontes. Resolvi rever, preferindo recorrer a menos fontes e mais tempo de amadurecimento das falas ditas. Assim, finalmente se configurou o trabalho. Após a primeira conversa com o músico Gil Amâncio, ao avaliar a potencialidade do material exposto (ele apresentou, de forma panorâmica, a sua

²³⁷ Ocasão em que eu coordenava esta graduação, no pólo 10 (pela FENORD, em Teófilo Otoni / MG).

trajetória de vida), eu comecei a cogitar dar atenção àquele caso. Após alguns encontros posteriores, eu avaliei como procedente tomá-lo como um caso para estudo²³⁸.

Sobre a utilização, nesta pesquisa, desse termo “sujeito-pólo”, avalio que, apesar de tomar como base um sujeito e a partir dele identificar e registrar a dinâmica de um grupo, esse ganha consistência ao ser considerado em relação a outros, sejam estes que aqui deram o seu depoimento, seja todo um modo de viver expresso por estes, mas que não se restringe a eles. Ressalta-se, porém, o sujeito-pólo aqui em questão tem algo de próprio, que o faz ter sido escolhido pelas suas características específicas, não presentes em nenhum outro até então pesquisado.

Artistas com quem o Gil propôs trabalhos

No início de 2005, tinha já sete conversas (entre mim e o Gil) registradas, cada uma delas com duas horas de duração, aproximadamente (vide anexo 9.1). Eu, após avaliar ter o registro de um conjunto significativo de dados da trajetória de sua vida, apresentei-lhe a idéia (inicialmente de modo passageiro) de contarmos com depoimentos de pessoas com quem ele trabalhou. A idéia era poder, a partir de outras pessoas, ver o modo como cada uma delas viveu experiências em comum com o Gil, como dito, visando uma melhor configuração da experiência narrada por este. Além disto, a partir de estratégia própria de coleta de dados (à frente esclarecida), deixar que cada um evidenciasse as suas especificidades, mesmo que brevemente (como pinceladas). Sobre a decisão de registro de um grupo para se trabalhar a história de vida de um sujeito, vale reproduzir a análise desta estratégia feita pelo bailarino Rui Moreira e disponível no registro de seu depoimento (página 164):

Prisma

Achei interessante a estratégia que você está usando para trabalhar a história de uma pessoa. Usando do cruzamento de vários depoimentos relacionados com ela. É como se você pegasse um foco aqui, outro ali, outro acolá, gerando cruzamentos, pontos de interseção. Estes lugares vão lhe dando uma visão de um todo, vai sendo possível reconhecer uma história. É como se você pintasse um quadro. (...) Quando se faz luz de espetáculo, a gente trabalha com ótica. O cruzamento dos focos dos refletores e o lugar onde o ator está (...) sendo iluminado... Ela não é diretamente iluminada. (Mas sim) pelo cruzamento destas luzes. E aí, eu transformo esta pessoa. Ela não fica dura. (Nem) aquilo que ela é. A possibilidade de transformação está neste cruzamento destas luzes. Da visão dada por estes prismas. Sozinho, ele é

²³⁸ Com este impacto (de acesso a conteúdos e postura deste artista), somado a dificuldades de disposição de acadêmicos e artistas consultados, além das condições que eu pessoalmente tinha para realizar a tese (trabalhava e morava em Teófilo Otoni, 450 Km de Belo Horizonte), eu decidi, verificar a pertinência de tomá-lo (darei assim) como um sujeito pólo. Isto, que por certo tempo esteve sujeito à alteração, caso fosse necessário e que brevemente se tornou uma questão superada.

uma parte da história. O que todos colocam é que vai possibilitar que eu o veja materializado.

O Gil gostou da idéia. A partir de final de março de 2005, iniciei conversas com outros. Alguns, entre um conjunto de artistas com quem o Gil trabalhou. Como sistemática, eu falei alguns nomes, termos (palavras, vide anexo 9. 2) os quais eu associava a cada um e apresentei ao Gil. Conversamos, confirmamos pessoas e termos. Foi possível contar com os seguintes artistas, finalmente: Antonieta Cunha; Carlos Rocha; Dani Crizz (Daniela Abreu); Francis (Francilei Henrique); Leo Cunha; Luiz Carlos Garrocho; Marlene Silva; Negro F (Frederico Eustáquio Maciel); Renegado (Flávio Abreu Lourenço); Ricardo Aleixo; Rui Moreira; Valdete Cordeiro da Silva; Wagner Pereira de Carvalho.

Eu solicitei ao Gil que, a cada pessoa a conversar, ele ligasse para esta com antecedência para dar notícia do trabalho e me apresentar. Entendi importante tal procedimento, considerando que planejei apenas um encontro com cada e, com tal anúncio antecipado, a pessoa já poderia chegar com maior confiança para a conversa. Foram encontros sempre muito legais, com pessoas diferentes uma das outras, solícitas, generosas, também, ativas, apresentando, no decorrer da conversa, planos vitais em processo. Depois de cada encontro, transcrevia os relatos, enviava para a pessoa verificar os dados e para o Gil.

4. 2. 3. Estratégia de coleta de dados e tratamento dos dados

Sujeito-pólo

Para obtenção de dados com o Gil, até cerca de outubro de 2006, realizei gravações de conversas (vide anexo 9.1). Na maioria das vezes, o local de realização foi em sua casa (um dos locais de trabalho). A questão desencadeadora foi o meu pedido dele falar de sua trajetória de vida (a incluir a profissional). Nos encontros seguintes, fui tomando como referência as anteriores e introduzindo novas questões (seja verbalmente, seja apresentando quadros sínteses, em tela de computador, por exemplo). Também, como periodicamente ele foi tendo acesso aos registros das conversas, íamos aprofundando o dito antes. Aí, muitas vezes, ele retomava pontos que lembrava ter lido do material enviado a ele.

Vale dizer, o material das conversas com os outros artistas consistiu em material provocativo para novas elaborações do Gil (registradas em conversas entre nós dois). Também, a partir do fim de 2006 e início de 2007, estas elaborações e re-elaborações passaram a ser possível também via a escrita dele, completando registros de conversas

enviadas por mim a ele, via e-mail. Neste momento, comecei a buscar formas de compor um texto, reunindo o conjunto de dados segundo sistematizações que eu ia testando. Nesta fase, contamos com o recurso do correio eletrônico e telefone para ajustes do registro da narrativa final que veio a ser composto de história do sujeito-pólo e parceiros (apresentado, então, após a introdução desta pesquisa). Achei importante garantir, o máximo possível, a fidelidade de informações inicialmente obtidas de forma oral. Trabalhei o material segundo perspectiva de “transcrição”, portanto, reformulando a transcrição literal. No caso do material do sujeito-pólo, ao reenviar a narrativa “transcrita”, ele introduzia ajustes que achava devido e me reenviava. Finalmente, quando necessário, eu ajustava este último envio e passava o conjunto para ele, dizendo como havia ficado. Este ponto geralmente fechava o ciclo (de idas e vindas). É importante dizer, esse processo não apenas se constituía como experiência de correção. Também aí ele acrescentava informações até então ausentes.

Artistas com quem o Gil propôs trabalhos

Já com o conjunto de artistas envolvidos (vide anexo 9. 2), mantido o tom de conversa, introduzi a apresentação para cada um de cerca de 10 palavras como estratégia de provocação destas. Na fase de conversação inicial, juntamente com folha de ofício em branco, eu as entregava e informava que os termos foram escolhidos a partir de conversas com o Gil e identificadas por mim como relacionadas com o encontro entre eles. Daí eu pedia para a pessoa ver o conjunto de termos escritos (dispondo ou não sobre a mesa) e colocar sobre a folha (ou no decorrer ou no início da conversa) e tomar aqueles termos como provocação para ela construir a sua trilha, que eu não tinha como prever. Eles narravam tendo os termos como referência. Em algum momento do processo, eu pedia licença, informava o que ia fazer e colava os termos na folha. Na despedida, eu informava que iria transcrever, enviar uma cópia para a verificação dos dados. Assim, procedi e recebi o retorno destes. Finalmente, como o leitor já pode identificar, organizei a apresentação do material coletado no segundo capítulo desta tese.

V - RESULTADOS
(que se somam ao apresentado no capítulo 2)

Tratando-se esta pesquisa de um estudo de caso, o objetivo a responder, como já informado na introdução, foi buscar “*configurar a trajetória de vida e obra de um artista negro, cosmopolita*”. Além de configuração de narrativas, eu quis, em última instância, identificar o papel de experiências formativas (envolvendo, portanto, apropriação de saberes significativos para o sujeito, presença de guias a requerer periódicas sistematizações deste e de pares com os quais se compartilha tais saberes e sociabilidade) na vida de um sujeito negro que conquistou reconhecimento social. Interesse lançado que justifica a avaliação, na pesquisa, do papel e ou qualidades inerentes aos espaços educativos, nos quais se inseriu o sujeito-pólo da pesquisa. Ainda sobre o papel dos guias (atenção à formação deles e modo de proceder em relação ao sujeito-pólo), no processo de formação deste. Assim, busquei responder a seguintes questões: (a) quais as principais instituições e/ou espaços educativos que o sujeito-pólo frequentou; (b) qual o papel de educadores; (c) que tipo de conexões estabeleceu com outros; (d) características das instituições e/ou relações sociais (referenciais) que propiciaram o processo de inserção social; (e) estratégias ele utilizou / utiliza para, apropriando-se de saberes, elaborar o presente patamar de visibilização coletiva alcançado. Para efeitos de apresentação, estas informações são separadas por marcações para este fim.

5.1. Instituições e/ou espaços educativos

Conforme o sujeito-pólo informou em seu relato de história de vida, ele estudou até o Ensino Médio no Colégio Tiradentes. Uma escola formal, valorizada pela qualidade de ensino (segundo critérios em vigência, na época). Ele avaliou esta oportunidade de estudo como um campo de experiência importante para a sua formação e participação social.

Eu estudei no Colégio Tiradentes, próximo a minha casa. (Meus pais) exigiram de mim que eu estudasse. Eu vejo isto como algo que facilitou a minha vida (...), minha convivência com as pessoas e disposição para investigar, por mim mesmo, o que me interessa.

Após a sua conclusão, ele ingressou no Curso de História da Universidade Federal de Minas Gerais. Com a oportunidade de conviver com grupo de atores de teatro do DCE, nesta fase, optou por seguir a carreira de teatro.

5. 2. Relações sociais de referência - papel de educadores

A família: decisiva para a constituição de uma postura perante a vida

Os pais João e Celi (como ele informa, a tia paterna e seu esposo) são apontados por Gil Amâncio como responsáveis diretos pela sua educação básica. Ela e o seu pai (de sangue) Thomaz são apontados, por ele, como aqueles que lhe iniciaram em duas áreas artísticas investidas ao longo dos anos: a dança (ensinada pela mãe Celi) e a música (sob orientação de seu pai Thomaz). Eles, além de exigirem que ele estudasse até a adolescência (como já dito), quando jovem adulto, financiaram sua formação inicial no teatro (quando ensaiava com o Carlão no Cine Guarani). Com tal posicionamento, eles foram lhe dando sustentação até identificar um campo de atuação que pudesse vir a se implicar, a se responsabilizar, ao longo da vida. Também levanto a hipótese de que este contexto familiar (a mãe Celi e o pai João) gerou em tal sujeito o entendimento de que ele tinha direito a querer e responsabilidade na identificação do que fosse válido para ele. Eles o questionavam (vide conversa da mãe com o Gil ainda jovem após o episódio da meditação na Rua Goitacazes) e dentro de um campo de negociação, de conversações, ele ia elaborando a capacidade de argumentação. Assim, imerso em contexto que lhe dedicava atenção, ele foi construindo o seu percurso no campo do teatro, dança e música. Em síntese, os pais do Gil tanto quanto as demais relações familiares representaram aqueles que foram decisivos para a constituição de uma postura perante a vida de modo geral. Eles o ensinaram a dançar, a tocar, a festejar com outros (saindo para serenatas com os familiares), a identificar seus interesses desde criança. Assim, é possível verificar a seguir:

Por exemplo, saber dançar. Eu fui me lembrando que antes de ir para o baile, eu e a minha mãe Celi, nós dançávamos muito! Na hora do baile, eu arrasava! Daí, a minha compreensão atual, de que eu não aprendi a dançar sozinho. Foi ela quem me ensinou, e que me fez ter gosto pela dança, inclusive. Quando eu aprendi a tocar violão, foi o meu pai quem me ensinou!

O teatro

Gil ingressa no *teatro*, inicialmente, no grupo do DCE:

Eu entro na cena artística belorizontina, em período muito peculiar do Brasil. (...) década de 70. (Convívio) com a ditadura. (...) tínhamos de ser engajados politicamente, nos posicionar contra aquela situação vivida pelo Brasil. O teatro, ele entra quando eu começava o curso de História, na

FAFICH. Participando das calouradas, eu me dirigi ao DCE e lá presenciei um ensaio de uma peça de teatro. Eu me interessei por aquilo, resolvi ficar ali, conversei com eles. E, neste processo, fui convidado para participar da peça. Contando com um texto de Augusto Boal, era uma peça que atraiu muitas pessoas, pois, na época tinha sido proibida pela censura.

Depois, ele oficializa essa sua entrada como profissional no campo da arte participando do primeiro espetáculo adulto com artistas mineiros proposto pelo Palácio das Artes, em 1976, um renomado centro de referência como casa de espetáculo e de formação de profissionais das artes. Gil passou a conviver com oportunidades de trabalhos, com propositores (diretores) destes e com grupos de artistas. Este sujeito tendeu a integrar grupos de artistas em que a formação era muito exigida, também, compostos por pessoas questionadoras dos padrões artísticos, estéticos estabelecidos. Isto acontecendo basicamente segundo configurações de espaços personalizados e informais. Informalidade que, no caso, difere de pouco rigor. Na verdade, estes grupos, por exemplo, não apostando na escola formal de teatro da época, criavam as próprias estruturas para formação pretendida. Conforme ilustração a seguir:

Começamos a construir um processo de formação do ator, porque isso era muito deficiente na cidade. Em Belo Horizonte, havia só uma escola, que era o TU (Teatro Universitário), mas era uma escola muito tradicional. Vinha de uma tradição das escolas da Inglaterra, do *actor studio*, de Nova Iorque. Muitos dos seus professores haviam estudado, também, em Londres. Então, em BH, uma escola de teatro brasileiro, experimental, não havia.

Década de 80 - enquanto propõe, aprende

No início da década de 80, com Carlos Rocha, Gil começa a trabalhar na Cia. Sonho e Drama.

O Carlão, eu o conhecia desde 77 mais ou menos. Ele convidou-me para montarmos a *Companhia Som e Drama*. Ele dizia: “*Nós temos uma batalha que é libertar o teatro da ditadura do diálogo.*” Isto, porque o teatro estava muito aprisionado. A cena teatral estava muito presa ao duelo oratório. Então, a música, a performance do ator, ela ficava muito presa porque o ritmo com o qual o diálogo tinha que acontecer, o entendimento do texto, não deixava espaços vazios, para que outras linguagens pudessem ocupar! Nós começamos a investigar este processo. (...) Isto foi na década de 80. Durante um ano, era só eu e ele, em um trabalho que se estendia de oito da manhã às seis da tarde, de segunda a sábado. Ensaiávamos, no antigo Cine Guarani, que estava em processo de demolição. (...) Na Sonho e Drama, a gente lançava atenção, tanto na preparação do ator, quanto na pesquisa deste processo de preparação do ator, as possibilidades do uso da palavra, do corpo, do cenário, da música de cena.

A garantia de um tempo mais longo, para a criação de um espetáculo, foi um dos pontos pelos quais nós lutamos muito, na *Sonho e Drama*. Isto (...) foi muito criticado, porque as produções comerciais de teatro, em Belo Horizonte, tendiam para o máximo de três meses de ensaio. A ultrapassagem deste tempo podia levar a Companhia a ter prejuízo, inviabilizando a produção! Mas na *Sonho e Drama* este tempo era fundamental. Nós estávamos quebrando vários paradigmas do fazer teatral. Um deles foi a questão da adaptação de romance para teatro, outro, o desenvolvimento de um método para o trabalho do ator/atriz. E também, a mudança das relações do ator/atriz com o cenário, com a música de cena, com a luz, o figurino e com o próprio corpo. Era impossível desenvolver todos estes pontos em um processo de trabalho de três meses.

Esse assume funções de um mestre, na convivência com o Gil, nessa escola (uma companhia de teatro) com formato todo próprio.

E a *Sonho e Drama* foi o lugar que nós começamos a estudar de verdade. (...) Nesta época, eu não tinha filho, morava com o meu pai João. Ele bancava. Daí, eu pude ficar ensaiando com o Carlão. Foi a minha escola! Eu li Borges, Dom Quixote, Impressionismo, o Grande Sertão Veredas. (...) O Carlão (...) era um cara muito inteligente, lia muito e me punha para ler. Cada hora era um livro ou um texto para ler. Foi uma formação densa! Eram textos com temáticas complexas, diferentes. Pegávamos, por exemplo, o método de Grotowski. Íamos destrinchando cada exercício.

Assim como nesse convívio com o Carlão, também com diretores de teatro Carlos Leite, Eid Ribeiro, Leri Faria e outros, então, referenciais em suas áreas, eles assumindo função de seus mestres, avaliei que o Gil parceiro e aprendiz vai constituindo uma formação profissional. Segundo Gil, também a coreógrafa Deborah Kalmar vem ocupar este tipo de função diretiva, formativa. Como ilustrado a seguir:

Foi um dos grandes cursos que eu fiz. Isto porque, ao mesmo tempo, que ela trabalhava um movimento, ela trazia a música, falava sobre a cultura, mostrava livros referentes a este lugar. (...) Construimos uma grande amizade. Com base no que eu havia aprendido no curso, eu comecei a desenvolver o meu próprio trabalho de preparação corporal para artistas. E quando eu tinha alguma dúvida, nós trocávamos cartas e ela me dava dicas sobre o que eu poderia experimentar.

Intercessão mundo africano e da criança (momentos iniciais)

Além desses, também Lídia Ortélio, Seu Raimundo Nonato e outros, a partir de suas intervenções e modo de fazê-las, geram esse efeito (de formação) em sua vida. Sobre isto, Gil afirma:

Na convivência com o Senhor Raimundo Nonato, que foi Rei do Congo de Minas Gerais, eu tive a chance de conhecer mais o Congado. (...) Na

ocasião, ele me questionou se eu queria aprender mesmo? Com a minha afirmativa, ele me chamou para acompanhá-lo. Pediu a mulher dele, a dona Custódia, para preparar uma panela de feijão com farinha e arroz. Depois de pronto, levou-me até o quintal. Lá tinha um tronco e ali a gente sentou. Ele me disse que ali era um lugar que ele gostava de sentar para comer. Lá sentamos, comemos e conversamos. Quando terminarmos de comer, ele começou a cantar e cantava uma canção atrás da outra. Cada uma mais bonita que a outra! (...) Eu sinto que o canto que eu estou fazendo hoje tem relação direta com todas as horas em que fui para lá, que me assentei com o Seu Raimundo. Os nossos encontros foram oficinas que eu fiz com o Grande Mestre! Foi ele quem, através da convivência, ensinou-me a entender essa sonoridade do Congado, esse lugar onde cantam.

Gil diz ter sido e permanece lendo inumeráveis autores, entre eles, Susana Langer.

Eu li um livro muito bacana da Susana Langer, *Sentimento e forma*. Nele, ela acaba com esta idéia de personagem. Na maioria dos espetáculos que se faz em Belo Horizonte, a idéia de personagem é associada a reprodução naturalista de figuras do cotidiano. “O general, a dona de casa, a prostituta” etc. e tal! A Susana trabalha com uma coisa que é *forma e sentimento*. Uma coisa, conectada a outra. O ator cria uma forma e vai fazendo emergir dela os mais diferentes sentimentos. E é isto que a platéia vai ver e se relacionar. Do jeito que quiser. Para mim, o trabalho do ator é ser esse criador de formas / sentimento e não de um personagem.

Também lê Guimarães Rosa, Roland Barthes, Tom Zé, Roger Garaudy. Avalio que estas pessoas trazem em comum a irreverência, proposição ou discussão, segundo fundamentos diferenciados, críticos da produção da época. Vale dizer, em dado momento de sua carreira, Gil mudou o entendimento quanto ao papel de formadores que estas pessoas tiveram para ele, em momentos específicos. Com isto, ele questionou a afirmativa de ser um autodidata, feita por ele até ali. Ao proceder assim, segundo ele, “*negava todo processo de aprendizado na (...) família, nas idas aos terreiros, aos congados, os espetáculos com Eid, Carlão, Leri etc.*”

Essa experiência de trabalho, junto com o Carlos Rocha, na Sonho e Drama (que, já alertado, se soma ao conjunto de outras) deu-lhe estrutura para propor novos trabalhos ainda mais ousados.

Nós íamos trabalhando, trabalhando, trabalhando, como se debulhássemos os métodos, investigando as sutilezas deles. Quando terminamos esta fase, montamos uma performance, os dois. Ela era muito bacana! Chamava *A Boca das Coisas*. Nós pegamos o texto *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, o dividimos em onze cenas e dávamos o nome a elas de cenas Bombri! Elas tinham, então, “*mil e uma utilidades*”. Com uma delas, nós saíamos pela rua. Eram dois personagens Didi e Gogo. (...) O Carlão se inspirava muito no teatro Japonês Nô ou o Kabuki. Ele trazia vídeos para gente assistir, fotos do teatro Nô. Outra fonte eram as leituras sobre o surrealismo, o impressionismo. Víamos muitos quadros e livros dos pintores. Nós queríamos construir a cena como um quadro. Ela tinha que ter esta

plasticidade! Então, discutíamos muito quanto à plasticidade da cena, a luz. Nós começamos a buscar este tipo de informação, seja nas Artes Plásticas, como falei, no teatro Japonês e diversos autores que tinham concepção de teatro, do ator, diferente da concepção tradicional.

No início, para gerar meios de sustentação, a nossa estratégia foi criar um livro de ouro para arrecadarmos dinheiro para a produção, outra foi trabalharmos com o mínimo de elementos cênicos. Por exemplo, em o “Processo”, de Kafka, o cenário eram duas tábuas e duas escadas. O cenário do Grande Sertão Veredas era um monte de terra.

Dez anos de carreira, trilha sonora premiada

Após dez anos, investindo, então, nas artes cênicas, na dança, na música, como ator ou propondo trilhas sonoras para espetáculos, por exemplo, Gil é reconhecido o seu trabalho, no cenário artístico e cultural. Ele, na ocasião, é premiado pelas trilhas sonoras de peças como Grande Sertão Veredas, Triunfo Delírio Barroco: *“Também, fizemos Grande Sertão Veredas, do Guimarães Rosa e “Vida de Cachorro” de Ivana Andrés. Minha primeira montagem de teatro infantil. Com ele, ganhei o prêmio de melhor trilha sonora.”*

Deste modo, ele vai afirmando o seu nome, adquirindo respeito coletivo, revertido em conquista de oportunidades de viagens internacionais para divulgação de trabalhos inicialmente propostos aqui em Belo Horizonte.

No decorrer dos trabalhos desenvolvidos na Cia. (Sonho e Drama), eu fui deixando de trabalhar como ator e (...) fui assumindo a função de responsável pela trilha sonora e preparação corporal do grupo. No início, as trilhas eram principalmente gravadas, e executadas fora do palco. Depois passou a integrar a cena, sendo que parte dela era produzida ao vivo. No final da década de 80, eu e Carlão já estávamos fora da Companhia. A Cida Falabela continuou mantendo o grupo e a direção dos espetáculos. Quando ela montou “A Casa do Girassol Vermelho”, do Murilo Rubião, ela convidou-me para fazer a trilha. (...) Com esse espetáculo, a Cia fez a sua primeira viagem internacional, participando do Festival Internacional de Teatro del Oriente al Occidente, na Venezuela. O espetáculo foi um sucesso e o público nos recebeu com muitos aplausos, foi uma experiência emocionante para todos!

Gil atento a outros e a introdução do corpo e a voz na composição estética

Gil, em grande medida, apresenta-se como um dos responsáveis pela introdução, no cenário de produção cultural da cidade (mais especificamente nas produções cênicas da cidade), de uma atenção do artista a seu corpo e geração de interesse pela exploração de movimentos, pelas sonoridades possíveis da própria voz (e todo o corpo), pelo uso / exploração da palavra.

Portanto, a tomar estes aspectos como elementos para composição estética com conseqüências para maior desenvoltura artística, menos mecanicismo, mais prazer e implicação deste artista / sujeito em (toda) cena.

Nós fomos pegando estas informações e tentando traduzir para o nosso contexto. Nesta época, (na Sonho e Drama), eu tive uma sorte imensa, porque apareceu, em Belo Horizonte, a Deborah Kalmar. Ela era Argentina. Estava na cidade para dar uma oficina sobre danças do mundo, para o Grupo do 1º Ato. Então, ela tinha todo um trabalho relacionado à expressão corporal diferente daquela história: “*Vamos imaginar que você é uma plantinha que está nascendo.*” Algo completamente careta! A Débora não. Ela trouxe uma visão de trabalho corporal buscando, para isto, fundamento em diferentes culturas. Se eu vou buscar uma soltura da musculatura do corpo, então, eu vou trabalhar com os ritmos africanos, buscar esta qualidade de vibração da musculatura.

Artes cênicas e educação (enquanto ensina, aprende)

É certo que nos anos posteriores cada encontro consistiu em oportunidades de aprendizagem, porém, ele aí se imporá mais como educador, expressando maior autonomia e experiência para orientar outros. Isto pode ser atestado, por exemplo, ao assumir a função de professor de percepção musical e expressão corporal, na Escola de formação do Palácio das Artes:

A Escola de Teatro do Cefar é um espaço muito importante para mim. (...) comecei a trabalhar em 86, como professor. (...) Na Sonho e Drama, a minha experiência de formação estava ligada à preparação dos atores, com um objetivo imediato da montagem de um espetáculo. E, em termos de experiência como professor, ela se relacionava com oficinas. (...) Com esse tipo de demanda, eu pude desenvolver todo um trabalho de preparação do ator (...) em que o corpo e a música se entrelaçavam na busca de soluções dos problemas enfrentados pelos atores, no processo de criação de seus personagens e das cenas. Ao começar a dar aula no Palácio das Artes, eu comecei a (...) construir uma maneira própria de trabalhar. (...) Com a atenção voltada para a preparação do ator, no desenvolvimento de um corpo mais expressivo em cena, eu fui buscar na música, nas artes plásticas novas referências para o trabalho com o ator.

Envolvimento com a Cultura negra – primeira fase

A cultura negra, como campo de circulação de bens simbólicos, expressivos, em dado momento da vida do Gil começa a atrair o seu interesse. Ele, em momentos e locais distintos, se dispõe a aprender peculiaridades dessa na convivência com pessoas referenciais. Até dado momento, esta cultura era mantida pelo Gil apenas como uma relação de convivência (passiva: indo a festas de Congado, participando de folguedos, as festas familiares). Aos

poucos, ela vai se tornando um campo de estudo, de busca de apropriação de saberes específicos e de uso em sua arte e vida. A seguir, apresento três trechos de depoimento dele. Neles é possível ter acesso a fatos que informam a aproximação de Gil a este campo de cultura negra. O primeiro, consiste em certa configuração do cenário de caráter mais geral, em que Gil começa a ver o campo desta cultura como potencialmente capaz de lançar saídas para impasses identificados, na ocasião, pela arte contemporânea.

Na década de 70, eu acompanhei de perto as tentativas de artistas e grupos que buscavam fazer uma arte que rompesse com os limites entre a dança, a música e o teatro. Entre eles, eu destaco o Kuzala, com Adir Assumpção, Helinho, Soraia, Martinha, o Trans-forma, da Marilene Martins, de artistas como Leri Faria Jr., Carmem Paternostro, Dulce Beltrão, e Berenice Menegale, da Fundação de Educação Artística. E, nesta mesma época, do outro lado da cidade, eu vivia a maravilha da integração destes elementos nas festas do congado, dos terreiros de candomblé, na capoeira. Ali, estava a dança, a dramaturgia, a música, tudo junto. E o artista que tocava, cantava, dançava, enquanto vocalizava os textos sagrados. E quanto mais fundo eu ia, nas minhas investigações sobre a cultura brasileira e africana, mais eu via que ali estavam as soluções para essa crise.

Depois, o seu encontro com a proposta de trabalho da coreógrafa Marlene Silva. Tanto a partir de intervenções dela quanto de outros, neste espaço de convivência, Gil passa a tomar a cultura negra “*como campo de interesse*”, como informa este trecho, a seguir:

Eu 79, comecei a tocar na Companhia de Dança da Marlene Silva, na Rua Carangola. (...) Eu passei a tocar em seu grupo de dança e um dia, ela disse que queria que eu pesquisasse a trilha sonora de seu próximo espetáculo. (...) algo relacionado aos sons de terreiro de Candomblé! Os toques dos orixás. (E) algo diferente relacionado ao Congado. (...) Com o pedido de Marlene, e tendo como objetivo a pesquisa da música, eu quis estudar. (...) A partir daí, eu comecei a ir ao terreiro, a conhecer o outro lado do terreiro. Outra visão, não só a religiosa, mas o que estava acontecendo, ali, musicalmente e no campo da dança. Eu fiquei fascinado, porque havia muitas coisas que eu não sabia, sobre os diferentes terreiros do Brasil: Jeje, Yorubá, Angola. Eu fui entrando neste meio, comecei a ouvir os atabaques, (...) ser capaz de identificar maneiras diferentes de tocar o tambor, os seus cantos. (...) Passei a buscar identificar a relação possível da percussão com a dança, a conhecer os ritmos brasileiros que havia. (...) a dar mais atenção para o Congado! Nesta época, algumas pessoas do grupo começaram a demandar de Marlene um outro tipo de coreografia. Aí, inspirado no livro “*Os Nagos e a Morte de Joana Elbein dos Santos*”, o Edir Passos e Mestre Conga (Bahia) criaram um roteiro e Marlene fez as coreografias que resultaram no espetáculo IGBIN. Depois, o Luiz (Gonçalves), que fazia parte do grupo da Marlene, propôs a montagem de Sá Rita da Cachoeira, em um trabalho independente de Marlene. Eu vejo que ter convivido com estas pessoas foi uma coisa importante. Eu não tinha experiência anterior de criar a partir da cultura afro-brasileira. Foi a partir daí que eu passei a tomá-la como campo de interesse. Para mim, se eu não estivesse passado por eles, penso que, provavelmente hoje, eu estaria só me interessando por textos de autores e técnicas do teatro, da dança e da música.

E, finalmente, o seu encontro com Roland Schaffner. Encontro que lhe possibilitou ainda maiores condições de propor uma trilha sonora para reconhecido e premiado espetáculo na década de 80 (inclusive pela trilha sonora). Interessante atentar para a criatividade e originalidade somada a um entendimento da extensão do recurso que ele tinha em mãos (ao se utilizar da sonoridade da percussão). Assim, vejamos:

Eu conheci o Roland e conversamos muito. Ele foi mostrando várias coisas que tinha de sons africanos. Eu fiquei fascinado (...) Eu comecei a construir meu acervo sobre a música africana e, a partir daí, eu não parei mais. Tudo que aparecia, livro, vídeo, disco, sobre arte africana e cultura afro-brasileira eu comprava. Em 86, a Carmem resolveu montar o “Triunfo, um delírio barroco”. (...) Ela convidou-me para fazer a trilha sonora. Foi um momento muito bacana da minha carreira. Este espetáculo proporcionou-me um mergulho mais intenso na minha pesquisa sobre arte negra, e pela primeira vez, eu tive a oportunidade de confrontar a música africana com a Ocidental. (...) Ao final do espetáculo, eu conversei com o Marcos, técnico responsável pela operação do som. Foi super engraçado. Havia uma cena da chegada de um navio português ao Brasil. A música usada, neste momento da chegada, foi a de Wagner. A Carmem disse que queria o confronto das culturas. Eu fui para casa, escutei, escutei e tinha uma hora em que a música fazia: “*Tchan!!! Tchan!!! Tchan!!!*” Aí, eu falei: “*É aqui que eu entro.*” Pois, este momento me lembrava uma chamada de escola de samba. Quando fez: “*tchan!!! tchan!!!*”, eu entrei com: “*tchan tchan tchan tchan tchan*”. E fiz a chamada. Eu comecei a levada de um samba enredo. E aí, o Wagner tocando, e o samba entrando no meio. Foi muito legal, porque o Wagner era gravado e era o Marcos quem disparava. Ao final do espetáculo, ele chegou e falou para mim: “*Oh Gil, a hora em que você entrou com a batucada em cima do Wagner, eu decidi não deixar abafar. Aí, eu pus mais ‘gás’.*” Nós rimos muito, e eu lhe disse: “*Ah, você aumentou para tentar acabar comigo?!!*” Eu, então, disse a ele que, quando ele aumentou, eu falei: “*Vamos quebrar!*” E, aí, virou um duelo entre a técnica e os músicos, lá embaixo. Foi super legal! Ele me disse: “*Poxa Gil, eu fiquei emocionado! Eu senti a adrenalina lá em cima!!! Foi muito legal!*”

Se em relação a esse item eu destaco principalmente a fase inicial de sua carreira, década de 70 e 80, certamente cada trabalho realizado, cada parceria estabelecida no decorrer dos anos representaram para o Gil experiências que o levaram a mudanças no modo de trabalhar, de se posicionar perante a arte e os outros. Sobre isto o Wagner Carvalho em seu depoimento afirma que o Gil se coloca aberto a aprender com cada situação.

5.3. As conexões estabelecidas com outros

No decorrer da carreira as conexões estabelecidas pelo Gil em seu conjunto para realização de trabalhos artísticos (incluindo de arte-educação) configuram uma tendência de terem sido feitas com profissionais gabaritados (segundo critério de reconhecimento e visibilidade no

cenário artístico da época). Gil, mesmo quando era orientado por outros ou quando dividia a responsabilidade de realização e trabalhos junto com outros (preparação de atores e produção de trilhas sonoras, em peças premiadas), foi conquistando respeito público (como acima exemplificado). Ele, então, começa a ser identificado (positivamente) como aquele que trabalha com elementos da arte de ascendência africana (uso da percussão) ou capaz de experimentar produção de arte contemporânea. Com esta temática em jogo e, após a convivência e proposição no grupo da coreógrafa e bailarina Marlene Silva, ele é convidado na época para uma parceria com o ator Wagner de Carvalho para realização de um trabalho de caráter internacional. Este dado pode ser ilustrado por trecho a seguir:

Em 1990, eu fui à Alemanha pela primeira vez, voltei. Em 91, de novo e, em função dos contatos que eu fiz, surgiu a idéia de desenvolver um projeto que pudesse ser apresentado durante as comemorações pelos 500 anos do descobrimento da América, em 1992. Retornei à Belo Horizonte com esta idéia. Na época, eu convidei um percussionista, o Marcos Martins, que trabalhava com Marlene Silva. Uma mestra em dança em Belo Horizonte. (...) Porém, em função de uma viagem dele com a Marlene, ele indicou o Gil Amâncio. Eu achei ótimo porque o Gil era uma referência do teatro, da música, integrava a Companhia Sonho e Drama! Eu fiquei empolgado porque eu sabia do profissionalismo dele, participando de espetáculos importantes aqui na cidade. Eu sabia das trilhas sonoras que ele já havia proposto, o prêmio que recebeu pela trilha do “O Triunfo, Delírio Barroco”, da Carmem Paternostro! Eu vim de uma geração em que tínhamos poucas pessoas em relação as quais podíamos nos inspirar. Em termos de referência do fazer cênico, rompendo com uma relação de submissão. E o Gil representava isto. Então, poder trabalhar com o ele, eu achei legal.

Do retorno da Alemanha, Gil decide explorar meios de “constituir” arte negra contemporânea a partir de vivências próprias e cenários locais. Para isto, ele convida o bailarino Rui Moreira e o músico Guda Coelho para comporem a Cia. SeráQuê? A partir dos trabalhos realizados nesta, eles foram convidados para apresentações seja dentro (várias cidades de Minas Gerais, por exemplo) como fora do Brasil (Alemanha e Argentina). Tal tipo de trabalho consistiu na realização de um interesse de Gil, cultivado desde o seu primeiro trabalho como ator: “O coronel de Macambira”.

A SeráQuê? (...) era o espaço em que eu iria poder falar desse universo (do congelado). Não como o lugar do exótico, do folclórico, mas como um espaço produtor de uma experiência estética altamente sofisticada. (Ela) já começa com a proposta de construir uma cena negra contemporânea, em Belo Horizonte. Isto, partindo do resgate de nossas memórias de negros urbanos. A idéia era pesquisar as formas de como a população negra ocupa o centro da cidade, e constrói uma cultura urbana. Trabalhar com a cultura negra, segundo uma visão diferente da folclórica. (...) Por exemplo, os engraxates que tocam samba com as flanelas, enquanto lustram os sapatos do freguês. Com estas questões em jogo, o interesse era de ir fundo nas experiências de

vida de cada um e a nossa convivência com a cultura negra como fonte de pesquisa para a criação do trabalho. (...) lembrar, deixar aparecer esta experiência que cada um trazia de negão. Os ensaios eram um misto de relato e experimentação daquilo que a gente ia lembrando das festas de família, das rodas de samba na casa dos amigos, as horas dançantes, os bailes. Era um trabalho de arqueologia, de exploração pessoal. A cada encontro nosso, conforme o lugar da apresentação, a gente lançava mão dos objetos sonoros que pintavam como uma caixinha de fósforo ou um instrumento musical e íamos improvisando. Eu e Guda nos batuques, o Rui dançando e, assim, a gente começava a experimentar movimentos, sons, textos. E era interessante porque as pessoas que apareciam para ver nossas improvisações achavam que era um espetáculo ensaiado tamanha a desenvoltura que fomos adquirindo no processo de improvisar.

Ainda enquanto trabalhava na Seráquê? Gil propõe, junto com Ricardo Aleixo, a Sociedade Lira Eletrônica Black Maria.

A *Black Maria*, com o Rique, consiste em um trabalho proposto a partir de 2000. Realizamos algumas apresentações. É um campo de ação em aberto. Um outro momento de pesquisa. Uma vertente, ainda, mais radical de exploração dos recursos expressivos (corporalidade, sonoridade, novas tecnologias), comparado ao proposto na Cia. Seráquê?. Trata-se de um investimento meu e do Rique de criar, manipular, armazenar e pesquisar fontes sonoras, imagens, textos. Proposição de atravessamentos entre eles (imagem de vídeo, música eletrônica, percussão, poesia, movimento). Aí, os limites, entre onde começa e termina a expressão de cada campo, não fica claro, por exemplo, o que é mesmo um poema? Em que momento deixa de ser e começa uma música? Um movimento corporal e uma dança, qual é precisamente o limite? As nossas trilhas costumam ser executadas ao vivo e se propõem a construir um diálogo com a vocalização dos poemas e as imagens projetadas, por exemplo. Também, como outro exemplo, do que já fizemos a partir da gravação feita por mim da voz do Rique, durante o espetáculo, eu ia alterando o tempo da voz dele, a ordem do texto.

A cada encontro, no decorrer da coleta de dados, foi se evidenciando algo que o Gil insistiu em afirmar nos seus depoimentos que é a íntima imbricação entre arte e vida. Neles é possível ver como ele busca fazer de elementos do cotidiano (modos de ser e viver dele e parceiros) situações e proposições de atos artísticos. Também, que estas relações estabelecidas (entre parceiros) se constituem relações de amigos. Como o trecho, a seguir, evidencia:

Então, quando nos encontramos é muito legal. Uma palavra boa, no caso, é *generosidade*! Nós temos uma generosidade muito grande um com o outro. Isto é muito bacana, porque estes dois universos quando cruzam, você vai ter a experiência da rua e a fundamentação teórica da produção. Isto é bacana demais! Estou me lembrando de uma performance que fizemos há poucos dias atrás e que foi muito legal. Foi na casa África, no Santo Antônio. O Rique me chamou. Ele trouxe um poema do Hugo Ball imitando os sons dos tambores africanos e outros poetas. Além de outros, dele próprio. Então, em

um determinado momento, dois crioulos estavam vocalizando o que poetas europeus fizeram, imitando a África. Foi bacana demais! Cantamos também umas coisas que já fizemos juntos. O Rique traz a coisa conceitual e eu venho com as coisas da rua. É Apolo e Dionísio!

Também, Gil informa a importância que teve para a sua vida a proposição do Manifesto Primeiro Passo (NUC, Meninas de Sinhá, Capoeira, Samba). Um projeto que somou a presença de gerações e ritmos sonoros diferentes em mesmo trabalho. Aí esteve em jogo: o seu interesse em entrelaçar arte e vida, pessoas, convivência; utilizar-se de marcação africana; a exigência de proposições de excelência estética, aliada a consideração ao cabedal cultural dos negros. Assim, vejamos depoimento ilustrativo dele:

Como eu conhecia muito o Alto Vera Cruz, propus que eles convidassem, para fazer parte da percussão, um grupo de Capoeira e do Samba e, para fazer as *Backing vocal*, que eles convidassem as Meninas de Sinhá. Grupo de senhoras da terceira idade, que cantam músicas de roda. Eles me falaram que eu era doido de misturar, mesmo assim, toparam. No dia do ensaio, olhei o grupo de senhoras, sessenta, setenta anos e, do outro lado, a moçada. Aí, eu me perguntei como eu conseguiria fazer o grupo se misturar? Como eu costumo carregar comigo o tambor, eu o peguei e pensei que, ali, naquela hora, ele tinha de falar alto. Aí, comecei a tocar, as Meninas de Sinhá começaram a dançar! Eu fui incentivando, produzindo mais som. Elas foram puxando os meninos, eles meio tímidos... Mas como elas foram e puxaram, eles não ficaram para trás! Com isto, nós começamos todos a dançar. A partir daí, começou a rolar e foi rolando o processo de criação que deu no projeto *Manifesto Primeiro Passo*. Um projeto artístico que vem associar esta moçada do Hip Hop, Samba e Capoeira, com as senhoras da terceira idade. Esta experiência, ela é tomada, por mim, como um momento importante. Uma síntese de toda a história que eu vivi, da busca desta arte interconectada com a vida cotidiana.

O artista e educador Gil Amâncio também já realizou inúmeros trabalhos no campo da educação. Somando estes dois tipos de experiência (no caso, artes cênicas e educação), ele foi convidado pela Diretora, na época, da Biblioteca pública de BH para realizar um trabalho naquele espaço. Após, o convidou para trabalhar com ela, na Secretaria de Cultura de BH. Instituição em que ela assumiria o cargo de Secretária Municipal de Cultura. Este processo foi lhe viabilizando somar atenção a dois interesses. Um, a arte contemporânea negra (com vistas a garantir consolidação de imagem positiva associada a negro, por exemplo, com a proposição do Festival e Arte Negra, atualmente, 2007, na sua quarta edição). E outro, a cultura da criança (com vistas a identificar, de regiões diversas, peculiaridades aí inerentes, brincadeiras, modos de proceder, meios de re-introduzir, no cotidiano delas, possibilidades dela brincar). Foi assim que em dado momento de sua carreira teve a oportunidade de conhecer e cultivar idéias de Lídia Ortélio. Deste seu encontro, o seu

interesse pela criança e pelo brincar se radicalizou. Como indica abaixo trecho de seu depoimento:

(Propus, a partir da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte) o Centro de Referência, a idéia era de ter um lugar em que fosse realçado o papel do brincar, na vida da criança. Neste espaço, nós buscamos identificar e registrar diversos tipos de brincadeiras, brinquedos, tanto quanto, um modo de viver, a partir da criança. O seu olhar sobre o mundo e como isso entra na escola. Na época, eu já trabalhava com arte e educação (...) foi crescendo a vontade de criar um espaço para acesso a material deste tipo, para quem tivesse interesse. Foi daí que partiu a idéia de criação deste espaço. Ao propor isto para a Antonieta, ela disse que achava a minha idéia bacana, porém, eu deveria criar um debate na cidade, para mostrar a importância da proposta. Com isto, eu resolvi convidar uma musicista, a Lídia Ortélio. (...) Pesquisa de brincadeiras com as crianças. Na palestra, (...) ela propôs a idéia da cultura da criança.

Eu tomo o brincar na vida da criança, não como algo de caráter utilitário, como a escola acaba reduzindo a questão da brincadeira na vida dela. Eu vejo como um fazer que lhe permite explorar as suas possibilidades, conhecer o mundo. Eu sempre me incomodei quanto à maneira que a escola trabalha com a questão da arte: teatro, música, brincadeiras, de modo geral. Tudo é reduzido. Trata-se somente de um caminho “mais prazeroso” para aprender. Isto é uma apropriação indébita! Além disto, o padrão que é imposto não é brasileiro. No sentido de incluir e valorizar as brincadeiras ligadas aos africanos, aos indígenas. Se, por acaso, entra este tipo de música, nunca vai ser segundo a metodologia que eu aprendi com o Seu Raimundo Nonato. Vai ser via a partitura e tal. O samba, o maracatu, os cantos, a dança do Congado, o frevo, não encontram espaço.

5. 4. Características das instituições e/o relações sociais (referenciais) “facilitadoras” de inserção social

Algumas das instituições em que o Gil já teve (tem) oportunidade de realizar trabalhos foram (são): Palácio das Artes (CEFAR: vide depoimento de Luiz Carlos Garrocho). Neste caso, é possível apresentar o seguinte trecho de depoimento como ilustração:

Ao começar a dar aula no Palácio das Artes, eu comecei a ter de sistematizar ou melhor, a me impor uma rotina de trabalho. Também, eu construí uma maneira própria de trabalhar. Agora, foi fundamental o apoio que eu tive nos momentos de dúvida, de pessoas como o Walmir Jose, a Lelena Lucas e o (Luiz Carlos) Garrocho.

Também, ele manteve ligação com a Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Pelas funções que teve a oportunidade de assumir, o modo de ser tratado, de ser reconhecido em suas qualidades profissionais (vide depoimento de Gil, sobre cargo de assessor da secretaria municipal de cultura) e de caráter (vide depoimento de Antonieta

Cunha), o conjunto de atividades realizadas nesta instituição muito contribuiu para a formação (constituição sócio-política) de Gil Amâncio. Ele entende que aí lhe foi possível, exercitar e, por consequência, consolidar o seu entendimento sobre o funcionamento da máquina administrativa de uma cidade. Aprendizado que lhe possibilitou outro modo de pensar a realidade social e cultural da cidade.

Estas atividades que propus no âmbito do poder público provocaram em mim a elaboração de um pensar sobre este lugar e também o acesso à informação. Neste sentido, foi muito importante o convite da Secretária. Através deste trabalho, eu conheci a cidade! A minha entrada na Secretaria foi (...) no início da política do Patrus e era necessário o reconhecimento da cidade para se estabelecer as políticas públicas. Eu saí circulando. Fui para encontros nas regionais. Estive em locais que eu jamais podia imaginar e que eu jamais iria se não fosse nestas condições, pelo poder público! Isto foi uma coisa muito bacana. Então, além de conhecer a cidade, na medida em que eu entrei como diretor de um departamento, eu criei uma inter-relação com outras secretarias. Quer dizer, a Secretaria do desenvolvimento social e a da educação. Principalmente, através destas duas secretarias com as quais eu me envolvia, trabalhei mais diretamente, eu passei a conhecer o poder público. Passei a participar de reuniões das secretarias. Por exemplo, as de planejamento da prefeitura. Então, foi valioso para mim conhecer o funcionamento da máquina pública. Desde como se faz um empenho para pagar uma pessoa, como saber fazer uma licitação para contratação. Ou ainda um plano inter-secretarias, de atuação na cidade de determinado setor. Foi uma oportunidade e tanto de formação!

Gil trabalhou na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como professor de teatro, em Curso de Jornalismo e de Música, no PREPES (vide depoimento de Leo Cunha e Antonieta Cunha, respectivamente). Trabalhou como produtor cultural, no Centro Multiculturalismo Comunitário (hoje, Grupo Cultural NUC: vide depoimentos dos integrantes do NUC), em escolas infantis, ensino médio, Institutos de Ensino Superior, Centros culturais da capital de Minas (vide depoimento de Dona Valdete) e de outras regiões deste Estado. Também, foi componente de várias companhias e ou grupos de artistas (como já dito: Cia. Sonho e Drama, Cia. Seráquê?, Sociedade Lira Eletrônica Black Maria), nas quais participou de sua constituição (como já acima especificadas). Em termos de relações sociais, o Gil teve a oportunidade de trabalhar com conceituados diretores, atores, bailarinos, coreógrafos, seja no decorrer de seu trabalho no Palácio das Artes ou em cursos diversos, na cidade, em várias regiões do país e no exterior. Esses foram lugares em que ocorreu um conjunto de oportunidades de associação com pessoas. Tal fato, como acima evidenciado, permitiu-lhe conhecer realidades novas, avaliar a importância de suas idéias e realizações e constituir um modo de pensar, de agir, e de propor intervenções no coletivo.

5.5. Estratégias para, apropriando-se de saberes, elaborar patamar de visibilização coletiva

Apesar de não saber em que ordem ou o que tem mais peso na produção do trabalho do sujeito-pólo, inicio destacando o seu gosto por produção de trabalho coletivo. Como presente em trecho abaixo:

Há diferença entre o meu estilo e o do Rique. O dele é outro. Temos uma diferença básica que é o caminho solitário e o caminho coletivo. O processo de produção do Rique sempre foi mais solitário. Ele escreve os livros dele em casa. Não precisa de ninguém. No meu caso é o contrário. A solidão acaba comigo, me deixa perdido, sem saber para onde vou! Então, nós temos esta coisa. O Rique explora dados principalmente obtidos de leituras, no meu caso, eu aprendo muito com a rua. A Dona Maria, não sei da onde, o cara da favela, o músico não sei de onde.

Prosseguindo, a partir da análise do material empírico, avalio que Gil mantém-se sintonizado não apenas com as produções, cenário artístico e social local. Ele se coloca como um cidadão do mundo. Ele guarda residência aqui, mas está sempre trazendo alguma informação ou de outro estado, país diferente. Também, em praticamente todos os nossos encontros ou ele se referia ou tinha ao alcance algum tipo de livro, de CD, conjunto de imagens a explorar, sonoridades que estava interessado em conhecer mais, porque ouviu algo diferente ali ou acolá. Algo que me despertou atenção é que, não apenas livros mais convencionais são citados, mas também produções simbólicas de regiões fora do circuito de grandes centros eu ouvi, pela primeira vez, através dele: contextos africanos, indígenas (como evidencia este trecho a seguir):

Eu estou muito curioso, porque consegui baixar, da Internet, vários cantos de orixás. Cerca de dez cantigas diferentes de Oxum, de Oxalá... Uma quantidade que dá um panorama bom do que é esta musicalidade. Comecei a ouvir coisas que eu nunca tinha ouvido. Chamou a minha atenção o Candomblé de Angola. É uma outra maneira de se tocar, se cantar.

Enfim, situações, nomes, conteúdos que o sujeito-pólo evidencia somar a também interesse por software livre, uso direto da internet. Nela, ele investiga, explora possibilidades de informações, também bases eletrônicas trabalhadas, via seu computador. E, assim, ele se dispõe a manter-se conectado com outros. Prestando atenção nas pessoas, ouve os casos, questiona, gosta do novo. Avaliei que ele se dispõe a aprender, sem colocar muita barreira prévia. Em síntese, a posição de aprendiz e de educador se alterna, nele, em intercâmbio constante.

VI - DADOS À LUZ DO CUIDADO DE SI E DO JAZZ

Nesta seção composta de duas partes, propus um exercício de amplificação dos dados empíricos, como indicado na introdução, tomando o conteúdo exposto no capítulo 3 como base. Como sistemática de apresentação, inicialmente busquei sintetizar, em termos de conceitos e noções discutidos no capítulo 3.2. (“cuidado de si e processos de equipagem”), sobre o papel de espaços educativos, conteúdos específicos prioritariamente a serem aprendidos e presença definida de um guia, no intuito de preparar (equipar) o sujeito para conquista de condição mais emancipada. A seguir, apresentei trechos oriundos de material empírico, seja do sujeito-pólo, seja de alguns de seus parceiros, avaliados como correspondente e / ou ilustrativo de tal conteúdo.

Numa segunda parte, tomando como base o texto referente ao “Jazz como espetáculo musical e cênico” e adotando sistemática diferente da acima indicada, selecionei um conjunto de aspectos característicos entre africanos e afro-americanos, no processo de constituição do Jazz e que fui ilustrando também com material empírico. Trata-se de aspectos avaliados por mim como práticas de distanciamento cognitivo ou de descolamento do imediato cultivadas no cotidiano, por negros, a partir da exploração da sonoridade vocal (o uso do grito ritmado, a “nota suja”), do corpo (batendo palmas, pés) e ou outros recursos à mão, potencialmente capazes de facilitar a sua expressão. Também, a partir da teatralização da presença deles frente aos outros, segundo modo próprio, como é o caso do improvisado (em que novos gestos são propostos sob uma base de experiência consolidada) etc. Práticas de exploração, experimentação artística que foram possibilitando a estes: (a) verificar a diversidade de meios para garantirem a manutenção de suas vidas; (b) avaliação de saídas mais consistentes a resultar em deslocamento de exclusiva posição de subjugação para a de maior autonomia (assim, mesmo que no âmbito psicossocial estivessem submetidos a restrições de direitos, de acesso a bens materiais etc., por exemplo, negros iam identificando estratégias de levar, com humor, com algo da ordem da altivez, o cotidiano); (c) comunicar intenções, interesses deles a quem pudesse vir a entendê-los; (d) finalmente, aprender novos modos de aproximação, de provocação, de sensibilização de adversários, inclusive convencendo-os a facilitar a ocupação, por parte de negros, de outro tipo de lugar no coletivo (bom para ambas as partes). Assim, nesta parte da seção, como já indicado ser de meu interesse, recorrendo a tal texto, quis realçar, em última instância, a possibilidade de se associar história de negros e capacidade de produção do novo valorizado socialmente. E daí reafirmar que a abordagem da história de negros na perspectiva de ganho (como proposto pelo sujeito-pólo da pesquisa) consiste em uma jogada frutuosa, por exemplo, em processos

educativos que se almeja bem sucedidos não exclusivamente para os implicados nele, mas para o coletivo.

6. 1. Entre “Cuidado de si” e os registros das narrativas

6.1.1. Os recortes no texto

Em texto já referido, é possível encontrar a afirmativa de que o sujeito deve voltar-se para si, cuidando de si, como uma meta e ponto de partida de um processo de equipagem (de preparação) contra as adversidades, enfim, de salvação. Um movimento de lançamento de atenção para o centro é exemplificado através do giro de pião:

O (movimento do) *giro do pião* deverá resultar de atenção ao centro de cada um, no ponto no qual se fixa e em relação ao qual é possível manter-se imóvel. A meta pessoal deverá ser fixada, portanto, na direção ou no centro de si mesmo. O movimento a ser feito, em última instância, há de ser o de retornar a este centro de si para nele imobilizar-se definitivamente.

Cuidado de si é um conjunto de práticas que resultam no ocupar-se, preocupar-se consigo, no cuidar de si mesmo. (...) Consiste na conversão do olhar do exterior, dos outros, do mundo para “si mesmo”. Mais do que atitude de espírito refere-se à forma de atividade, vigilante, contínua, aplicada, regrada, exercida de si para consigo. Prática através das quais, então, se assume, modifica-se, purifica-se, se transforma, se transfigura. Ela também se refere a uma série de exercícios cultivados ao longo da história da cultura, da filosofia, da moral, da espiritualidade ocidental (como técnicas de memorização do passado, de meditação, de exame de consciência etc.).

Continuando, a equipagem necessária para a conquista de si mesmo é dependente de três elementos: a apropriação de um tipo específico de conhecimento (*lógos*, conhecimento útil - *Phisiología*); a efetivação cotidiana de um conjunto de ações, práticas (de si); e a convivência com um tipo peculiar de guia – aquele que, entre suas qualidades, exercita o franco-falar (*parrhésia*), nesta relação. Sobre as características deste conhecimento Foucault esclarece:

Aqui, não se trata de principalmente interrogar-se para reencontrar em si a lembrança das formas puras que viu outrora, mas de querer conhecer as coisas do mundo, de apreender-lhes os detalhes e as organizações, sua racionalidade, maravilhas e dores. Enfim, o conhecimento a conquistar (designado como *Phisiología* - da *phýsis*) é o *da causa* das coisas, traduzido como aquele de todo tipo (sobre os deuses, os homens, o mundo) e capaz de ter efeito na natureza do

sujeito, na sua maneira de agir, de ser. (...) A noção de *physiologia* abrange o modo de funcionamento do saber “*etopoético*”, capaz de constituir, formar o (*êthos*) conhecimento suscetível de servir de princípio para a conduta humana e critério para fazer atuar nossa liberdade. Também, representa um tipo de conhecimento suscetível de transformar o sujeito temeroso, aterrorizado, em um sujeito livre que encontrará em si mesmo a possibilidade e o recurso de seu deleite inalterável e perfeitamente tranqüilo. A *physiologia* (...) arma o sujeito como convém, de maneira necessária e suficiente, para as possíveis circunstâncias da vida. (...) enquanto um equipamento, também está relacionada com a forma como os discursos verdadeiros devem se apresentar para constituir a matriz dos comportamentos razoáveis, ancorados no sujeito. Além disto, é ela precisamente que possibilitará que se resista a todos os movimentos e solicitações advindas do mundo exterior; atingir a meta e permanecer estável, fixo à meta, sem se deixar desviar por nada. (...) (Em síntese,) o saber validado, aceitável, requisitado para o sábio como para o discípulo, não é aquele que se reporta a eles mesmos, que visa capturar a alma ou que faça do eu o próprio objeto do conhecimento. É sim um conhecimento útil, da natureza, relacional simultaneamente assertivo e prescritivo que se reportando, então, às coisas, ao mundo, aos deuses e aos homens tenha como efeito e função preparar para a vitória e modificar o modo de ser do sujeito.

É no convívio intenso e dinâmico com este material (*lógos*), com condição de uso para dado sujeito, que vai se configurando um *êthos* (saberes à mão, modo de se portar, agir, assim, constituído pelo uso), conforme ilustrado abaixo.

Não sendo o caso de busca de superação nem dos outros, nem de si mesmo o treinamento próprio, na ascese, irá privilegiar a apropriação de movimentos elementares suficientemente gerais e eficazes (*paraskeuê*), para que possam ser adaptados a todas as circunstâncias, para que se possa deles dispor sempre que necessário. Isto, para que o sujeito, dotado de conjunto de práticas necessárias e suficientes, esteja pronto para o acontecimento ou tudo o que advindo do mundo exterior puder apresentar-se. Na ascese, trata-se, pois, de encontrar um tipo de preparação capaz de ajustar-se ao que possa se produzir, no momento exato em que se produzir, caso venha a produzir-se, para fins de transformação do discurso verdadeiro em *êthos*.

Todo esse processo consiste em um movimento em que o sujeito parte da condição de *Stultus* (tendente à dispersão, a se identificar com múltiplos atrativos, passageiros, inconsistentes, então, sem implicação mínima), para a de um *sapiens* (um sujeito conectado a um projeto consistente de vida e implicação responsável com o seu tempo). Processo de mudança resultante da interferência precisa de um guia (que não é um técnico), que, em um espaço de convivência e com promoção de circulação de “saberes úteis” pelos presentes, se mune de um franco-falar e iniciativas de instrução. Assim:

Tal expectativa em relação ao educando, não irá requerer do mestre, em última instância, assumir a função de transmissor de um saber, em termos de verdades, dados e princípios “estanques”, o qual domina e que o educando

não detém. Não é mais neste jogo (de incentivador de memorização mecânica) que o mestre deve inscrever-se. O bom será que ele apresente-se como um operador na reforma sobre o modo de ser e na formação do sujeito como tal, o que irá implicar (fazendo uso do franco-falar) em tomar iniciativas, tais como: “estender a mão, fazer sair, conduzir para fora” o, então, educando. Deverá, portanto, ser o mediador do indivíduo em sua (gradativa implicação, responsabilização) constituição como sujeito.

(...) O franco-falar do mestre deve agir sobre os discípulos para incitá-los a “intensificar” a benevolência destes uns para com os outros. Esta prática da palavra livre por parte do mestre deve ser, portanto, tal que sirva de incitação, de suporte e de ocasião aos alunos que, também eles, terão a possibilidade, o direito, a obrigação de falar livremente. Palavra livre dos alunos que aumentará entre eles a *eúnoia* (a benevolência) ou ainda a amizade. Aí, dois elementos se destacam. Um deles é a transferência da *parrhesía* do mestre ao aluno. E o outro, (...) da amizade recíproca dos discípulos uns pelos outros. Como princípio, os discípulos devem salvar-se uns aos outros e salvar-se uns pelos outros.

Através desses dois elementos (franco-falar e instrução), é evidenciado o papel importante da educação para constituição de sujeitos “blindados”, a partir de armaduras contra adversidades cotidianas e com capacidade de proposição do novo, válido para si (a incluir o coletivo). Também, do papel importante do mestre, que, como acima exposto, não é o principal responsável por fornecer conhecimento aos educandos, mas sim, de intervir para efetivação de deslocamento do sujeito de posição desnordeada, para a comprometida consigo e com o coletivo. Assim vejamos:

(...) papel decisivo do mestre para modificação do sujeito (de um desgovernado ou *stultus*, para a de um *sapiens*, que traz um propósito na vida). (...) a *stultitia* (própria ao *stultus*) pode ser definida como a agitação, irresolução do pensamento, na qual muito naturalmente cada um pode se ver. Também, como propriedade daquele que a nada se fixa e que em nada se apraz, aberto à pluralidade do “mundo exterior” e com a mente voltada para o futuro, torna-se ávido de novidades (várias coisas divergentes, contraditórias) e impedido de dar a si mesmo um ponto fixo na posse de uma verdade adquirida. O *stultus*, deixando a vida correr, mudando sempre de opinião, deixa-se levar para longe de planos, princípios, necessidade de realização, determinação. A sua vida, existência passa sem memórias nem vontade, gerando, por consequência, a perpétua mudança de modo de vida. Vale frisar, o *stultus*, por manter-se como um sonâmbulo – querendo algo e simultaneamente lastimando pela obtenção desta – não consegue sair sozinho de tal estado. Ele, então, para constituir-se como sujeito, irá precisar de alguém – um guia/mestre que lhe “estenda a mão” e, com ele, construa as condições para se responsabilizar pelo cuidado com a própria vida.

Finalmente, vale ressaltar a culminância de um processo educativo (com consequências efetivas para subjetivação) como uma obra de arte, portanto, em que, atento às regras e aprimorando no senso crítico/ético, sensibilidade estética, as supera.

Na ascética filosófica do período helenístico e romano tudo se passa no quadro de uma *tékhne tou bíou* (uma arte de viver). Sob esta perspectiva, a

própria vida deve ser vista como objeto de uma *tékhne*, uma obra bela e boa a se conquistar. Esta que vai implicar na liberdade e na escolha daquele que utiliza sua *tékhne*. Liberdade do sujeito que vai diferir de respeito irrestrito a um *corpus* de regras às quais se submete de ponta a ponta, a todo o tempo. A liberdade que deve fazer atuar sua *tékhne* em função de seu objetivo, desejo, vontade (de fazer uma bela obra) e que propicia o aperfeiçoamento da vida. Também a vida aqui referida (aquela que se obtém graças à *tékhne*) não submetida a uma regra, é atenta sim a uma forma. (...) quem quiser fazer da vida uma obra, utilizar como convém a *tékhne tou bíou*, não deve ter em mente a trama, o tecido, a espessa feltragem de uma regularidade que o acompanhe perpetuamente, à qual deveria submeter-se, nem, como já dito, “cega” obediência à regra. Isto porque, no espírito de um romano e de um grego, qualquer tipo de obediência não constitui uma obra bela. A obra bela é a que obedece à idéia de certa *forma* - estilo, forma de vida.

6.1.2. Os dados empíricos em conversação com os recortes do texto

A seguir, apresentarei breves afirmativas feitas pelo Gil e parceiros que identifiquei convergentes com as afirmações acima registradas.

Papel da atenção cuidadosa para consigo, como ponto irreduzível

Em relação ao princípio de que o sujeito deve tomar a iniciativa de estabelecer uma meta, que, em última instância, incide em um cuidado de si, atentei inicialmente para a afirmação do sujeito-pólo de que depois de buscar pertencimento a vários tipos de instituições ele decidiu ficar consigo (*“Acabei ficando comigo mesmo”*). Ao assumir tal posição, ele se dispôs a prestar atenção ao diverso. (*Eu estou indo para tudo enquanto é canto*). Neste movimento, ele vai encontrando a “via que expressa” o que ele quer:

Esse rumo que dei a minha vida, hoje, é como se estivesse colado em mim. É como se eu tivesse encontrado a via que expressa o que quero. O que eu consegui e estou conseguindo é ser eu, cada vez mais! Eu uso cada vez mais o que faz parte de mim. Por exemplo, (...) hoje, cada vez mais, em todo lugar, eu quero dançar (...) do jeito que era quando aprendi a dançar com a minha mãe. Uma dança que me fazia sentir bem, que me preparava para o baile à noite. Era uma dança que tinha uma relação corpo e som muito grande. Dançava bolero! Aquela coisa! Joga para lá, vem para cá! Então, eu não sou fiel à dança, mas a esta maneira, como eu vivi, eu estou sendo. A maneira como toquei violão, com o meu pai. Eu aprendi a tocar violão com o meu pai, com o meu tio. Este universo que vivi, cada vez mais, eu estou procurando trazer para as relações. Tem a ver com um modo de fazer, de ficar, de estar no mundo. Um modo de ser. Isto é que me interessa.

Ele esclarece que, no decorrer de condução na vida, traz como princípios “inegociáveis²³⁹” um modo de lidar com a realidade atento ao que qualificou de cultura da criança e a do africano, segundo perspectiva artística e sociológica. Como indica trecho (já citado em seção anterior). Este ponto realçado pelo Gil remeteu-me a dois estudos referenciais para a formação de educadores: um de Jorge Larossa e Nuria Lara²⁴⁰ e outro de educadora Cleonice Maria Tomazzetti²⁴¹. Isto por defenderem a necessidade de revisão da concepção, que subsidia significativamente as práticas educativas, da criança como ser a ser suprido a partir das iniciativas dos adultos. Tomazzetti, por exemplo, desenvolveu um estudo partindo do entendimento da infância como portadora de cultura própria, na medida em que, segundo ela,

as crianças desenvolvem padrões de interpretação e de relações próprios de sua fase de desenvolvimento humano. Com base nestes padrões culturais infantis, construídos dinamicamente na sua relação com o seu contexto social e cultural mais amplo, as crianças interagem com o ambiente e com os adultos elaborando significados próprios. (...) compreensão de processos educativos que, constituindo-se como investigação dos significados e dos padrões de significados desenvolvidos pelas crianças, possibilitem o reconhecimento da peculiaridade das culturas infantis e promovam seu crescimento em diálogo crítico com as culturas dos adultos. A ampliação da potencialidade educativa das crianças implica, deste modo, em superar a idéia de criança como um ser carente de razão, imaturo e incapaz, concepção esta que sustenta o entendimento de educação escolar como supridora de deficiências e carências infantis, a partir de padrões culturais tidos como universais e homogêneos.

Em síntese, para Tomazzetti,

nas práticas de educação infantil, pareceu importante considerar a especificidade e a complexidade das experiências culturais (...) das crianças, (...) como pessoas – cada uma com uma singular história de vida e como sujeitos de cultura, ou seja, como autora de experiências e protagonista de relações desenvolvidas em contextos sociais complexos. [Uma iniciativa que] aparece como a base para a construção de uma relação educativa dialógica e intercultural.

Sobre aquilo que o Gil toma como “ponto inegociável a defender” Wagner Carvalho, confirma tal posição. Também, realça como o Gil se disponibiliza a aprender, apropriar-se de saberes novos que poderão lhe ser úteis. E, finalmente, pelo modo de se colocar, este sujeito-pólo possibilita ao outro conferir a própria posição:

²³⁹ Aqui, entre aspas, porque ele não usa este termo, mas que depreendi do conjunto de dados por ele fornecidos.

²⁴⁰ Larossa e Lara, 1998.

²⁴¹ *apud* Fleuri, 2005.

O Gil já tinha uma experiência cênica que era exemplar. Então, com a nossa convivência, sinto que isto contribuiu para apurar o meu olhar, a ser determinado naquilo que quero fazer, a cuidar da qualidade, romper com aspectos de clichês. Ele era firme na posição de não atender ao canto da sereia. Também, insistia que tínhamos de fazer o nosso trabalho. Então, esta orientação foi muito importante. Fortaleceu a posição de que eu não estava sozinho neste aspecto. (...) Eu ressalto um aspecto fundamental presente nele que é a criatividade. Ele parece ter um faro para identificar elementos importantes do cotidiano. Uma capacidade de argumentação utilizando-se de elementos da história. Ele sempre gostou de história. Ele é ávido na busca da aprendizagem sobre o que lhe interessa, com o que ele está envolvido. Ele gosta de pesquisar, de ler, buscar elementos, livros, música, filme, literatura, peças teatrais, que reforcem aquilo que quer fazer.

Papel da convivência em processos que se almeja educativos

Sobre a importância de espaços de convivência no processo de formação de cada um acima exposto também no registro do sujeito-pólo encontramos tal entendimento. Seja quando ele está avaliando a necessidade de constituição de um espaço deste tipo para encontro de negros ou quando realça a sua tendência de focalizar aquele que sabe fazer para subir no palco. Aí, ele ressalta a necessidade de criação de espaços para divulgação de saberes valiosos que, mesmo não correspondentes ao padrão tradicional, estético, artístico, merecem ganhar visibilidade. Assim, vejamos:

Cada vez que você encontra com outros que lhe dão atenção, dicas, pensam junto com você sobre o que você está fazendo ou pensando em fazer, você se anima, se entusiasma, produz mais, contribui mais, se afirma, fica mais bonito... Eu tomo o campo da educação como um campo estratégico. Um espaço de convivência seria o lugar da experiência, desta afirmação, desta descoberta. Um lugar que ainda não encontramos na nossa cidade. (...) Precisa ser construído ou uma escola ou um lugar de convivência, onde a negrada se reúna para tocar junta, trocar com o outro. Ocasão em que seja possível ouvir uns aos outros, comparar. Em que, aquele que sabe, corrige, não deixa passar, quando ouvir ou ver o que não estiver bacana. (...) Criar um espaço pela convivência em si. (...) A gente, por exemplo, não tem um bar em Belo Horizonte onde a negrada possa se encontrar para tocar à noite, por exemplo. “Ah, então, toda segunda o Gil está lá tocando. (...) Não há um boteco onde a gente se reúna. Onde a gente possa se encontrar para tomar uma cerveja! Isto para mim é muito importante. Como eu falei a respeito daquele episódio em Parati que só tinha negão. Aí, de repente, era o jeito de andar, de falar, de gesticular. Com isto, você já começava a imitar um para gozar. Você já debochava! Você ia criando vocabulário, você ia criando uma maneira e, aí, vai se aprendendo... E, numa roda de botequim cada um vai falando o que sabe, o que pensa... (...) Que seja um lugar em que se possa ir várias tribos. O *Berimbrown* que toca *Funk*. O Rique e eu que trabalhamos com música eletrônica. O Flávio do *Hip Hop*. Tem que ser

aquele lugar em que as tendências estejam ali. Onde a gente troca propostas, conversa.”

(...) E é o que faço no Manifesto (Primeiro Passo). Quando eu vou pôr as cantigas, eu vou e ponho quem está cantando. Se eu vou pôr o berimbau, eu procuro identificar quem, no morro, que está tocando! Então, eu vou trazer este que toca, para o palco. Acho, então, que os músicos, com os seus projetos, devem trazer as pessoas. O que é diferente de trazer só as pesquisas. (...) E quando eu vou produzir um espetáculo, eu vou chamar o fulano de tal do morro. Vou chamar o Seu Zé, a Dona Fulana. Componho, com ele, uma música. (...)

Se criamos espaços para que esta convivência aconteça, há, aí, a possibilidade de mudança de mentalidade, de forma de produção, de criação. É um processo de inversão de valores. Até aqui, uma maneira de pensar nos impregna. Se não fazemos um exercício profundo, constante de sair fora, ficamos envolvidos com esta forma de pensar e reagimos de acordo com esta forma de raciocinar. Uma mudança possível está nesta convivência. Criar espaços, em que o respeito por estas diferenças aconteça de fato e seja um caminho para geração de outra forma de produção.

Papel da intervenção do mestre, em processos que se almeja educativos

Também, a respeito do papel da intervenção do mestre e efeitos de deslocamento no aprendiz, da condição mais de um *Stultus* para outra mais de um *sapiens* é interessante avaliar o depoimento do Gil em relação ao *Up dance* (jovens que apenas ouviam Rap e, com a convivência, passaram a admitir outros tipos de música). Também, do efeito que esta mesma convivência teve no Gil, na medida em que, a partir dali, acolheu, investiu no estudo do Rap. Identifiquei então presente uma postura de *franco-falar*, aliado ao interesse em *instruir*, na perspectiva de oferecer dados não conhecidos, porém, capazes de ajustar, fazer sentido, conexão com o já presente nos jovens. Isto ocorre, seja com o *Up dance*, seja com cada um dos integrantes do NUC (DaniCrizz, Francis, Fred e Renegado). A seguir, reproduzo depoimento do Renegado (NUC), ilustrativo do que se deu entre eles e o Gil. Depois, do Gil, referente à experiência que ele teve de abordagem inicial do Grupo de *Street dance* (o *Up dance*).

Gil Amâncio por Renegado:

O Gil (...) ajuda a ver muita coisa. Eu criei uma amizade bacana com ele. (...) é o meu professor. Nossa relação, no começo, não foi muito boa. Eu o conheci em 98. A gente participava de um programa da prefeitura de Belo Horizonte. Neste programa, os grupos se organizavam nas comunidades e faziam shows. Também, tinha uma parte de oficinas que era muito importante para o grupo: expressão cultural e técnica vocal, produção e elaboração de projeto para captação de recursos. (...) O Gil era professor de

oficina de expressão cultural. Constantemente, eu brigava com ele, saindo farpas! Mas foi um processo bacana porque... Antes eu era mais amargo, fechado. (...) A vivência foi me ensinando a discutir as coisas. A oficina aconteceu no decorrer de um ano. Neste tempo, me foi possível conviver com o Gil. Sempre discutindo. Em 2000, (...) (O Manifesto era um) projeto para fazermos um CD, show e tudo. Resolvemos chamar o Gil para fazer a direção deste trabalho. Foi então que nos aproximamos mais, numa perspectiva de poder conversar mais, trocar idéia. Com isto, fomos nos conhecendo. Nós tínhamos que fazer as faixas do CD. Eu ia para casa dele porque ele tinha computador. Ele aproveitava e mostrava as coisas. Eu ficava doido com o computador! Eu ia para casa dele direto, para compor ou acertar as coisas da composição das músicas. A gente ficava discutindo. E eu cada vez mais fascinado com aquilo ali. Daí, íamos nos aproximando mais ainda. (...) Daí, eu e o Gil construímos um laço de amizade bacana. Hoje, cada vez que trabalhamos juntos, eu aprendo algo novo. Ele fala uma fita que me deixa com mais dúvida, aí eu vou estudar as dúvidas. Ele faz estas trocas comigo. Tem uma frase bacana que ele me disse um dia quando a gente estava conversando sobre os projetos. Ele disse que amigo não é só aquele que diz sim, mas aquele que fala não na hora que você precisa ouvir o não. É aquele que põe dúvidas e tal. Eu vejo que é o que ele faz, seja quando a gente está compondo ou produzindo projetos.

No início, quando ele discordava do que a gente estava fazendo, eu costumava achar que ele era um cara meio doido. Depois, eu ia, refletia e via que ele tinha razão. Eu comecei a ver melhor, a conseguir separar mais o campo da amizade, do campo do profissionalismo. Ver que para ser amigo não tem que ficar passando a mão na cabeça de ninguém. O que precisa é querer que o outro cresça. E eu sinto isto com o Gil, neste nosso contexto de troca. Ele instiga para buscar a evolução. Ele não fala não de forma aberta. Ele quer que a gente veja a necessidade. (...) Ele vai me ensinando as coisas. (...) Também, ele instiga a ler coisas. Questiona quando acha que o que eu produzi está panfletário. Ele fala para ouvir tal coisa. Ele já falou, por exemplo, para eu ler o livro do Rique. Dizendo que lá eu encontraria uns poemas que me ajudariam a sacar a construção das músicas. Ele fala, então, para ler, ouvir, sacar um pouco mais isto ou aquilo, verificar como funciona.

Como anunciado acima, uma outra ocasião em que a questão do mestre foi evidenciada refere-se a uma experiência do Gil, em parceria com o Rui Moreira, entrando em contato com o Grupo de *Street dance*, da periferia de Belo Horizonte, a partir de Projeto Cultural da Secretaria Municipal de Cultura deste município. No encontro inicial, Gil e Rui Moreira encontram grandes diferenças entre eles dois e o grupo de jovens: altura do som para se ouvir música, gosto musical etc. Inicialmente, por isto, ele avaliou não haver como realizar um trabalho com os jovens. Procurando, porém, meios de superar aos seus próprios limites, o sujeito-pólo propôs o nunca feito: introduzir sonoridades populares tradicionais, apuradas, fruto de pesquisas de sua parte. Aí, ele, em parceria, encontra mais uma oportunidade de aprender com a situação.

Em 1999, eu fui convidado para participar do projeto Arena da Cultura. Era um projeto de formação de artistas, nas periferias da cidade. Eu fui

trabalhar com uma demanda dos grupos na Zona leste que queriam aulas de percussão e expressão corporal. Quando cheguei lá, eu fiquei assustado com a altura que os meninos ouviam música. Eu perguntava o que eles escutavam e a resposta era unânime: o rap. Eu perguntei sobre o que achavam do samba, da música sertaneja. A resposta era sempre a mesma, que, fora o rap, era tudo “*paia*”. Se não era rap, não valia. A primeira impressão que eu tive, então, era que seria impossível o diálogo. De qualquer forma, eu resolvi pedir para que me trouxessem o que eles ouviam de rap. E nestes momentos de escuta, eu fui descobrindo que havia grupos de rap que misturavam o eletrônico com o berimbau, que usavam “*samples*” de grupos vocais da África do Sul. Eu fui chamando os meninos para a escuta. E comentava: “*Olha gente, esta moçada ouvia Rap, mas também curti outros sons*”. Eu comecei a mostrar, para eles, que os próprios caras que eles curtiam eram caras que tinham outra escuta.

Depois deste trabalho, isto foi mudando. E, aí, foi bacana porque eu comecei a levar as coisas africanas, o repente, o coco de embolada. Comecei a mostrar outros sons, outras imagens. Começamos a falar de poesia. Se de um lado, os meninos abriam uma disposição para conhecer um outro universo musical e cultural, de outro, eu passei a descobrir a riqueza musical, poética do rap. O que, para mim, até então, era uma massa sonora. Ao investir no estudo, na pesquisa este campo, eu passei a ouvir com outro ouvido. A perceber as diferentes formas de rap, a radicalidade da linguagem, as relações que eles estabeleciam entre texto e música, as relações do rap com a cultura africana com a literatura de cordel, o repente. Esta experiência da oficina do Arena (da Cultura) foi fundamental no meu envolvimento com a cultura Hip Hop. E foi o Arena que possibilitou a organização de um trabalho de mistura de linguagens muito bacana que foi o Manifesto Primeiro Passo.

(...) No final, eles estavam fazendo coisas que a gente não acreditava ser possível fazer pulando corda! Essa questão do domínio técnico foi uma coisa que me chamou muito a atenção nessa experiência com o Grupo do *Up Dance*. Se eu penso a dança somente a partir de uma visão acadêmica, antes de trabalhar com estes meninos eu teria que passar um longo tempo trabalhando o corpo deles para chegar aos padrões de um bailarino. Mas se eu procuro conhecer o que eles estão fazendo no campo da dança, eu posso construir uma nova dança a partir do momento em que coloco um elemento estranho que gera um problema a ser resolvido pelo corpo. Depois que eles entraram na jogada, passamos a ter um problema inverso: conseguir tirá-los da corda para fazer outra coisa. Interessante também foi que depois desta experiência, eles começaram a nos olhar de outra forma. Abriu-se um canal de negociação. E outro efeito legal foi o modo de conceber o rap a partir dali. Ao estudá-lo, eu fui descobrindo (...) o que era o movimento Hip Hop.

Papel da educação

Quanto ao inicialmente acima exposto, do papel de processo educativo para geração de um equipamento a ser usado para enfrentar a vida, abaixo apresento algumas afirmações do Gil que entendi seguirem mesmo sentido. Ele considera a escola formal pública, apesar de limites a superar, ainda, um espaço estratégico de preparação para a população das classes populares.

Para ele, ela consiste em um espaço em que este grupo poderá ter acesso a informações (minimamente, que seja) sistematizadas e recursos contemporâneos, não possíveis a eles, desta forma, em outros lugares. Ele chama a atenção, porém, para a necessidade de avaliação urgente do tipo de expectativa que se tem em relação a estes aprendizes, por parte daqueles responsáveis pela educação destes.

Assim, para encaminhamento de processos de maior emancipação daqueles oriundos de classe popular, Gil ressalta a indispensabilidade de se praticar o uso de outro tipo de lógica. Não aquela que trabalha na “perspectiva de perda” (sujeitos insuficientes, marcados sobremaneira por uma “cultura primitiva”, em que o máximo que conseguirem alcançar é para se manter em posição subalterna, dependente, carente), mas sim de ganho (de conquista de maior autonomia). Portanto, de sujeitos que devem ser levados a identificar um projeto de vida, para investimento e consolidação, no decorrer desta. Posicionamento, que lhes possibilitem ir conquistando uma capacidade de autoria, de gerenciadores de suas vidas.

Eu me pergunto o quanto as propostas de educação ainda estão presas em uma visão de mundo que não ajuda aos negros a participarem de igual para igual. Da forma como a educação é proposta, segundo, ainda, uma visão positivista, conservadora, conformadora de mundo, a população negra fica fadada a uma postura conformista, passiva. A idéia da cultura negra como primitiva, gera como conseqüência que há uma melhor a ser apropriada para se poder entrar no mundo civilizado. O que quero dizer é que os negros precisam ser incentivados a reconhecer o que há de próprio deles, identificar o que sabem e, isto é importante, propor a sua leitura, dominando as ferramentas da hora.

(...) O objetivo é que as pessoas encontrem saídas por elas. (...) Os projetos tinham que ter este propósito, de ver etapas de autonomia. E não ficar o menino ali, até arrumar outra coisa boba para matar o tempo e ir embora. Quer dizer, ali é apenas um momento de ocupação. Isto, eu acho muito pobre diante da capacidade que este menino tem se ele for provocado a achar saída. E este tipo de pensamento é muito dominante nestes discursos! Eu vejo os depoimentos, é tudo centrado neste campo: “Ah, aqui é ótimo senão eu estava nas ruas.” Ou: “Ah, eu já perdi muitos amigos no crime, se eu não estivesse aqui, eu estava tomando droga...” Ah, ora, se for para tomar droga é uma decisão que cada um tem que avaliar as conseqüências para sua vida. Agora a pergunta a ser lançada para eles é: “Você tem uma perspectiva de vida?” Isto é que me interessa! Cada um poder dizer: “Eu estou aqui, porque aqui aprendi a pensar, a criar possibilidades de atuar no mundo. Eu quero ocupar outros espaços na cidade, fazer universidade. Estou traçando meu caminho pra chegar à ser produtor musical.” Tem que abrir!!!(...)

Há uma singularidade do Brasil. Precisa entender como se dá este processo. Também, quando estou falando do “Espaço de convivência”, quero dizer de você conseguir criar lugares em que outra lógica possa emergir. Porque é muito difícil você pensar de uma outra forma dentro de um modelo contrário. Até porque, o pensamento tem de ficar calcado em uma prática, em um modo de proceder, em uma estrutura. De forma que você veja que há um acompanhamento daquilo que você está falando. Dá sinais que está

acompanhando o que você fala. E na realidade estes espaços nossos, da cultura negra, de convivência, eles sempre ficaram marginalizados e não há por parte da intelectualidade brasileira um olhar mais profundo sobre estes espaços.

6. 2. Entre “*Jazz: espetáculo musical e cênico*” e os registros das narrativas

Produção de arte, a partir do que estiver ao alcance

Sobre a produção, por negros, de espetáculos intimamente ligados à vida explorando sonoridades e, enfim, o que houver disponível, evidenciando a capacidade de invenção, superação de empecilhos para realização de seus propósitos, no texto encontramos:

Mais importante que as letras (força das palavras) que cantavam era o ritmo em que as embalavam. Quando não dispunham de tambores ou de qualquer outro instrumento de percussão, os negros, chamando isto de *patting juga*, batiam palmas e davam tapas sincopados num dos pés. (...) Na medida em que não havia como dançar enquanto trabalhavam, mesmo assim, os negros não se calavam. Enquanto cortavam cana, colhiam algodão e assentavam trilhos e dormentes, entoavam canções de trabalho (*work songs*), com as quais ritmavam o serviço, conversavam entre si e distraíam os capatazes.

Em Gil, referindo-se ao processo de montagem na Cia. SeráQuê?, encontro indicação de procedimentos feitos para produzirem com maior autonomia:

Geralmente, num processo de montagem, o ensaio é realizado com o ator pensando que ali vai ter uma mesa, do outro lado, uma porta... E normalmente o cenário chega às vésperas da estréia. (...) Este não participa do processo de construção da cena. Ao chegar, por exemplo, um sofá mais uma cadeira, o que vamos fazer será: eu sentar aqui e você aí. Não há tempo para explorar o que chegou, torná-lo parte da cena. (...) com isto, os atores estão sempre trabalhando tentando imaginar o que será a cena quando chegar os recursos! No nosso caso, na Cia. SeráQuê?, a gente contava desde o início com aquilo que já estava disponível. Se este sofá está desde o início, eu posso colocar este sofá nas costas, carregá-lo. Ele passa a ser um personagem. Ele passa a interferir na minha cena. E não fica como um objeto para compor a cena. (...) Se eu tenho a bola grande, eu a uso, mas se não, vamos fazer com uma pequena. É ela que vai para a cena. Explorando o que se tem, você amadurece. O exercício de buscar soluções é muito maior. Você começa a ficar mais rico. Você tem tempo para exercitar o seu repertório, para lidar com o objeto, com o seu corpo, com o espaço.

Posicionamento de negros em que uma marcação própria é proposta ao assimilado

O texto esclarece que os africanos, na chegada à nova terra saídos da África, traziam instrumentos e que ao se verem desprovidos deles re-apropriavam de outros encontrados disponíveis, porém, impondo um modo próprio de explorá-los. Como abaixo exposto:

Ao chegar ao continente norte-americano, os africanos levavam consigo os instrumentos utilizados em sua música que acompanhava as danças e cantos tribais. Na época, a atitude dos senhores de escravos de destruir os instrumentos e proibir as manifestações artísticas para cortar os últimos laços culturais que ainda existissem com a África e integralmente dominar os africanos, na verdade, acabou acelerando o processo de assimilação dos instrumentos europeus pelo negro, sem (necessariamente) implicar em adoção dos conceitos estéticos ocidentais. O negro, aí, de acordo com seus traços e tradições culturais ainda latentes na memória utilizou estes instrumentos à sua moda.

Gil Amâncio também trabalha nessa perspectiva quando discute a capacidade inventiva dos negros e indispensabilidade de se garantir qualificação de pessoas para a exploração de multiplicidade de dados, riqueza de sonoridades, presentes em obras, então, propostas por negros. Qualificação não restrita ao padrão estético de análise da cultura européia. Para este sujeito-pólo, a exploração das obras de negros propostas no decorrer da história, segundo perspectiva de ganho (como citado acima), é uma das estratégias que deve ser utilizada para configuração de “imaginário coletivo mais positivo” relacionado a negros. Vale, assim, o seu comentário da importância de se constituir um processo de formação, de qualificação para se bem conhecer, explorar o trabalho de artistas, como é o caso da obra do compositor erudito, Lobo de Mesquita. Formação que toma a cultura negra também como fonte de informação e campo de diálogo com a cultura européia, no caso, clássica (“de igual para igual”):

Por exemplo, eu tenho a maior curiosidade de fazer uma leitura do compositor barroco Lobo de Mesquita. Negão! Um dos grandes músicos eruditos do Brasil. Se eu for cantá-lo, tocá-lo com uma exclusiva formação européia, de Bach, vou tocá-lo de uma forma. A gente pode perder muito do que era a percepção dele, vindo do batuque que ele explorava ou, então, do toque dos tambores, dos cantos encontrados na cidade de Ouro Preto. Uma música, portanto, que foi feita a partir de uma apropriação do código europeu, mas também, certamente marcada pela experiência dele com os elementos musicais afro-brasileiros. Então, o artista, para bem explorar as sutilezas da obra dele terá que trazer na cabeça os valores, o ritmo africano e dos afro-brasileiros, porque, do contrário, a obra dele será empobrecida. A alma dele pode ficar de fora caso se ajuste a uma estética de caráter exclusivamente europeu. Agora, se eu for tocar aquilo, mas já tenho também iniciação em coisas dos tambores, dos berimbaus, dos atabaques, das vozes

deste povo, eu vou tocar com outra intensidade! Eu vou explorar outros instrumentos naquela orquestração e vou mudar totalmente o caráter da obra do cara.

O espetáculo o “Triunfo, um delírio barroco” foi muito rico por causa desta oportunidade. Ali, eu comecei a utilizar estes conhecimentos que eu tinha. O Rolland ajudou-me muito porque ele ia me dando informações da música africana. O que tinha para eu fazer a trilha! E eu fui construindo. Quer dizer, este espetáculo foi um marco na determinação de meu caminho como compositor de trilha sonora, de pesquisa da música africana, da cultura brasileira de base africana, dos tambores. Quando eu penso neste espetáculo, eu fico lembrando de como a gente trabalhou a trilha. Não apenas do ponto de vista musical, mas também da sua colocação no espaço. Tinha momentos, em que havia um trompete sendo tocado do meio da platéia. O uso de instrumentos tradicionais do Candombe, instrumentos de metal que foram construídos especialmente para o espetáculo. O uso de som percussivo entrecortando a fala dos atores. Foi muito bom esse espetáculo!

Arte e vida entre negros, interconectadas

No texto encontramos ter a arte um caráter funcional, sendo, então, inconcebível, para os africanos, a separação entre a arte e as atividades cotidianas, de modo geral, como mostra o seguinte trecho:

Entre os africanos é inconcebível a separação entre a música, a dança, a canção, o artefato e a vida do homem, tanto quanto, a sua adoração aos deuses. Também, quando se procura um equivalente ao conceito de “beleza” na cultura africana conclui-se que a arte está tão diretamente ligada à vida cotidiana, que o “belo” só se justifica como expressão do cotidiano. Contrariando ao conceito ocidental de obra de arte (concebida como artefato desvinculado da vida cotidiana, circunscrito ao mundo da estética), a música africana é funcional. Ela serve a propósitos sociais e religiosos, em contraposição ao caráter “artístico” e “estético”, típico da música erudita européia. (...) Entre as tribos africanas, o princípio é de participação de todos nas atividades artísticas e religiosas, mesmo que de modos diferentes, o que dilui a divisão entre artista e público. Como aspecto estrutural desta cultura, a arte africana (se bem que o termo deva ser utilizado com cuidado neste caso) é praticada coletivamente. E é através desta prática (coletiva) que ela é aprendida, dispensando instituições criadas para esse fim, como as nossas escolas e conservatórios. Já nos EUA, esta prática musical coletiva passará a ser desenvolvida dentro das igrejas batistas, em momentos posteriores da escravidão, até os dias atuais. Aí, na medida em que todos são participantes ativos, a platéia (nos moldes ocidentais de exclusiva consumidora de música) não existe.

No caso do depoimento do sujeito-pólo, ele insistiu que o seu trabalho, cada vez mais, mantém-se sintonizado com esse princípio de não dissociação entre arte e vida identificado na cultura africana, negra (e que se difere da concepção da européia). Como indica tal trecho:

Manifesto Primeiro Passo (foi) um projeto artístico que vem associar esta moçada do Hip Hop, Samba e Capoeira, com as senhoras da terceira idade. (...) *Uma dança, uma música que todo mundo podia fazer*. Isto me remete a um livro que li, na década de 70 ou 80, *Dançar a vida*, de Roger Garaudy. Neste, ele fala desta separação que houve na arte, da arte com a vida. Quando as artes foram se libertando dos rituais, ganhando autonomia, se distanciando deste ritual, desta integração. A partir da associação de arte com a *virtuose* ficou um negócio para poucos. Só os que podem estudar muito podem se dizer artistas, podem ter lugar no palco, mas quando eu ia ao Congado, uma coisa que me fascinava era que eu via lá o congadeiro dançando com os jovens e as crianças. Então, era uma dança, uma música que todo mundo podia fazer. Quem estava ali participando do grupo podia dançar, cantar, tocar. Não era olhado se é uma pessoa gorda, magra, se é branco, preto, não importa, o espaço é para você fazer. Também, quando criamos o “Manifesto Primeiro Passo”, achei muito bacana porque foi a primeira vez que vi aquelas senhoras cantando, dançando, ao lado daquela moçada e contando da vida delas! Então, o Manifesto fecha este ciclo para mim. Nele, é onde sintetizo, vejo a ligação entre a tradição, a cantiga de roda, o samba de raiz, do partido alto, a capoeira e a música eletrônica: o Rap, a literatura do Rap. (Enfim,) como estas coisas podem conversar.

Também, o poeta e escritor Ricardo Aleixo esclarece, acrescentando dados. Fala da proposição de um trabalho de intermídia em que os limites entre campos de expressão artística não ficam claros:

A Sociedade Lira Eletrônica Black Maria, ao contrário, trabalha em uma perspectiva intermídia, em que os elementos de uma área contaminam outra área. Não fica tão claro o que é dança, o que é teatro, um vídeo ao vivo e as projeções. O vídeo ao vivo jamais atende a um princípio de ilustração. Ele está em uma perspectiva crítica em relação àquilo que você está vendo na cena. Ele tem uma função de duplicar, em termos de espaços temporais, o que está sendo colocado, ali. O vídeo pode fazer com que um gesto corriqueiro se transforme em dança, visto na tela. Da mesma forma, a aparelhagem, o microfone, por exemplo, os efeitos usados pelo microfone. A voz, um fonema pode se transformar em um elemento rítmico, percussivo pela reinteração das células rítmicas.

(...) Então, o trabalho que (eu e Gil) nos propomos a fazer na Black Maria foi: mais do que na música, estávamos interessados na musicalidade, mais do que no teatro, na teatralidade, mais do que na dança, na gestualidade, que pode ou não ser considerada como dança. São dados que acontecem na vida de qualquer pessoa e porta elementos de musicalidade, de poeticidade, de teatralidade. Só que, no nosso caso, interessa exatamente o momento formador deste. O momento em que um gesto pode ser corriqueiro e pode ser outra coisa. Só que, ao contrário do coreógrafo, que vai pegar este gesto e vai transformá-lo em dança, no nosso caso, queremos exatamente o momento do impasse. Nós queremos flagrar exatamente, no caso da fala, por exemplo, as oscilações entre fala e canto, que constituem seguramente mais de 80% da base criativa da música popular.

(...) O compositor, o cancionista que, em geral, escreve sobre temas do cotidiano, ele acaba recorrendo a modos de entonação muito próximos da fala. O que os gregos chamam de *melos*. A melodia vem daí. Desta cadência que está presente na fala. Muito da música erudita, da música de concerto,

também explora isto. Principalmente a música de invenção do século XX. O *Rap (Ritm And Poetry)* é exatamente isto. Esta rítmica omitida nos sons da fala e sobreposta a uma base rítmica poderosa, bastante pulsante. E muito das traduções, mitos, poéticas africanas, indígenas exploram isto também.

(...) Então, tudo isto atende a um princípio performativo. O que impede que o que nós fazemos seja lido do ponto de vista específico da poesia ou da performance, conforme praticada nas artes cênicas ou da praticada nas artes plásticas ou do concerto musical. Tem a ver com todas estas linguagens, mas apontam para uma zona de instabilidade que faz com que o expectador fique completamente perdido ou ele identifique um caminho a seguir. Um caminho que, inclusive, poderá deixar que outros também o perpassem. Falando assim, parece complexo, mas não é. Em geral, as pessoas chegam para nos cumprimentar depois, falando de como elas foram convidadas a ouvir coisas que estão no cotidiano e elas não ouvem. A fazer gestos que elas deixaram de fazer quando eram crianças. Então, isto acontece com a gente.

Líder: comanda tarefas e entretenimento

Ainda sobre o texto, despertou-me atenção o fato dele ressaltar o papel do líder negro que, com humor, “*swing*”, exploração de gestos e múltiplas entonações, ao mesmo tempo, conduz os demais a realizarem tarefas e os entretém.

O líder, então, de forma perspicaz e bem-humorada, proporciona aos companheiros alguns segundos de descanso, retardando a duração normal de sua frase e transformando-a num holler (um grito). Neste sentido, a *work song* ultrapassa a mera função de organizar o trabalho. Ela pode servir de meio de comunicação entre o líder e a turma de trabalho, onde ironias, reclamações e referências à condição de escravo (e, à liberdade), feitas de modo mais ou menos velado, acabam funcionando como forma de sublimação momentânea desses problemas. Assim, mais que um mero interlocutor, cantando para organizar a tarefa, o líder equipara-se ao papel de um *entertainer*, que distrai e até mesmo diverte sua turma. (...) Enquanto trabalham, boa parte da atenção de todos está voltada não só para o que ele canta ou fala, mas também, para seus gestos, expressões faciais, sinais. Isto é, para a sua performance completa. Ele, como um hábil performer, sente o momento exato para uma piada, um aumento na dinâmica ou no ritmo ou mesmo um descanso momentâneo. Desempenhando tal tipo de função, este líder, tanto pode desenvolver característica (bagagem) musical (*blues*, baladas, *hollers* e *work songs*), como acumular vivência frente a diferentes “platéias” (as turmas de trabalho que liderou). “Platéias” um tanto incomuns, mas dificilmente menos atentas, exigentes e cúmplices de seu interlocutor.

Essa referência a uso de recursos utilizados por um líder me fez lembrar duas passagens do material empírico: um depoimento de Wagner Carvalho (ele e o Gil, na Suíça, “comandando” cinco mil pessoas) e, outro do Gil, na Alemanha (aí também propondo ações para grande público). A seguir, verifiquem o depoimento de Wagner e, após, o do Gil:

Uma vez fomos para a Suíça propor um trabalho inesquecível! Em uma praça com mais de cinco mil pessoas, nós fizemos um cortejo de Afoxé, as pessoas atrás da gente. Um espetáculo de dois em cena. Uma coisa maravilhosa! Este momento marcou muito a nossa presença lá. Recebemos críticas maravilhosas.

E Gil:

Tem uma cena do espetáculo, em que eu monto uma batucada vocal com o público. Eu separo o público e vou fazendo cada grupo produzir um som. Ali, eu libertava as possibilidades de construção musical com a platéia. Explorava o improvisado. Algo que antes dali, inclusive, eu limitava a uma experimentação vocal ou uma improvisação no exercício do teatro. Ali, eu vi o que é isto, segundo um conceito jazzístico. Eu diante da galera, não falava a língua, entendi que tinha que fazer alguma coisa e tinha que dar certo. E foi uma experiência muito bacana! Na hora em que eu vi aqueles gringos todos cantando e tocando, eu falei: “*Poxa, eu tenho que voltar para o meu país e fazer isto lá.*” Se eu começar a estudar mais a divisão rítmica, vocal, eu vou poder fazer coisas muito legais!

O tambor em cena

Vale a pena rever aqui o papel destacado do tambor no Jazz, e como ele veio sendo explorado de forma singular, pelos negros no decorrer de séculos:

O tambor é o elo não-perdido do jazz com a música africana. Provavelmente, ele constitui a exceção mais significativa à prática coletiva da música. Há tambores em todo o mundo, marcando a pulsação de mil espécies musicais, mas o modo como os negros africanos batem os seus, alternando tensão e relaxamento, é que deu ao jazz o ritmo sincopado que distingue dos demais. Tambores que, na música africana, não rufam, como por exemplo, nas marchas militares, mas cadenciam danças e cânticos. Para tocá-los, somente podiam os músicos selecionados, tornando, de certo modo, especialistas.

Gil também ilustra tal informação (da presença peculiar do tambor entre negros), seja quando evidencia saber distinguir a sua presença entre outros instrumentos (ao ouvir toques da percussão, na Alemanha) ou ao indicar como este é um instrumento de uso cotidiano (utilizado para promover a junção entre gerações e estilos de músicas diferentes).

Quando eu estava na Alemanha, era sábado, em um bar com uns amigos alguém chegou e convidou a todos para “*um samba da pesada, tocado por uns alemães*”. Eu gostei da idéia já que era uma oportunidade de matar a saudade do Brasil. Quando estávamos chegando, eu comecei a ouvir. [Gil faz o som do bumbo, em ritmo do samba.] Chegamos. Eu estava ali, ouvindo o samba e eu não dançava. Meu corpo não conseguia mexer. Eu falava comigo mesmo: “*Que coisa engraçada, está tudo certo, os caras estão tocando, tem o tamborim tocando, a caixa tocando e eu não me movo!*” Aí, eu tive o entendimento de que o Brasil sabe fazer uma coisa que ninguém sabe! A gente tem uma maneira de tocar o samba que é nossa. (...) O samba

é uma música para se dançar e a dança no samba é... [Gil levanta e começa a dançar]: um, dois, três / um, dois,. O cara toca o surdo faz: um, dois / um, dois / um, dois. [Gil faz o som como um surdo tocando]. Este *dois* tem de combinar com este *três* do meu pé. Então, o cara que toca o samba, ele tem o dançarino na cabeça dele. O alemão não diferencia este toque, um e dois, para sambar, daquele próprio para marchar. Ele vai bater o dois certinho, mas não vai caber o três lá dentro. Com isto, não é possível dançar.

(...) Como eu conhecia muito o Alto Vera Cruz, propus que eles convidassem, para fazer parte da percussão, um grupo de Capoeira e do Samba e, para fazer as *Backing vocal*, que ele convidassem as Meninas de Sinhá. Grupo de senhoras da terceira idade, que cantam músicas de roda. Eles me falaram que eu era doido de misturar, mesmo assim, toparam. No dia do ensaio, olhei o grupo de senhoras, sessenta, setenta anos e, do outro lado, a moçada. Aí, eu me perguntei como eu conseguiria fazer o grupo se misturar? Como eu costumo carregar comigo o tambor, eu o peguei e pensei que ali, naquela hora, ele tinha de falar alto. Aí, comecei a tocar, as Meninas de Sinhá começaram a dançar! Eu fui incentivando, produzindo mais som. Elas foram puxando os meninos, eles meio tímidos... Mas como elas foram e puxaram, eles não ficaram para trás! Com isto, nós começamos todos a dançar. A partir daí, começou a rolar e foi rolando o processo de criação que deu no projeto *Manifesto Primeiro Passo*.

Sobre a happening (cotidiano em entrelace com a arte cênica)

O texto apresenta o *happening* como uma iniciativa de entrelace de campos artísticos (música, teatro, dança) e vida cotidiana, que marcou significativamente a produção do *Jazz*, a partir de então.

[...] não se propunham a representar uma “outra pessoa”, mesmo ao praticar ações pouco comuns. Não tinham a intenção de fingir ou representar, fazendo questão de serem eles mesmos. É também por isso que os pensadores e praticantes do teatro norte-americano, a partir da década de 60, utilizam o termo *performance* (que pode ser usado num sentido mais amplo de “representação”), relegando os termos “teatro” e “drama” para manifestações mais restritas a formas definidas classicamente.

Continuando, ao ser exemplificando a diferença entre uma *performance* e uma cena teatral propriamente dita encontramos:

Para efeito de ilustração, (...) imaginemos a possibilidade de se encontrar um homem vestido de Papai Noel no período das festas natalinas tomando café em um bar. Aí, ele não estará representando. Veste o disfarce por imposição prática. No entanto, ao vermos uma cena idêntica acontecendo num palco, mesmo não havendo intenção desse homem em personificar o conhecido personagem, leva-nos a acreditar que temos a nossa frente a representação de uma cena onde Papai Noel faz sua refeição matinal, provavelmente no Pólo Norte. (...) As ações no *happening* são relativamente indeterminadas (...) Em geral, a composição e a execução dos *happenings* eram preparadas previamente.

Diante do material empírico, como trechos a seguir expostos de depoimentos do Carlos Rocha (Carlão) e Gil, perguntei-me o quanto o que faziam guarda intrínseca sintonia com o caracterizado como *happening*. Por exemplo, quando eles, na fase inicial de suas carreiras, em trabalho comum, decidiram sair às ruas para realizar intervenções fora de um formato de espetáculo. Segundo, proposição de gestos cotidianos, eles viram atrair a atenção de pessoas, em contextos diversos e reconhecimento, por este público, do trabalho realizado.

O conjunto de nossas intervenções, cada uma ia puxando outras coisas. Eu me lembro que uma vez nós ficamos muito emocionados quando estávamos subindo a Rua da Bahia. Tinha uma moça, aos prantos, sentada na calçada. Ela chorava muito. Eu e Gil ficamos até meio sem saber se aproximávamos ou não dela, mas aí nós começamos a fazer palhaçada, a partir do próprio movimento de ir e não ir. A moça percebeu, mas ela estava assim... Devia ter acontecido algo muito sério, que, aliás, não perguntamos o que teria sido. No nosso caso, queríamos lidar com a pessoa e não com o acontecido a ela. Pela maneira como chorava fora algo muito ruim, mas nós queríamos puxá-la para outro lugar, que não fosse aquele.

Nós, então, ficamos olhando para ela de binóculos. Ela não gostou nada disto, fez uma cara feia. Aí, fomos nos aproximando até que nos assentamos, um à direita e o outro à esquerda dela. Ficamos calados, não falamos nada. Ela foi se acalmando gradativamente. Ficamos ali um tempo, meio assim, porque para nós também não era fácil o que fazíamos! Não tínhamos idéia do que aconteceu e não sabíamos as conseqüências de uma abordagem, como a nossa, para a pessoa. No caso, parecia ter acontecido uma tragédia com ela. Nós ficamos ali, assentados um tempo. As pessoas passavam, olhavam e iam embora. Neste período, tentamos falar alguma coisa com ela, coisas indiretas, mais lúdicas. Tentando puxar alguma coisa, ela não respondia. Aí, acho que decidimos ir embora. Dando a entender que não valia a pena ficar ali e que estávamos perdendo o nosso tempo, além de ser amargura demais, sofrimento demais. Demos a entender que não queríamos ficar envolvidos naquilo ali, que era melhor ir embora. (...)

Nós falamos que iríamos embora. Atravessamos a rua e ficamos assentados no meio fio, do outro lado. Cruzamos o braço e ficamos olhando para ela. Aí, a coisa começou a mudar. Depois de algum tempo, ela abriu um sorriso. Assim, de orelha a orelha e foi uma coisa linda! E nós ficamos felizes também. Fomos embora.

A “nota suja”, explorada entre negros, como valor em uma produção sonora

No texto sobre o Jazz, encontramos considerações relacionadas à “*nota suja*”. Esta caracterizada principalmente como mais um recurso cênico e de efeito sonoro calculado proposto pelo *jazzman*. Como mostra esse trecho:

Como um prolongamento do corpo do *jazzman* e de sua voz é através do conhecimento técnico apurado e desta integração física (corporal mesmo) com o instrumento que este consegue sua plena performance musical. No jazz, então, o que importa não é necessariamente a nota musical afinada, mas os efeitos do som produzido. Também, nem tanto a palavra dita, mas a expressão. E para que esse ideal seja alcançado, tudo é válido como: “sujar” o som da flauta, misturando o som da voz; utilizar notas e harmônicos fora da região habitual do instrumento; produzir efeitos e rugidos e “gritos” nos instrumentos de sopro; percutir as cordas do piano diretamente com as mãos. Portanto, contrariar os preceitos técnicos da música erudita.

Diante dessas considerações sobre “o *jazzman* e a nota suja”, recordo-me de informações do Gil sobre tipo de sonoridade vista na cantoria do Senhor Raimundo Nonato, Rei do Congo. Esta que veio a atrair o Gil, por lhe possibilitar expressar, em seus trabalhos, aquilo que não conseguia fazer ao recorrer às “belas vozes”. Como abaixo reproduzo:

Quando terminarmos de comer, ele começou a cantar e cantava uma canção atrás da outra. Cada uma mais bonita que a outra! Ele tinha um timbre de voz, meio rouco e anasalado! “*Eh... quando eu sento no pé de ngoma! Eh!*” Hoje quando eu canto, eu me lembro dele e me emociono, pois é como se ele estivesse ali me ensinando a cantar. Eu arrepio até hoje! Ali ouvindo, eu comecei a descobrir uma outra sonoridade que não passava pelo meu ouvido. Eu tinha comigo, até então, a voz de Cauby Peixoto, Milton Nascimento! As belas vozes, limpas, claras, que eram bacanas! Eu fui treinado para escutar aquilo, mas para o trabalho que eu fazia, seja de dança ou de corpo, este canto limpo não servia. Eu precisava de algo que fosse mais interno. E quem me ensinou isto foi o Seu Raimundo Nonato. (...) Ele, na convivência, ensinou-me a entender a sonoridade do Congado, lugar onde cantam.

O improviso

Os esclarecimentos sobre o improviso, aspecto importante para se avaliar qualidade de um *jazzman* contribuiu para entender que aquele é conseqüente de uma prática incansável que gera, no seu autor, a liberdade de proposição de novo, portanto, por habilidade, domínio de saber, de técnica apropriada. A seguir, reapresento trecho sobre esta técnica e, posteriormente o depoimento do Gil e o uso do improviso, por exemplo, na Cia. SeráQuê?:

Em função de tudo o que já se observou, percebe-se imediatamente que a improvisação, no jazz, desempenha um papel semelhante ao teatral. Ela está sempre presente, em qualquer forma ou escola jazzística, variando apenas em sua intensidade. Assim, pode-se representar sua variação traçando uma imaginária linha contínua, compreendida entre o menor e maior grau de improvisação jazzística, que demarca essa ocorrência. Note-se que o *jazzman* não improvisa apenas durante um “solo”, isto é, no momento em que tem a liberdade de construir uma nova melodia sobre uma determinada seqüência harmônica ou algo parecido. Dado seu caráter primordialmente expressivo, o

simples ato de executar uma melodia alheia já implica certo grau de improvisado no jazz.

Quando mais tarde, eu criei a Cia SeráQuê? com o Rui Moreira e o Guda, um trabalho que durou dez anos, de 1993 a 2003, eu levei isto para a Companhia. Um tempo para a experimentação, para pesquisa e para a criação. Na SeráQuê? nós chegamos a ficar um ano ensaiando um espetáculo e lá desenvolvemos uma estratégia diferente. Ao contrário da *Sonho e Drama*, nela, a gente começava a criar e já convidava o público para ver. Isto foi muito bom porque começamos a vender pequenas apresentações para eventos. Por exemplo, alguém precisava de uma cena para uma intervenção na cidade, numa galeria de arte, num encontro de educadores, a gente fazia. Além deste tempo maior garantido, para a experimentação, pesquisa e a criação, outro ponto em comum entre *Sonho e Drama* e SeráQuê? foi a proximidade dos dois trabalhos com um bricoleur, esta coisa de mosaico, colagem. Então, quando víamos que aquelas experimentações estavam apontando um caminho, a gente marcava a estréia. E isso foi muito legal porque, no caso da Cia SeráQuê?, a gente sempre conseguia ganhar um dinheiro com essas apresentações e isso garantia a manutenção da Companhia.

A *Cia SeráQuê?* já começa com a proposta de construir uma cena negra contemporânea, em Belo Horizonte. Isto, partindo do resgate de nossas memórias de negros urbanos. A idéia era pesquisar as formas de como a população negra ocupa a cidade, e constrói uma cultura urbana. Trabalhar com a cultura negra segundo uma visão diferente da folclórica. (...) Os ensaios eram um misto de relato e experimentação daquilo que a gente ia lembrando das festas de família, das rodas de samba na casa dos amigos, as horas dançantes, os bailes. Era um trabalho de arqueologia, de exploração pessoal. A cada encontro nosso, conforme o lugar da apresentação, a gente lançava mão dos objetos sonoros que pintavam como uma caixinha de fósforo ou um instrumento musical e íamos improvisando. Eu e Guda nos batuques, o Rui dançando e assim a gente começava a experimentar movimentos, sons, textos. (...) As pessoas que apareciam para ver nossas improvisações achavam que era um espetáculo ensaiado tamanha a desenvoltura que fomos adquirindo no processo de improvisar.

É. Tanto os trabalhos na *Sonho e Drama*, como na SeráQuê? e mais tarde na *Black Maria*, eles não só propuseram uma nova cena para a cidade, mas também modos de se produzir. Estes foram processos muito complexos e muito ricos a meu ver. Enquanto muitos artistas estavam parados, pela dificuldade de captar recursos, de fazer, nós estávamos sempre fazendo. Íamos fazendo devagarinho. Sempre tendo algo na mão, produzindo. A importância de um tempo de um ano para você fazer um trabalho é fundamental. Permite a você apurar a sua qualidade artística. Você consegue elaborar um treinamento para a equipe. Quando você só ensaia durante três meses de trabalho, você só repete. É muito difícil você sair disto. Você nunca vai romper com aquela sua lógica de atuar. Mas se você tem um processo de um ano, aí, é diferente. A gente começa a falar de possibilidade de construção de uma linguagem cênica.

Finalmente, a partir da leitura sobre o Jazz, e do material empírico configurado nesta pesquisa, torna-se patente o fato de que os negros não estão, como não ficaram à espera de autorização para proporem e inventarem modos de expressar, apropriando-se, sempre que

necessário e possível, do disponível. Daí, esta tese, simultaneamente, ao configurar o conjunto de depoimentos, evidencia que negros, “compromissados com o vivo”, mobilizam-se, equipam-se para realização de tal tarefa. Com tal pesquisa foi possível identificar sinais (a partir de cada depoimento, inclusive) daquilo que poderá contribuir para que os espaços educativos formais e informais garantam, a cada um que neles permaneça, efetivação de um processo consistente de subjetivação.

Ressalto o ponto relativo às iniciativas para se garantir a expressão da fala do sujeito, dos motivos que o mobilizam. Entendi que a pesquisa ilustra de forma significativa este tipo de disposição generosa, através da narrativa do sujeito-pólo e daqueles que, em sua vida, vêm assumindo funções de educadores (incluindo espaços informais e segundo proporção diferenciada). Eles, no decorrer de tal percurso, em sua maioria, de forma contingencial, “confeccionaram” redes, entrelaces, relações implicadas, enfim, diversos contextos de efeito educativo (constitutivos) para todos os envolvidos, normalmente “invisíveis”, consolidadas através de acolhimento, conflitualidade, solidariedade, reciprocidade, auto-estima, escuta e reconhecimento. Também, tomando-os como referência, é possível afirmar do efeito edificante para negros quando, em espaços educativos, eles convivem com informações positivas, úteis - pelo poder de resposta a questões cotidianas - relativas à cultura negra, de modo geral, sob orientação de educadores críticos e implicados com tal conteúdo. Sobre isto, a seguir, apresento trecho de depoimento do sujeito-pólo referindo-se a ação de alguns de “seus mestres”.

(...) devo nomear os meus mestres. Pessoas as quais encontrei no meio do caminho. Elas que foram abrindo as portas, sensibilizando-me enquanto artista. Abrindo meus olhos, meus ouvidos, meu corpo para ver o mundo de uma outra forma. Para relacionar com as coisas de uma outra forma. Essas coisas fazem com que eu, atualmente, venha procurando falar e mostrar que nós temos uma forma específica de apreender e de nos colocar na vida. Também, que não assumimos isto como saber para gente. É, então, recente a minha firmeza em assumir a minha história de vida como meu grande capital cultural. Algo que me dá força para qualquer arte que eu vou fazer, seja no palco, seja dando aula²⁴².

A partir desta constatação sou tentada a perguntar-me sobre qual poderá ser o efeito para os negros se passarem a encontrar, nos espaços educativos (informais e formais), a defesa da tese de que, por exemplo, aqueles que produzem “notas sujas”, como é o caso do Senhor Raimundo Nonato (citado por Gil Amâncio na página 49) pai e avô, em potencial, de educandos e de educadores, são inventores, propositores, exploradores de sonoridades e não

²⁴² Trecho de depoimento do músico Gil Amâncio, apresentado no capítulo 2, deste trabalho.

exclusivamente mal cantores? Também, pergunto sobre o efeito positivo, constitutivo para educandos negros, no mínimo, se ele passar a ver exposto, em espaços educativos, inclusive os formais, que a expressão corporal esteticamente concebida como desalinhada pode ser intencional, fazer parte de processos de exploração de “potencialidades humanas”, não comumente utilizadas²⁴³. Ainda nesta mesma linha, que cantar como a Clementina de Jesus é um mérito e que exige domínio de saberes e habilidades especializados. Esta hipótese foi reforçada, após eu ouvir depoimento do cantor e compositor mineiro João Bosco²⁴⁴ sobre a importância desta cantora carioca, negra para a sua vida, como a seguir transcrevo:

Sou João Bosco, de Ponte Nova de Minas. Eu já corri atrás das congadas, quando era criança. Ouvi muita coisa na rua, muito som, muita história. Eu fui criado por uma senhora, hoje por volta dos 100 anos de idade, negra e que também me ensinou muita coisa de sua maneira africana, como um jeito (próprio) de falar. “*Desce daí, menino!*” [João Bosco muda aqui o tom de voz] Isso tudo entra em minha música. (...)

Clementina para mim é o princípio. Onde tudo começa, rainha, mãe, fonte da mais limpa. (...) Quando comecei a ouvir a Clementina de Jesus aconteceu uma coisa impressionante em minha vida. Ela fez um trabalho de arqueólogo. Ela foi desenterrando, cavando... Ouvi-la, conhecê-la permitiu não só que as coisas que eu tinha vivido, mas coisas de memória fossem saindo de dentro de mim. A maneira dela cantar, a sonoridade que ela produz fez com que eu fosse tomando coragem para expandir-me, inventar, brincar, entrar na roda, improvisar. Aí, a boca vai entortando, criando situações de som, fonemas. Fonemologia. Isto é uma coisa que a Clementina extraiu de mim. Deu-me coragem para eu poder exercitar isto.

(...) Eu e o Aldir (Blanc) compomos uma música. (Em um trecho dela foi proposto a expressão) “saca saca”. Aí, a Clementina canta “treca treca”. Eu fico com “treca treca”. A Clementina está certa. É um som maravilhoso! É muito diferente de “saca saca”. É outro som! Clementina é assim. Eu não saio de casa sem Clementina de Jesus!

Caso seja garantido o convívio dos educandos negros (e também dos brancos, índios, asiáticos, enfim) com tal tipo de conteúdo, nesta “perspectiva de ganho”, cogito ser isto decisivo para se instalar uma revolução (positiva) no modo deles se conceberem e àqueles com quem convivem (pais, avós, tios, vizinhos próximos). Negros “berrando, fazendo algazarra”, produzindo a partir de gestos não convencionais, com efeito cômico, sonoridades com pés e mãos e isto ser abordado, em espaços educativos, como elemento a ser mais investigado, em termos de detalhamento do domínio de habilidades ali embutidas ou do

²⁴³ Sobre isto, vide a narrativa do Gil Amâncio a respeito do personagem “o Negro”, no teatro iraniano, no capítulo 2, p. 48.

²⁴⁴ Depoimento encontrado em Documentário Bengelê (citado no capítulo 2, p. 111).

grau de bem estar que aquele tipo de iniciativa gera naquele que faz tal ação. Penso que o exercício que estou a propor, para ser trabalhado, por exemplo, em cursos de formação de educadores, é de ampliação dos nossos critérios de validação do que pode ser aprovado como expressão capaz de contribuir para o cuidado de cada um e para ampliação das possibilidades cognitivas, de expressão da corporalidade, de sonoridades vocais, de sociabilidade. Isto feito, para ampliar as possibilidades de conhecimento, dos educadores, das motivações que sustentam a fala (a expressão) de nossos educandos. E com isto, ampliarmos as chances de oferecer-lhes provocações que lhes convençam a deslocarem da posição de defesa (traduzida por um não querer se apropriar de todo saber disponibilizado para eles, nos referidos contextos) para aquela de propositores de saberes. Saberes que, em sintonia com o saber oficial (então concebido não mais para, exclusivamente, substituir o já trazido, visto entre os seus), o problematize, amplie as possibilidades de resposta deste, para atendimento das exigências cotidianas de cada sujeito. Como ilustrativo disto, é possível recuperar trecho da narrativa do Sujeito-pólo sobre mudança ocorrida nos rapazes do *Up dance*, quando esse propôs uma atividade de pular corda, com música mais elaborada, escolhida entre aquelas que eles gostavam, obtendo como resposta um maior envolvimento deles.

Eu tinha uma corda em casa e um documentário sobre brincadeiras de Moçambique. Entre as brincadeiras estava a de pular corda, que lá chama Nzope (gafanhoto). É uma brincadeira feminina em que as mulheres começam pulando em pé e vão abaixando, abaixando até ficarem assentadas e vão transformando a brincadeira numa dança. O interessante era que lá elas pulavam corda, acompanhadas por um grupo de percussionistas. E o movimento delas nas cordas é de tal leveza que impressiona! Elas arrasam, dançando. Então, o que eu fiz? Eu levei este documentário, mas apresentei primeiro a corda. Queria ver o que aconteceria. Eles na hora disseram que não iriam pular. Eu concordei, porém, propus que eles vissem o vídeo. Quando eles viram, eles vibraram e disseram que queriam fazer. Eu fui para a percussão e comecei a cantar: “*Um homem bateu em minha porta e eu abri. Senhoras e senhores...*”

Na hora em que eles começaram a pular foi uma loucura! Neguinho começou a fazer tudo o que tinha direito. Então, eu os desafiei a pular corda dançando o *street dance*, que era a praia deles! Foi genial porque abriu o canal! O pau quebrou e surgiu um negócio totalmente diferente. Foi impressionante porque do primeiro até o último dia que apresentamos o espetáculo, eles foram se apropriando, cada vez mais, das possibilidades de movimento na corda! No final, eles estavam fazendo coisas que a gente não acreditava ser possível fazer pulando corda! Essa questão do domínio técnico foi uma coisa que me chamou muito a atenção nessa experiência com o Grupo do *Up Dance*. Se eu penso a dança somente a partir de uma visão acadêmica, antes de trabalhar com estes meninos, eu teria que passar um longo tempo trabalhando o corpo deles para chegar aos padrões de um bailarino. Mas se procuro conhecer o que eles estão fazendo no campo da dança, eu posso construir uma nova dança a partir do momento em que coloco um elemento estranho que gera um problema a ser resolvido pelo

corpo. Depois que eles entraram na jogada, passamos a ter um problema inverso: conseguir tirá-los da corda para fazer outra coisa. Interessante também foi que, depois desta experiência, eles começaram a nos olhar de outra forma. Abriu-se um canal de negociação. Outro efeito legal foi o modo de conceber o rap a partir dali. Ao estudá-lo, eu fui descobrindo realmente o que era o movimento Hip Hop.

Necessário reafirmar o proposto por Sousa Santos de que a expectativa, ao se buscar condições de garantir que “todos” venham a ter efetivamente como se apropriar de ferramentas (simbólicas, inclusive) válidas para defender seus direitos e reconhecimento coletivo, a partir de experiências (educacionais) intencionais, segundo uma perspectiva intercultural, é de que tal iniciativa abra novos espaços para uma política cosmopolita, para diálogos interculturais, para a defesa de autodeterminação e (como já posto) da emancipação. Também, avalio que os dados obtidos nesta pesquisa permitem reavivar o defendido pelo educador Reinaldo Fleuri²⁴⁵ de que para além da polissemia terminológica e da evidente diversidade de perspectivas que se expressam nas teorias e propostas relativas ao multiculturalismo, interculturalismo, transculturalismo, um campo de debate configura-se, tornando paradigmático justamente por sua complexidade. *“A riqueza que daí surge consiste justamente na multiplicidade de perspectivas que interagem e que não podem ser reduzidas por um único código e um único esquema a ser proposto como modelo transferível universalmente”*. De toda forma, para Fleuri:

o eixo conceitual em torno do qual se situam as questões e as reflexões emergentes neste campo, e que caracteriza os mais espinhosos problemas do nosso tempo, é o da possibilidade de respeitar as diferenças e de integrá-las em uma interação que não as anule, mas que ative o potencial criativo e vital da conexão entre diferentes agentes e entre seus respectivos contextos.

Nesse contexto, a tarefa de uma educação que se pretende “intercultural” não é adaptar, ou mesmo simplesmente possibilitar a mútua compreensão das linguagens. É, antes, possibilitar a emergência dos múltiplos significados (polifonia), provocando a reflexão sobre seus fluxos e cristalizações e os jogos de poder aí implicados, buscando-se a transformação de relações hierarquizadas e excludentes em relações de reciprocidade e de inclusão; de saberes fragmentados e disciplinarizados, em saberes que busquem, além das distinções, as interconexões, a desestabilização de dicotomias, substituindo bifurcações hierárquicas por redes de diferenças cruzadas, múltiplas e fluidas numa perspectiva dialógica.

²⁴⁵ Fleuri, 2005, p. 3.

VII - CONSIDERAÇÕES FINAIS
(ou tentativa de dar um fechamento)

Esta última seção é composta de três subitens. No primeiro, revendo o já exposto em seções anteriores e acrescentando algumas considerações, exponho, então, o que quis com a pesquisa, principalmente no que se refere ao papel dos contextos educativos para constituição de subjetividades coletivas (“responsáveis” pela própria história, incluindo aí o coletivo). No segundo, trato de possibilidades de investigação vislumbradas a partir da elaboração desta pesquisa e, finalmente, no terceiro, reflito sobre o valioso e estratégico papel do leitor-intérprete para a exploração e multiplicação de possibilidades daquilo que foi abordado aqui.

7. 1. Enfim, o que se quis

Início reafirmando que o principal objetivo dessa elaboração foi configurar um registro de narrativa(s) de negro(s), focalizando aspectos de experiência de viver dele(s), segundo ótica positiva. Isto, atenta à qualidade e/ou características das respostas dadas por ele(s) aos desafios inerentes ao contexto sócio-político e cultural no qual está/esteve (estão/estiveram) inseridos e o efeito que tal apropriação de saberes teve na vida deste(s). Algo, enfim, exposto ao leitor no capítulo 2. No conjunto de depoimentos configurados, identifiquei como pontos centrais: que os depoentes, atentos aos direitos e deveres de cidadania, de modo solidário, generoso, combativo, evidenciaram inúmeras e inventivas iniciativas para conquista de atendimento a interesses pessoais, com implicações positivas para o coletivo; que arte e vida trazem “sintonia fina” entre estes negros; que foram ou vêm fazendo de desafios da vida “combustível” (motivos) para procurarem aprender mais, explorarem mais os múltiplos saberes disponíveis (com atenção significativa, também, aos “próprios da cultura negra”)

Sobre o sujeito-pólo, é possível dizer que a maioria dos processos educativos os quais vivenciou, principalmente fora da escola formal, caracteriza-se pela garantia de acesso e efetiva apropriação de bens simbólicos, expressivos complexos, ricos em dados significativos, com cuidado estético e com valor de uso para ele. Além disto, nesses, ele pôde contar com a presença de guias (mediadores, intercessores, educadores) que se dispuseram a “*bem ensinar*” saberes não convencionais, de culturas diversas (inclusive a cultura negra, a partir de sua crescente atração e demanda) e por meio de, também, inventivas e efetivas estratégias de “ensino-aprendizagem”. Apesar de o conjunto dos depoimentos dos outros negros contar com menos detalhamento sobre a questão, é possível identificar também em todos eles a presença de busca sistemática de apropriação de tal tipo de saberes (complexos, ricos em dados

significativos, com cuidado estético e com valor de uso para o sujeito implicado). Apropriação que vem permitindo, ainda mais, a cada um deles: identificar e consolidar modo ainda melhor de fazer, de acontecer, segundo o que apostam; participar e intervir, segundo modo que concebem de interesse exato.

Chamou-me a atenção o fato deles tomarem, como já dito, a cultura negra como mote de exploração e uso com resultados não convencionais. Iniciativa que vem lhes possibilitando crescente aprovação institucional e/ou coletiva, nas áreas artísticas em que investem. Tal constatação fez com eu visse correspondência entre o que cada um deles propõe, seja em produções solo (a incluir o próprio viver cotidiano), seja quando se unem a outros e o que apresentei como característico do processo de constituição / aprimoramento do jazz no decorrer da sua história. Correspondência que também vi estabelecida entre as características inerentes ao percurso de constituição destes artistas (subjetividades agonísticas, paradigmáticas, coletivas) com o que identifiquei, no capítulo 3, item 3.2., como próprias a um processo de subjetivação, portanto, aquele que guarda atenção, investe intencionalmente, no decorrer da vida, em um “cuidado de si”. Cada um inventando modo próprio de se cuidar (abrangendo o coletivo), utilizando e elaborando cultura negra nesta empreitada.

Avalio que o material empírico, então, configurado, pelas características e consistência, representa um tipo de registro inédito - caracterização de processos educativos bem sucedidos, fora da escola formal, envolvendo sujeitos negros, com utilização de saberes próprios à cultura negra; dados potencialmente úteis para se fortalecer associação entre positividade e experiência de vida de negros e, quiçá, conseqüente revisão de imaginário coletivo a lhes favorecer. Uma resposta frutuosa, então, demandada pelo cenário contemporâneo, como evidencia a seguir breve trecho, já exposto na introdução:

vivemos um momento de impasse em que se recomenda ação coletiva para superação deste. *Momento de ausência* no debate, seja de *conceitos aptos a traduzir as complexas mediações entre os contextos de ação locais, nacionais e transnacionais, seja de instrumentos analíticos que permitam estudar a reconfiguração das construções identitárias, no âmbito das lutas anti-racistas*. Em tal contexto, as posições oscilam entre o elogio da cultura nacional mestiça e o apelo por mais identidade racial, tornando indispensável a configuração de um posicionamento analítico e de certo modo político fora destes dois pólos apresentados como antinômicos. Em outros termos, *a iniciativa de reconstrução das identidades e dos padrões de convivência social não deve seguir nem o caminho da racialização, vislumbrado pelos estudos raciais, nem a afirmação da identidade mestiça, como querem os que tendem a rejeitar os estudos raciais*. O que se observa é uma complexa negociação das identificações etno-raciais e a permanente articulação de novas diferenças culturais. Também, é indispensável que as pretensões de

validade anti-racistas ocorram sensíveis ou a partir da articulação entre os contextos de ação transnacionais e a formação da opinião e da vontade no âmbito nacional. *Isto significando que as reivindicações políticas, construídas nas redes transnacionais de movimentos sociais, só são legitimadas quando penetram as esferas nacionais, submetendo-se às diferentes etapas dos processos nacionais de formação das decisões políticas.*

Alerto que, ao longo da pesquisa, dois elementos se fizeram presentes. O primeiro (já dito em ocasiões anteriores) a expectativa de geração de alteração significativa de imaginário coletivo que seja favorável aos negros. O outro, a aposta de que a “*colheita (de tipo específico) de narrativas de negros*” (tanto o que expressam sobre o seu *saber fazer*, o da sua comunidade quanto o seu *saber dizer* a respeito de sua própria performance e de seu grupo, em relação ao contexto sócio-político no qual se inserem ou em relação aos saberes instituídos, “secularizados”), por um maior número de “agentes sociais / guias / educadores”, poderá ter papel decisivo para efetivação de mudanças paradigmáticas no sentido almejadas (salto qualitativo nas possibilidades de participação e intervenção coletiva desses).

Finalmente, ao propor a configuração de registros, visando publicizar novas possibilidades ou modos de existências mais compatíveis com ou mais acolhedoras de um maior número de sujeitos, quis oferecer, para todo aquele que a esses tiver acesso, recursos, por exemplo, simbólicos capazes de servir como mecanismo de “blindagem” (“imunização”) ou força de resistência contra práticas de desqualificação, e como “equipagem”. No caso, para uso em processo de elaboração de subjetividades corajosas para levar a termo mudanças sustentáveis e favoráveis para si e a coletividade, com conseqüências para reversão de desesperança coletiva. Registros para uso em processos de subjetivação, portanto, dependentes de relações constituídas em espaços de convivência potencialmente educativos - formais e/ou informais.

7. 2. O que se vislumbra

Não é negando o que está disponível. É se apropriando das novas tecnologias de informação e de comunicação (software livre, aprender a produzir vídeos, músicas eletrônicas, dominar o computador, logicamente, ler, escrever) e propondo novas leituras. A educação deve ir por essa linha. Incentivar a negrada a exercitar diálogos múltiplos, novas invenções, modos de viver que lhe atendam especificamente. Para se viver hoje não é possível mais insistir nesse modelo de relação e de forma de pensamento mecânico, de relação submissa. É como se não houvesse uma aposta a favor desta turma ou crédito no seu potencial. Também, como se não houvesse interesse de mudança favorável para ela (Gil Amancio).

Tomando como base os depoimentos sistematizados da pesquisa, a seguir, apresento exemplos de temas propostos para investigação. Sugestões de pesquisa que podem valer para melhor identificar características específicas e ampliar o grau de conhecimento a respeito de saberes da cultura(s) negra(s) e modo(s) que integrantes da população negra vivem, se expressam coletivamente.

O sujeito-pólo identifica como urgente a necessidade de definição de estratégias metodológicas para sistematização e uso de elementos próprios à cultura negra, em contextos educativos, incluindo a escola formal. Ele, porém, ressalta a indispensabilidade de proposição de um modo próprio disto ocorrer. No caso da exploração da música negra, por exemplo, ele levanta a questão sobre como explorar a riqueza, variedade e complexidade de tal tipo de música em que, por exemplo,

(a) o corpo, suas possibilidades, representa peça intrinsecamente integrante do processo de produção musical, como expressa trecho a seguir:

No Brasil, vamos encontrar cantoras falando que construíram uma maneira de cantar muito inspirada nos instrumentistas. Se você pegar a Elza Soares cantando, é um trombone aquela mulher! O tipo de fraseado que ela faz, não é de cantora, é de trombonista. A maneira como ela faz a frase musical é de quem ouviu muito um trombonista tocando. Então, este tipo de estudo, nós não temos hoje. Quem se inspirou em uma Clementina de Jesus, por tê-la ouvido cantar com aquela voz?! Qual música, qual cantora buscou nela esta informação ou na Elza Soares? Quem registrou um depoimento da Elza Soares sobre como foi esta construção da maneira dela cantar? Com quem ela dialogou? Com quem aprendeu? Elis Regina falava muito que ela imitava Ângela Maria, mas e a Ângela Maria? Inspirando-se em quem ela veio cantando com aquela voz maravilhosa!? Quer dizer, a gente não tem estes estudos, não tem estes documentários! Um centro de referência da cultura negra é um lugar para investigação e de produção de saberes.

(b) ou que muitos dos instrumentos próprios a essa não estão sistematizados em partituras. Um fato a demandar que um número maior de pessoas invista na escrita de cada instrumento típico da cultura negra (agogô, atabaque etc.) e que já vem sendo feito em São Paulo. Assim, reproduzo trecho de seu depoimento:

Porque, a escrita musical é genial como uma ferramenta para você pensar o que você cria. Agora, é difícil ela vir sem a estética no interior da qual ela foi produzida. Porque esta escrita estava a serviço de uma concepção estética de música. Então, todas as vezes que a gente vai discutir, eu não consigo vê-la como simplesmente uma técnica de escrita, ferramenta para você pensar a sua música, mas com o peso estético de valor a marcar a música e que você irá produzir a partir dali. Mas e a música de ascendência africana, como se escreve? Eu estou muito curioso porque consegui baixar, da Internet, vários cantos de orixás. Cerca de dez cantigas diferentes de Oxum, de Oxalá... Uma quantidade que dá um panorama bom do que é esta musicalidade. Comecei a ouvir coisas que eu nunca tinha ouvido. Chamou a minha atenção o Candomblé de Angola. É uma outra maneira de se tocar, se cantar. Então, quando se pensa no ensino da música, por qual caminho nós vamos trabalhar a escrita musical? Só a européia basta para o menino saber ler ou temos de investir em estratégias para ensinar a escrever a música afro-brasileira? Também, fazendo entender como a música brasileira foi construída em cima destas bases. Isto, para que este menino, quando for compor, tenha... não perca... Porque se ele não tiver noção da escrita do *Agogô*, na hora em que ele for fazer o arranjo, como vai trazer? Como fazer para não perder, desconsiderar aquele instrumento?

Também, ele realça a necessidade de iniciativas que possibilitem a *formação de maestros* (com sensibilidade e capacidade para se colocarem diante de grupos de cantores, tocadores de música regionais identificando e aprimorando qualidades neles e não formatando o grupo aos moldes da cultura estabelecida). Sobre isto, vejamos trecho de seu depoimento:

Eu estive em Montes Claros poucos dias atrás e, na viagem, encontrei com um velhinho. Ele tocava um pandeiro, mas parecia que tocava um piano! Era um dedilhado que produzia um som muito bacana! O que ele faz, eu nunca vi sendo feito do mesmo jeito. E é algo que vai se perder porque ninguém vai filmar aquilo. Ele não tem lugar de reconhecimento na comunidade onde este seu saber vai ser repassado, transformado em conhecimento. É uma técnica totalmente diferente de tocar o pandeiro.

Outra coisa que eu vi foi uma Orquestra de Rabeca. Os velhinhos que tocam rabeca nas Folias de Reis, eles resolveram fazer uma orquestra recentemente. Eles agora procuram um maestro. Isto porque eles trazem a imagem de uma orquestra sinfônica. Eu ouvi aquilo e fiquei pensando que nós não temos um maestro hoje capaz de escutá-los e criar obras para um grupo como o deles. Alguém que se disponha a identificar uma forma de participar deste grupo sem fazer perder o que há de próprio nele. O que pode vir a acontecer é o maestro ficar tentando afinar a rabeca deles, qualificando de feio o que fazem ou os impedindo de tocar o que querem, por julgar que não vai ficar bom.

É certo que tem maestro que pode se posicionar diferente, mas naquelas circunstâncias eu acho difícil. Neste caso, ele não estará lá apenas para ensinar. Ele deve saber dialogar e explorar o potencial deles. Se não tiver tática, eles podem até ser abafados porque o encantamento deles pela orquestra pode levá-los a se deixar abafar. Aonde eles querem chegar precisa de alguém que tenha um conhecimento musical de orquestração de alto nível, com uma formação popular. Um profissional, assim, não se acha fácil. Não está sendo formado porque a universidade não tem o contato e nem o olhar que precisa sobre este universo, comumente qualificado de popular, rústico, cascudo. Quando eu falo da universidade, eu falo no todo e naquilo que está chegando. Eu sei que tem música popular na universidade. O Paulinho, amigo meu, é o responsável pela área, mas lá é uma música popular refinada!

Eneida: Desde que não atrapalhe...

Gil: Mas o que nós queremos é uma que atrapalhe mesmo porque nós viemos aqui foi para atrapalhar!!!

Iniciativas que possibilitem também a *constituição de espaços de convivência*, educativos com características específicas para formação dos negros. Assim, vejamos trecho de depoimento:

Então, como a maioria das pessoas que trabalham com a cultura afro-brasileira não é do Congado, nem do Candomblé, elas não têm uma convivência direta com estas matrizes, a produção de arte delas é resultante, em grande parte, da escuta informal. Daí, no momento em que vamos produzir uma obra, estas coisas vêm, mas não vêm organizadas. Por isto, por não termos esta vivência, a gente começa a produzir algo que a gente não sabe o que é. E a gente nomeia: “Ah, eu estou fazendo um Ijexá!” Ou, “Eu estou fazendo uma música afro.” Mas...

Eneida: E acaba também se referindo como autodidata. Como você já colocou antes.

Gil: Pois é. E é por isto, que eu acho legal a proposição deste espaço de convivência, Um ambiente, com informação, com trocas. Porque, aí, a gente passa a ter um outro que vai poder dizer: “Não, isto que você está fazendo não é o que está falando, não!” Isto é fundamental, porque a juventude atual está muito sem referência dos padrões culturais das tradições africanas, afro-brasileiras, da arte negra contemporânea. Até já existem lugares de encontro. (...). Se criamos espaços para que esta convivência aconteça, há, aí, a possibilidade de mudança de mentalidade, de forma de produção, de criação. É um processo de inversão de valores. Até aqui, uma maneira de pensar nos impregna. Se não fazemos um exercício profundo, constante de sair fora, ficamos envolvidos com esta forma de pensar e reagimos de acordo com esta forma de raciocinar. Uma mudança possível está nesta convivência. Criar espaços em que o respeito por estas diferenças aconteça de fato e seja um caminho para geração de outra forma de produção.

(...) precisamos (...) defender o acesso ao bem produzido por todos. (...) ter força para não aceitar o que outros, que pouco sabem da vida em dado lugar, querem impor como sendo o que é o mais adequado para atender as demandas dali. E, finalmente, defender espaços independentes como é o caso do Alto Vera Cruz. Como montar um curso, contando com aqueles que

dominam um saber de interesse da comunidade e que têm sintonia com o lugar? É necessário conseguir alcançar este tipo de poder.

“Eu vou montar aqui um espaço de confirmação dessas coisas, em que o seu Zé vai poder vir com os negócios dele”. Ele vai ter com quem conversar, com quem tocar. Eles vão ter a possibilidade de gravar, transformar isto em produto. Então, aí é um território. E firmar um território é importantíssimo. Nós temos que lutar por isto. Para não ficar como é hoje. Nós temos hoje o Tamboelê, o Arautos do Gueto, o Quilombola, do Negativo, tem o Tambor Mineiro, do Tizumba, tem o NUC, mas eles, ainda, pelo que sei, estão restritos a oficinas de percussão, cabelo afro, identidade negra. Não pode ser restrito, assim! Geralmente a comunidade vai para uma escola que não tem qualidade nenhuma. E este território, ele não tem força para requerer o que acha devido.

O músico também aponta outro tipo de pesquisa a investir lançando atenção para um conjunto de aspectos de cultura negra que, levadas adiante, podem fortalecer ainda mais nova fase na vida de negros no Brasil. Quer dizer, uma maior sedimentação no imaginário coletivo da concepção de negros como sujeitos competentes, propositores de invenções de uso de todos. Ele sugere pesquisas que trabalhem a presença de elementos africanos em clássicos da música popular brasileira, como é o caso de *Águas de Março*, de Tom Jobim, como presente em trecho a seguir:

Eneida: Você pontuou que o pessoal da Bossa Nova não falava da influência africana em sua produção (Tom Jobim, em *“Águas de Março”*, Toquinho e Vinícius, por exemplo, em *“Meu pai Oxalá”*). Eles tinham, têm que dizer?

Gil: Eles não, mas nós que somos educadores sim ou se ele é um músico que vai falar sobre música, então, eu acho que é importante ele saber explicitar isto. Porque você está construindo uma musicalidade, em que você tem uma diferença de tratamento em relação à música. Então, eu acho importante você situar, o mais amplamente possível, o que está fazendo. Por exemplo, quando se vai discutir o ensino de música na escola, nós precisamos de uma informação de alguém que vai ler as obras, vai produzir conhecimento, a partir disto. Por exemplo, como foi a adaptação de berimbau, por Tom Jobim? Como muda o som berimbau quando você passa para outro instrumento? Uma orquestra tocando: *“É pau, é pedra.”* Pan pan, pan pan... Puxa, uma orquestra tocando e foi tirado de um berimbau! Este menino, que vai olhar para um berimbau e orquestra, que não vai pensar só em berimbau e berimbau; berimbau e atabaque. Vai pensar em berimbau e coro!

A inexistência de maestros negros em orquestras com número substantivo de músicos negros, nos priva de ouvir o que pode haver de *swing* nas obras deste compositor, caso tocadas por orquestras deste tipo. Os contrapontos, as polimetrias que ele pode ter colocado ali! Mas geralmente o que encontramos é um olhar do colonizador sobre uma obra. Aí, se você pega um Mignone e um Tom Jobim, verá como cada um foi lá e fez leituras diferentes. Entre eles, há um modo próprio de se posicionar e se apropriar da obra. Daí, não é por acaso que hoje *Águas de Março* é um hino e a *Congada* (de Mignone), poucos conhecem e tocam. Então, eu acho que estas apropriações em cima da cultura negra nós temos que começar a debruçar sobre elas. Qual é a riqueza que está nesta arte? Seja ela plástica, ou sonora.

Finalmente, o poeta e escritor Ricardo Aleixo, em seu depoimento, sugere temas de pesquisas, como pode ser visto em trechos a seguir. Um deles, para fins de exploração de *corporalidade negra na arte e no cotidiano*:

(...) O *Black Walk* é o andar negro em várias comunidades. (...) no contexto das grandes cidades, (eu gostaria de saber) como o andar dos negros vai se alterando conforme o lugar? Um é o andar quando se desce do ônibus. O cara está ali, corre para pegar o ônibus. Liga um som quando está dentro do ônibus. Ele vai descer. Se ele tiver atrasado, ele vai correr de um jeito. Eu estou pensando em um garoto de 16, 18 anos ou 19, 20 anos, como é que ele vai entre a casa dele e o trabalho? O que vai alterar a qualidade da gestualidade dele, do movimento dele? Se ele topa com uma dupla de policiais, ele já vai andar de um jeito diferente. Quando ele topa com uma mulher, assustada com a presença dele, ele vai reagir de uma forma também. (...) Tenho muita vontade de (...) pegar tipos. (...) garoto de 20 anos, (...) a mulher de 40 anos, a menina de 12 e o homem de 80. (...) Eu queria muito pensar no andar negro no contexto das grandes cidades. (...) Acho que é um campo não explorado. Sobre os negros do interior do país, das regiões distantes da zona rural, existe um *corpus* sobre isto. (...) sobre a corporalidade no Candomblé existe e no Congado já começa a haver. O que difere é que aí é contexto do ritual. Eu queria ver no contexto do cotidiano. Este que vai aparecer no Hip Hop, por exemplo. Porque o Hip Hop devolve também uma corporalidade que vai influenciar o sujeito ao andar na rua. Agora, eu estou querendo pegar, por exemplo, uma mulher. Basear-me em pessoas que existem mesmo. Uma senhora com seus cinquenta anos, começou a trabalhar fora. Ela tem de atravessar a cidade e no fim de semana ela gosta de ir a um pagode ou a um baile sertanejo. Então, o corpo dela, por força desta vivência nova, alterou a qualidade dos movimentos. Ela mora na periferia. Então, ela se senta. Ela sabe do lugar em que ela vai se sentar no ônibus. As amigas e os amigos com quem ela vai junto. Com quem ela combina as coisas. Então, se a amiga senta atrás, ela senta também. Então, tudo isto, diz muito da pessoa, eu poderia até dizer enquanto artista, mas eu estou pensando como a vivência no contexto urbano, ao mesmo tempo em que é limitadora, ela é potencializadora de outras experiências. E como a ciência tem deixado de estudar isto! Algo que também interfere na produção de linguagem.

E outro, relacionado à exploração da *linguagem*:

Lancei essa questão a partir de meu interesse pela linguagem. Como alguém fala no ônibus? Esta pessoa que fala assim, no ônibus, como namora? Que tom de voz usa quando está namorando? Quando está cozinhando para o namorado? Sem querer transformar tudo em objeto de análise há, de todo modo, um campo vasto a explorar, prestar atenção. Um campo que pode nos contar sobre o por que produzimos linguagem desta forma e não daquela? Por que, nossa presença no mundo se dá dessa ou daquela forma? Então, o corpo tem sido negligenciado, enquanto objeto de estudo e, mais do que isto, enquanto objeto vivo da cultura. Algo que só posso conversar com você concebendo a presença de um corpo vivo aqui. E tudo isto faz com que conheçamos tão pouco dos vários brasis que tem por aí. Mas aí, eu já estou viajando...

7. 3. Sobre o leitor-intérprete e conjecturas...

O *discurso aberto* é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso, a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer agradar e consolar. Ela *quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas*²⁴⁵.

(...) Sempre concebi o teatro como uma possibilidade de *conversar com as pessoas sobre determinadas coisas*. E conversar de uma maneira lúdica. Eu não tomo o teatro com a função de indicar modos de conduta, valores apropriados etc., portanto, com função didática, pedagógica, funcional, moralista etc. Também, entendo que os autores classificados como de obra aberta cabem como uma luva num conceito de diálogo. Porque, por exemplo, quando montamos o *Processo*, *não nos interessava explicar a obra. A idéia era de compartilhar, refletir sobre o que era aquele processo*. Assim, posso propor conexões entre a obra e outras coisas; acentuar determinadas aspectos desta, mas *sempre com esse olhar de não revelar e sim de instigar, de gerar no público a iniciativa de conhecer, de investigar a respeito da temática em jogo, por si*. Uma posição que quer evitar afirmações reducionistas como: *“Ah, então é isso que o autor quis dizer!”* Neste caso, ao definir a moral da história, eu tomo uma expressão que é aberta e *imponho um fechamento. Algo que talvez nem mesmo o autor possa dar*²⁴⁶.

A escolha por trabalhar com uma questão própria (da polêmica²⁴⁷) temática das “relações raciais”, no Brasil, fez com que, no decorrer da elaboração da pesquisa, inclusive, eu fosse confirmando que alterações “no âmbito da mentalidade coletiva” contrárias a práticas racistas (ou de “desqualificação”) demandam tempo e implicação (não apenas dos negros). Tal entendimento acabou por manter-me com a pergunta sobre o como fazer, em termos de proposição de questão a pesquisar, tratamento dado ao conteúdo e estratégias de apresentação da pesquisa para que o máximo de leitores venha a se interessar, a se envolver na exploração deste assunto, a meu ver, simultaneamente, um problema e solução do coletivo.

Quer dizer, mesmo sendo responsável pela finalização dessa, o fato de pretender que ela gere algum efeito em termos de “balançar o sentido do mundo”, de estabelecer uma nova ordem de valores, fez com que eu me mantivesse a perguntar sobre qual o tipo de intervenção, principalmente, gostaria que viesse do leitor, contando para isto com a sua história, formação, linguagem e possibilidade de liberdade. Então, contando com possíveis,

²⁴⁵ Eco, 2005.

²⁴⁶ Trecho de depoimento do Diretor de teatro, Carlos Rocha, apresentado no capítulo 2 desta pesquisa.

²⁴⁷ Assim, qualificada por avaliar que, ainda, sobre tal assunto, mesmo sem dedicação a estudo sistemático “*todos nós*” (ou com número reduzido de exceções, algo que parece vem se alterando) já ousamos nos apresentar com conhecimento de causa suficiente para definir uma categórica afirmação. Afirmações que geralmente tendem para excludentes extremos: ou a total vitimização de negros ou atribuição a eles de total responsabilidade pelas precárias condições de vida do maior número de seu contingente populacional.

livres e inventivas respostas que ele, o leitor-intérprete, poderá apresentar a partir da leitura desta: em síntese, *uma obra em aberto*. Quer dizer, no decorrer da elaboração desta pesquisa (tentativa de “dizer algo novo” e, simultaneamente, de configurar algo já sabido por muitos e “nunca” visto exposto), vim conjecturando das possibilidades do registrado gerar, em cada leitor, com a sua especificidade, interesse por divulgar o material sistematizado e tomar como de sua co-responsabilidade a busca por respostas a questões ainda por responder.

Finalizando, avalio que o proposto, nesta pesquisa, exigiu que me mantivesse, ao longo do percurso, “negociando limitações”, tais como: não muito saber sobre outras áreas além de meu campo de formação em Psicologia e Educação (por exemplo, saberes da área artística, saberes populares, de campos como o da Antropologia, das Ciências Sociais e Políticas); estar diretamente implicada, como negra, no “grande tema” abordado (a experiência de vida de negro, no Brasil, principalmente); ter de definir (bem precisar) instrumentos (simbólicos), ainda por fazer, capazes de garantir a “leitura do fenômeno” de modo entendido como satisfatório. Sob tais circunstâncias, ressalto que o prosseguimento em tal pesquisa / estudo (de caráter prospectivo) deveu-se no mínimo a dois fatores. Um deles foi por saber o quanto é desconhecido “o(s) mundo(s)” da população negra e o quanto isto vem sendo letal, seja para ela, seja para todos os povos. O que faz com que sejam louváveis iniciativas para mudança de tal quadro, mesmo quando não nos sentimos “totalmente suficientes” para realização de tal empreitada. O outro motivo foi por apostar na valiosa possibilidade de sua continuação pelo leitor, todo aquele que se dispuser a explorar a obra.

No decorrer da pesquisa, portanto, o leitor em potencial foi sendo considerado como um co-produtor dessa (avaliada, em última instância como um pré-texto). Isto por cogitar que ele poderá - a cada “*entrada e navegação*”, na obra então “concluída”, trazendo a cada vez, tomara, postura “mais desarmada” e implicada, explorando ângulos novos do tema - propor “temporárias” e frutuosas re-elaborações inclusive capazes de fortalecer, em relação aos negros, a “*perspectiva de ganho*”. Iniciativa, então, a ser somada à de todos os que vêm (e)laborando para conquista de substituição de “rotas já viciadas”, em termos de definições, caracterizações desqualificadoras da presença dos negros na história sócio-política, ao longo dos séculos, por outras mais fundamentadas por dados obtidos a partir deles. “Rotas”, iniciativas a se consolidar e que se constituam como mais facilitadoras da população negra explicitar seus vitais e inerentes potenciais. Uma conquista, caso obtida, de valor inestimável, em última instância, portanto, a favor do coletivo.

O jogo vale a pena na medida em que não se sabe como vai terminar... (Foucault)

VIII - REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. 3ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- AUGRAS, Monique. História oral e subjetividade. In: VON SIMSON, Olga R. M. (org.) *Os desafios contemporâneos da história oral*. Campinas: Centro de Memória – Unicamp, 1997, p. 27-37.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. 2ª ed. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- CABRAL, Sergio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- CAGE, John. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage*. Tradução de Rogério Duprat. Revista por Augusto de Campos. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CEJA, Carlos. (Edição e organização). E- Dicionário de termos literários. Disponível em: <http://www.fesh.unl.pt/edtl/verbetes/A/amplificacao.htm>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2008.
- COMLE-SPONVILLE, André. *Dicionário Filosófico André Comte-Sponville*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CORRÊA, Carlos Humberto P. *História oral: considerações sobre suas razões e objetivos*. In: BOM MEIHY, J. C. S. (org.) *(RE) Introduzindo a História Oral no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1996, p. 62-70.
- COSTA, S. *Dois Atlânticos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- D'ADESKY Jacques. *Pluralismo étnico e multiculturalismo*. Racismos e anti-racismos no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FAZZI, Rita de Cássia. *O drama racial de crianças brasileiras: socialização entre pares e preconceito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- FERREIRA, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FIGUEIRA, Vera Moreira. O Preconceito racial na escola. *Estudos Afro-Asiáticos*. Rio de Janeiro (18): 63-72 1990.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *O filósofo mascarado*. In: _____. *Ditos e escritos II – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, pp. 299-306.
- _____. *A hermenêutica do sujeito*. Edição estabelecida sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros. Tradução: Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Sexualidade e solidão (1981)*. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política / Michel Foucault: organização e seleção de textos Manoel Barros Motta; tradução Elisa*

Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Ditos e Escritos V.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade (1984), In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política / Michel Foucault: organização e seleção de textos* Manoel Barros Motta; tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Ditos e Escritos V. p. 267-9.

_____. Verdade, poder e si. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/verite.html>. Acesso em 23 de fevereiro de 2008.

FLEURI, Reinaldo Matias, Intercultura, educação e movimentos sociais no Brasil. V Colóquio Internacional Paulo Freire – Recife, 19 a 22-setembro 2005. Disponível em: http://www.paulofreire.org.br/Textos/fleuri_2005_recife_resumo_e_texto_completo.pdf. Acesso em: 25 de outubro de 2007.

FRANÇA, Júnia Lessa. Manual para normalização de publicações técnico-científicas. 8ª ed., rev. e ampl, por Júnia Lessa França e Ana Cristina de Vasconcelos, colaboração de Maria Helena de Vasconcelos, Stela Maris Borges. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

GANDIN, Luís Armando & HYPOLITO, Álvaro Moreira. Dilemas do nosso tempo: globalização, multiculturalismo e conhecimento (entrevista com Boaventura de Sousa Santos). *Currículo sem Fronteiras*, v.3, n.2, pp.5-23, Jul/Dez 2003. Disponível em: ISSN 1645-1384 (online) www.curriculosemfronteiras.org. Acesso em 25 de outubro de 2007.

GATTAZ, André C. Lapidando a fala bruta: a textualização em História Oral. In: BOM MEIHY, J. C. S. (org.) (RE) *Introduzindo a História Oral no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1996, p. 135-140.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro; modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centros de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GIUSTA, Agneta da Silva. Concepções do processo ensino-aprendizagem. In: GIUSTA, Agneta da S. & FRANCO, Iara M. *Educação a Distância: uma articulação entre a teoria e a prática*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.

GOMES, Nilma Lino. *Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte*. São Paulo: USP, 2002. (Tese de Doutorado). 453 pp.

GOMES, Nilma Lino. & MARTINS, Aracy Alves. (orgs.). *Afirmando direitos: acesso e permanência de jovens negros na universidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira. Brasileiros no exterior: a condição primária do estrangeiro. INSTITUTO DE PESQUISA DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS. Seminário “Racismo, Xenofobia e Intolerância”, Hotel Ca’d’Oro, São Paulo, 06 de novembro de 2000.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira. Ações afirmativas no Brasil. In: GOMES & MARTINS, Aracy Alves. (orgs.). *Afirmando direitos: acesso e permanência de jovens negros na universidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, pp. 99-104.

GRUPO DE POLÍTICAS PÚBLICAS. Documento: uma jornada pela justiça; Relatório – dezembro/1995. In: MUNANGA, Kabengele (org.). *Estratégias e políticas de combate à discriminação racial*. São Paulo: EDUSP, 1996. p 265 - 293.

GRUZINSKI, Serge, *O pensamento mestiço*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Que negro é esse da cultura negra. In: HALL, Stuart. *Da diáspora; identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO, 2003. p. 335-349

INEP/MEC. Negros têm rendimento pior do que brancos. 7 de fevereiro de 2007. Disponível em: <http://pfdc.pgr.mpf.gov.br/clipping/fevereiro_2007/negros-tem-rendimento-escolar-pior-que-brancos>. Acesso em: 20 de agosto de 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2001.

KALMAR, Déborah. ¿Qué es la Expresión Corporal? Edit. Lúmen, 2005.

KRÉMER, Pascale. Periferias da França se armam de câmeras. Tradução: Luiz Roberto Mendes Gonçalves. *Site do Jornal Le Monde*. 3 de fevereiro de 2008.. Disponível em: <http://www.fncc.org.br/internas.php?p=noticias&cont_key=226666>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2008.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LARROSA, Jorge e LARA, Nuria Péres de. O enigma da infância ou o que vai do possível ao verdadeiro. In: LARROSA, Jorge e LARA, Nuria Péres de. (orgs.) *Imagens do Outro*. Tradução de Celso Márcio Teixeira . Petrópolis, RJ: Vozes, 1998:67-86.

LEONTIEV, A. N. *O desenvolvimento do psiquismo*. Lisboa/Portugal: Horizonte Universitário, 1978a.

MACHADO FILHO. Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964.

MATTOS, Wilson. Valores civilizatórios afro-brasileiros na elaboração de currículos escolares; ensaiando pressupostos. In: RAMOS, M. (Org.). *Diversidade na educação. Reflexões e experiências*. Brasília: Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2003, p.27-34.

MEIHY, José Carlos. S. B. *Manual de História Oral*. São Paulo: Editora Loyola, 1996.

MOORE, Kate. Forma, significado y mensaje: debates metodológicos de história oral. *Historia, Antropologia y Fuentes Orales*. Barcelona, 2, n. 18, p. 5-11, 1997.

MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. São Paulo: Editora 34, 1995.

MUNANGA, Kabengele. Apresentação. In: MUNANGA, Kabengele (org.). *Estratégias e políticas de combate à discriminação racial*. São Paulo: EDUSP, 1996a. p. 11- 13.

_____. O anti-racismo no Brasil. In: MUNANGA, Kabengele (org.). *Estratégias e políticas de combate à discriminação racial*. São Paulo: EDUSP, 1996b. p 79-94.

_____. As facetas de um racismo silenciado. In: SCHWARCZ, Lilian & QUEIROZ, Renato S. (orgs.). *Raça e diversidade*. São Paulo: EDUSP, 1996c. p. 213-229.

_____. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Identidade nacional versus identidade negra. Vozes, Petrópolis, 2004.

_____. & GOMES, Nilma Lino. *Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos*. São Paulo: Global Educativa, Assessoria, pesquisa e informação, 2004 – (Coleção Viver, aprender).

NOGUEIRA, Izildinha Baptista. *Significações do corpo negro*. São Paulo: USP, 1998. (Tese de Doutorado).

PIRES, Sérgio; Neves, Jose Maria; Conservatório Brasileiro de Música. *Lobo de Mesquita e a música colonial mineira*. 1994, 200 f. Dissertação (mestrado); COSTA, Robson Bessa; Silva, Andre Cavazotti e; Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. *O baixo contínuo no ofício de defuntos de Lobo de Mesquita*. 2006. 171 fls. Dissertação (mestrado).

QUEIROZ, Maria Isaura P. de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella; ROCHA, Maurilio Andrade; Universidade Federal de Minas Gerais. De sonho & drama a Zap 18 a construção de uma identidade. 2006. 167 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://dspace.lcc.ufmg.br/dspace/handle/1843/VPQZ-6X5HME>>. Acesso em: 3 de julho de 2007.

RODRIGUES, Neidson. *Educação e identidade do professor; no novo contexto econômico, social e político*. Belo Horizonte: PUC Minas - PREPES VIRTUAL Curso Didáticas e Alternativas Tecnológicas em Contextos Educativos, set. 2000, (vídeo).

SANTOS, Boaventura Sousa. *A crítica da razão indolente – contra o desperdício da experiência. Para um novo senso comum. A ciência, o direito e a política na transição paradigma*. Vol. 1, 3ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

_____. *Gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

SANTOS, Eneida Pereira dos. Irmandade de “Negros” e Identidade Exigente de Velhos Negros das Gerais. 2001. 235 f. Dissertação de Mestrado em Psicologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTOS, Milton, entrevistado por: AMARAL, Marina; ALMEIDA, Sérgio Pinto de; RIBEIRO, Leo Gilson; BOURDOUKAN, Georges; FREIRE, Roberto; NORO, João; SOUZA, Sérgio de. Entrevista Milton Santos. *Revista Caros Amigos*, edição 17, agosto, 1998.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SENNA, Luiz Antonio Gomes. Teacher education and inclusive education. *Cad. Pesquisa*, São Paulo, v. 38, n. 133, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742008000100009&lng=e n&nrm=iso>. Acesso em: 07 de maio 2008.

SILVA, Carmem A. Duarte et al. De como a escola participa da exclusão social: trajetória de reprovação das crianças negras. In: Abromowicz, Anete & Moll, Jaqueline (Orgs.). *Para além do fracasso escolar*. 5ª ed. Campinas: Papyrus Editora, 1997, pp. 27-46.

SILVA Jr., Hédio. Discriminação racial nas escolas: entre a lei e as práticas sociais. Brasília: UNESCO, 2002.

SILVA, Paulo Vinicius Baptista da. *Relações raciais em livros didáticos de Língua Portuguesa*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. (Tese de Doutorado em Psicologia). 2005.

TRINDADE, Azoilda Loretto. *O racismo no cotidiano escolar*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Instituto de Estudos Avançados em Educação / Departamento de Psicologia da Educação, tese de mestrado. 1994.

VALENTE, Ana Lúcia. Reeducar para o Anti-racismo. Publicado em 13 de fevereiro de 2004. Disponível em: <http://www.universia.com.br/html/materia/materia_cide.html>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2008.

VEER, R. & VALSINER, J. *Vygotsky, uma síntese*. Tradução Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 1996.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

VILANOVA, Mercedes. Pensar a subjetividade; estatísticas e fontes orais. In: FERREIRA, Marieta M. (org.). *História oral e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Cpdoc / FGV, 1994, p. 45-73.

VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. *Pensamento e Linguagem*. Tradução Jéferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ANEXOS

9. 1. Dados sobre os encontros com os sujeitos da pesquisa

Início doutorado Março 2004						
	OBSERVAÇÕES	DATA	LOCAL	DURAÇÃO	TEMA EM JOGO	ENVOLVIDAS
1	Nesta reunião, Gil Amâncio não confirma participação na pesquisa	7 / 04 / 04	FAE / UFMG	1 hora	Convite para participarem da pesquisa	Eneida, Gil Amâncio, Ricardo Aleixo
2	Conversa: sintonia sobre questões educação e criança	Junho / 04	Telefone, Eneida em Teófilo Otoni e Gil em BH	25 minutos	Convite para Palestra na VI Semana Presencial do Projeto Veredas	Eneida e Gil
3	Palestra dada, em que cursistas, profs. da FENORD e funcionários elogiaram muito! Gil me perguntou sobre a pesquisa. Eu disse não ter mudanças. Ele disse que aceitava o convite. Para ligar e combinarmos	20 / 07 / 04	FENORD ²⁴⁸ (Teófilo Otoni)	O dia todo, em contextos variados	Realização da palestra, convívio com cursistas (do Veredas), conversas informais	Eneida, Gil, Cursistas, Docentes e funcionários da FENORD
4	Convite do Gil para eu ir até o Alto Vera Cruz (AVC), para ensaio das Meninas de Sinhá	1ª semana de julho	Telefone	Alguns minutos	Combinação encontro para obter dados da pesquisa / tese	Eneida / Gil
5		27 / 07 / 04	Centro Cultural AVC	2 hs30 min.	Ensaio Meninas de Sinhá	Eneida / Gil / Meninas de Sinhá / algumas crianças
6	Um encontro meio formal, meio sentindo-me em casa. A fala do Gil é rica em dados e ele me pôs a par de uma história nova, em contexto familiar: BH, trajetória pessoal e artística, pareceres dele	29 / 07 / 04	Casa de Gil	2 hs30 min.	1ª Conversa formal Trajetória de vida (pessoal / profissional: visão panorâmica)	Eneida / Gil
7	Mistura de contexto de trabalho, de festa, entusiasmo/alvorço. Eu prestava atenção. Não houve pergunta direta sobre quem eu era. A impressão é que cogitavam eu estar relacionada com algum dos trabalhos do Gil.	Agosto 2004	CMC - Alto Vera Cruz	3 horas	Ensaio do Manifesto Primeiro Passo	Eneida / Comunidade AVC, no Espaço Cultural CMC / Gil/ NUC
8		Fim de	Telefone	Minutos	Desmarca encontro / Gil vai	Eneida / Gil

²⁴⁸ Fundação Educacional Nordeste Mineiro, IES localizada em Teófilo Otoni (meu local de trabalho, na ocasião).

9. 1. Dados sobre os encontros com os sujeitos da pesquisa

		agosto			para Havana/ Cuba com NUC	
9		24 / 09 / 04	CMC - NUC /Alto Vera Cruz	1 hora	Ensaio do NUC	Eneida / NUC / Gil
10		25 / 09 / 04	CMC	3 horas	Ensaio para apresentação: “Meninas de Sinhá” e “NUC” Alto Vera Cruz	Eneida / NUC / Gil / Meninas de Sinhá
11	No início, o Gil disse querer ficar a par, mais rapidamente, sobre o texto, então, gravado. Combinamos que eu, assim, faria. Daí, passei a lhe enviar por e-mail uma via e passar cópia impressa.	30 / 09 / 04	Casa de Gil	3 horas	2ª Conversa formal	Eneida / Gil
12	No palco, vi o Rui pela primeira vez.	01 / 10 / 04	Teatro Sesi Minas	1 h 30 min.	Apresentação da Cia. <i>SeráQuê?</i>	Cia. <i>SeráQuê?</i> / Eneida / Gil / Público Conheci a Gabriela, filha do Gil.
13		16 / 10 / 04	(a) Centro Cultural AVC (b) CMC - NUC	3 horas	Ensaios: (a) Meninas de Sinhá e com (b) NUC (Aqui apresentei-me aos presentes : NUC / Meninas de Sinhá e comunidade (eu da pesquisa e Gil/ um sujeito dela)	(a) Eneida / Gil / Meninas de Sinhá e Professora de música Babaia; (b) Eneida / Gil / NUC; comunidade AVC
14		23 / 10 / 04	(a) CMC (b) Casa do Gil	(a) 2 horas (b) 2 horas	(a) Ensaio Métrica (Aqui apresentei-me, novamente ao NUC (b) 3ª Conversa formal	(a) Eneida / Gil / NUC (b) Eneida / Gil
15		01 / 11 / 04	Casa do Gil		4ª Conversa formal	Eneida / Gil
16		13 / 11 / 04	(a) CMC; (b) Espaço público	(a) 2h30min (b) 1 hora	5ª Conversa formal / informal.	(a) Eneida / Gil / Meninas de Sinhá e Comunid. AVC (b) Eneida / Gil / Transeuntes
17		20 / 11 / 04	Casa do Gil	2 horas	6ª Conversa formal	Eneida / Gil
18		16 / 12 / 04	Casa do Gil	2 horas	7ª Conversa formal	Eneida / Gil
19		05 / 01 / 05	(a) Centro Cultural AVC	(a) 2 horas (b) 2 horas	(a) Ensaio para produção de CD	(a) Eneida / Gil / Meninas de Sinhá e crianças da comunidade

9. 1. Dados sobre os encontros com os sujeitos da pesquisa

			(b) Casa do Gil		(b) 8ª Conversa formal	(b) Eneida / Gil
20		07 / 01 / 05	(a) Centro Cultural AVC (b) Casa do Gil	(a) 2 horas (b) 2 horas	(a) Ensaio para produção de CD (b) 9ª Conversa formal	(a) Eneida / Gil / Meninas de Sinhá e crianças da comunidade (b) Eneida / Gil
*3	Apresentação de um quadro-síntese ao sujeito-pólo como provocação inicial da conversa no dia.					
21		11 / 01 / 05	Casa do Gil	2 horas	10ª Conversa formal	Eneida / Gil
22		12 / 01 / 05	Casa do Gil	2 horas	11ª Conversa formal	Eneida / Gil
23		10 / 02 / 05	Casa do Gil	2 horas	12ª Conversa formal	Eneida / Gil
24		18 / 03 / 05	Casa do Gil	3 horas	13ª Conversa formal	Eneida / Gil
I		31 / 03 / 05	FALE / UFMG	2 hs30 min.	Conversa / Depoimento	Eneida / Ricardo Aleixo
25		23 / 05 / 05	Casa do Gil	2 hs30 min.	14ª Conversa formal	Eneida / Gil
II		25 / 05 / 05	Espaço CMC (AVC)	2 horas	Conversa / Depoimento	Eneida / Renegado Flávio)
26		09 / 06 / 05	Casa do Gil	3 horas	15ª Conversa formal	Eneida / Gil
III		14 / 07 / 05	Casa de Eneida	3 horas	Conversa / Depoimento	Eneida / Wagner Carvalho
IV		12 / 08 / 05	Casa do Rui	2 horas	Conversa / Depoimento	Eneida / Rui Moreira (em família)
V		13 / 08 / 05	Casa de Dona Valdete	2 horas	Conversa / Depoimento	Eneida / Dona Valdete (em família)
27		08 / 10 / 05	Espaço público	1 hora	16ª Conversa formal	Eneida / Gil / Transeuntes
VI		05 / 11 / 05	Casa do Leo	50 minutos	Conversa / Depoimento	Eneida / Leo Cunha
VII		06 / 04 / 06	Teatro Francisco Nunes (Sala de trabalho)	1 hora	Conversa / Depoimento	Eneida / Luiz C. Garrocho
28		31 / 05 / 06	Teatro Cesquiati (Palácio das Artes)	2 horas	Conversa / “Diálogos”	Gil Amâncio / / Rui Moreira / Platéia (mediado pelo Prof. Dr. J. Márcio Barros)
29		13 / 06 / 06	Casa do Gil	2 h 30 min.	17ª Conversa formal	Eneida / Gil
VIII		04 / 07 / 06	Casa da Marlene	50 minutos	Conversa / Depoimento	Eneida / Marlene Silva
IX		23 / 08 / 06	Fundação Munic de Cultura BH (Sal Presidência)	50 minutos	Conversa / Depoimento	Eneida / Antonieta Cunha
30		24 / 10 / 06	Espaço Cultural NUC	2 h 30 min.	18ª Conversa formal	Eneida / Gil / Alunos teatro

9. 1. Dados sobre os encontros com os sujeitos da pesquisa

	Identificação de “Ponto de saturação”	15 / 11 / 06	Espaço Cultural NUC	1 h 30 min.	Conversa que se tornou informal	Eneida / Gil / Alunos teatro
X		23 / 01 / 07	Casa do Conde – Instalações do FIT (Fundação Municipal de Cultura de BH)	2 hs30 min.	Conversa / Depoimento	Eneida / Carlos Rocha
XI		12 / 04 / 07	Espaço Cultural NUC	2 h 30 min.	Conversa / Depoimento	Eneida / Negro F (Frederico)
	Apresentação “pública”	11/ 07 / 07	Grupo de Estudos “Política e Psicanálise”	2 h 30 min.	Conversa informal	Eneida / Gil / Profissionais da área da educação, direito, filosofia, psicologia (mediado pelo Prof. Dr. Célio Garcia)
XII		14 / 08 / 07	Espaço Cultural NUC	1 hora	Conversa / Depoimento	Eneida / Dani Crizz (Daniela)
*		Set 2007	Casa do Gil		Encontro informal: mostra de dados empíricos montados (a partir daí não mais gravei)	Eneida / Gil (em família)
XIII		02 / 10 / 07	Espaço Cultural NUC	2 hs 30 min.	Conversa / Depoimento	Eneida / Francis
*		Dez / 07	Casa do Gil		Encontro informal: almoço, ver vídeos.	Eneida / Gil (em família)
*4						

9. 2. Dados referentes aos artistas

Seqüência data conversa	Seqüência Artistas - texto	Palavras propostas pela pesquisadora Belo Horizonte, Dados de identificação, Gil Amâncio,	Palavras propostas pelo entrevistado	Ponto principal de Encontro com o Gil	Referências / qualificação básica
I 31 / 03 / 05	5. Ricardo Aleixo	Dados de identificação, Poesia, Black Maria, SeráQuê? Candomblé, Congado, Gil Amâncio, Orixás, Urucubaca, Patangone, FAN, Música Eletrônica.	Eu lhe pedi para falar mais sobre: Poesia, Família, Oriki	Sociedade Lira Eletrônica Black Maria	Poeta, Escritor, Produtor Cultural
II 23 / 05 / 05	7. Renegado (Flávio Abreu Lourenço)	Belo Horizonte, Dados de Identificação, Gil Amâncio, Meninas de Sinhá, Artista, Hip Hop, Música, NUC, Arte, Ensino, Poesia, Rap, Ensaios, Família, FAN, Música Eletrônica, Usos do Computador	Evolução, Busca, Vitória, Amor	Manifesto Primeiro Passo	Rapper, NUC
III 14 / 07 / 05	4. Wagner Pereira de Carvalho	Belo Horizonte, Arte, Cultura, Filha, Família, Alemanha/Berlim, Dados de Identificação, Gil Amâncio, Atlântico Negro	Cidadania, Organização, Transatlântico	Viagem a Berlim em 1992	Diretor artístico do MoveBerlim (Na Alemanha), Ator
IV 12 / 08 / 05	3. Rui Moreira	Belo Horizonte, Dados de Identificação, Gil Amâncio, artista/artístico, performance, bailarino, Patangome, Urucubaca, Palco, Quilombos Urbanos, Oficinas, Contexto contemporâneo cosmopolita	Conexões em rede, Trânsito, SeráQuê? Empresarial	SeráQuê?	Bailarino, Coreógrafo, Produtor cultural
V 13 / 08 / 05	6. Valdete Cordeiro da Silva	Belo Horizonte, Dados de Identificação, Gil Amâncio, Manifesto 1 Passo, Meninas de Sinhá, Primeiro CD, Segundo CD, Alto Vera Cruz, Artista	Alegria, União, Sucesso	Manifesto Primeiro Passo	Meninas de Sinhá
VI 05 / 11 / 5	12. Leo Cunha	Belo Horizonte, Dados de Identificação, Gil Amâncio, PUC, Poesia, livro/literatura, Jornalismo / Publicidade	Teatro, Admiração, Amizade	Curso Jornalismo PUC Minas	Jornalista e Escritor de Literatura Infantil
VII 6 / 04 / 06	11. Luiz Carlos Garrocho	Belo Horizonte, Dados de Identificação, Gil Amâncio, Artista, Performance, Teia/ rede, Atlântico negro, Candomblé, Arte, Ensaio, Novo registro/leitura	Tecnologia/ Ancestralidade, Infância, Cultura lúdica	Campo artístico em Belo Horizonte / Palácio das Artes	Diretor do Teatro Francisco Nunes, pesquisador e professor de teatro, arte-educador, gestor cultural; Filósofo; Mestre Belas Artes

9. 2. Dados referentes aos artistas

3

	Nome	Palavras propostas pela pesquisadora Belo Horizonte, Dados de identificação, Gil Amâncio	Palavras propostas pelo entrevistado	Ponto de Encontro principal com o Gil	Referências / qualificação básica
VIII 4 / 07 / 06	1. Marlene Silva	Belo Horizonte, Dados de Identificação, Gil Amâncio, dança, FAN, brasileira, arte, artista, rua Carangola, Afro, teatro, música, Performance	Sem palavras	Dança Afro	Bailarina Balé Afro de Mercedes Batista (no RJ), Psicóloga, Dança Afro em BH
IX 23 / 08 / 06	13. Antonieta Cunha	Belo Horizonte, Dados de Identificação, Gil Amâncio, FAN, Periferia e qualidade, Teatro, Arte-Educação, Intercâmbio, Centro de Referência da Criança e do Adolescente, Performance, Trânsito internacional, Artista, Música, Alemanha, Prepes, Biblioteca Infantil	Sem Palavras	Prefeitura de Belo Horizonte	Presidente da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte; Doutora em Letras
X 23 / 01 / 07	2. Carlos Rocha	Belo Horizonte, Dados de Identificação, Gil Amâncio, Arte, Cine Brasil/ Cine Guarani, Companhia Sonho e Drama, Boca das Coisas, Ensaios, Esperando Godot/ Cenas Bombril, Preparação do Ator, leituras de Borges/ Dom Quixote/Dadaísmo/ Impressionismo, Grande Sertão Veredas, Vida de Cachorro, Metamorfose, Trilha Sonora, Educação, FIT	Teatro, Vida, Experimentar	Companhia Sonho e Drama	Diretor geral do Festival internacional de teatro de Belo Horizonte (FIT), Diretor de teatro, Ator
XI 12 / 04 / 07	8. Negro F Frederico Eustáquio Maciel	Alto Vera Cruz, Belo Horizonte, Conexão, Educação; Fred, Gil Amâncio, Hip Hop; Moda, Música, NUC, Política, Dados de Identificação, Família, Grupo Cultural NUC.	Arte, Transformação	Manifesto Primeiro Passo	NUC, Grupo Cultural NUC
XII 14 / 08 / 07	10. DaniCrizz (Daniela)	Daniela, NUC, Sonhos, Flávio, DaniCrizz, Amizade, Gil Amâncio, Trabalho, Belo Horizonte, Alto Vera Cruz, O que gosto de fazer?	Humanidade, Solidariedade, Paz	Manifesto Primeiro Passo	NUC, Grupo Cultural NUC
XIII 12 / 10 / 07	9. Francis (Francilei Henrique)	Educação, Coletivo, Movimentos sociais, NUC, Política, Juventude / Jovens, Gil Amâncio, Belo Horizonte, Intervenção, Grupo cultural NUC, Kênia, O que gosta de fazer? Dados de identificação, sonhos	Superação, Metas, Resultados	Manifesto Primeiro Passo	NUC, Grupo Cultural NUC