



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CENTRO DE DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL
Mestrado Profissional em Sustentabilidade Junto a Povos e Terras Tradicionais

Negritude nas linguagens do corpo:
criatividade e resistência na experiência de jovens em Paracatu, MG

Lídia Maria de Oliveira Morais

Brasília, DF
2017

Lídia Maria de Oliveira Morais

Negritude nas linguagens do corpo:
criatividade e resistência na experiência de jovens em Paracatu, MG

Dissertação apresentada ao Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de mestre em Desenvolvimento Sustentável, com ênfase em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais.

Orientadora: Mônica Celeida Rabelo Nogueira

Brasília, DF
Maio de 2017

MORAIS, Lídia Maria de Oliveira

NEGRITUDE NAS LINGUAGENS DO CORPO: criatividade e resistência na experiência de jovens em Paracatu, MG. Dissertação de Mestrado. Centro de Desenvolvimento Sustentável (CDS), Universidade de Brasília, 2017, 115 p.

Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília. Centro de Desenvolvimento Sustentável.

1. Juventudes. 2. Cultura. 3. Negritude. 4. Experiência. 5. Narrativa. 6. Performance.

I. UnB-CDS. II. Título. III. MORAIS, Lídia Maria de Oliveira.

É concedida à Universidade de Brasília permissão para reproduzir cópias desta dissertação e emprestar ou vender tais cópias somente para propósitos acadêmicos e científicos. A autora reserva outros direitos de publicação e nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito da autora.

Lídia Maria de Oliveira Moraes

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CENTRO DE DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL**

NEGRITUDE NAS LINGUAGENS DO CORPO:

criatividade e resistência na experiência de jovens em Paracatu, MG

Dissertação de mestrado apresentada ao Centro de Desenvolvimento Sustentável, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de mestre em Desenvolvimento Sustentável, com ênfase em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais.

Aprovada por:

Professora Doutora Mônica Celeida Rabelo Nogueira (CDS/UnB)
(Orientador)

Professora Doutora Cristiane de Assis Portela, (CDS/UnB)
(Examinador Interno)

Professor Doutor Nelson Fernandes Inocêncio (IdA/UnB)
(Examinadora Externa)

Rosilene Bispo de Jesus (Afro N'Gonda e Axé Dendê Capoeira, Paracatu/MG)
(Convidada Especial)

Brasília, DF, 10 de maio de 2017.

Iê!

Maior é Deus, pequeno sou eu

O que eu tenho foi Deus que me deu

O que eu dou é o que eu tenho foi Deus que me deu

Na roda da capoeira

Hahá!

Grande e pequeno sou eu

(Mestre Pastinha)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a todas e a cada uma das e dos jovens que compartilharam comigo seus relatos, suas experiências, suas percepções e sentimentos durante todo o tempo em que estive em Paracatu, nas aulas, nas apresentações, nos lanches, churrascos, barraquinhas, rodas, viagens, e tantos outros e, além deles também nos momentos das entrevistas e rodas de conversa. Duda, João, Joanine, Cielly, Dentin, Sofia, Karen, Valéria, Stefany, Alysson, Jean, Gustavo, Luiz Gustavo, Iuri, Lucas, Helenice, Bruno, Bilu, Viviane, Carol e Fagner, esse trabalho é de vocês. Por tudo que se transformou em mim durante esse tempo, por tudo que aprendi, pela minha admiração que motivou a escrita desse trabalho.

Ainda em primeiro lugar, agradeço também à Rose e ao Cacau, por terem aberto as portas e me acolhido nesse universo, por toda a paciência diante de tantas e constantes perguntas, por terem sido grandes companheiros e amigos durante esse tempo e – espero - para toda a vida. A vocês, todo meu respeito e admiração pelo trabalho com o Afro N’Gonda e Axé Dendê, comunicadores das histórias dos ancestrais e sempre comprometidos com as histórias de cada um e cada uma das pessoas que estão com vocês nessa caminhada. Vocês me inspiram trilhar caminhos de persistência e de luta pelos valores da diversidade, do compartilhamento, da reciprocidade.

Agradeço agora à Carmela, minha companheira de casa e de trabalho nesse tempo em Paracatu, parceira de aventuras pelo Noroeste de Minas, de papos infinitos na porta da cozinha, no restaurante do China, no espetinho da esquina. Valeu, gatona, por tudo que eu aprendi na nossa convivência, com seu feminismo tão espontâneo, sua alegria, sua coragem, e por me confrontar com minhas próprias origens familiares, nas mesmas terras que as suas, com histórias tão diferentes.

À Valéria e Karen por me receberem em sua casa com tanto carinho todas as vezes que eu precisei quando já não morava em Paracatu durante esse processo. Minha casa é de vocês também aqui em Belo Horizonte.

Agradeço ao MESPT por ter me acolhido no programa e ao Núcleo de Desenvolvimento Territorial do Norte e Noroeste de Minas, da Universidade de Montes Claros (Unimontes), por ter me proporcionado esse tempo em Paracatu. Essas duas atividades entre as quais eu me dividia e me completava me proporcionaram simultaneamente tantos encontros, tantas experiências, tantas trocas, cujas repercussões carregarei sempre comigo. Essa dissertação é uma delas.

À Mônica, minha orientadora, pela confiança nas minhas escolhas, mesmo do meu jeito confuso, com minha insegurança e ansiedade. Por me permitir e valorizar a liberdade do desafio, do incerto, da experimentação, da autonomia e da criação.

À Critiane Portela, ao Nelson Inocêncio e à Rosilene Bispo, pela participação na avaliação deste trabalho e pelos comentários e sugestões que muito enriqueceram o texto que hoje se apresenta.

Ao MESPT e às minhas companheiras e companheiros desta aventura, pelo tempo, pelo aprendizado, pela inspiração para seguir trabalhando pelo que acreditamos. Em especial para o Bonde da Codorna, para as kupen mais amor desse Brasil, para os craques do futebol mais intercultural que se tem notícia, os forrozeiros cantadores, os churrasqueiros de

plantão, todo meu carinho e minha vontade de visitar cada um no seu cantinho. Kátia, Carol, Andrea, Márcia, Diva, Diana, Jhonny, Helmar, Gilmar, Tiago, Moisés, meu carinho especial por todas as nossas trocas. Sirlene e Elaine, pelos temas de trabalho compartilhados. À Andrea por ter recebido a turma tantas vezes em sua casa, nas noites mais animadas que BSB já viu, à Carol pelos dias de churrasco na chácara, ao Tiago Geisler e sua família pelo convite e pela acolhida no Serro. À Cacá que me emprestou um cantinho da sua casa em cada um dos módulos do MESPT, um pedacinho de Minas ali do lado da UnB. À Carol, Kátia e Andrea que me abrigaram também tantas vezes nas minhas incontáveis passagens por essas terras, deixando a sensação de que Brasília tá bem pertinho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Distrito Federal, FAP/DF, por ter financiado a apresentação de resultados preliminares deste trabalho no III Seminario Internacional Culturas y Desarrollo (SICDES), III Encuentro de la Red de Interculturalidad, IV Encuentro de la Red de Trabajo con Pueblos Indígenas e IV Encuentro Sociedades en Cambio, na Costa Rica, julho/2016.

Ao Grupo Aroeira, ao Grupo de Estudos em Temáticas Ambientais (GESTA) e ao Laboratório de Sistemas Socioecológicos, e a cada uma das pessoas que compuseram essas equipes comigo, por terem me aberto tantos caminhos do pensamento crítico e do trabalho engajado nas frentes de luta por justiça social.

Agradeço à minha família deste e dos outros mundos, mãe Márcia, pai Euder, vovós Juju, e Ceição, vovôs Lelo e Dedê, e todo mundo que veio antes... muito de mim foi revisitado nesse processo, reconheci mais daquilo que trago de vocês, minha ancestralidade. Nina, Beatriz, Iara, Luis, Luisa, Ângela, John, pela convivência carinhosa de perto e de longe, e Guta pelo apoio sempre durante meu processo acadêmico.

Agradeço ao Rafa por toda confiança, todo incentivo e dedicação nas leituras dos meus escritos. Te encontrar no caminho também foi parte desse processo, e tudo que a gente compartilha me inspira sempre.

Às minhas amigas e amigos de Belo Horizonte, por cada sessão de orientação acadêmica, profissional, psicológica e astrológica nos botecos da cidade, em casa, na vida, pela paciência com minhas angústias, trocas e compartilhamentos, pelos colos e cafunés, sempre. Maria Raquel, Lais Grossi, Mari, Fernanda, Luiza Dulci, Dani, Markito, Luiza Mesquita, Emmanuel, Maria Letícia, Leon, Lais Maia, Zocrato, Lup, Leca, Julianne, Raquel, Lets... e especialmente à Laura que, além disso tudo, ainda divide comigo nossa casinha.

Ao caos do universo, e todos os seus nomes, por ter posto isso tudo junto no meu caminho. Só tenho mesmo a agradecer.

RESUMO

Este trabalho trata da experiência de jovens que encontraram nas linguagens do corpo e da música instrumentos de compreensão e de reinvenção de si e da realidade em que vivem. No contexto de Paracatu – Minas Gerais, em que grandes projetos de desenvolvimento contrastam e colidem com uma rica histórica cultural, é através da dança afro, da capoeira e do teatro que esses jovens se encontram com as suas próprias histórias, as de seus antepassados e a de outros jovens. Com base em entrevistas, rodas de conversa e do acompanhamento etnográfico das experiências, esse trabalho pretende registrar a força e a importância do acesso das juventudes a espaços de criação e as perspectivas múltiplas sobre a realidade, ao mesmo tempo contrárias e em diálogo com a racionalidade moderna, na construção de um pensamento crítico e de respeito à diversidade. Dançar, atuar e jogar capoeira é para esses jovens se identificar, reconhecer-se em seu corpo e assumi-lo e então afirmá-lo publicamente. Ocupar os espaços públicos e institucionais com narrativas e performances dessa natureza é agir sobre as experiências de quem faz e de quem assiste, atuando, dessa maneira, na construção da realidade vivida.

Palavras-chave: (Juventude; Cultura; Negritude; Experiência; Narrativa; Performance)

ABSTRACT

This work deals with the experience of youth who have found in the languages of the body and music their instruments of understanding and reinventing themselves and the reality in which they live. In the context of Paracatu - Minas Gerais, where great development projects contrast and collide with a rich cultural history, it is through the Afro dance, capoeira and theatre that these young people encounter their own stories, those of their ancestors and others from their colleagues. Based on interviews, conversation circles and ethnographic accompaniment of the experiences, this work intends to record the strength and importance of the access of youth to spaces of creation and to multiple perspectives on the reality, at the same time contrary and in dialogue with the modern rationality, towards the building of critical thinking and respect for diversity. Dancing, acting and playing capoeira for these young people means to identify themselves, to recognize themselves in their body and to assume it end then to affirm it publicly. To occupy public and institutional spaces with narratives and performances of this nature is to act on the experiences of those who perform and those who watch, thus acting in the very construction of lived reality.

Key-Words: Youth; Culture; Blackness, Experience; Narrative; Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Performances de várias danças do repertório do Afro N'Gonda (Fonte: Arquivo do grupo Afro N'Gonda, 2015).....	25
Figura 2. Performance 'Humano R\$ 1,00' do Grupo Cênikas de Teatro (Fonte: Arquivo do Grupo Cênikas, 2016).....	26
Figura 3. Espetáculo 'Flores e Espinhos', do Grupo Voz de Teatro (Fonte: Arquivo do Grupo Voz de Teatro).....	27
Figura 4. Preparação para apresentação Oficina Hora do Conto (Fonte: Arquivo da Oficina Hora do Conto).....	27
Figura 5. Roda de capoeira organizada pelo Axé Dendê na praça Firmina Santana (Fonte: Arquivo do Axé Dendê, 2015).	29
Figura 6. Evento anual de capoeira do grupo de capoeira Axé Dendê, realizado em Paracatu em novembro de 2016 (Fonte: Arquivo do Axé Dendê, 2016).....	45
Figura 7. Apresentação de Maculelê do Afro N'Gonda (Fonte: Arquivo Afro N'Gonda, 2015)	66
Figura 8. Os Saltimbancos, encenados pelo Grupo Cênikas (Fonte: Arquivo Grupo Cênikas, 2016).	68
Figura 9. Puxada de Rede, encenada pelo Afro N'Gonda (Fonte: Arquivo Afro N'Gonda, 2015).	70
Figura 10. Promoção do evento do grupo de capoeira Axé Dendê, com enfoque na participação de mulheres capoeiristas (Fonte: Arquivo Axé Dendê, 2016).....	77
Figura 11. Apresentação de Maculelê do Afro N'Gonda na Câmara Municipal de Paracatu (Fonte: Arquivo Afro N'Gonda).	84
Figura 12. Aula de capoeira do grupo Axé Dendê no Museu Histórico Municipal de Paracatu (Fonte: Arquivo Axé Dendê, 2016).	85
Figura 13. Oficina de palhaço durante o FESTEPA (Fonte: Arquivo grupo Cênikas, 2016).....	85

Figura 14. Evento de capoeira do grupo Axé Dendê em Mineiros/Goiás (Fonte: Arquivo pessoal, 2016).	86
Figura 15. Momento de preparação antes da apresentação de Maculelê (Fonte: Arquivo Afro N'Gonda).	88
Figura 16. Momento de preparação antes da apresentação de Maculelê.2 (Fonte: Arquivo Afro N'Gonda).	88
Figura 17. Evento de batizado e troca de cordas do grupo de capoeira Axé Dendê em Mineiros/Goiás. Detalhe para o abadá e para as camisetas confeccionadas especialmente para o dia do evento (Fonte: Arquivo pessoal).	89
Figura 18. Performance "Humano R\$1,00" do Grupo Cênikas (Fonte: Arquivo Grupo Cênikas).	90
Figura 19. Espetáculo "Flores e Espinhos" do Grupo Voz de Teatro (Fonte: Arquivo Grupo Voz, 2016).	92
Figura 20. Aula de Maculelê do grupo Afro N'Gonda no Museu Histórico Municipal de Paracatu (Fonte: Arquivo Afro N'Gonda, 2015).....	93

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	11
INTRODUÇÃO	13
Apresentação	13
Metodologia.....	16
O caminho percorrido	16
O processo da escrita.....	18
Breve história cultural de Paracatu	20
Os grupos de dança afro, capoeira e teatro: uma apresentação	23
O grupo de dança Afro N’Gonda.....	23
Os grupos de teatro	25
Os grupos de capoeira de Paracatu	28
CAPÍTULO 1: Juventudes, culturas	30
1.1 Cultura, culturas.....	30
1.1.1 Cultura é resistência.....	31
1.1.2 Raça, corpo, negritude	33
1.2. Juventudes no plural.....	37
1.2.1 Primeiras definições: Juventude, uma palavra	39
1.2.2 Juventudes que falam	41
CAPÍTULO 2: Dos afetos	45
2.1 Experiência.....	45
2.1.1 Redes de socialidade.....	46
2.1.2 Comunidades de aprendizado e o exercício da criatividade	49
2.1.3 Afetar-se: as intensidades do processo	54
2.2 Narrativa	58
2.2.1 Narrativas que se fazem pelo corpo	59
2.2.2 Memória, narrativa e experiência: músicas e personagens que contam as nossas histórias	64
2.2.3 A narrativa religiosa nas experiências.....	69

2.2.4 Capoeira, sujeito presente	73
CAPÍTULO 3: Performance	78
3.1 Marcando uma posição diante do mundo.....	78
3.2 Performance e expressão: a saída para o mundo	81
3.3 Estética e política	86
3.4 ‘Ter um nome’: ocupação dos espaços públicos e reconhecimento.....	91
CAPÍTULO 4: A título de conclusão	96
4.1 O exercício de dar sentido: (auto) reflexões metodológicas.....	96
4.2 Eu, capoeirista.....	98
4.3 Entrelaçando os fios desta narrativa	101
4.4 Conquistas e desafios.....	109
BIBLIOGRAFIA.....	113

INTRODUÇÃO

Apresentação

Escrevo essas primeiras linhas como quem tenta, a partir de uma pontinha do fio, desembolar um emaranhado de cores e texturas, ideias e sentimentos, que foram se enredando ao longo das experiências, vividas junto com pessoas que se tornaram tão queridas ao longo desse processo. Tarefa fácil isso não é, imagine, se você puxa com pressa, com força, só faz o nó apertar mais. Vamos, portanto, de mansinho, dando voltas e voltas num afrouxa e aperta, para colocar numa linha só, ou algumas linhas, o que se passou por aqui.

Preciso falar sobre as juventudes. Essas no plural mesmo. Esse é um fio importante, que costura a narrativa que está começando. Quando me mudei para Paracatu, em agosto de 2015, para trabalhar como assessora do programa Territórios da Cidadania, visitei vários municípios, associações, comunidades quilombolas e outras comunidades rurais e nas conversas o tema da juventude aparecia sempre como um problema, uma angústia, ‘perdidos’, diziam, nas palavras dos mais velhos. Aquilo me pôs ‘a pulga atrás da orelha’. Mas e se a gente for conversar com os jovens? Eu me perguntei. Será que eles se veem assim tão perdidos como aparecem nos discursos dos adultos?

A essa linha, uma outra também se amarra, esta que traz na meada a história da cidade de Paracatu e seu entorno, histórias de garimpo e de resistência. Negras e negros que foram trazidos como escravos para essa região há mais de dois séculos na busca do ouro e outros já livres que vieram atrás da mesma promessa e ali se instalaram. Ao longo do tempo enfrentaram perseguição, desapropriação, violência. Enfrentaram silenciamento, exclusão, marginalização, preconceito e discriminação. Enfrentaram mineradoras, multinacionais, projetos de governo associados ao poder do capital, cooptação, fragmentação de suas comunidades e famílias, manipulação e chantagem. Essa gente enfrentou de tudo. E persistiu, se reinventou quilombola, agricultor, estudante, gentes variadas da cidade, sujeitos de suas culturas. “E não tem tira, nem doutor, nem ziquizira/ Quero ver quem é que tira nós aqui desse lugar/... Não tem carranca, nem trator, nem alavanca/Quero ver quem é que arranca nós aqui desse lugar!” já disse uma vez um poeta¹. Me perguntei então como a cultura negra se faz presente hoje na cidade de Paracatu? Por que caminhos? Quais enredos trazem suas histórias?

Essas duas linhas vão se trançando no decorrer da minha vivência em Paracatu, nas conversas e nas observações, nas relações que, de se viver junto, se cria. O desenho da pesquisa vai se fazendo no processo, se refazendo também a cada novo passo e principalmente nos tropeços. Enredando essas duas linhas principais que são guias na escrita deste trabalho, proponho amarrar as perguntas já postas com mais algumas. Sou mais de perguntas do que de respostas: enquanto essas últimas tentam enrijecer a gente

¹ Trecho de “A Viroleira”, de Tom Jobim e Chico Buarque

com imagens estáticas e falsas seguranças, são as perguntas que movimentam o criar de cada um.

Nesse contexto em que a rica história e cultura de um lugar é trespassada por grandes projetos de desenvolvimento que trazem consigo uma visão de mundo e da vida tão outra que a das comunidades tradicionais, fundadoras do viver ali, como se movimentam as juventudes? Como se apropriam de sua ancestralidade e a atualizam? Como negociam seus projetos de vida entre as expectativas profissionais, familiares e os sonhos?

Diante dessas perguntas busquei conhecer um pouco das comunidades quilombolas de Paracatu, o São Domingos, os Amaros, o Machadinho, o Pontal, o Cercado... Me deparei com algumas referências na literatura, mas também com muitas dificuldades na abordagem do tema com as comunidades mais próximas e, as mais distantes, nem sequer tive a oportunidade de visitar, por conta das questões materiais e logísticas em que eu me encontrava em Paracatu. Conhecidos meus, que tinham outros conhecidos, lideranças em suas comunidades, me ajudaram com alguns contatos. Cheguei até duas jovens, que concordaram em marcar uma conversa, a Carol, do Pontal, e a Natália, do São Domingos. Elas me receberam, cada uma a sua maneira, muito simpáticas e intrigadas com minhas perguntas, me contaram da rotina, das questões da cidade, do que mais lhes incomodava e do que gostavam de fazer. Natália leva um dia a dia atribulado com as funções da igreja que participa e Carol entre cursos e as aulas do ensino médio, que ainda frequentava em 2016. Carol me contou que há pouco tempo ainda participava de um grupo de dança afro, e se ofereceu para me levar lá, disse que eu 'precisava conhecer'. Marcamos.

Foi assim que fui apresentada ao Grupo de dança Afro N'Gonda, aos professores Rose e Cacau, e aos jovens que participavam do grupo naquela época, Joanine, Cielly (Gracielly), Sofia, Dentin (Wanderson), Duda (Daiane), João, Stefany... Desde então, passei a acompanhar as atividades do grupo, algumas aulas, apresentações, viagens. Alguns desses jovens deixaram de participar do grupo durante o processo da pesquisa, outros se agregaram, como é o caso do Jean, do Alisson e da Andrea. Outras, que estavam afastadas das atividades naquele primeiro contato, voltaram a participar, como a Karen e a Valéria, e a voz de cada uma dessas pessoas é parte fundamental na construção desse texto. Foi assim que me envolvi com essa história, que originou as perguntas que motivaram esta pesquisa e hoje orientam a escrita deste texto.

Cacau me convidou a conhecer então os treinos do grupo de capoeira em que é Contramestre, o grupo Axé Dendê. Começava com a turma infantil e em seguida vinham os adultos. Logo me encantei, e passei a frequentar as aulas, duas vezes por semana. Aprendi muito e tomei gosto pela capoeira, seus ritmos, as letras das músicas, o conhecimento do corpo e da história que está em cada movimento, em cada treino. O relato da minha experiência de capoeirista compõe também o texto deste trabalho. Dentin, Cielly, Sofia, Karen e Valéria, além de dançarinos do Afro N'Gonda, são também capoeiristas e frequentam os treinos do Axé Dendê. Além deles, nas rodas organizadas pelo grupo que aconteciam sempre aos domingos na Praça Firmina Santana, conheci os jovens que

construíram com seus relatos muito do que é dito aqui. Claudiniz (Bilu), Fagner, Viviane, Carol, com quem pude conversar em detalhe nas entrevistas, além de outras e outros que conversei informalmente durante as viagens e a cada final de roda, compartilharam comigo sua percepção da capoeira, sua relação com a prática, suas histórias e sentimentos. Esses jovens são de outros grupos de capoeira que não o Axé Dendê, mas frequentam rodas, eventos e viagens em comum, compartilhando ou divergindo em algumas opiniões sobre a capoeira e os grupos locais.

Foi em um dia de roda na praça que eu vi a performance do grupo Cênikas, “Humano R\$ 1,00”, e percebi que precisava conhecê-los. Jovens, negros, presos em uma gaiola de madeira, interagindo com o público da praça, bastante movimentada naquela hora. Me impressionou a força e a ousadia da proposta, tendo em vista o contexto tradicionalista e mesmo repressor que prevalece em Paracatu com relação às questões de raça, gênero e de religião que, como fui descobrir em seguida, também estavam na concepção da performance. Fui visitar o grupo em uma das aulas do professor Gueuber, na Casa de Cultura e em uma rápida roda de conversa, contei do meu trabalho, da pesquisa e do meu encantamento pelo que tinha visto. Conheci o Lucas, o Gustavo, a Helenice, o Luiz Gustavo, o Iuri e reencontrei o Jean também por lá. Esses jovens atores e atrizes conversaram comigo em entrevista e posteriormente em uma roda de conversa, além de outros colegas que participam do grupo ou já participaram, como aconteceu com o Bruno. Eles me contaram o que tinham pensado e sentido, como havia acontecido o processo de criação da performance e outras observações sobre o momento dessa apresentação, sobre a qual entrarei em detalhes ao longo deste trabalho. A partir daí, busquei conhecer também os outros grupos de teatro dos quais tinha notícia por meio de jovens que participavam do grupo de dança ou mesmo do Cênikas, e fui visitar o Grupo Voz em um de seus ensaios a céu aberto, na porta da Igreja Matriz de Santo Antônio, a convite de Duda e João. Além deles, estavam também Joel e Carolaine, membros do grupo que ensaiavam juntos o “Flores e Espinhos”. Outros membros do grupo não moram em Paracatu e só vieram para o dia da apresentação. Fui também à apresentação da oficina Hora do Conto, na Escola Estadual Júlia Camargo, a convite da professora Rose, também do Afro N’Gonda, do qual participavam jovens que eu já conhecia, Stefany, Carolaine, Lucas, Iuri, Jean, além de outras e outros colegas. Foram propostas atividades para as crianças da escola ligada à literatura e contação de histórias, além de um espetáculo de palhaços que interagem com o público e divertiam a meninada.

Foi a partir desses encontros que esta pesquisa foi se desenhando, as perguntas se tornaram mais claras e a vontade de registrar todo o processo se desdobrou na escrita deste texto. Tentei apresentar brevemente as pessoas que foram mais marcantes nesse processo, com quem tive maior aproximação e que se dispuseram a compartilhar comigo seu tempo, sua história, sua percepção do mundo e das práticas que escolherem como forma de ser e agir no mundo. Cada um deles tem seu espaço nesta narrativa, seja através de falas que transcrevi ou de reflexões que faço, mas que são, fundamentalmente, originadas de cada

encontro, cada interação. O trabalho que apresento agora é dessas pessoas, e me sinto grata e honrada de poder narrar em parte a minha experiência com elas.

Jovens que narram suas experiências através das linguagens do corpo e da música, experiências que se transformam em dança, teatro, capoeira. Jovens de idades variadas, histórias e formações diversas, que tornaram suas as práticas culturais coletivas enfocadas aqui. Em um contexto de fronteira em que se sobrepõem, disputam e dialogam conhecimentos e formas de vida tradicionais e grandes projetos desenvolvimentistas, esses jovens estão no diálogo, na negociação entre as duas lógicas, e encontram instrumentos e possibilidades nas linguagens da arte e das culturas.

Dialogam sobre negritude, sobre resistência e criatividade. Buscar conhecer outras culturas como forma de acessar outras maneiras de ser e de estar no mundo e reivindicar a sua própria. Se apropriar e trazer a público as histórias e a cultura do povo negro de Paracatu é assumir uma posição política, se empoderar daquilo que lhes é próprio e convidar aos que assistem a compartilhar essa perspectiva. Compartilhar é transformador, dentro e fora dos grupos, que se constituem como experiências individuais e coletivas de criação a partir das linguagens do corpo, do teatro, da dança, da capoeira. Linguagens que se organizam como narrativas, como discurso, que são reinventadas pelos sujeitos jovens, e transbordam no diálogo entre eles e elas, que transitam entre grupos e entre diversos círculos de socialidade. Os grupos, enquanto comunidades de aprendizado, oferecem o ambiente favorável para essa criação e compartilhamento, a amplificação da potência de vozes individuais através de uma identidade coletiva. Nesse processo as jovens e os jovens constroem seu lugar no mundo, suas relações, sua identidade. Constroem pensamento e agências críticas, decoloniais, coletivas, insurgentes em um núcleo urbano marcado pelo conservadorismo e pelo silenciamento de formas de vida heterodoxas.

Me proponho a fazer este trabalho que é escrever, desenrolar ideias, que de emaranhadas ficam difíceis de pensar. Desenrolar umas, amarrar outras, fazer alguns laços e quem sabe esse texto não pode, por fim, indicar caminhos – nunca respostas – para as perguntas ora propostas.

Metodologia

O caminho percorrido

Esta pesquisa se desenrolou, do início ao fim, entre os meses de agosto de 2015 a novembro de 2016, passando por várias etapas de execução:

De agosto de 2015 até dezembro do mesmo ano, foi um período de inserção no campo, de sensibilização desta pesquisadora dentro do contexto da cidade e das juventudes no Noroeste de Minas. Isso se deu durante algumas visitas feitas no âmbito do meu trabalho na assessoria do Território da Cidadania Noroeste de Minas, que suscitaram em mim as inquietações que me levaram às perguntas dessa pesquisa. Durante esse tempo, fiz também um levantamento bibliográfico sobre a história de Paracatu e das comunidades quilombolas da região.

No início de 2016 as inquietações foram se transformando em perguntas orientadoras. Já com algumas lentes da pesquisa ganhando forma, potencializei a parte do meu trabalho de assessoria que se voltava às juventudes e aos povos e comunidades tradicionais, tomando com maior interesse os processos de mobilização e inclusão desses públicos nas atividades territoriais, propondo visitas e atividades específicas para os dois grupos. Foi assim que fizemos, Carmelita, minha companheira de trabalho, e eu, visitas à presidenta da Associação de Moradores do São Domingos e a uma das famílias mais antigas da comunidade, à família dos Amaros, e uma família do Pontal. A partir desses primeiros contatos, fomos apresentadas ao Grupo de Dança Afro N'Gonda e, na sequência, aos grupos de capoeira e de teatro da cidade. O tema das juventudes e das diferentes formas de relação que elas estabelecem com a história e a cultura da cidade e do povo negro se afirmaram como os temas geradores da minha pesquisa. Durante os primeiros meses de 2016, me envolvi com os treinos de capoeira, fiz amigos nos grupos de teatro, acompanhei de perto as atividades do grupo de dança. Visitamos, Carmelita e eu, algumas das comunidades quilombolas da região, promovemos encontros de juventudes locais e regionais, debatemos com as e os jovens os mais diversos temas, assistimos filmes e nos divertimos muito com as pessoas que encontramos nesse caminho. E assim fui clareando quais eram as perguntas que me motivavam, o que eu gostaria de produzir como resultado desse processo.

Durante esse período mantive um caderno de campo com minhas observações, sentimentos suscitados pela participação, conversas, dificuldades, ideias, enfim, tentei registrar de maneira etnográfica minhas vivências com as e os jovens que estão envolvidos com o tema da cultura, minha participação e acompanhamento dos grupos, e minha observação da plateia (e enquanto plateia) e das relações que se estabelecem nos momentos de apresentação. Ao longo desse processo elaborei, junto com minha orientadora, um roteiro de entrevista semiestruturada, que foi testado e em seguida adaptado, acrescido de novas perguntas que surgiram das primeiras entrevistas.

Até o mês de outubro de 2016, fiz um total de 16 entrevistas, sendo 14 delas com jovens de grupos de teatro, de capoeira e de dança afro de Paracatu, e duas com os idealizadores do grupo de dança Afro N'Gonda e do grupo de capoeira Axé Dendê. Em seguida, baseada nas impressões e temas marcantes dessas entrevistas, organizei duas rodas de conversa, uma entre os integrantes do Afro N'Gonda, e outra com jovens artistas de três grupos diferentes de teatro, o Cênikas, Grupo Voz e Hora do Conto. Fiz algumas tentativas de organizar uma roda de conversa também com os capoeiristas entrevistados, mas não foi possível encontrar uma agenda viável para esse encontro.

Já em novembro de 2016, participei do evento anual do Axé Dendê em Paracatu, durante o qual ocorrem as trocas de corda e os batizados dos capoeiristas iniciantes. Participei nessa última categoria e recebi minha primeira corda de capoeira, além de ter registrado esse evento como momento chave da minha participação no grupo e como encerramento simbólico do período de campo e da minha estadia em Paracatu.

Ao longo dos últimos meses de 2016 já estava procedendo com a análise dos áudios das entrevistas e os primeiros ensaios que comporiam esta dissertação. Foi no início de 2017, no entanto, que o texto ganhou fôlego, ganhou corpo e também sentimento, ganhou materialidade nas interseções entre os dados de campo e a literatura consultada durante todo o processo.

O processo da escrita

Da mesma forma com que as perguntas dessa pesquisa e a metodologia utilizada, o texto também foi se construindo no processo, na experimentação de estilos, um tanto intuitivamente, depois que tanto já se tinha passado no campo, tanto eu já tinha visitado da literatura, tanto eu tentava dialogar a experiência vivida com os referenciais teóricos.

Junto com minha orientadora, decidimos por metodologias e literaturas que pudessem abarcar a diversidade e complexidade da situação de campo. O texto precisava refletir isso. Este é, portanto, um trabalho que se esforça para ser transdisciplinar, trazendo autores das áreas da Antropologia, da Educação, da Psicologia e outros que também são dificilmente enquadrados em um único campo, em diálogo entre si e com a experiência do campo. É possível, no entanto, identificar na proposta metodológica e na construção do texto afinidades com a perspectiva teórica do interacionismo simbólico (CARVALHO; BORGES; RÊGO, 2010, p. 148) que compreende os sujeitos como ativos na interpretação do mundo e de suas relações e que a partir dessa interpretação modelam suas próprias ações. Partindo desse pressuposto, os atores e objetos do mundo social se definem e se redefinem a partir das interações e das interpretações dos significados atribuídos por eles reciprocamente (CARVALHO; BORGES; RÊGO, 2010, p. 151). Essa perspectiva é interessante por compreender como relações dialéticas as que se estabelecem entre

aspectos da estruturação social e a construção das individualidades, entre o geral e o particular, entre o cultural e o singular, entre sujeito e objeto, apreendendo as contradições da vida contemporânea no contexto de sociedades plurais bem como refletindo sobre os fenômenos sociopsicológicos sem ignorar o caráter histórico dos mesmos (CARVALHO; BORGES; RÊGO, 2010, p. 160).

No que diz respeito à pesquisadora em campo, metodologicamente a abordagem interacionista demanda a implicação do sujeito pesquisador em campo, e compreende que a partir de sua experiência vivida ali e com seus interlocutores, este pode recorrer aos métodos que melhor servirem, a partir de sua reflexão e análise, à concepção de um quadro o mais completo possível da situação vivida e observada, permitindo assim a utilização de métodos de pesquisa que valorizam pontos de vista dos sujeitos envolvidos (CARVALHO; BORGES; RÊGO, 2010, p. 154).

Por outro lado, “tomar os jovens como sujeitos não se reduz a uma opção teórica. Diz respeito a uma postura metodológica e ética, não apenas durante o processo de pesquisa mas também em meu cotidiano”, afirma Juárez Dayrell (2003, p. 44), e eu reitero como minhas as suas palavras. Compreender ‘o outro’, meus interlocutores e interlocutoras, como sujeitos capazes de pensar e agir sobre sua própria realidade é muito mais que uma escolha teórica ou metodológica. É uma escolha de vida, que não reconhece hierarquias de idade,

de gênero, de origem. No contexto da pesquisa acadêmica, faz-se necessário, ainda, reafirmar essa escolha, como opção por uma perspectiva decolonial que reconhece o saber científico como um saber dentre tantos outros e a linguagem escrita como uma forma de comunicação dentre tantas outras.

No mesmo sentido, durante a construção do texto me propus a valorizar os dados empíricos ao confrontá-los diretamente com as definições e referências teóricas, conferindo às duas fontes igual importância. Salvo pelo capítulo um, que se atém às bibliografias que embasam os conceitos fundamentais utilizados durante toda a discussão, os demais capítulos estão permeados por referências à bibliografia e por falas, músicas, contos, relatos, que motivam toda a reflexão deste trabalho.

No primeiro capítulo, apresento a construção histórica e teórica dos conceitos de cultura e de juventude, assim como as disputas que cada um envolve. Firmo nesse capítulo a opção por um conceito de cultura como resistência e como fundado na abertura e na busca por novas chaves de compreensão do mundo. O conceito de raça é apresentado também como decorrente de uma hierarquização das diferenças entre grupos humanos, sendo o movimento negro e sua conseqüente valorização da negritude importantes elementos de ressignificação da cultura e do corpo negros. As juventudes são apresentadas ainda nesse capítulo também como um conceito polissêmico. Aqui enfatizo a compreensão de que os jovens e as jovens são sujeitos de suas próprias vidas, agentes sobre a realidade presente, em diálogo com o passado e o futuro, jovens como sujeitos sociais que inventam através da cultura suas formas de expressão e ação.

No capítulo dois o foco está na experiência individual e coletiva vivenciada pelos jovens dançarinos e dançarinas, atrizes, atores e capoeiristas como processo de criação de significado, de fazer sentido do presente ao relacioná-lo com experiências passadas, compreendendo os grupos de que participam como espaços de criação coletiva, improvisação, aprendizado emocional, de coletividade e autonomia, criado por cada um deles e pelo grupo como uma 'comunidade de aprendizado'. A narrativa surge então como outra ideia chave na tentativa de compreender a dança, a capoeira, o teatro como linguagens corporais, discursos sobre o corpo e sobre a ancestralidade, que oferecem elementos que permitem aos jovens criar outras percepções sobre sua própria história de vida, o lugar em que vivem e a história dele, e sobre si mesmos. Esse capítulo é repleto de relatos das e dos jovens em entrevista ou nas rodas de conversa sobre suas experiências nos grupos e a transformação que o contato e a vivência dessas linguagens ofereceu como possibilidade. São relatos sobre descobrir-se negro ou negra, sobre respeito religioso, descoberta e valorização da história da cidade e da sua família, que a apropriação e a reinvenção das narrativas propostas engrandece e fortifica. Algumas músicas são também apresentadas como registros dessas narrativas, especialmente na capoeira, que é apresentada como sujeito por si só, alguém com quem o e a capoeirista estabelecem relações de reciprocidade.

No terceiro capítulo o foco está no momento das apresentações, na performance como forma de expressão da experiência vivida. Mostra-se ao público é compreendido como um momento ritual, na qual as e os jovens assumem uma posição diante do mundo, escolhem como querem ser vistos e acontece o diálogo com as expectativas do público e as deles próprios. Estética e política aparecem nesse capítulo intimamente relacionadas, em cada figurino, em cada movimento do corpo que se apresenta, como fica claro nos relatos que embasam toda a reflexão deste momento do texto. O espaço público é reforçado como arena de disputa e de resistência, permitindo a reinvenção do corpo, da história e da cultura, partindo de outros paradigmas que não a racionalidade moderna.

No último capítulo trato do diálogo e das tensões que existem entre a lógica racionalista moderna e as lógicas tradicionais que perpassam as experiências relatadas, utilizando inclusive minha própria experiência como capoeirista como exemplo e como exercício auto analítico de execução da pesquisa. Concluo observando que fazer sentido do presente em relação com o passado tem implicações transformadoras na experiência tanto do presente como das possibilidades de futuro, enaltecendo a linguagem do corpo e da música que atravessa a dança, a capoeira e o teatro como potência individual e coletiva de ação sobre as realidades.

Breve história cultural de Paracatu

O município de Paracatu está localizado na região noroeste de Minas Gerais, entre Belo Horizonte e Brasília e, portanto, em um eixo estratégico de integração do Centro-Oeste brasileiro. A ocupação da região de Paracatu está relacionada primeiramente ao garimpo, que promoveu a formação do núcleo urbano já no século XVIII e ao seu redor muitas comunidades de negras e negros se instalaram, aonde podiam viver do ouro e de sua pequena produção agrícola, vendida também na cidade de Paracatu (NASCIMENTO, 2012). Hoje são cinco comunidades auto identificadas como quilombolas, quais sejam, São Domingos, Amaros, Pontal, Machadinho e Cercado, entre outras comunidades negras rurais e urbanas, que não passaram pelo processo de identificação, mas são referidas pelos moradores como de origem negra, como o bairro dos Costa ou da Lagoa.

Desde o início da sua ocupação colonial, esta região está economicamente ligada à exploração mineral e à produção agropecuária. Na segunda metade do século XX, entretanto, o ritmo e a violência dessas atividades levou à transformação significativa na paisagem local e na vida dos habitantes, especialmente das comunidades rurais. A partir da década de 1950, impulsionada pela construção da BR 040 e com maior intensidade nas décadas de 1960 e 1970 (GRISOTTO, 2003, p. 12), a agricultura ganhou dimensões industriais, levando à expropriação de pequenos agricultores e camponeses, comunidades quilombolas e acelerando também o processo de urbanização da cidade. No que diz respeito à mineração do ouro na região, a partir da década de 1980, uma empresa mineradora internacional, munida de instrumentos mais potentes e modernos, adquiriu a concessão para exploração de ouro até 2040 (NASCIMENTO, 2012, p. 45) nos arredores do perímetro urbano de Paracatu, aonde pequenos garimpos já não conseguiam mais

funcionar. Os resultados desse processo reforçaram os da agricultura de larga escala, produzindo mais expropriações e violências às comunidades da região.

A inserção do município de Paracatu na dinâmica dos projetos de crescimento econômico tornou-o em um centro de referência comercial, industrial e de serviços no Noroeste de Minas. Esse processo se deu com o apoio de políticas de Estado, além do poder político e econômico local e, muitas vezes, à revelia das comunidades rurais locais. Hoje Paracatu é um centro urbano de médio porte, rodeado por quilômetros de monoculturas, em meio às quais resistem agricultores familiares, assentamentos de reforma agrária e comunidades quilombolas ainda em processo de demarcação de suas terras. Além disso, a três quilômetros do núcleo urbano, se encontra a maior mina a céu aberto de ouro do mundo, que além de privar o acesso a sítios tradicionais de vida de comunidades quilombolas e camponesas, é responsável por poluição dos rios, do ar e da água, entre tantos outros impactos ambientais de consequências nefastas para a população local.

Todo esse processo desenvolvimentista consolidou Paracatu como um centro de trabalho e serviços no Noroeste de Minas e hoje conta com pelo menos cinco universidades além de outras instituições de ensino. Muitos jovens vêm diariamente estudar, outros vieram com suas famílias para morar, muitos procurando trabalho. A confluência entre a rica cultura, modos de vida tradicionais e memória agregada pela presença das comunidades tradicionais e a presença de grandes empreendimentos ícones do projeto de desenvolvimento econômico capitalista tornam Paracatu interessante para se pensar o lugar da fronteira, aos modos de José de Sousa Martins, entre os distintos projetos de mundo representados e vivenciados pelos sujeitos locais.

Entre as cinco comunidades quilombolas de Paracatu, três se encontram hoje dentro do perímetro urbano do município. As comunidades dos Amaros e de Machadinho foram expropriadas de seu território ao longo do século XX por fazendeiros locais e mecanismos de apropriação indevida de terras, reforçada pela instalação de empresas mineradoras de grande porte e pelo poder político e econômico local. São Domingos, por se encontrar mais próximo ao centro urbano, foi englobado pelo crescimento do mesmo, sendo hoje um bairro periférico da cidade. Sobre o Cercado e o Pontal, permanecem como comunidades rurais, distantes cerca de 40 quilômetros do núcleo urbano.

Festas religiosas e manifestações culturais são algumas das marcas que caracterizam as comunidades citadas. Todo mês de junho, na noite do dia 23 para o 24, é realizada a Caretada² na comunidade de São Domingos, como também costumava ser na família dos

² A Caretada ou Caretagem é um festejo associado às festas de São João, ocorrendo “somente e exatamente” no dia do santo, no mês de junho. Apenas os homens podiam dançar, a princípio, mas diante da necessidade de manter a tradição viva, as mulheres também passaram a participar. As roupas coloridas e as máscaras são as características mais marcantes dessa dança que, segundo alguns autores, é como uma catira dançada em pares. Segundo Nascimento, “os ‘caretas’ realizam um cortejo, formado por vinte e quatro homens que formam os pares dançantes, acompanhados dos músicos instrumentistas. A quantidade de músicos pode variar. Há grupos que apresentam pandeiros, tambor, sanfona, viola e triângulo (...) Os bailarinos amarram em seus corpos, chocalhos e guizos [formando] dois pares de doze, um grupo representando homens, outro representando mulheres. Vestem roupas muito coloridas ornamentadas com grande número de fitas

Amaros. Hoje os Amaros não fazem mais a encenação. Outra dança típica é a Tapuiada, também tradicionalmente feita nas comunidades locais e hoje sem registros de que ainda seja feita por alguma delas. Essas observações reiteram a forma com que a expropriação da terra e dos modos de vida é acompanhada também pelo silenciamento cultural, a imposição da visão de mundo dominante nos contextos urbanos, e o conseqüente apagamento das manifestações culturais da forma com que se conhecia no passado.

Uma perspectiva estática de cultura e de tradição poderia interpretar esses apontamentos como o fim da cultura local e o triunfo da cultura global e da modernidade sobre a tradição, mas como discutirei mais adiante neste trabalho, apesar das claras perdas imputadas pela expansão da visão ocidental hegemônica sobre o mundo, as culturas se transformam, fluindo para novas sínteses (SAHLINS, 1997), se reinventando e resistindo através das adversidades. Daiane, ex-aluna do grupo Afro N’Gonda e atriz independente, afirma sobre a história de Paracatu e o papel do grupo de dança em trabalhar a questão da negritude na cidade que

a influência africana na cidade, a cultura africana, trouxe identidade para a cidade, a descendência de escravos... Essa palavra ‘afro’ ela vem como identidade cultural mesmo, de dança, de cultura, comidas típicas, de religiosidade, com o grupo a gente aprendeu um pouquinho disso também.

Hoje em Paracatu a cultura negra é apropriada e reinventada entre as formas tradicionais e as práticas e instrumentos modernos de relação com o mundo. Desde adaptações das danças e figurinos tradicionais até novas interpretações sobre a africanidade e a ancestralidade, a criatividade sobre os temas da tradição é um contínuo. Na Caretada do São Domingos e dos bairros do entorno os materiais das roupas e das máscaras, os instrumentos, são transformados.

Acrescento relato também de meu caderno de campo sobre observação no dia da Caretada, noite de 23 de junho de 2016, na comunidade de São Domingos, para ressaltar a sobreposição e o diálogo entre elementos tradicionais e suas adaptações contemporâneas:

Chegamos e a primeira dança já tinha acabado, tinha acontecido em um campo de futebol que tem uma estrutura coberta para eventos e funciona um restaurante nos finais de semana, se entendi bem. O pessoal estava distribuindo comida para os dançarinos primeiro e depois para todo mundo. Seguimos o movimento para a próxima casa, aonde a dança se repetiria. Nas casas aonde vai ter visita tem sempre uma fogueira montada e é servido comida e bebida. As roupas dos dançarinos eram as mais variadas. Segundo Cacau, a tradicional é feita com fitas de cetim, mas desse tipo só tinham duas, que eram de seus tios, que levavam também máscara de papel marchê, como mandava a tradição, e chapéus característicos do homem e da mulher do par da dança. As outras fantasias eram feitas de diversos materiais, de saco plástico, de papel de presente, de TNT, algumas coloridas, outras de uma ou duas cores, enfim. Os chapéus também variavam e as máscaras eram, em sua

trançadas nos ombros e soltas ao redor do corpo. Os homens trazem bengalas nas mãos, as “mulheres”, lenços” (NASCIMENTO, 2012, p. 48). A origem da dança é disputada por diversos autores e parece ter influências de tradições europeias associadas à presença das máscaras, mas também a um personagem de nome Zambiapunga de origem africana Banto, relacionadas a outras manifestações culturais encontradas também no Recôncavo Baiano.

maioria, de monstros, dessas comercializadas em lojas de fantasia. Chocalhos eram apenas em alguns pés (Caderno de campo, junho de 2016).

O relato sobre minha experiência no dia da festa da Caretada ilustra a diversidade de interpretações de materiais utilizados na confecção das fantasias, e também o lugar no qual a primeira dança foi feita, que não consistia em uma casa, mas em um lugar para eventos. Ressalto esses aspectos para dizer que a Caretada, assim como a capoeira é feita por pessoas, que imprimem a ela seus gostos, suas particularidades, suas formas de dançar. A adesão a novos elementos, industrializados, produtos da modernidade, para a confecção de paramentos indica que a autenticidade da manifestação não reside na forma, mas na experiência, retomando também o argumento de que tradição não é algo estanque como já foi apontado durante a discussão do Capítulo 1. Ninguém dança ou joga igual a ninguém, e hoje não se dança ou joga como se fazia há tempos atrás. Os grupos de dança afro, de capoeira e de teatro da cidade tratam da história das negras e negros através de sua música, luta, coreografias, encenações. As juventudes são os principais sujeitos na continuidade da tradição pela criatividade, no empoderamento sobre a própria história e, assim, na construção de perspectivas, experiências e ações mais situadas, que dialoguem entre passado e presente, na transformação das realidades.

Os grupos de dança afro, capoeira e teatro: uma apresentação

Apresento agora os grupos dos quais fazem parte as juventudes que motivaram a escrita deste trabalho. O que os reúne aqui é a experiência na prática do encontro entre elementos da tradição e da cultura local com outros da vida moderna, oferecendo linguagens possíveis, instrumentos, meios, para a expressão, para a criatividade e a formação dos sujeitos que com eles se envolvem. As músicas, os movimentos, as coreografias, as encenações, os figurinos, oferecem materialidade e significado às experiências subjetivas de cada um e cada uma das/dos jovens dentro desses coletivos, que se configuram não apenas como vivências artísticas, corporais e estéticas singulares, mas também como a possibilidade de ação no mundo.

Foram três as frentes de arte e cultura apropriadas pelas juventudes e que tive a oportunidade de acompanhar durante o processo da pesquisa. Descrevo-as aqui brevemente e adianto que detalhes da atuação de cada uma delas serão discutidos ao longo de todo o trabalho.

O grupo de dança Afro N'Gonda

É composto por aproximadamente dez pessoas cuja idade varia entre 11 e 31 anos. Joanine, Cielly (Gracielly), Sofia, Karen, Valéria, Dentin (Wanderson), Duda (Daiane), João, Stefany, Jean e Alisson, interlocutores desta pesquisa, participam ou já participaram do coletivo. As aulas são oferecidas como um curso pela Casa de Cultura de Paracatu, no qual Cacau e Rose são os professores. Cacau rege a música com o toque do atabaque e Rose coordena as coreografias, atividades que são também compartilhadas com os alunos, que participam tanto da concepção como da execução das músicas e coreografias. Para além das aulas, o

grupo se apresenta em diversos espaços de maneira independente. Fazem parte do repertório do grupo a Dança Afro, o Maculelê, a Dança do Fogo, a Dança Guerreira e a Puxada de Rede, entre outras que são ensaiadas com menor frequência. As aulas acontecem duas vezes por semana, no Museu Histórico Municipal de Paracatu e, além desses encontros, acontecem também frequentemente apresentações em outros horários, inclusive nos finais de semana, em eventos nas escolas, shows culturais, feiras, exposições, festivais, viagens a outras cidades para eventos, praças, órgãos e instituições locais, já tendo acontecido inclusive na Câmara Municipal de Paracatu. As apresentações surgem a partir de contatos com amigos, de outras apresentações, e o grupo em conjunto decide se a data é viável. Mesmo com tantas apresentações, segundo os participantes, “tem gente que nunca viu, e outros já viram mas querem ver de novo”.

Depois das aulas, muitas vezes alguns integrantes do grupo seguem juntos até uma das praças da cidade para fazer um lanche, comer cachorro quente, pastel, churrasquinho, ou visitar barraquinhas típicas das festa religiosas da cidade, que, principalmente nos meses de junho a outubro, comemoram seus santos vendendo porções de comida típica e oferecendo ao público apresentações de música na rua. Reuniões nas casas de alguns dos integrantes acontecem às vezes aos finais de semana ou feriados, o que faz com que o grupo se encontre com bastante frequência ao longo do ano.

Rose, fundadora junto com Cacau do grupo, dá seu depoimento e afirma que a proposta do grupo de dança afro passa por:

abrir também [as danças afro] pra quem não era da capoeira, porque dentro dos grupos algumas danças já eram praticadas, são danças do cotidiano da capoeira e dos afro brasileiros assim como os sambas, de roda e outros, o jongo, é uma proposta resgatar também as culturas municipais como a Caretada, Tapuiada, Lundum, que existem há muito tempo.



Figura 1. Performances de várias danças do repertório do Afro N'Gonda (Fonte: Arquivo do grupo Afro N'Gonda, 2015).

Os grupos de teatro

Lucas, Gustavo, Helenice, Luiz Gustavo, Iuri, Jean, Duda e João formam com outros colegas três grupos de teatro que participaram desta pesquisa:

O Grupo Cênikas, é formado a partir das aulas de teatro da Casa de Cultura, ministradas no período em que estive em Paracatu pelo professor Gueuber. Este grupo ensaia regularmente duas vezes por semana e com maior intensidade nos períodos de apresentações. É este grupo que organiza o Festival de Teatro de Paracatu (FESTEPA) e contou até o final de 2016 com a participação de aproximadamente dez jovens, com idades variando entre 15 e 19 anos. Este grupo ensaia e apresenta peças autorais, montagens de peças já consagradas como 'O Beijo no Asfalto' e 'Os Saltimbancos', e performances

originais, como 'Humano R\$1,00', que tive oportunidade de assistir. As apresentações acontecem em festivais, nas praças, em escolas e outros espaços institucionais.



Figura 2. Performance 'Humano R\$ 1,00' do Grupo Cênikas de Teatro (Fonte: Arquivo do Grupo Cênikas, 2016).

O Grupo Voz de Teatro é um grupo autônomo formado por jovens atores que já passaram por outras oficinas de teatro como as descritas acima, e que se reuniram por afinidades de estilo e projetos em comum. Não possuem apoio formal de nenhuma instituição e fazem seus ensaios em praça pública, com roteiros independentes e direção própria. É formado por seis pessoas, com idades que variam de 18 a 28 anos. Durante o período em que estive presente na cidade, o grupo ensaiou e apresentou uma peça autoral de nome 'Flores e Espinhos', alugando um espaço privado especialmente para a ocasião.



Figura 3. Espetáculo 'Flores e Espinhos', do Grupo Voz de Teatro (Fonte: Arquivo do Grupo Voz de Teatro).

A Hora do Conto é uma oficina de teatro oferecida pela Fundação Conscienciarte que trabalha também com a linguagem do teatro e da literatura, com enfoque principal no trabalho com escolas da cidade. Participam desta oficina 20 jovens com idades de 14 a 18 anos. As peças são também autorais ou adaptações, além de diversos jogos cênicos e oficinas que os próprios alunos ministram nas escolas em que se apresentam.



Figura 4. Preparação para apresentação Oficina Hora do Conto (Fonte: Arquivo da Oficina Hora do Conto).

Os jovens atores circulam entre esses grupos, alguns participando da Hora do Conto e do Cênikas, outros da Hora do Conto e do Grupo Voz, outros ainda do Grupo Voz e do Afro N'Gonda. Além disso, paralelamente às atividades de cada grupo, os atores são contratados para eventos e festas de maneira autônoma e trabalham em conjunto em mobilizações e campanhas, apresentações de palhaço e outras atividades. Este diálogo e trânsito entre os grupos possibilita falar dos jovens atores de Paracatu como um coletivo, mesmo sabendo das dissonâncias e diversidade de percepções que agrupá-los nessa entidade fictícia possa encadear.

Os grupos de capoeira de Paracatu

Fazem parte de diferentes grupos de capoeira aqueles e aquelas com quem conversei no processo da pesquisa, como Dentin, Cielly, Sofia, Karen, Valéria, Claudiniz, Fagner, Viviane, Carol, Rose e Cacau, além de outras e outros com quem convivi e aprendi durante as aulas e viagens, mas não tive oportunidade de entrevistar, como Tati, Clarinha, Rafael, Peroba, Jacaré e mais. Os grupos são vários, os números divergem dependendo se são contabilizados apenas os grupos maiores, ou também os grupos menores, mais informais. Os mais mencionados são o Arte Mundial (antiga Ave Negra), liderado pelo Mestre Gilvan; o Capoeira Gerais, liderado pelo Oswaldinho; e o Axé Dendê, liderado pelo Contramestre Cacau. Nas rodas de domingo, no entanto, os comentários são de que até seis, sete, e mesmo nove grupos estão ali presentes, dependendo de quem está contando. O único grupo que acompanhei de perto durante minha estadia em Paracatu foi o Axé Dendê, dentro do qual fiz também minha iniciação e recebi minha primeira corda de capoeirista. Existem relações de rivalidade entre alguns grupos ou entre pessoas, mas algumas rodas organizadas pelo Axé Dendê tem o trunfo de conseguir reunir capoeiristas de grupos diferentes em um clima de disputa amistosa. Foi assim que conheci a maior parte dos capoeiristas com quem pude conversar para esta pesquisa, que compreende então minha vivência e observações de campo, e conversas com capoeiristas do Arte Mundial, Axé Dendê, Capoeira Gerais e também de um grupo menos conhecido, o Ave Branca.

Os grupos de capoeira têm, normalmente, treinos para crianças e treinos para adultos. Eu frequento os treinos para adultos do Axé Dendê, que acontecem às terças e quintas em uma quadra do bairro Alto do Córrego, sem cobrança de nenhuma taxa. Antes do nosso treino acontece o treino das crianças, umas vinte, que variam de idade entre sete e doze anos, mais ou menos. Os adultos participam das rodas ao final do treino das crianças, de forma a servir de exemplo e também jogar com os pequenos, promovendo uma interação entre as duas turmas, e às vezes também entre pais e filhos, que frequentavam as duas aulas. Na turma dos adultos a idade varia bastante, incluindo duas alunas de 14 e 15 anos e depois todos acima dos 25 anos de idade. Tem um lapso de idades aí, das juventudes, que eu só vejo nos dias de roda e de festa. Na última vez, Cacau me indicou e apresentou algumas pessoas com quem eu pude conversar sobre a pesquisa e estou puxando assunto com algumas pessoas também depois das rodas sobre isso (Caderno de campo, junho de 2016).

De acordo com os relatos dos capoeiristas entrevistados, os treinos dos outros grupos acontecem em escolas, espaços públicos, prédios institucionais como o Museu Histórico

Municipal de Paracatu, ou academias, também sendo divididos entre treinos para crianças e para adultos. As relações dentro de cada um dos grupos é também muito próxima, sendo que o professor de capoeira, aqui fazendo referência a pessoa que “puxa os treinos”, sem qualquer vinculação com a titulação dentro da hierarquia da capoeira, ocupa um espaço privilegiado de respeito e consideração por parte dos alunos.

O Axé Dendê hoje conta com grupos espalhados por Minas Gerais, Goiás, São Paulo e um em formação em Pernambuco. Foi fundado por Cacau e por outro contramestre, hoje em São Paulo, por não concordarem com alguns valores de seus antigos grupos e sentirem que poderiam fazer um grupo diferenciado. Em Paracatu, os capoeiristas entrevistados reconhecem a dedicação de Cacau ao ofício da capoeira e também a capacidade de suas atividades de reunir pessoas de grupos diferentes, o que não é tarefa fácil, de acordo com alguns entrevistados.



Figura 5. Roda de capoeira organizada pelo Axé Dendê na praça Firmina Santana (Fonte: Arquivo do Axé Dendê, 2015).

CAPÍTULO 1: Juventudes, culturas

Neste capítulo tratarei dos conceitos de juventudes, cultura, bem como das convergências e dissensões com outros conceitos e aspectos importantes desses campos semânticos, em relação com as experiências abordadas nesta pesquisa.

1.1 Cultura, culturas

Historicamente a cultura foi objeto de estudos das Ciências Sociais, em especial da Antropologia, e foi utilizada como argumento e justificativa para empreendimentos os mais variados. Muito se discute ainda hoje sobre a origem da utilização do termo e sua relação com o processo de colonização da cultura europeia ocidental sobre o mundo, devido ao uso histórico de elementos da ‘cultura’ como critério demarcador de diferenças e, portanto, justificativa para a hierarquização dos diferentes povos do globo. Essa escala de classificação se organizava a partir de uma orientação única: a cultura europeia ocidental moderna, de valores iluministas, considerada, portanto, o símbolo do que deveria ser uma sociedade, estando todas as outras situadas em níveis de desenvolvimento menores relativamente a ela. O paradigma evolucionista desenvolvido nas ciências biológicas foi assim apropriado pelos estudiosos dos grupos humanos, os ‘antropólogos’, servindo muitas vezes como justificativa para a ‘missão civilizatória’ que levou à morte inúmeros povos com culturas as mais diversas. Quijano associa esse processo à própria concepção de modernidade, e elabora da seguinte maneira a esse respeito:

o mito fundacional da versão eurocêntrica da modernidade é a idéia do estado de natureza como ponto de partida do curso civilizatório cuja culminação é a civilização européia ou ocidental. Desse mito se origina a especificamente eurocêntrica perspectiva evolucionista, de movimento e de mudança unilinear e unidirecional da história humana. Tal mito foi associado com a classificação racial da população do mundo (QUIJANO, 2005, p. 237).

Raça será, conseqüentemente, um argumento para a perpetuação dessa classificação, como discutiremos no próximo ponto deste capítulo. Por enquanto, nos atemos à discussão dos sentidos de cultura que, no senso comum, pode apresentar significados diversos. Desde cultura (i) como civilização, ou adequação aos padrões modernos, racionalistas, cientificistas, de educação e letramento, por exemplo, quando o termo se refere à ‘alta cultura’, ou como quando alguém afirma que ‘fulano é muito culto’; ou (ii) como folclore, por exemplo, quando se refere a manifestações culturais tradicionais como festas e danças típicas de certo povo, normalmente tratadas de maneira estática e exótica. O significado de ‘cultura’ está ainda hoje em disputa.

Sahlins (1997) define em poucas palavras cultura como “a organização da experiência e da ação humanas por meios simbólicos”(SAHLINS, 1997, p. 41) o que em outras palavras implica em conferir significados e valores aos elementos que compõem ou participam dessas experiências, sejam pessoas, relações ou coisas (SAHLINS, 1997, p. 41). Roy Wagner (2010) sinaliza dois usos correntes da mesma palavra que podem causar confusão: ‘cultura’ que se refere “muito amplamente ao fenômeno do homem”, ou seja “a mente do homem,

seu corpo, sua evolução, origens, instrumentos, arte ou grupos, não simplesmente em si mesmos mas como elementos ou aspectos de um padrão geral ou de um todo” ou então ‘cultura’ como termo referente “a tradições geográficas e históricas específicas”(WAGNER, 2010, p. 37).

Negando a origem colonialista da ‘cultura’, Sahlins (1997) argumenta a favor de uma corrente teórica que remete à filosofia alemã do século XVIII. O autor cita Herder para afirmar que a princípio, a busca pelo conhecimento do mundo e de seus diferentes povos é, na verdade, a busca por novas chaves de compreensão da realidade e do ‘mundo humano’ (HERDER 1969 apud SAHLINS, 1997, p. 45). O autor argumenta que na concepção da palavra a diferença cultural em si não era necessariamente um elemento de classificação e hierarquização, e que esse tipo de interpretação degradante depende do contexto histórico em que tais diferenças estão sendo contextualizadas e interpretadas. Sahlins exemplifica ainda com os movimentos de resistência cultural que emergem nas últimas décadas do século XX, contra a hegemonia do imperialismo ocidental, como verdadeira “antítese de um projeto colonialista de estabilização, uma vez que os povos a utilizam [a ideia de cultura] não apenas para marcar sua identidade, como para retomar o controle do próprio destino”(SAHLINS, 1997, p. 46). É essa a perspectiva adotada neste trabalho quando nos referirmos ao termo cultura.

1.1.1 Cultura é resistência

A ideia de cultura como resistência aparece em Sahlins, que aponta relatos etnográficos sobre “povos indígenas que se recusavam tanto a desaparecer quanto a se tornar como nós” (SAHLINS, 1997, p. 52). Nandy (2015) aponta na mesma direção com relação às formas de insurgência na Índia contra a dominação colonial inglesa e Latour afirma que:

As culturas supostamente em desaparecimento estão, ao contrário, muito presentes, ativas, vibrantes, inventivas, proliferando em todas as direções, reinventando seu passado, subvertendo seu próprio exotismo, transformando a antropologia tão repudiada pela crítica pós-moderna em algo favorável a elas (1996, p. 5).

Mesmo diante de um histórico de colonização, perseguição, despossessão e destruição, infligido aos povos não ocidentais, Sahlins (1997) aponta o fenômeno do fortalecimento, reinvenção e ressignificação das culturas dos e pelos povos e comunidades tradicionais nas últimas décadas. É importante destacar que o que acontece não é um simples retorno às origens, um resgate *stricto sensu* da tradição³ que se perdeu ao longo da história. O que ocorre é uma síntese resultante entre os elementos tradicionalmente marcantes das culturas em relação com elementos da modernidade nas sociedades ocidentais

³ Castro, na apresentação de *A Imaginação Emancipatória*, de Ashis Nandy (2015), explica que, para o autor, “O conceito de tradição dá conta do arsenal de forças latentes e inarticuladas em uma sociedade, estruturadas como mitos, crenças, sentimentos e paixões. Esse arsenal permite pluralizar as escolhas pelas quais as sociedades e os indivíduos podem construir seus futuros resistindo às demandas de um destino unívoco” (p.13) e cita o próprio autor em outra obra que faz a defesa da reinvenção, ou do resgate da cultura e do próprio sujeito através da reelaboração das tradições, pois segundo ele isso significa “usar o passado como uma alegoria aberta que amplifica as escolhas humanas e humaniza a política” (NANDY, 2015, p. 13).

contemporâneas, o que resulta em contextos, situações, sujeitos e representações únicos (SAHLINS, 1997, p. 57).

Há, portanto, entre tradição e modernidade, uma relação dialética e não de contradição e sob essa perspectiva, a tradição pode ser compreendida como os “modos distintos como se dá a transformação” (SAHLINS, 1997, p. 62). É a tradição, e a cultura de uma maneira mais ampla, enquanto formas de significar o mundo das maneiras as mais diversas, que dão o tom, as bases, os parâmetros para as reinvenções locais inéditas a partir do mundo hoje vivido, em um processo de integração ao mundo global, sem prescindir de uma diferenciação local (SAHLINS, 1997, p. 57), ou nas palavras de Boaventura de Souza Santos (2007), “não há globalização sem localização” (SANTOS, 2007a, p. 31).

A assimilação de novos movimentos contemporâneos nas tradições de povos e comunidades tradicionais não consiste, portanto em ruptura, mas em continuidade, em criatividade, que segundo Roy Wagner, junto com a inventividade, são características definidoras da cultura (WAGNER, 2010, p. 68). Sahlins chama da Cultura Mundial da(s) cultura(s) a maneira com que os fluxos globais ganham contornos diferenciados ao passarem pelos filtros culturais locais e, citando Hannerz (1990) ele argumenta que “agora existe uma cultura mundial, mas é preciso deixar bem claro o que isso significa. Essa cultura é marcada mais por uma organização da diversidade que por uma replicação da uniformidade” (Hannerz 1990:237 apud SAHLINS, 1997, p. 133).

Diante desse panorama plural de significados possíveis, neste trabalho, ‘cultura’ será compreendida como forma de organização simbólica das experiências dos sujeitos e como argumento e instrumento de resistência contra a dominação política (NANDY, 2015, p. 208) e a colonialidade do ser, do saber e, do viver (WALSH, 2012). A reinvenção das culturas locais na era da globalização pode assim ser compreendida como uma luta pela libertação de um projeto de hegemonia cultural, uma busca por reestabelecer o controle dos povos tradicionais sobre suas próprias histórias e pela possibilidade de viver sob outros paradigmas que não aqueles impostos pelo sistema mundo contemporâneo.

Nas palavras de Paulin Houtondji, citado por Sahlins (1997), “a cultura não é somente uma herança; é também um projeto”(1994 apud SAHLINS, 1997, p. 131), uma luta política pela autonomia e pela diversidade. Nesse sentido, em uma perspectiva da mobilidade e da fluidez, a cultura como resistência acontece no cotidiano, nas invenções e interpretações individuais e coletivas que dão sentido ao sistema mundial dentro do universo local de significados (SAHLINS, 1997, p. 52). Este trabalho trata dessa acepção de cultura, compreendendo os jovens a quem ele se refere como sujeitos, agentes de sua cultura, e mesmo como mediadores culturais (SAHLINS, 1997, p. 130) entre o local e o global, entre a linguagem da tradição e a da modernidade.

Este trabalho não trata de juventudes estritamente vindas de comunidades tradicionais, apesar de alguns dos interlocutores identificarem sua ascendência com alguma comunidade negra rural, identificada ou não como quilombola. Este trabalho trata, sim, de juventudes que, muitas vezes privadas do acesso às histórias de seus antepassados buscam, através da

linguagem da arte e da cultura, reinventar sua experiência do passado, do presente e planejar seu futuro. As narrativas de história, tradição e ancestralidade acessadas por essas juventudes nos grupos de dança afro, teatro e capoeira de Paracatu burlam o silenciamento histórico imposto a elas pela cultura dominante e legitimado pelas instituições formais de ensino e profissionalização.

As juventudes de que se trata esse trabalho possuem o que Hall chamou de identidades "descentradas", isto é, deslocadas ou fragmentadas" (1992, p. 1), elas ocupam um lugar de fronteira (MARTINS, 2009), de trânsito e de diálogo entre tradição e modernidade, sendo sua identidade

formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente (HALL, 1992, p. 2).

Por suas características liminares entre os projetos de mundo e de vida que as concepções de tradição e modernidade agregam em si, as juventudes têm a posição ideal para elaborar novas sínteses, novas propostas e perspectivas criativas, compreendendo que a construção de um futuro à sua maneira depende também de uma maior compreensão do seu passado histórico e da sua ancestralidade. Acredito que as e os jovens que motivaram este trabalho encontram nos grupos de capoeira, dança afro e teatro instrumentos, formas, linguagens possíveis para interpretar o vivido sob essa perspectiva, ganhando elementos para acessar e se apropriar do seu passado. Por outro lado, fontes de inovação e de transformação são também incorporadas pelas juventudes ao imaginário da cultura e da tradição, que ganha novo impulso, mobilização e criatividade.

1.1.2 Raça, corpo, negritude

Como já indicamos no início deste capítulo, a concepção moderna de raça está atrelada ao empreendimento colonialista nas Américas, e serviu como síntese para a classificação de grupos humanos a partir de uma visão eurocêntrica colonial. Para Quijano, o uso de atributos biológicos de grupos humanos para distinguir raças, como a cor da pele, ou as proporções corporais, funcionou como facilitador para que critérios demarcadores de relações de poder preexistentes fossem naturalizadas, codificando as diferenças

entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa ideia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder (2005, p. 227).

O autor acrescenta ainda que a ideia de raça como fundada em atributos físicos só teve tamanha importância por justificar também um antigo dilema filosófico, qual seja, o da separação entre a "razão/sujeito" e o "corpo" (QUIJANO, 2005, p. 239). As raças colonizadas foram então relegadas à condição de desprovidas de alma ou de inteligência, o que permitia e até incentivava o europeu-branco-civilizado a agir como seu dono, seu tutor,

relacionando-se com os negros e índios como se relacionaria com outros representantes da ‘natureza’, seres domináveis e exploráveis assim como os animais ou as mulheres. A brançura foi então propalada como

sinônimo de pureza artística; de nobreza estética; majestade moral; sabedoria científica etc. O belo, o bom, o justo e o verdadeiro são brancos. (...) A manifestação do Espírito, da Idéia, da Razão. O branco, a brançura, são os únicos artífices e legítimos herdeiros do progresso e desenvolvimento do homem. Eles são a cultura, a civilização, em uma palavra, a “humanidade” (SOUZA, 1983, p. 5).

Para o autor, a colonização foi implementada tanto pela via das relações de trabalho como através de controle cultural, o que ele chamou de colonialidade do poder, o que configurou o controle de todos os âmbitos da existência dos sujeitos no sistema-mundo etnocêntrico capitalista. Quijano explica que,

em primeiro lugar, expropriaram as populações colonizadas (...). Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. (...) Em terceiro lugar, forçaram –também em medidas variáveis em cada caso – os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. É este o caso da religiosidade judaico-cristã. Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura (QUIJANO, 2005, p. 231)

Parte desse debate está referido a povos ameríndios e os processos de colonização das Américas, mas convém também ter em perspectiva a associação das negras e negros à ausência de alma, à condição de selvagens no passado e suas formas de perpetuação nos dias de hoje. Neusa Santos Souza, associando ideias presentes também em outros autores, como Florestan Fernandes, afirma que:

a sociedade escravista, ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como raça, demarcou o seu lugar, a maneira de tratar e ser tratado, os padrões de interação com o branco e instituiu o paralelismo entre cor negra e posição social inferior (SOUZA, 1983, p. 19).

As ideias associadas então à natureza, irracionalidade, animalidade e primitivismo (SOUZA, 1983, p. 31) foram marcadas como próprias de certos grupos humanos desde o encontro com as sociedades europeias colonizadoras e, no Brasil, aos negros e negras, assim como às suas práticas corporais, saberes e conhecimentos. O corpo negro, suas danças, lutas, festas e rituais foram reprimidos e perseguidos, um verdadeiro genocídio disfarçado de políticas de miscigenação e embranquecimento.

Encobertas pelo mito da ‘democracia racial’ no Brasil (FERNANDES, 2008), as relações raciais estabelecidas durante o período colonial se perpetuaram, sob a falsa premissa da mestiçagem no ‘encontro das três raças’ e da cultura afrobrasileira proclamada como ícone da brasilidade: samba, carnaval, capoeira, as ‘mulatas’. A cultura negra foi apropriada e

comercializada, disputada por sujeitos sociais em diferentes posições de poder. Ela, portanto, é atravessada e atravessa a política, com projetos políticos específicos em cada momento histórico, como explica Jocélio Teles dos Santos, em seu livro 'O poder da Cultura e a Cultura no Poder' (2005). Importa agora compreender brevemente o afloramento de manifestações culturais tradicionalmente negras, como a capoeira e as danças afro, dentro desse processo, e por isso me reporto aos caminhos do movimento negro no Brasil.

O movimento negro contemporâneo surgiu no Brasil, assim como outros movimentos sociais, durante os anos 1970, depois de uma época de muita repressão política, catalisando ideias, discursos e organizações já incipientes nos anos anteriores (GOMES, 2011, p. 135). Essa organização é contemporânea e dialoga com outras que também se inseriram na luta política contra o racismo em outros lugares do mundo, como o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos e as lutas pela independência das colônias portuguesas na África. Segundo Nilma Lino Gomes (2011) o movimento negro se diferencia, no entanto, dos demais movimentos sociais da década de setenta por buscar na história a sustentação de seus argumentos. Para a autora, reler, com lentes não coloniais, a história oficial do Brasil, permite ressignificá-la, levando à compreensão da trajetória histórica e da realidade do povo negro no Brasil hoje, dando ênfase aos processos de dominação e resistência que a história e os dados oficiais se esforçam por negar (GOMES, 2011, p. 136).

Por essa perspectiva crítica da história, o movimento negro contesta diretamente as bases do mito da democracia racial e reivindica o direito de ensinar a história dos negros e negras no Brasil sob sua própria perspectiva. O movimento negro teve muitas conquistas, e na última década conseguiu pressionar o governo federal para a criação de uma lei que obriga o ensino de "História e Cultura Afro-Brasileira" em todas as escolas do país⁴. A luta do movimento negro, no entanto, e mesmo de outras formas de organização das comunidades negras é bem maior do que por mudanças pontuais em um Estado que os oprime e persegue. Para Gomes (2011),

a emancipação entendida como transformação social e cultural, como libertação do ser humano, sempre esteve presente nas ações da comunidade negra organizada tanto no período da escravidão quanto no pós-abolição e a partir do advento da República. O fato de essas ações serem projetos e propostas construídos por um povo que tem a sua história e a sua cultura desenvolvidas no contexto da colonização, da dominação, da escravidão, do racismo e da desigualdade social e racial atesta esse caráter emancipatório das lutas e da organização política dos negros no Brasil e na diáspora (GOMES, 2011, p. 138).

Por isso, a resistência acontece também em outras frentes. Este trabalho ressalta o papel das manifestações culturais nessa trincheira, ferramenta e arma poderosa de emancipação individual e coletiva dos povos negros desde tempos coloniais. O Teatro Experimental do Negro (TEN), por exemplo, já nas décadas de 1940 a 1960, se propunha, no Rio de Janeiro "a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, por meio da educação, da cultura e da arte" (GOMES, 2011, p. 140). A capoeira ressurge também nas décadas de 1930 e 1940,

⁴ Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003.

dessa vez na Bahia, não mais como prática apenas de grupos marginalizados, mas ressignificada como ícone da brasilidade e de resistência cultural, como será discutido mais adiante no próximo capítulo. As danças afro vêm a reboque, junto com as práticas de capoeira e, mais recentemente, revisitadas e adaptadas para agradar outros públicos que não apenas os da capoeira, como apontou Rose, professora do grupo Afro N’Gonda e da oficina de teatro Hora do Conto, em sua entrevista para esta pesquisa.

As práticas corporais associadas às comunidades negras são, se por um lado apropriadas pelo mito da democracia racial, por outro se fazem cada vez mais presentes e popularizadas no sentido de reforçar a estética negra e seu empoderamento. É a tradição em movimento, contemporânea e inserida no sistema mundo, disputada e apropriada por diferentes projetos. Como ouvi em alguns relatos, por exemplo, alguns grupos lidam com a capoeira de uma maneira ‘capitalista’, ou seja, com o foco nos recursos financeiros que a capoeira pode proporcionar, outros grupos estão mais orientados pelo ‘social’, ou em outras palavras, em compreender a capoeira como forma de ação social, de contribuição para a sociedade, para as pessoas que mais precisam. Essas duas abordagens diferem e podem se contrapor no universo da capoeira, e em Paracatu não poderia ser diferente.

As práticas não têm um sentido só, recebem diversas camadas de significado e, a meu ver, importa observar se funcionam como ferramentas de emancipação ou de dominação. Este trabalho se interessa pelo caráter de resistência e autonomia com que as práticas da capoeira, das danças afro e do teatro são apropriadas pelas juventudes em Paracatu, tornando-se em caminhos emancipatórios possíveis. Durante a minha experiência e trabalho de campo, no entanto, fica claro que esta não é a única possibilidade de interpretação possível dessas linguagens, dado que são feitas por e para pessoas, todas inseridas no mesmo sistema mundo, sujeitas às mais diversas pressões e disputas. Ressalto, no entanto, que minha intenção ao propor essa pesquisa é fomentar e fortalecer essas iniciativas justamente no que de libertador elas oferecem, apontando algumas controvérsias, mas sem intenção de uma pretensa neutralidade a esse respeito.

Rose, do Afro N’Gonda, relata que se envolveu com as atividades do movimento negro quando ainda era criança, aos nove anos, por morar no centro da cidade e estar em uma comunidade da igreja católica cujo padre abriu o espaço para reuniões, formações, ‘missas afro’, na Igreja do Rosário, que era tradicionalmente a igreja dos negros em Paracatu. Segundo Rose, as crianças “aprenderam brincando”, fazia parte do cotidiano estar no movimento negro. Ela conta que junto com as formações havia também a iniciativa cultural, que trazia festivais para a cidade em parceria com a Fundação Conscienciarte, que na época era também muito atuante nesse sentido, promovendo aulas, oficinas e formações de teatro, circo, além de oferecer oportunidades de trabalho aos que participavam. Rose explica que isso significava investir na qualificação das pessoas enquanto protagonistas da cultura, e que ela desde os treze ou quatorze anos já ocupava a tribuna da Câmara Municipal de Paracatu e outros prédios públicos com apresentações. Ela conta que junto com seus contemporâneos, inaugurou as apresentações no anfiteatro da Casa de Cultura,

fazia peças de teatro no cinema⁵, ia prestar serviço em outras cidades, era convidada a dar aulas, e tinha muitas portas abertas. Hoje ela, junto com Cacau, seu esposo, Contramestre de capoeira e também professor do Afro N’Gonda, são corresponsáveis pelo grupo de danças afro, pelo grupo de capoeira Axé Dendê e por oficinas de capoeira, teatro, e outras iniciativas relacionadas à cultura e à arte em Paracatu. Uma formação como a de Rose demonstra a importância que uma educação crítica, histórica, e ao mesmo tempo corporal e lúdica pode ter na construção da concepção de mundo e na atuação dos sujeitos sobre sua própria realidade.

Reforço, portanto, que através de práticas como as que este trabalho enfoca pessoas de todas as camadas sociais, raças, gêneros e religiões, podem revisitar o que pensavam que sabiam sobre a história e a cultura dos negros e negras em Paracatu e no Brasil. Com novas lentes com as quais olhar para a sua própria história é possível se reinventar e até descobrir-se ou “tornar-se negro” (SOUZA, 1983). Para Neusa Santos Souza, no Brasil, identificar-se como negro ou negra é um processo que passa pela ressignificação do corpo e da estética negros, um processo de aceitação e valorização, ou, nas palavras de Joanine, dançarina do grupo Afro N’Gonda, de se descobrir como “uma coisa boa”.

Os grupos de capoeira, dança afro e teatro de Paracatu estão, portanto, inseridos em um contexto histórico de revalorização e reinvenção de práticas culturais de origem afrobrasileira, da negritude, como formas de reivindicação de autonomia e emancipação de padrões arraigados de discriminação racial. Para Kabengele Munanga, a negritude e a identidade negra “se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental ‘branco’ reuniu sob o nome de negros” (2009, p. 20). Sob essa perspectiva, “a negritude torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas” (MUNANGA, 2009, p. 20).

A cultura está sempre em movimento e, por isso, é possível encontrar tantas variações sobre os temas da capoeira, das danças afro, do teatro. Rose conta que já viu grupos dançando o maculelê com garrafas pet, por exemplo, assim como na festa da Caretada, pude observar a substituição dos materiais tradicionais como o papel machê e as fitas de cetim por outros como o TNT, o plástico e adereços pré-fabricados. Para além dos materiais, os significados estão também em constante reinvenção, apropriados e remodelados a partir das experiências dos sujeitos que hoje encarnam as festas, danças e encenações tradicionais da cultura negra.

1.2. Juventudes no plural

Ser jovem é um perigo. Não é à toa que escutei tantas reclamações com relação às juventudes por parte de lideranças comunitárias e institucionais com quem tive contato durante o tempo em que estive em Paracatu e no Noroeste de Minas, a trabalho e

⁵ O Cinema Santo Antônio é um prédio histórico, que funcionava desde a década de 1950 já como cinema e espaço para apresentações de peças de teatro, o único, inclusive, com estrutura específica para esse fim até hoje em Paracatu. O espaço, no entanto, se encontra fechado para apresentações e exposições desde 2015.

desenvolvendo esta pesquisa. Ser jovem é ser constantemente disputado por diferentes projetos de mundo, pela família, pela escola, pelo trabalho, pela religião, pelos coletivos com os quais se relaciona. As escolhas dos jovens nesse campo de forças são motivo de pressão, de controle e de frustração por parte dos adultos que se encontram na posição de seus pais, tutores e lideranças comunitárias, e para quem o diálogo com as juventudes é muitas vezes um desafio ainda a ser vencido.

Ser jovem incorpora uma promessa de futuro, de continuação e de renovação das estruturas sociais estabelecidas, ao mesmo tempo em que as questiona e ameaça os paradigmas nos quais elas se embasam. Abramo salienta nesse sentido que, durante a segunda metade do século XX, a juventude foi “depositária de um certo medo, [uma] categoria social frente à qual se pode (ou deve) tomar atitudes de contenção, intervenção ou salvação, mas com a qual é difícil estabelecer uma relação de troca, de diálogo, de intercâmbio”(2007, p. 80).

Não existe uma definição estática do que seja a juventude: é um conceito essencialmente plural e móvel, situado cultural e temporalmente. Trato aqui de ‘juventudes’, portanto, no plural, como já tem sido reivindicado por diversos autores e movimentos juvenis, compreendendo as e os jovens como sujeitos capazes de falar por si próprios e de exercer suas escolhas no mundo por meio de diversas linguagens. Essa perspectiva está desenvolvida aqui a partir de construções teóricas de diversos autores e embasa as reflexões desta pesquisa.

Sobre a pluralidade semântica do termo ‘jovens’ e, conseqüentemente de sua variante ‘juventudes’, Rossana Reguillo afirma que:

a primeira suposição que se assume como um ponto de partida, é a enorme diversidade abarcada pela categoria "jovens": estudantes, bandas punks, milenaristas, empresários, ravers, desempregados, sicarios, mas todos os filhos de modernidade e da crise do desencanto. (...) Uma enorme complexidade que torna impossível a articulação de um único campo de representações porque o significado está sempre sendo, conformando-se em uma continuidade simbólica que apaga fronteiras, margens e limites (2007, p. 48)⁶.

A autora cita ainda Levi e Schmitt para afirmar a defasagem de classificações etárias que, segundo os autores, “possuem apenas valor indicativo e não são suficientes para definir os contextos de um história social e cultural da juventude”⁷ (LEVI; SCHMITT, 1995 apud REGUILLO 2007:57). Diferentes épocas e diferentes sociedades definiram de maneiras distintas os períodos e etapas da vida, algumas nem mesmo fazendo essa distinção

⁶ Tradução livre da autora. No original: “el primer supuesto que se asume como punto de partida, es el de la enorme diversidad que cabe en la categoría “jóvenes”: estudiantes, bandas, punks, milenaristas, empresarios, ravers, desempleados, sicarios, pero todos hijos de la modernidad, de la crisis y del desencanto. (...) Una enorme complejidad que vuelve imposible articular un solo campo de representaciones porque el sentido está siempre siendo, armándose en un continuum simbólico que desvanece fronteras, márgenes y límites” (REGUILLO, 2007, p. 48).

⁷ Tradução livre da autora. No original: “las clasificaciones explícitas (edades de vida, época de la mayoría de edad etc.) evidentemente no poseen sino un valor indicativo. No bastan para definir los contextos de una historia social y cultural de la juventud” (LEVI; SCHMITT, 1995 apud REGUILLO 2007:57).

(REGUILLO, 2007, p. 49). Some-se a isso as variações de idade, gênero, origem urbana ou rural, condição socioeconômica, além da história pessoal e familiar de cada sujeito, e teremos a dimensão da complexidade e infinita diversidade das experiências de juventude no Brasil e no mundo.

Fazendo referência à entrevista homônima de Pierre Bourdieu (1978), 'juventude' é apenas uma palavra, ao que Arce acrescenta, "carregada de significados e com uma importante participação na delimitação de práticas sociais historicamente definidas"⁸ (2005, p. 2). No entanto, "as categorias são produtivas, fazem coisas, são simultaneamente produtos do pacto social e produtoras do mundo"⁹ (REGUILLO, 2007, p. 52). Por isso, cabe aqui tentar traçar os contornos que delinham a categoria juventudes na contemporaneidade, e como se discute essa concepção na Academia e entre os grupos abordados por esta pesquisa. 'Juventude' é uma palavra que traz consigo uma bagagem de significados, justifica políticas públicas e é apropriada pelos próprios jovens de maneiras diversas. Por isso, visitarei referências teóricas das disciplinas de psicologia, antropologia e educação, na tentativa de que este trabalho adote uma visão abrangente do que a categoria 'juventudes' pode compreender.

1.2.1 Primeiras definições: Juventude, uma palavra

Como definir o período da vida que chamamos de juventude? Segundo Regina Novaes a juventude é marcada por sua característica de "construção de identidades e de definição de projetos de futuro" (2008, p. 4). A autora acrescenta ainda que é um momento de dúvidas e escolhas, essencialmente ambivalente, por comportar constantes choques e negociações entre a "subordinação à família e à sociedade e as expectativas de emancipação" (NOVAES, 2008, p. 22). Íris Araújo acrescenta um ponto interessante na definição de juventude a partir da contribuição de outras autoras, que é, segundo ela, "o momento em que os indivíduos optam por uma forma de existência, buscando realizar um vir a ser" (2008, p. 2), o que aparece de forma semelhante nas palavras de Dayrell, que define a juventude como

um momento cujo núcleo central é constituído de mudanças do corpo, dos afetos, das referências sociais e relacionais. Um momento no qual se vive de forma mais intensa um conjunto de transformações que vão estar presentes, de algum modo, ao longo da vida (2003, p. 42).

A subjetividade do jovem está em formação. Não que a da criança e a do adulto também não estejam - estamos todos em constante processo de mudanças e transformação, mais ou menos intensas. No entanto, a infância e a idade adulta gozam de certa estabilidade no imaginário social, restando à juventude o entre lugar, o não mais ser um e ainda não ser outro. Por isso também, ser jovem é um risco. Situações de transição entre momentos de

⁸ Tradução livre da autora. No original: "Cuando Pierre Bourdieu (1990) afirmó que la juventud no es más que una palabra, debió añadir: cargada de significados y con una importante participación en la delimitación de prácticas sociales históricamente definidas" (ARCE, 2005, p. 2).

⁹ Tradução livre da autora. No original: "la juventud no es más que una palabra, una categoría construida, pero las categorías son productivas, hacen cosas, son simultáneamente productos del acuerdo social y productoras del mundo" (Reguillo 2007:52).

estabilidade envolvem liminaridade (TURNER, 1969; URTEAGA, 2009, p. 22), permitem o tornar-se outro, experimentar o que não era permitido, extrapolar limites pré-estabelecidos, com certa indulgência por parte dos adultos. É comum e aceitável, em maior ou menos grau, as festas, as drogas, a violência. É comum também o sofrimento, a provação, o adaptar-se a novas situações e realidades até então reservadas ao mundo dos adultos ao mesmo tempo em que é também permitido o retorno momentâneo à zonas de conforto infantis

Tendo isso dito, é necessário evitar a concepção do sujeito jovem, comum especialmente em classes sociais abastadas, como vivendo em uma espécie de “moratória social” (ABRAMO, 2007; DAYRELL, 2001; KEHL, 2004; NOVAES, [s.d.]), ou seja, um não-sujeito que, não sendo mais uma criança, se encontra em preparação para a vida adulta. Para Reguillo (2007), tanto o Estado, como a família e a Escola, salvo exceções, pensam o jovem hoje como essa categoria entre um estado e outro (p. 51), o que leva à instituição escolar,

em nome do “vir a ser” do aluno, traduzido no diploma e nos possíveis projetos de futuro, (...) a negar o presente vivido do jovem como espaço válido de formação, assim como as questões existenciais que eles expõem, bem mais amplas do que apenas o futuro (DAYRELL, 2003, p. 41).

Para Nandy (2015), “uma vez que usamos esses conceitos e ligamos os processos de mudança física e mental a um estado valorizado de ser ou de se tornar, já estimamos negativamente a criança [leia-se juventudes] como uma versão inferior do adulto” (2015, p. 227). Nessa concepção, o jovem se espelha e é espelhado por um modelo de adulto como indivíduo racional, completo e autônomo (BACELAR, 2014, p. 39; CASTRO, 2001). Essa imagem repetidas vezes reiterada pela família, pelas instituições e pelos meios de comunicação, idealizada aos moldes de uma concepção racionalista moderna do indivíduo induz uma relação com a geração anterior baseada em comando e controle. Em muitas instituições de ensino e profissionais, os jovens que não parecem se enquadrar nesses moldes são tomados como problemas que demandam intervenção de forma a integrá-los à ordem social (ABRAMO, 2007, p. 75). O reflexo disso aparece na imagem degradada que as juventudes vislumbram na idade adulta:

Ser adulto é ser obrigado a trabalhar para sustentar a família, ganhar pouco, na lógica do trabalho subalterno. Mas é também assumir uma postura “séria”, diminuindo os espaços e tempos de encontro, com uma moral baseada em valores mais rígidos, abrindo mão da festa, da alegria e das emoções que vivenciam no estilo. Para muitos, ser adulto implica ter de abrir mão do estilo, fazendo dessa passagem um momento de dúvidas e angústias, vivida sempre como tensão. Não que recusem ou neguem essa passagem, mas a vivenciam como uma crise. Uma crise vivida não na entrada da juventude, mas na sua saída (DAYRELL, 2003, p. 50)

Instala-se nesse ponto um abismo para a comunicação entre as juventudes e as gerações que as precedem, que os meios institucionais e familiares muitas vezes tem dificuldades ou verdadeiras impossibilidades de transpor. Qualquer troca e compartilhamento verdadeiro parte, a meu ver, de relações de horizontalidade, e para isso é preciso reconhecer no outro, seja ele criança, jovem, adulto, idoso, sua condição de sujeito. Nesse sentido, minha opção

neste trabalho é ressaltar as juventudes como sujeitos sociais, agentes de suas próprias vidas, com grande potencial de transformação de si e do mundo, a partir das diferentes linguagens e universos de significado pelos quais transitam. Sujeitos presentes hoje e não apenas ex-crianças ou projetos de adultos e de futuro. Sujeitos que elaboram e que se expressam das mais variadas maneiras, sendo que aqui nos interessa principalmente as linguagens corporais e musicais de que se apropriam, como é o caso da capoeira, da dança afro e do teatro.

1.2.2 Juventudes que falam

Nesta pesquisa a juventude funciona como linha que costura os temas da cultura, das relações raciais, da construção coletiva de significados, do aprendizado pelo corpo e pela música, da política como experiência vivida e de práticas de resistência ao extermínio e silenciamento de formas de vida divergentes daquelas impostas pelos modelos hegemônicos de governo e de desenvolvimento econômico. Os jovens estão inevitavelmente inseridos em contextos sociais, culturais, políticos, e a pertença a grupos culturais como os de capoeira, dança afro e teatro que observamos em Paracatu permite a eles elaborar individual e coletivamente sua subjetividade, além de possibilitar a manifestação pública de suas escolhas.

Bárbara Sweet, jovem rapper e poetisa de Belo Horizonte canta:

Quiseram me dizer o que vestir, o que falar, com quem sair, por onde andar, como viver/ Só pra agradar/ Só pra agradar

Disseram que eu devia emudecer, emagrecer, enriquecer, enrijecer, pra apetecer/ Quem não quer perceber/ que o que eu preciso é viver/ Sem falso moralismo, sem falsa felicidade/ Pra viver de verdade tem que ter/ tem que ter/ tem que ter/ Liberdade!

(...) Não vão privatizar os meus desejos / não vão! / Não vão decidir o que eu almejo/ não vão! / Não vão maquiar o que eu vejo/ Não vão!¹⁰

O jovem é bombardeado cotidianamente com informações sobre o que pensar, o que vestir, aonde ir, com quem andar, o que dizer, o que comer, o que fazer da sua vida presente e de seu futuro. Tantos imperativos não passam sem questionamento e muitos jovens buscam maneiras de escapar e confrontar os padrões impostos em grupos com os quais se identificam. As culturas da periferia como o RAP, o Funk e o Hip Hop, a agroecologia e a permacultura, a cultura afro as danças e a capoeira, o teatro em suas múltiplas manifestações, entre tantas outras, são exemplos de movimentos que, a princípio circunscritos a determinados grupos sociais e atividades, têm se tornado escolhas das juventudes como modos de vida possíveis, opções de perspectivas sobre o mundo diferentes das oferecidas pelo sistema dominante.

Para Lúcia Rabello de Castro,

a articulação pública de um discurso por parte de um sujeito coletivo (...) implica constituir-se enquanto um sujeito que pode dizer, que tem o que dizer e tem a

¹⁰ Trecho da música “Tem que Ter”, de Bárbara Sweet.

quem dizer. Portanto, a “fala” na qualidade de ação política constitui o sujeito político neste mesmo ato (2011, p. 301).

O jovem que “fala” através da dança, do teatro, da capoeira, se constitui assim como um sujeito político ativo, que coloca em pauta as questões do seu tempo, do seu lugar. Nas palavras de Reguillo, “o político adquire corporeidade nas práticas cotidianas dos atores, nos interstícios que os poderes não podem vigiar”¹¹ (2007, p. 63). Se expressar através da fala, das histórias, do corpo, da música, é agir sobre a realidade vivida, sobre a sua própria experiência e a daqueles e daquelas com quem se comunica. Para Novaes:

(...) como a linguagem não é apenas um veículo, mas é também construtora da realidade social, podemos apostar que a cultura (em suas expressões artísticas e formas de comunicação) poderá jogar um papel ativo para o nascimento de novas percepções e experimentações sociais que respondam a necessidades e aspirações dos/das jovens de hoje (2008, p. 22).

A linguagem é carregada de significados e através dela o mundo social se arquiteta. É interessante o conceito de “redes simbólicas” que, para José Manuel Valenzuela Arce, são:

formas de identificação nas quais os jovens participam da conformação do sentido da rede. É uma espécie de comunidade hermenêutica, uma rede de sentido que não possui uma estrutura de coesão forte entre o conjunto daqueles que a formam. As redes simbólicas são processos de inter-reconhecimento entre seus membros. Neste caso encontramos movimentos como os punks, os funkeiros, os rappers estadunidenses e brasileiros, ou alguns grupos de grafiteiros, nos quais os jovens se sabem parte de uma rede juvenil, se reconhecem na música, compartilham situações lúdicas, se encontram nos bailes e muitos deles são ativos criadores de canções, textos ou espaços, nos quais dão conta de sua situação enquanto jovens pobres¹² (2015, p. 34).

Reguillo aponta ainda, citando teóricos como Giddens e Habermas que os sujeitos são capazes e ativos em sua “reflexividade”, ou em “pensar o pensamento” (2007, p. 56), e a partir daí configurar sua agência sobre o mundo. Na descrição feita pelos participantes do Afro N’Gonda sobre o próprio grupo, por exemplo, isso fica claro, uma vez que os integrantes compreendem a dança como linguagem na transmissão de uma determinada mensagem ou de um concepção de mundo, dentro de uma rede de significados, como está registrado em diversas falas que permeiam este texto.

Fazer parte de um grupo que tem veicula uma mensagem é assumir uma perspectiva sobre o mundo, é pensar sobre sua experiência ali e se posicionar. Essa perspectiva é marcada, em

¹¹ Tradução livre da autora. No original: “una revaloración de lo político, (...) que adquiere corporeidad en las prácticas cotidianas de los actores, en los intersticios que los poderes no pueden vigilar” (REGUILLO, 2007, p. 63).

¹² Tradução livre da autora. No original: “Red simbólica, que alude a formas de identificación en las cuales los jóvenes participan en la conformación del sentido de la red. Es una suerte de comunidad hermenéutica, una red de sentido que no posee una estructura de cohesión social fuerte entre el conjunto de quienes forman parte de la red. Las redes simbólicas son procesos de inter-reconocimiento entre sus miembros. En este caso encontramos movimientos como los punks, los funkies, los raperos estadounidenses y brasileños, o algunos grupos graffiteros, donde los jóvenes se saben parte de una red juvenil, se reconocen en la música, comparten situaciones lúdicas, se encuentran en los bailes y muchos de ellos son activos creadores de canciones, textos o espacios, donde dan cuenta de su situación en cuanto jóvenes pobres” (ARCE, 2015, p. 34).

cada grupo à sua maneira, pelo reconhecimento da importância da história e da cultura de Paracatu, da história e da luta dos negros e negras, além da diversidade cultural, religiosa e de gênero e pelo olhar e pelo fazer das juventudes. A ocupação de espaços públicos da cidade, bem como de espaços institucionais como escolas, o Museu Histórico Municipal de Paracatu, ou a Câmara Municipal, é também um índice do potencial comunicativo e transformador das performances dos grupos de capoeira, dança e teatro. A mensagem veiculada por esse tipo de evento é descrita de forma clara na fala de Karen, que afirma que para “aqueles que assistem traz conhecimento, toca uma sementinha de cultura, as danças também, mas a cultura brasileira”. Compreendo assim que a rede de significados que se estabelece entre os integrantes de cada um dos grupos, e a possibilidade de comunicá-la e expandi-la para seu público em diversos espaços da cidade configura o empoderamento desses coletivos. A projeção da mensagem é amplificada assim como suas possibilidades de ação no mundo.

A linguagem teatral acrescenta outras possibilidades de elaboração sobre as realidades vividas. A partir de elementos do cotidiano, como histórias e personagens da cena urbana de Paracatu, os jovens com quem conversei fazem referência a figuras como “o mototaxista”, “o vizinho que não escuta nem conversa”, “a travesti que canta mais bonito que todo mundo”, “a senhora com problemas mentais”, “a moça com síndrome de down”, para tratar de temas de sua própria subjetividade, assim também como gatilhos para montagem de personagens e cenas. Não apenas acontecimentos locais, mas também a nível mundial dão subsídios para esses processos. Um exemplo marcante foi a performance “Humano R\$ 1,0”, realizada na praça Firmina Santana, motivada pela notícia de um assassinato em massa em uma boate gay nos Estados Unidos, no mês de junho de 2016. O massacre repercutiu mundialmente e não menos em Paracatu, levando a um grupo de jovens participantes do Grupo Cênikas a propor a performance. A cena consistia em uma gaiola com a placa “Humano R\$ 1,00”, dentro da qual se encontravam quatro rapazes e uma moça, jovens, negros, seminus, que se expunham à venda na principal praça da cidade e assim interagiam com o público. Segundo Gustavo e Iuri que participaram da montagem, o objetivo era questionar o valor do ser humano na sociedade em que vivemos hoje.

A capoeira tem um trunfo diferente, que é o do diálogo pelo jogo, na ginga, entre saltos e golpes, a negociação e a “vadiagem”. Uma linguagem ritmada pelo som do atabaque e traduzida nas letras das canções, que envolve capoeiristas e passantes em torno das rodas. Essa mensagem chega em qualquer bairro, em qualquer escola ou praça da cidade. Ela ocupa espaços privilegiados de diálogo dentro da cidade de Paracatu que vão desde o Museu Histórico Municipal, escolas e Centros de Referência em Assistência Social (CRAS), quadras e academias, aonde acontecem aulas regulares de cada um dos grupos existentes em Paracatu, até praças públicas nas quais acontecem também rodas abertas, com a interação entre diferentes grupos, com alguma regularidade. Os diferentes grupos treinam em bairros e locais diferentes, ocupando espaços do centro da cidade até as periferias mais distantes. Crianças, jovens e adultos de diversas origens sociais, gêneros e faixas etárias, participam de aulas, rodas e eventos e nesse ponto é inegável a capilaridade da prática da

capoeira, que associada à discussão da ancestralidade e da atualidade negra trazida pelas histórias contidas nas letras das músicas e nas aulas, se configura como um importante agente de formação e ação políticas.

O desafio da comunicação de uma perspectiva sobre o mundo via performance corporal e musical culmina no momento das apresentações e rodas, quando as e os jovens artistas e capoeiristas são confrontados com as respostas e reações da plateia/roda. Os participantes do Afro N’Gonda ressaltaram durante a roda de conversa que o momento da apresentação é importante no aprendizado da associação entre a música, o canto e a dança, enfatizando a importância desse ritual para o empoderamento dos alunos do instrumento de comunicação que é seu próprio corpo e as linguagens artísticas. As rodas de capoeira são também apontadas nesse sentido, quando as e os capoeiristas relatam a força e a energia que lhes confere esses momentos, que os faz esquecer os problemas e conseguir feitos que nem eles mesmos se consideravam capazes.

O reconhecimento, que aparece muitas vezes nas falas das e dos jovens entrevistados como a principal gratificação pelo trabalho desenvolvido é, a meu ver, o sentimento de que sua linguagem foi compreendida, que a comunicação se deu de maneira efetiva e a mensagem pretendida foi passada ao público. As linguagens do corpo presentes na capoeira, na dança afro e no teatro permitem a narração da história do lugar e das pessoas fundamentada em uma perspectiva contra hegemônica sobre os modos de ser no mundo, oferecendo a possibilidade aos jovens dançarinos, capoeiristas, atrizes e atores de se tornarem narradores de si mesmos, de suas próprias experiências, à sua própria maneira, com todo o potencial transformativo que isso implica. Ser jovem e transformar-se é um perigo e um risco, e aí reside a força política dessas manifestações, tanto nas subjetividades dos envolvidos como nas redes de relações e na estrutura social na qual estão inseridos.

CAPÍTULO 2: Dos afetos

“Na época dos quilombos, fazia tudo em comunidade. A gente da cultura afro-brasileira, da capoeira, a gente sempre tem uma união a mais”.

(Cacau, em roda de conversa realizada com o grupo Afro N’Gonda no mês de outubro de 2016)



Figura 6. Evento anual de capoeira do grupo de capoeira Axé Dendê, realizado em Paracatu em novembro de 2016 (Fonte: Arquivo do Axé Dendê, 2016).

As reflexões deste trabalho são fruto da minha participação observante (TORNQUIST, 2007, p. 42) nas aulas, rodas e apresentações de capoeira, de dança afro e de teatro, além de entrevistas, rodas de conversa, e conversas informais. Essas últimas, entre, cachorros-quentes na pracinha, barraquinhas de feira e churrascos nas casas das pessoas, inclusive na minha própria, tiveram papel fundamental na minha compreensão sobre o que hoje escrevo aqui. Digo isto para reforçar o caráter relacional e processual do entrosamento e do aprendizado que acontece nas coletividades que acompanhei, dentro das quais me inseri e, como qualquer ‘chegante’, fui entendendo aos poucos partes das dinâmicas com que os grupos se organizam, os afetos, o expressar-se, para tentar aqui costurar um mosaico, uma breve narrativa das experiências vividas.

2.1 Experiência

Tratarei neste tópico das experiências das juventudes com as quais tive a oportunidade de dialogar e compartilhar vivências ao longo desta pesquisa. Importa aqui ressaltar os processos de transformação pessoal relatados por elas e por eles ao longo de sua

participação nos grupos de capoeira, dança afro e teatro abordados, assim como sua compreensão da maneira como essa participação é criativamente ressignificada, trazendo à luz narrativas e performances que dialogam com a história pessoal e com a cultura de Paracatu e da ancestralidade afro brasileira dali.

John Dawsey (2006) faz referência às reflexões de Victor Turner sobre a sucessão de momentos que constituem o processo de produção da *experiência vivida*¹³. Para o autor, a experiência começa com a percepção de algo pelo sujeito, que em seguida evoca sua memória ou imagens do passado, e com elas o sentimento e as emoções relacionadas. O próximo passo é então articular a experiência do passado com a percepção do presente, o que permite, finalmente, a construção de significado sobre ela. Essa sequência culmina então, segundo Turner, com uma forma de expressão da experiência vivida, a performance, “termo que deriva do francês antigo *parfournir*, ‘completar’ ou ‘realizar inteiramente’ (...). A performance completa uma experiência” (DAWSEY, 2006, p. 19), ao mesmo tempo em que também dá origem a novos objetos de percepção que reiniciam o processo para novas experiências, em um movimento contínuo de articulação entre passado e presente.

Socialidade e comunidades de aprendizado são elementos chave para a discussão dessas experiências e na elaboração de narrativas a respeito, compreendendo os espaços de relação proporcionados pelos grupos como fundamentais nos processos criativos e nos afetos dos sujeitos envolvidos.

2.1.1 Redes de socialidade

“A excelência do ator não é só a apresentação ser perfeita e estar tudo no devido lugar, tem que partir de dentro, isso vem do momento descontraído, fora de compromisso”.

(João, ator do Grupo Voz de teatro, em roda de conversa realizada com os grupos de teatro de Paracatu, no mês de outubro de 2016)

Os grupos de teatro, de capoeira e de dança afro acompanhados durante esta pesquisa se configuram, para além de atividades esportivas e artísticas, como redes de relações, que promovem a construção coletiva de novos significados. A interação entre os jovens integrantes dos grupos, entre elas, eles e seus mestres, entre os diferentes grupos, e as novas possibilidades de relação que se abrem por meio da participação na capoeira, dança e teatro são de grande importância no processo de subjetivação, de amadurecimento, de aprendizado, das e dos jovens sujeitos desta pesquisa. Conhecer outras pessoas, lugares, histórias: outras referências para a vida, outros significados, tornam outras possibilidades de

¹³ Citando Turner (1982), o autor define a *Erlebnis*, ou experiência vivida, como composta por cinco etapas: “1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de ‘expressão’ (DAWSEY, 2006, p. 18).

ser e de estar no mundo tangíveis. A ampliação do horizonte social nos grupos aos quais os jovens se integram é fundamental para a conformação de uma subjetividade juvenil emancipadora dos padrões familiares e escolares que os enquadram. Para Maria Rita Kehl, tendo a sociedade ocidental perdido muito do que se considera história oral e seus ritos de passagem, os coletivos de jovens oferecem outras referências culturais, permitem ao sujeito transcender sua identidade individual originária e vislumbrar outras formas e dimensões do sujeito (2004).

O fato de estar em sociedade acarreta um contínuo processo de modificação da realidade subjetiva, de modo que, ao atuar, as pessoas vão criando significado, e, como consequência, vão criando o seu próprio mundo (CARVALHO; BORGES; RÊGO, 2010, p. 159).

Participar desses grupos é ser e criar esses grupos ao mesmo tempo. Essa vivência oferece o que o ensino escolar, na maior parte dos casos, não foi capaz de oferecer, por sua fundamentação em princípios racionalistas e tecnicistas modernos de formação para o trabalho com vistas à reprodução da ordem social (CASTRO, 2011, p. 302). Na perspectiva do ensino formal, o foco é o desenvolvimento individual, voltado para a capacitação e inserção no mercado de trabalho, deixando a participação em questões gerais da sociedade e da coletividade em segundo plano (CASTRO, 2011, p. 302). Sobre o modelo escolar de aprendizado, Castro afirma que está apoiado

num modelo de transmissão cultural visando ao desenvolvimento de uma forma pura, unívoca e universal de razão desvinculada das emoções, da singularidade e dos antagonismos. O processo de formação dos jovens se fundamentou sobre uma perspectiva de formação individualizada em que cada um tem que dar conta de si, do seu potencial, do seu desenvolvimento, o que não favoreceu articular conhecimento e luta, teoria e práxis, self e alteridade. A preparação desses jovens, tendo em vista principalmente o desenvolvimento de suas competências, forcluiu a base viva de lutas e antagonismos, fazendo com que o conhecimento se apresentasse como algo universal e inquestionável (2011, p. 303).

Proponho então, nesse sentido, compreender a contribuição dos grupos de teatro, dança afro e capoeira na vida dos jovens que deles participam como facilitadores de uma experiência de coletividade, que se contrapõe aos princípios individualizantes que o ensino escolar e profissional promove. Lucas fala sobre o tema:

Eu acho que são todos assim interessados, assim, que compartilham, porque não adianta a gente tá num grupo, se um grupo não pensar com a mesma cabeça, o mesmo objetivo, não vai, tipo assim, se um pensar 'ah! Eu não quero fazer isso!' aí o outro fala 'mas eu quero fazer isso!' vai ficar em atrito, aí vai acabar que vai desfazer o grupo, isso tudo. Aí quando um fala, até quando eles falam uma ideia assim eu aprovo, ou quando eu também não aprovo eu falo assim, 'vamos tentar modificar isso, e isso, e isso' aí chega numa conclusão.

Tomo como chave analítica aqui o conceito de *socialidade* proposto por Magnani e Souza (2007) e descrito por Pavão (2012, p. 222), em contraposição ao de sociabilidade¹⁴ utilizado

¹⁴ 'Sociabilidade' que, segundo Pavão (2012) é um "conceito que se preocupa com a discussão de encontros, formas de lazer, eventos e atividades sociais realizadas por estes grupos (...) como grupos sociais já constituídos e precedentes à análise etnográfica" (PAVÃO, 2012, p. 222). Para a autora, este conceito está

por outros autores, por sua ênfase no caráter processual de constituição da vida social e da intersubjetividade, através das relações sociais (PAVÃO, 2012, p. 222). Durante as entrevistas e rodas de conversa realizadas para esta pesquisa, fica claro que as relações que se estabelecem entre os participantes dos grupos vai muito além dos momentos de treino e ensaio, indicando a importância desses grupos enquanto espaços de encontro, compartilhamento e aprendizado, capaz de ampliar horizontes sociais e transformar perspectivas (ZALUAR, 1994, p. 65).

As aulas de dança afro, por exemplo, acontecem duas vezes por semana, mas a interação entre os participantes não para por aí. Se reúnem como grupo ou em duplas, trios, de acordo com as afinidades, também nos finais de semana, às vezes para fazer churrasco, ou depois das aulas para comer cachorro-quente na pracinha ou lanchar nas barraquinhas que fazem parte das festividades religiosas na cidade, ou ainda em outros horários para apresentações em diversos locais da cidade, ou mesmo fora de Paracatu, como é o caso do festival de Sagarana, município de Arinos ou outros eventos esporádicos, como discutirei no próximo capítulo. Além disso, conversam diariamente pelo grupo de Whatsapp e outras mídias sociais. Falar que faz parte do grupo é motivo de orgulho e de alegria para os participantes do Afro N’Gonda, que se consideram amigos e mesmo uma família.

Os grupos de teatro são vários, e as e os jovens entrevistados não participam todos do mesmo grupo, mas mesmo assim relatam se encontrar e se convidar mutuamente para trabalhar juntos em alguns eventos, oficinas, festivais, ou simplesmente para conversar, “trocar ideia” ou por acaso na rua. As aulas dos grupos formalizados, como o Cênikas e a oficina da Hora do Conto, acontecem duas vezes por semana cada, sendo que o Cênikas conta ainda com horários de ensaios para apresentações. Estes grupos ensaiam, respectivamente na Casa de Cultura e na Fundação Conscienciarte. Alguns jovens como Iuri e Lucas participam tanto do Cênikas como da Hora do Conto, outros já não participam mais de nenhum grupo organizado, mas continuam fazendo parte das redes de socialidade e fazem apresentações em eventos da cidade. O grupo Voz, por exemplo, que funciona informalmente, se encontra e ensaia de acordo com seus projetos em andamento e com a disponibilidade dos participantes, e ensaia, normalmente na praça em frente à Igreja Matriz de Santo Antônio. No momento da escrita deste texto, o grupo Voz se dissolveu, sendo que Duda e João se consideram hoje “um grupo de dois”. Esses grupos promovem eventos como o Festival de Teatro de Paracatu (FESTEPA) que traz oficinas e apresentações de fora da cidade, assim com também viajam para participar de eventos semelhantes de intercâmbio com outros grupos.

Os grupos de capoeira são também múltiplos e não existe um consenso mesmo quanto ao número de grupos na cidade ou quanto ao número de pessoas envolvidas em cada um. Eles estabelecem seus horários e frequências de treino, em espaços públicos, institucionais, ou privados e se encontram e interagem nas rodas abertas que cada grupo organiza. O Axé

baseado em uma noção das relações sociais como estáveis e pré-existentes à situação da pesquisa, tomando o grupo como uma entidade empiricamente dada.

Dendê, por exemplo, com frequência quinzenal aproximadamente, promove uma roda na praça Firmina Santana, outros grupos têm rodas mensais e eventos esporádicos também, como o Papoeira, batizados e trocas de cordas. Cada um desses coletivos desenvolve suas próprias dinâmicas internas de funcionamento, e eu foco aqui no grupo Axé Dendê, do qual participei enquanto aluna durante o ano de 2016.

O grupo Axé Dendê é constituído por núcleos em diversas cidades e estados do Brasil, entre eles, Goiás, São Paulo e Minas Gerais. Esses grupos se comunicam continuamente via grupo de WhatsApp e se convidam mutuamente para eventos, para quais os capoeiristas mais graduados, como monitores, instrutores, professores, contramestres e mestres, viajam para participar. Cacau atende também a eventos de outros grupos de capoeira, como o N'Golo e o Beriba Azul, em Brasília, e outros também em São Paulo, Minas Gerais e até Pernambuco.

Em novembro de 2016 aconteceu o evento anual do Axé Dendê de Paracatu, que trouxe mestres e outros graduados de Brasília e de São Paulo, do mesmo ou de outros grupos, permitindo o acesso também aos alunos mais jovens, às crianças e a parceiros de outros grupos de capoeira de Paracatu, à interação com essa diversidade de pessoas e formações de capoeira. As redes de socialidade se configuram assim de maneira dinâmica, e as partilhas acontecem a cada encontro, de forma não homogênea ou previsível.

Concluo com essa passagem para ressaltar a maneira como o espaço dos grupos dos quais trato nesse trabalho são lugares privilegiados de interação entre as pessoas, capazes de oferecer elementos importantes para os processos de subjetivação de cada jovem que deles participa, vinculados principalmente às relações que ali se estabelecem e à coletividade que se forja a partir delas:

Me marcou uma situação na qual o grupo de dança Afro N'Gonda se preparava para um evento do qual participariam com algumas apresentações. Era um evento grande do grupo Axé Dendê, para o qual tanto o Afro N'Gonda como o Axé Dendê viajariam até Mineiros, Goiás, e passariam todo o final de semana nas atividades. Eu acompanhei o último ensaio e percebi que os dançarinos e dançarinas se desconcentravam muitas vezes. Cacau, depois de várias correções e chamadas à atenção, pediu que fizéssemos uma roda¹⁵, todos abraçados, e, depois de uma breve reflexão sobre o grupo e as relações de amizade e proximidade entre os integrantes, propôs que cada um que chegasse ali para fazer aula deixasse de fora os problemas de casa, do trabalho, para que aproveitasse aquele momento estando totalmente presente (Caderno de campo, outubro de 2016).

2.1.2 Comunidades de aprendizado e o exercício da criatividade

Compreendendo os grupos de dança afro, de teatro e de capoeira como espaços coletivos de criação de significados, de transformação das subjetividades e de criação de potenciais de comunicação e ação na realidade vivida, proponho nesta seção desenvolver reflexões sobre a criatividade inerente a essas práticas artísticas e culturais. Algumas perguntas que orientam esse caminho reflexivo são, portanto: O que buscavam os jovens ao entrarem para esses coletivos? Por que permaneceram? Que tipo de aprendizado é relatado pelos jovens

¹⁵ Eu, que até então estava só observando e tirando fotos e vídeos, também fui convidada a participar deste momento.

entrevistados e observado durante a pesquisa? Como a participação e o pertencimento a esses grupos possibilita o desenvolvimento de formas heterodoxas e contra hegemônicas de percepção e experiência do mundo?

Eu acredito que a gente luta por um mesmo ideal, né, acredito que por causa disso, por a gente lutar pelas mesmas causas, defender as mesmas causas, é o que mais une a gente lá dentro. Tanto que uns entram pra saber o que é e acaba que sai porque a ideia não bate, outros entram e acabam amando e fica, então assim, eu acho que o que une a gente é essa ideia mesmo da gente amar os outros e respeitar o outro como ele é. (...) Aprender a respeitar a diferença dos outros (Joanine, 19 anos).

Nesse sentido, os grupos acompanhados durante esta pesquisa podem ser compreendidos como comunidades de aprendizado que, segundo Merriam (2001) podem ser definidas como

feitas de pessoas que compartilham um objetivo comum. Elas colaboram para aproveitar as capacidades individuais, respeitam uma variedade de perspectivas, e promovem ativamente uma variedade de oportunidades. Os resultados são a criação de um ambiente vibrante, sinérgico, o fortalecimento dos potenciais de todos os membros e a possibilidade de criação de novos conhecimentos (p. 41)¹⁶.

Ainda para esta autora, “o conhecimento é construído por aquele que aprende. Fazendo sentido de suas experiências, o aprendiz testa valores e atitudes anteriores contra os de outras pessoas, o que é ainda mais importante em comunidades de aprendizado” (MERRIAM, 2001, p. 38)¹⁷. No mesmo sentido, Tim Ingold argumenta que aprender é improvisar, mesmo em situações que envolvem repetição (2010), e alinha a percepção do mundo e o fazer sentido dele em um processo contínuo de criatividade por parte dos sujeitos. Para o autor, aprender é como executar uma receita culinária, na qual o caminho está indicado, mas o que está *in between*, ou nas entrelinhas, só pode ser descoberto e criado na prática. Continuando com a metáfora culinária, ele sugere que o mundo real pode ser comparado a uma cozinha, na qual materiais são continuamente e diversamente misturados, as tampas das panelas são abertas para que as substâncias se encontrem e produzam novas receitas (INGOLD, 2010).

O encontro das juventudes com as práticas de capoeira, de teatro e de dança afro equipa as ‘cozinhas’ os novos ‘ingredientes’ e ‘utensílios’ oferecendo novos elementos para a experiência individual e coletiva de cada um. Esses espaços podem ser considerado então como comunidades de aprendizado, e em conjunto também como uma grande comunidade, uma vez que muitos dos jovens entrevistados participam ou já participaram de mais de um desses núcleos.

¹⁶ Tradução livre da autora. No original: "Learning communities are made up of people who share a common purpose. They collaborate to draw on individual strengths, respect a variety of perspectives, and actively promote learning opportunities. The outcomes are the creation of a vibrant, synergistic environment, enhanced potential for all members, and the possibility that new knowledge will be created".

¹⁷ Tradução livre da autora. No original: "Learning cannot be taught, but must be constructed by the learner. The learner, in making sense of experiences, tests previously held values and attitudes against those of others (opportunities for which are enhanced in a learning community)".

A entrada das e dos jovens nos grupos de teatro é justificada nos depoimentos por razões diversas que, no entanto, se atrelam às suas experiências passadas. Luiz, membro do grupo Cênikas de teatro, conta que começou a se interessar pela atuação artística quando participava do grupo de jovens da igreja a qual frequentava. Ele afirma que ficou instigado a encenar peças relacionadas também a outros temas que não o religioso, e buscava, ao mesmo tempo “fugir dos problemas de casa, fazer o que gosta e esquecer do resto”, o que o levou a frequentar as aulas de teatro da Casa de Cultura todos os dias da semana. Outros jovens atores como Jean, também do grupo Cênikas e do Afro N’Gonda, e João, do Grupo Voz de Teatro, contam que buscaram no teatro elementos para enriquecer práticas artísticas que já desenvolviam, como a música e a poesia, mas acabaram se envolvendo para além disso. João, por exemplo, afirma que buscava “fazer alguma coisa que não tinha feito ainda e usar para coisas que eu já tinha (...), dar mais vida para os meus textos”. Ele, assim como Lucas e Helenice, também do Cênikas, indica o interesse em uma formação que o instrumentalize para a vida profissional, que o ajude a “perder a vergonha” ou a aprender a falar em público.

Entre as e os capoeiristas e dançarinos do Afro N’Gonda, o primeiro contato com os grupos dos quais participam veio, em geral, através de apresentações nas escolas em que estudavam na época. Este encontro se deu, na maior parte das vezes bem cedo, aos 11, 12 ou 13 anos, no caso dos capoeiristas com quem conversei ao longo da pesquisa, e um pouco mais tarde para as e os dançarinos entrevistados¹⁸. Em todos os casos a expectativa inicial parece sempre ter sido ultrapassada em riqueza de significados, de possibilidades de aprendizado e de experiências vividas a partir da participação nos grupos.

A figura dos professores aparece como grande incentivadora, facilitadora e apoiadora das descobertas pessoais e dos processos de criação individual e coletivo. “O mestre é igual um pai, um avô, um sábio. Já passou por toda dificuldade e tá ali. (...) O valor que dá pra um professor de capoeira é muito mais que um professor de escola”, afirma Claudiniz, capoeirista, em entrevista para esta pesquisa. Há abertura nos grupos de teatro para a proposição de textos e performances autorais, assim como no Afro N’Gonda os alunos são incitados a criar aulas para os colegas e, na capoeira, os aprendizes são por vezes, convocados a facilitar treinos, como apontam vários dos relatos. Perguntei ao Alisson como tinha se sentido após ministrar a aula de dança que preparou para sua turma. Ele recebeu várias felicitações dos companheiros e professores através de mensagens pelo grupo de WhatsApp do Afro N’Gonda, do qual eu também participo, e me respondeu que “Foi legal, eu fiquei muito tenso, esqueci os passos (risos). Dar aula pros professores não é fácil”.

Os professores apontam o caminho, dão a receita, para revisitar a metáfora de Ingold, acompanham os processos, mas a criação é de cada um e do coletivo. Iuri conta de jogos teatrais propostos por professores de teatro que ensinam sobre trabalho em grupo,

¹⁸ Cabe ressaltar, no entanto, que o Afro N’Gonda é um grupo recente e que tem em sua composição também crianças de 11 e 12 anos, e que Fagner, um dos capoeiristas entrevistados, afirma que chegou à capoeira depois de assistir a uma apresentação de Maculelê também nessa idade, executada na época por um grupo de capoeira.

confiança e comunicação e sobre questionar as instruções dadas, pelos próprios professores. Viviane relembra como começou a facilitar treinos de capoeira muito nova e de como isso afetou sua vida:

Porque eu comecei a treinar e logo meu pai¹⁹ me botou pra puxar treino, eu com doze, treze anos dando treino pros meninos... tinha que ser exemplo, entendeu? Porque eu estudava na mesma escola que os meninos, e se eu fizesse alguma coisa ‘pô, Viviane tá fazendo isso!’.

Permitir o exercício da criação e da autonomia pelos alunos e participantes dos grupos valoriza a possibilidade de apropriação pelas e pelos jovens da linguagem corporal e musical como a sua própria. Perceber-se nessa posição, deparar-se com as dificuldades e limites de sua atuação, dar-se conta das ausências e do esforço exigido para atingir suas metas, contribui de maneira fundamental para a construção pessoal de referências, já que, nas palavras de Melucci, “a definição e o reconhecimento de limites pessoais e externos é a chave para se mover em qualquer direção” (2007:39). Passar pelas dificuldades do caminho escolhido permite um olhar de outra perspectiva sobre si mesmo.

Na capoeira pude acompanhar aulas de crianças e de adultos, bem como conversar em entrevistas com jovens de diferentes grupos. Participar de um deles apresenta ao jovem, assim como no teatro e na dança, outros modelos de relação, entre colegas e com os mais experientes, mestres e professores. Além de exemplos, essas figuras têm muitas vezes autoridade para aconselhar não só no âmbito da capoeira, mas também em assuntos pessoais de seus alunos, oferecendo o apoio emocional que muitas vezes a estrutura familiar e social não comporta. Esse apoio emocional se faz desde as turmas infantis, nos projetos sociais do Mestre Gilvan e do Contramestre Cacau como, por exemplo, o “Capoeirista Bom de Nota”, no qual Cacau observa o desempenho das crianças na escola, acompanha os cadernos e boletins e premia ao final do ano com materiais escolares e de capoeira aqueles que não tiveram nenhuma nota vermelha ou abaixo da média. Uma situação particular me chamou a atenção quando, na ocasião do aniversário de um de seus alunos, de aproximadamente oito anos, que havia perdido a mãe recentemente, Cacau e Rose organizaram, juntamente com a família da criança e vizinhos de bairro que também participam das aulas, uma comemoração durante a aula de capoeira. Nesse dia, escrevi no meu caderno de campo:

Foi de um cuidado e um carinho muito grande essa iniciativa. A família dele foi, a Tati, sua vizinha com quem sempre chega nas aulas, fez um bolo com miniaturas de berimbau, gunga e pandeiro, Rose fez cachorro quente, com o qual contribuimos para pagar, e as crianças levaram refrigerante. Depois de fazer uma roda na qual todo mundo jogou com o aniversariante, Cacau reuniu todos em volta da mesa de lanche e disse que considerava todos ali filhos dele, que era uma festa de aniversário do Júnior mas que comemorava também todos os aniversários já passados. O menino ficou emocionado que até caiu sua pressão. Ele deu o primeiro pedaço de bolo para a sua tia, que ele agora chama de mãe, e foi uma festa. (Caderno de campo, setembro de 2016)

¹⁹ ‘Pai’ em referência ao seu professor de capoeira, a quem começou a chamar de pai, como será apresentado a seguir.

A relação com os mestres²⁰ ou outros capoeiristas que coordenam as aulas de capoeira é marcada pelo respeito à autoridade dos mais graduados, em uma estrutura hierárquica que valoriza o saber e a experiência acumulados por aqueles que já estão na capoeira há mais tempo. No entanto, todos são incentivados a participar, apoiados também pelos colegas que contribuem nas propostas e correções dos movimentos. No cotidiano das aulas observa-se o incentivo e a colaboração entre os alunos, conversas que vão para além dos momentos de aula, encontros de fim de semana, rodas nos diferentes bairros. As relações que se estabelecem nesses espaços são de tal natureza que as fronteiras entre amizade, aprendizado e família tornam-se maleáveis. Viviane, por exemplo, passou a chamar de ‘pai’ o seu primeiro professor de capoeira, e afirma sobre seus colegas:

Os menino tudo pra mim, gente. (...) Quando tem um dos menino que treina comigo que é aquele grupinho nosso lá jogando, ou, nossa, se um cair, é como se tivesse batido na minha cara, é como se fosse um filho meu, eu nem tenho filho, mas é como se fosse um filho meu, é família mesmo, tá no sangue, é inacreditável, é igual assim um irmão seu. (...) Você sente, é uma coisa tão esquisita, você sente e não é família, mas é como se fosse família mesmo.

Outros alunos que têm filhos levam-nos para também participar das aulas e das rodas. Os integrantes do Axé Dendê têm o hábito, nas palavras de Cacau, “de falar que é uma família, justamente por causa dessa integração, do tá o dia-a-dia junto, né, de tá fazendo as coisas em comunhão, a gente almoça junto, faz um churrasco”. A comparação do grupo com uma família acontece também no Afro N’Gonda, como alguns dos participantes descrevem:

É uma família que se empenha em espalhar a cultura pela cidade, pela nossa cidade. Pela cidade, pela região... com um só propósito, divulgar a cultura afro brasileira pela cidade, pela região (Joanine, 19 anos).

Uma família, porque a gente tem relação fora aqui do museu, a gente divide coisas do dia, a gente tem os mesmo problemas, a gente para, a gente conversa, a gente ganha conselho de amiga, a gente ganha conselho da professora... e diversificada ela tá aberta a receber todo tipo de gente, é bom lembrar isso porque tem muita diversidade (Alisson, 19 anos).

É um grupo que busca o resgate da cultura afro, a proposta seria de um grupo cultural dentro de um espaço público, mantido pelo poder público e que foi muito além disso... veio família, veio amigos, veio pessoas desconhecidas que se tornou uma família, pessoas que mudou alguma percepção, alguma forma de ver o mundo, de ver as pessoas, de respeito, é um grupo que ultrapassou as expectativas até das pessoas que se propuseram a trazer um grupo, a fazer um grupinho de dança, para apresentar, para mostrar a cultura de Paracatu. Não, ele foi muito além disso. Ele é um grupo que tem objetivos, tem participação efetiva e que defende com unhas e dentes, né, direitos, e qualquer tipo de tolerância, eu acho que ele acrescenta muito na questão de um grupo que se tornou forte, que se tornou família, como os meninos disse, dentro de uma proposta que era só um grupo cultural. Então ele avançou além disso (Rose, 39 anos).

²⁰ A capoeira regional funciona baseada em uma organização hierárquica de graduação no qual o mestre é a patente mais alta, sendo seguido por contramestre, professor, instrutor e monitor. A identificação desse sistema se dá pela cor da corda com a qual se amarra o abadá (calça utilizada para o jogo de capoeira). Em Paracatu os grupos de capoeira são liderados por mestres ou contramestres de diferentes grupos de capoeira, entre eles, Axé Dendê, Capoeira Arte Mundial e Ave Branca.

Esse ambiente de coletividade e de colaboração reforça a compreensão desses grupos como comunidades de aprendizado, lugar de cuidado e ajuda mútuos, de construção de confiança recíproca entre colegas e entre colegas e líderes, condição *sine qua non* para o trabalho cooperativo com efetiva troca de experiências e favorável para a elaboração de novos conhecimentos (MERRIAM, 2001, p. 39).

2.1.3 Afetar-se: as intensidades do processo

Além do aprendizado técnico, o aprendizado emocional que decorre da vivência nos grupos é parte fundamental do processo, como já foi indicado anteriormente, e aparece de maneira marcante nas falas dos sujeitos desta pesquisa. “Eu descobri que o que acontece comigo acontece com todo mundo, o que ele passa eu também passo” afirma Gustavo, do grupo Cênikas, durante a roda de conversa que organizamos. João acrescenta: “Eu trago tudo pra minha vida, exploro as emoções (...) Pego as coisas pro João e pro João ator”. Daiane acrescenta que “não é só fazendo teatro que você faz teatro, você aprende em tudo, especialmente nas relações mais difíceis, com a minha mãe por exemplo (...) você pode ser o que quiser, você pode ser enfermeira e estar ali aprendendo teatro”.

Nesse sentido, Thompson (1981) explica que “as pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento (...) Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura” (p. 189 apud BACELAR, 2014, p. 72). A afirmação de Jeanne Favret-Saada corrobora essa observação:

quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los (1968, p. 159).

Daiane, do Grupo Voz de Teatro, afirma que se sentiu “mais realizada nos ensaios, nas dificuldades, no aprendizado, do que na própria apresentação”. O aprendizado pessoal que se dá nas relações com os colegas de grupo é tema recorrente nas falas das e dos jovens entrevistados. Jean reafirma a importância dessas relações ao colocar que o teatro “proporciona pessoas com quem você convive e fazem você se transformar”, sendo que para ele é a partir dessas pessoas e das relações que com elas estabelece que se desenrolam os principais aprendizados. Seja no âmbito da criação e da técnica, no apoio mútuo, no exemplo, na troca e compartilhamento de informações dentro de cada grupo e entre os integrantes dos diversos grupos ou no amadurecimento emocional dos jovens a partir das questões que surgem na convivência e nos desafios cotidianos, o aprendizado é constante. Uns observam o progresso dos outros e reconhecem, por exemplo, a pessoa que era muito tímida e ‘se soltou’, ou a maior facilidade em mostrar e lidar com o próprio corpo e o corpo do outro. O aprendizado se dá ainda através de situações desafiadoras de autogestão, como é o caso do Grupo Voz, ou ainda de negociar entre as diversas demandas que se impõe ao cotidiano de cada um, seja a família, a escola, o trabalho ou os ensaios e rodas. “Você faz o que você gosta ai fica mais fácil, um ajuda o outro” afirma Luiz.

Eu fui no teatro buscando diversão e eu encontrei o triplo a mais de diversão que eu queria. (...) Eu entrei no teatro mais por diversão e eu descobri muita coisa, eu acho

que eu me sinto mais seguro de muitas coisas depois desse tempo que eu tô no teatro, seguro até com a própria insegurança, sabe, 'eu sou inseguro, tudo bem, agora a gente vai trabalhar isso', essa segurança é muito boa (João, 25 anos).

Os depoimentos indicam que o teatro se torna uma chave de compreensão do mundo, uma linguagem através da qual o sujeito pode revisitar e ressignificar suas relações pessoais, familiares, profissionais, e todas as situações do seu cotidiano. Duda sintetiza bem essa observação ao relatar sua resposta quando questionada a respeito de sua formação em um evento acadêmico. Ela afirma: "minha formação são as experiências que eu tenho". Luiz completa a ideia reforçando que "amizade, superação, não enche o seu currículo, mas enche você mesmo, uma bagagem inteira, me dá certeza de que não posso desistir (...) o que vale de verdade é o que a gente vive, o que a gente sente". Dayrell comenta, nesse sentido que

Sob essa perspectiva, há uma tendência de encarar a juventude na sua negatividade, o que ainda não chegou a ser (SALEM, 1986), negando o presente vivido. Essa concepção está muito presente na escola: em nome do "vir a ser" do aluno, traduzido no diploma e nos possíveis projetos de futuro, tende-se a negar o presente vivido do jovem como espaço válido de formação, assim como as questões existenciais que eles expõem, bem mais amplas do que apenas o futuro (2007, p. 156).

Maria Rita Kehl aborda o tema da seguinte maneira:

A desvalorização da experiência esvazia o sentido da vida. Não falo da experiência como argumento de autoridade - "eu sei porque vivi". Sobretudo numa cultura plástica e veloz como a contemporânea, pouco podemos ensinar aos outros partindo da nossa experiência. No máximo, que a alteridade existe. Mas a experiência, assim como a memória, produz consistência subjetiva. Eu sou o que vivi (2004, p. 4).

Assim como o depoimento de Daiane fala de sua experiência como vivência física, emocional, presente, na capoeira, os relatos são também cheios de emoção quando se trata do que foi aprendido durante a vivência no grupo. Viviane afirma que a:

Capoeira me deu incentivo! eu tinha o que, 12 anos quando comecei, eu tava me descobrindo, é a fase que a gente se descobre, quem eu sou, que que eu vou ser, entendeu? (...) A capoeira, em si, pra mim, na minha história, me ajudou muito, porque eu desenvolvi, eu não conversava com ninguém, eu não falava com ninguém, eu tinha vergonha de tudo, por muitas coisas que me aconteceram. Desenvolvi isso na capoeira. (...) Se eu não tivesse entrado na capoeira eu não seria quem eu sou hoje.

E no Afro N'Gonda, Rose confirma:

As pessoas chegam até nós cada um com um certo tipo de carência, uns falam demais outros falam nada. (...) Vem com o intuito de aprender, a busca, quando fala que hoje a gente vai conversar, que é teórica, às vezes acha até mais interessante, sendo que nem todos tem ascendência negra. Se autoidentificaram com a proposta, a maioria vem resgatar alguma coisa, seja autoestima, conhecimento, abraço, o toque, o cuidado, a união, se fortalece dentro da proposta da cultura, mas a gente fala da comida, da família, do trabalho, não é só a aula, o outro se identifica, a conversa é parte importante, necessidade da troca de experiência, do respeito, do espaço do outro, e é bom porque fortalece.

Ressalto novamente o quanto a convivência permite ao sujeito se colocar em questão, se perguntar quanto aos seus padrões familiares de relacionamento, a sua experiência e aprendizado escolar, seus outros círculos de amizades. Os grupos de dança afro, capoeira e de teatro se constituem enquanto lugares privilegiados de interação, por permitir que os sujeitos se encontrem com novas referências de comportamento, de relação, de estética, se comparadas às suas referências anteriores.

No Afro N’Gonda, por exemplo, observei diversas vezes que as aulas acontecem respeitando o ritmo do grupo. Todos dão palpites, reclamam, se corrigem e fazem piadas rindo uns dos outros. A liderança dos professores Cacau e Rose é clara, porém suave, sendo também mais impositiva quando necessário, o que acontece principalmente antes das apresentações, de forma a trazer o foco das e dos dançarinos de volta à aula.

Uma atividade interessante proposta por Rose e Cacau foi que cada aluno preparasse uma aula para os demais, com total liberdade para criar, baseando-se cada um em um determinado ritmo. Essa atividade era preparatória para um evento no qual os alunos seriam os responsáveis por ministrar as aulas de dança afro. Se comparada a uma situação de aula comum, escolar, ou em outros ambientes de aprendizado, o professor costuma ser considerado como o detentor por excelência do saber, que é então transmitido como conhecimento-objeto aos “alunos”, que como a própria etimologia da palavra anuncia, são compreendidos como destituídos de luz ou conhecimento próprios. Esse tipo de relação, experimentada geralmente por todos nós nos ambientes escolares é subvertida na relação com os mestres nos grupos estudados, possibilitando processos de criação horizontal e compartilhado entre colegas e professores.

No teatro, observei situações semelhantes quando, no grupo Cênikas, o diretor Gueber incentivou a montagem da performance “Humano R\$ 1,0”, concebida por alguns dos jovens participantes do grupo. Segundo eles, a decisão sobre qual peça será montada e apresentada é tomada coletivamente. Na Hora do Conto, a professora Rose incentiva aos participantes com a função de monitores, dirigir a montagem composta por seus próprios colegas de oficina, favorecendo o exercício criativo e também a experiência de liderança daqueles com mais tempo de teatro²¹. No Grupo Voz essa experiência é amplificada por não haver a figura de uma direção clara, sendo esta função dividida entre os componentes. Cada dia de ensaio um deles propõe as atividades, e as funções administrativas são também compartilhadas. Além disso, a última peça encenada, montada e dirigida por eles próprios foi concebida a partir do texto de um dos integrantes, o que reforça a qualidade de autonomia, criação e autogestão, que a experiência de participar de grupos como estes pode proporcionar, e têm características muito diversas, e muitas vezes opostas, às das experiências escolares e familiares vivenciadas por esses sujeitos.

O grupo de capoeira que acompanhei de perto é também coordenado por Cacau e suas características como liderança são observadas também nesse grupo. No entanto, a capoeira

²¹ Os alunos monitores, Jean e Caroline, são participantes há mais tempo de outros grupos de teatro, respectivamente Cênikas e Grupo Voz.

regional está estruturada em uma hierarquia de relações de acordo com a graduação do capoeirista, o que lhe confere mais reconhecimento de acordo com a sua experiência, tempo de capoeira, precisão técnica, normalmente refletida em seu título e cor da corda que amarra o abadá. Nesse sentido, a organização das aulas e das rodas não se dá de forma tão espontânea, por dever de respeito à autoridade dos mais experientes. Ofereço como exemplo o processo de entrar na roda enquanto uma dupla de capoeiristas já está ali jogando. Uma pessoa que participa da roda e quer “comprar” o jogo só pode tirar da roda o capoeirista que for menos graduado do que ela, nunca um mais graduado. No entanto, nas rodas de iniciantes ou de crianças algumas exceções são concedidas, a título de aprendizado e para que os menos experientes aproveitem melhor a oportunidade para entrar na roda e aprendam com os seus veteranos. Nesses acordos, alguns tácitos e outros explícitos, os capoeiristas negociam sua participação na roda, escolhem com quem jogar, admiram a postura de outros capoeiristas técnica e subjetivamente e se posicionam enquanto sujeitos. Aquele que toca o berimbau ou o atabaque pode começar uma nova música que deve refletir ou incitar novas situações do/no jogo, agindo assim ativamente sobre a situação que se apresenta.

Sobre o aprendizado da capoeira, Zonzon reforça a “profundidade e a abrangência dos saberes adquiridos ao longo desse processo”, o que vale também para os demais grupos aos quais se refere este trabalho, compreendendo-os como formas de experiência e comunicação, de interação, portanto, com o mundo.

se trata de um tipo de aprendizagem por imersão e convivência numa coletividade, ou seja, é através das experiências corporal e sensorial propriamente ditas, partilhadas num meio em que todos se dedicam a aprender e praticar a capoeira, que se constituem novos habitus (2011, p. 146).

Para além da convivência entre os jovens e da experiência do teatro enquanto linguagem possível no processo de subjetivação, o momento da apresentação também se configura enquanto etapa importante do aprendizado desses sujeitos. A reação do público é apontada como um fator de aprendizado tanto pelos jovens atores e atrizes como pelas dançarinas e dançarinos do Afro N’Gonda. “A reação do público é gratificante, faz querer apresentar de novo e perder o medo”, afirma Joanine. Sofia acrescenta que “mesmo quando a gente erra as pessoas acham bom e isso incentiva a querer melhorar”. A reação da plateia do teatro foi indicada também como elemento desafiador, tendo sido considerada por vezes ‘fácil’, como é o caso do público infantil ou idoso, ou mais ‘difícil’ como foram considerados os jovens e adultos. “É mais difícil tirar um sorriso de quem está de terno e gravata, mas se aprende mais”, afirma João.

Em estudos sobre outras formas de arte e cultura periféricas as observações desta pesquisa sobre as formas de relação de reciprocidade, apoio e confiança que nelas se estabelecem encontram eco como, por exemplo, na pesquisa de Dayrell (2003) entre jovens rappers e funkeiros. O autor afirma que o que o rap é tratado por um de seus interlocutores como “um dos poucos espaços, além da família, em que encontra apoio, pode estabelecer trocas e elabora projetos que dão sentido à sua vida no presente” (DAYRELL, 2003, p. 46). Merriam,

citando Brown e Duguid, argumenta também sobre as condições em que a vivência nesses espaços acontece

As pessoas envolvidas ignoram divisões de categoria ou papel para forjar um grupo único em torno do trabalho compartilhado, com conhecimento que se sobrepõe, fronteiras relativamente flexíveis e uma identidade de trabalho comum. (...) Independentemente se a tarefa é considerada de alta ou baixa importância, a prática é um professor eficaz e as comunidades de prática formam ambientes ideais de aprendizado (BROWN & DUGUID, 2000, p. 127 apud MERRIAM, 2001, p. 40)²².

Nos grupos de capoeira, dança afro e de teatro, as juventudes têm a possibilidade de experimentar outras formas de coletividade e de aprendizado horizontal, além do encontro com uma história de ancestralidade e negritude pela capoeira e dança afro, ou com a história da cidade e da literatura, em geral, através do teatro, oferecendo a possibilidade de novos ancoramentos da experiência dos jovens com seu passado. Esse processo é de envolvimento, de implicação. Não é possível passar por ele verdadeiramente sem deixar-se afetar.

2.2 Narrativa

Proponho agora tentar compreender as práticas da capoeira, da dança afro e do teatro como formas de narrativa, exercícios do fazer sentido de si e do mundo através dos instrumentos e das lentes adquiridas pelas juventudes nessas experiências. Essas atividades oferecem às juventudes um arsenal de ferramentas para a compreensão dos processos individuais e coletivos pelos quais passam, acessando temas como a ancestralidade, a cultura afro, a história do lugar, entre tantos outros que, aliados à criatividade e as vivências corporais, estéticas, musicais de cada uma dessas linguagens e à criatividade do próprio sujeito, tem a o potencial de transformar a percepção de si no mundo, de seu passado, seu entorno, e assim também de seu presente, seus desejos e projetos de futuro.

“A narrativa é um acontecimento infinito, na qual a experiência se constrói e se reconstrói na medida em que é narrada” afirma Ferreira (2016, p. 112), em sua interpretação de Walter Benjamin. Nesse sentido, corroborando a perspectiva já definida anteriormente de cultura como processo e como resistência de visões de mundo não hegemônicas, gostaria de propor a compreensão da dança, da capoeira e do teatro como narrativas da cultura que se fazem por meio da oralidade, musicalidade e corporeidade. Para Bosi:

a memória oral é um instrumento precioso se desejamos constituir a crônica do cotidiano. (...) Os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas da população excluídas da história ensinada na escola, tomam a palavra. A história, que se apoia unicamente em documentos oficiais, não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios. (...) A memória oral, longe da unilateralidade para a qual tendem certas instituições, faz intervir pontos de vista contraditórios, pelo menos distintos entre eles, e aí se encontra a sua maior riqueza (2003, p. 15).

²² Tradução livre da autora. No original: “People involved ignored divisions of rank and role to forge a single group around their shared task, with overlapping knowledge, relatively blurred boundaries, and a common working identity. (...) Whether the task is deemed high or low, practice is an effective teacher and the community of practice an ideal learning environment”.

Narrar a sua própria história a partir de outras linguagens, acessando a criatividade e descobrindo relações com uma ancestralidade à qual até então não se tinha acesso, é fazer novo sentido da experiência vivida. Novos sentidos aí se constroem e permitem outras possibilidades de interpretação do presente e de projeções de futuro. A interpretação da memória e do passado é necessariamente marcada pela experiência dos sujeitos, que seleciona os fatos e informações e imprime a eles sua marca individual. Ao contar das narrativas de mulheres quilombolas do Mato do Tição, Jaboticatubas/Minas Gerais, Maria Raquel Sales Ferreira afirma que na narrativa formulada por Dona Nilse, sua interlocutora:

está investida e organizada sua própria experiência, que, por sua vez, enleva-se no efêmero momento do narrar. A narrativa não só pode organizar a experiência como um modo narrativo se faz na experiência e no modo de vivê-la. Quando tece, com maestria, os fios da lembrança e do esquecimento, do vivido e do entendido, ela transforma sua experiência em algo transmissível. Ouso comparar essa artesanaria à artesanaria do Marambá, também lavrada por D. Nilse com perfeição: *Marambá é um pano que desfia ele e depois tece outra vez*. Assim, tramam-se as narrativas: a cada vez que são contadas, as experiências são desfiadas e tecidas, novamente fiadas, desfiadas, tecidas. Assim se dá a narrativa do quilombo, do Maticão (2016, p. 131).

A memória oral dá conta de universos de significados não acessados na escola ou outros instrumentos formais de ensino e aprendizado. Essas narrativas se constroem, portanto, também nas subjetividades, quando um jovem se descobre negro no processo, ressignifica seu cabelo afro como símbolo de resistência, ou busca conhecer mais sobre suas raízes, como escutei em diversos relatos ao longo do trabalho de campo. A memória do lugar e da ancestralidade, ou o 'acontecimento lembrado' que se reinventa nessas práticas dá margem a um sem número de desdobramentos que me esforço para traduzir em texto. No entanto, pelo próprio argumento da precedência de significação da prática e da oralidade sobre a escrita, tomado como pressuposto neste trabalho, não tenho pretensão de esgotar aqui todas as maneiras pelas quais esses grupos se apropriam da substância social da memória (BOSI, 2003, p. 16) uma vez que a criatividade do narrar, da cultura, dos sujeitos, não tem limites.

2.2.1 Narrativas que se fazem pelo corpo

Trago aqui um conjunto de relatos que convida a pensar a prática corporal e musical da capoeira, da dança, do teatro, como atividade simbólica, forma de aprendizado e forma de narrativa que se contrapõe à racionalidade moderna da escrita, que possibilita a experiência do saber e conhecer o mundo e a si mesmos partindo da linguagem corporal, musical, cênica. Narrativas apropriadas pelas juventudes para reinventar a história do lugar, a história dos negros, as suas próprias histórias. A escolha de se tornar narrador dessas histórias é uma iniciativa insurgente e eminentemente política, que se contrapõe às versões oficiais da história do Brasil, da colonização, da escravidão e das histórias contemporâneas de opressão e silenciamento experimentados pelas juventudes, pelas mulheres, pelos negros, povos e comunidades tradicionais, LGBTs, e outros grupos historicamente excluídos.

Zonzon argumenta, sobre a prática da capoeira, que:

os fazeres, o corpo e o movimento [são as] principais instâncias de conhecimento da prática e de suas mudanças. Entende-se que, por se tratar de uma prática intensamente corporal, de um universo no qual o mais nuclear transmite-se, adquire-se e desdobra-se também para aquém da linguagem articulada por meio de palavras e da percepção reflexiva, o recurso ao dito não esclarece a lógica prática desempenhada nos modos de agir dos atores (2011, p. 142).

Cacau, instrutor do Afro N’Gonda e Contramestre de capoeira do grupo Axé Dendê, em entrevista, ao falar sobre a mensagem das músicas da capoeira, lembra de uma música composta por ele e cantada frequentemente nas rodas do grupo Axé Dendê, que fala da conexão entre passado e futuro através do berimbau, da música e da capoeira que vêm através dele:

(Le le le le leeee lai aaaa/ Le le le le leeee lai aaaa) Coro

Berimbau me leva/ Pra fazer minha historia /Cantar meu passado / Escrever meu futuro (Coro)

Berimbau cantou/ Foi do lado de lá/ Chamou capoeira/ Vem aqui jogar (Coro)

Todo meu passado/ Você ouviu falar/ Escravidão e dor/ Na senzala viveu (Coro)

Berimbau me faz/ E me faz sonhar/ Me leva ao mundo inteiro/ Onde posso cantar (Coro)

Com o berimbau/ Eu posso cantar/ Escrevo também/ Sonho meu futuro²³ (Coro)

Ao ser perguntado sobre o significado do termo ‘afro’, que adjetiva o grupo de dança Afro N’Gonda, Alisson, um dos dançarinos do grupo afirma “eu lembro dos meus antepassados, eu lembro dos negros, das mulheres, dos homens, das crianças, eu lembro daquela alegria que eles têm”. Daiane, antiga participante do Afro N’Gonda e hoje no Grupo Voz de Teatro, afirma também durante sua entrevista que depois que começou a participar do grupo de dança procurou saber mais sobre as comunidades quilombolas da cidade e também sobre o passado da sua família paterna, que é negra, sobre a história de tribos africanas, sobre o Maculelê, entre outras referências, porque, segundo ela:

você se sente vivo mesmo, sentindo que aquilo ali tem a ver com a sua vida, assim, muita coisa aconteceu até chegar em você, sabe, tem muita história lá atrás, a nossa existência no mundo se torna mais rica mesmo depois que você conhece as histórias... Às vezes você não tem ideia do que aconteceu até chegar em você, você conhecendo e sabendo que você faz parte daquilo é um orgulho muito grande, sabe, apesar de todo sofrimento que as pessoas passavam, a riqueza da cultura é muito maior que qualquer coisa.

Alguns dos dançarinos afirmam terem se descoberto como negros nesse processo. João, Alisson, Joanine, além de outros companheiros e companheiras de grupo, fazem elaborações nesse sentido, testemunhando a elaboração de uma narrativa subjetiva da negritude que se forma na prática:

²³ Transcrição da música ‘Pra fazer minha história’, de autoria do Contramestre Cacau, à época ainda com graduação de professor de capoeira, conforme encontrada em seu blog pessoal: < <http://musicasprofessorcacau.blogspot.com.br/2011/05/pra-fazer-minha-historia.html>>. Acesso em 28/01/2017.

Eu descobri que eu sou negro mesmo tendo uma mãe branca e sendo mais claro. Eu acho que eu consegui ver o quanto isso é meu também, tendo esse contato (João, 25 anos).

Eu comecei a me ver como negro depois que eu entrei aqui (Alisson, 19 anos).

Eu me conheci como negra, eu me conheci como sendo uma coisa boa, praticamente lá. Às vezes eu chegava em um lugar e ficava acanhada porque eu não tinha alguém da mesma cor ou com cabelo igual, aí eu me sentia excluída, sabe. Aí às vezes a gente chega lá e vê alguém parecido com a gente e a gente já vai dando um sorriso, pô eu não tô sozinha! É tão legal sabe! (Joanine, 19 anos).

Outras coreografias que fazem parte do repertório do Afro N’Gonda, como a Dança do Fogo, e a Dança Guerreira, fazem referência, segundo os relatos dos integrantes do grupo, às práticas ancestrais africanas, às forças da natureza, aos Orixás. Algumas das músicas são cantadas em línguas africanas, “Iorubá, Gêge, Nagô”, como afirma Cacau, outras têm palavras ou elementos que remetem ao universo de significados de culturas e religiões afro-brasileiras, seja pelas cores, pelos movimentos ou pelos elementos da natureza, “como o vermelho e o fogo que remetem a Xangô”, ele exemplifica. No entanto, Cacau ressalta que esses marcadores ficam muitas vezes subentendidos como uma estratégia para evitar a resistência da plateia ou dos participantes. A música cantada na performance da Dança do Fogo “fala de Oxum: ‘Oro mimá Oromi Mayor, Oromi Mayor Oromi Mayor labadô ieieo”, ele canta. E continua: “As danças e cantos vieram da África mas hoje são brasileiros e não africanos, mas continua contando as histórias”.

Entre os capoeiristas também é recorrente a referência durante as entrevistas ao aprendizado da história e da cultura negra através da prática. Claudiniz, ao ser perguntado sobre as comunidades quilombolas de Paracatu, conta que sua avó era aparentada dos quilombolas da Lagoa, e que a irmã do avô é e ainda mora no São Domingos. Ele, por ser neto, já não guarda relação com as duas comunidades, e comenta:

Sem sombra de dúvida que a capoeira veio desse povo. (...) Quilombo inclusive era um refúgio, né. (...) Se não fosse pela capoeira, sinceramente, por escola eu não saberia o que é o 20 de novembro [dia da consciência negra]. A gente começou a dar um valor e respeito na história, na cultura pela capoeira.

Viviane reforça o conteúdo histórico das letras das músicas da capoeira, assim como Gracielly, respectivamente:

A capoeira transmite muita coisa, é muita história real, muita história verídica, principalmente as músicas, porque foram mestres que viveram, Bimba, Pastinha, e as músicas deles são fera demais, você arrupia todinha, você escuta assim contando a história... eles sofria demais, e tem também essa questão do preconceito né, que graças a Deus veio a Princesa Izabel e libertou os negros, que eles sofria muito, muito mesmo.

O que eu aprendi foi é, na verdade eu também busquei né, foi mais a história do negro mais a fundo, da escravidão e tal, que na escola eu não peguei essa parte... e na capoeira e na dança também, principalmente mais na dança, do Maculelê, da Puxada de Rede, eu nunca vi essas histórias em escola, nesses lugares mais formais, eu nunca vi, e faz parte da cultura negra e a gente não tem acesso... o que eu acho mais legal de tudo é assim, as histórias mesmo, dos negros, do quilombo, dos

personagens marcantes que tem, igual Zumbi, Dandara, tem muitos negros que se você perguntar muitos capoeiristas ou o pessoal mesmo da dança afro eles não vão saber te falar, é Acotirene, Ganga Zumba, que são pessoas assim bem legais eu fui lendo assim e que se não fosse da capoeira eu não ia saber, uma coisa foi puxando a outra... é a parte que me chama muito atenção, os menino até reclama comigo porque eu quase num jogo, num treino, mas eu gosto muito de ler.

Fagner, também capoeirista, faz uma fala no mesmo sentido, ressaltando o valor da capoeira como forma de aprendizado da história e da cultura mais acessível do que as práticas escolares formais

às vezes [a criança] não teve oportunidade de ser educada pelo pai e a mãe, que não leram muito, não estudaram muito, e como ele gosta da capoeira, então se você usa essa questão da história, do meio em que vive para transmitir essa mensagem pra criança ou para os demais capoeiristas que às vezes não teve a oportunidade de estudar, realmente você consegue enriquecer sua capoeira, enriquecer o nível cultural de suas crianças, sem precisar ela fazer uma coisa que ela não gosta... então se você consegue trazer essa lição pra ela na musicalidade, você consegue tá buscando essa criança pra dentro da cultura, não é só ensinar ela a dar pernada, é você transmitir essa mensagem. (...) A capoeira é a melhor moeda de troca do pobre... Uma vez que a criança, como diz, se você oferecer algo que ela gosta, ela vai trazer algo que ela gosta em troca... eu tinha que levar minha vontade de treinar, a minha vontade de vencer e pagar as aulas que meu professor me dava com isso. Então se eu pesquisasse e trouxesse uma história nova ou pesquisasse algo novo sobre Zumbi, sobre Mestre Bimba, sobre Domingo Jorge Velho, seja aquilo que teja voltado pra cultura pra história da capoeira, eu trazia pro meu professor... e em troca disso ele me ensinava a capoeira, entendeu, e me orientava com relação à parte histórica que muita gente não sabe, entendeu, a parte histórica do Brasil, que setenta por cento dela foi feita em volta do negro...a nossa história ela é muito falha... ela é uma história voltada para inglês ver, ela não fala um terço do sofrimento que o negro passou... então hoje, tem muito filho de papaizinho que sobe o morro pra dançar o baile funk e não sabe que aquela batida do funk é o Maculelê: tum-tátá-tumtum-tá. Playboy escuta no carro dele e não sabe que é uma batida que vem lá de trás, criada pelo negro pra bater os pauzinhos ou os facões. É uma dança, um ritual negro, que hoje domina os bailes funk do Rio de Janeiro, do Brasil inteiro, e poucos sabem.

É interessante observar como mesmo entre participantes de uma mesma prática, no caso dos relatos acima a capoeira, a compreensão dos sujeitos com relação ao tema das músicas pode variar bastante, com perspectivas mais ou menos críticas, e até por vezes antagônicas, com relação ao processo de abolição, as datas comemorativas, os ritmos e os personagens históricos.

Nas palavras de Cacau, “Paracatu tem mais de 200 anos. Tem que mostrar para as pessoas essa riqueza, e tem adultos que não sabem e criança que nunca vai saber, sendo que a gente pode ajudar a contar e a perpetuar”. Rose complementa afirmando sobre a capoeira no São Domingos:

Quem implantou a capoeira lá foi o Cacau, era um quilombo que não tinha uma tradição de capoeira. (...) Qual que é a importância disso na vida das pessoas? É ter acesso ao que é deles, né, é trazer de volta, devolver o que é deles, herança deles na questão da cultura afrobrasileira, e às vezes as pessoas não tavam entendendo isso. E esse resgate lá foi bem interessante porque teve o apoio da comunidade

total, cem por cento. Hoje não funciona por questão financeira de bancar o trabalho.

Em seu estudo sobre a capoeira de Angola na Bahia, Christine Zonzon afirma que a capoeira se constrói como:

uma comunidade simultaneamente mítica, histórica e política (...) que põe em destaque o trabalho contínuo, sistemático e progressivo de incorporação de valores e sentidos tidos como herdados de determinados grupos étnicos e sociais. Pode-se, assim, desnaturalizar o fenômeno de transmissão tradicional, detendo-se sobre os processos de transmissão e de realização da prática da capoeira em grupos estruturados e estrategicamente articulados com os contextos local e global de nossos dias (2011, p. 143).

Nas conversas com os jovens atores e atrizes foram recorrentes as menções a textos e cenas que tratam da história da cidade de Paracatu, e de questões do cotidiano que indiretamente se ligam à estética e à negritude. A peça “Mulher Catu”, por exemplo, montada pelo Cênikas, foi mencionada por vários dos meus interlocutores como uma oportunidade de conhecer mais sobre personagens importantes da história da cidade, nesse caso especificamente mulheres, sobre as quais não se fala na escola.

‘Mulher Catu’, conta a história de mulheres importantes de Paracatu, levando cultura e mudando o pensamento de todo mundo, mudando a vida das pessoas, muita gente vem elogiando a mim para minha mãe, e aí ela vê que tá mudando minha vida e de outras pessoas (Gustavo, 16 anos).

A performance “Humano R\$ 1,00”, já mencionada anteriormente, da mesma companhia, trazia jovens em sua maioria negros, fechados em uma gaiola feita por eles mesmos, instalada na praça Firmina Santana, principal lugar de encontro das pessoas no centro de Paracatu. Segundo alguns dos participantes, a proposta da performance era falar sobre o valor do ser humano na nossa sociedade, o que envolve a questão do negro, mas também das mulheres, homossexuais e outros grupos que sofrem discriminação e violências.

A discussão do tema da ancestralidade, no entanto, não apareceu de maneira clara durante o tempo em que estive em Paracatu ou nas conversas que tive com os estudantes de teatro, e Rose faz sua avaliação nesse sentido:

O teatro busca, não diretamente pra questão afro, mas tem buscado o resgate da história da cidade, alguns textos direcionados a pessoas e personalidades que de certa forma fizeram parte da história de Paracatu, mas ainda tá muito tímido, acho que pode ser melhor.

Esse conjunto de relatos indica a apropriação e interiorização das histórias experimentadas por meio das práticas de capoeira, dança afro e teatro, tornando-as em narrativas próprias, instrumentos do ser e do estar no mundo, pelas juventudes envolvidas. Na próxima sessão entrarei mais em detalhe sobre como a questão da ancestralidade negra aparece nos conteúdos das músicas e histórias veiculadas nessas práticas.

2.2.2 Memória, narrativa e experiência: músicas e personagens que contam as nossas histórias

As histórias e linguagens oferecidas pela capoeira, dança e teatro são apropriadas, filtradas e reinventadas nas experiências subjetivas das e dos jovens com quem tive a oportunidade de conversar ao longo do processo da pesquisa. Ao compararem as letras das músicas e os personagens interpretados às suas próprias vivências pessoais, ou compreender as mensagens veiculadas como ensinamentos para suas próprias vidas, eles estão desfiando antigos tecidos e tecendo à sua maneira histórias ancestrais. O Maculelê²⁴, por exemplo, personagem principal de uma das coreografias encenadas pelo Afro N'Gonda, aparece de forma recorrente como ícone com o qual os jovens entrevistados se identificam. Como um personagem que resiste e que luta apesar das adversidades, inspira e motiva o imaginário das e dos dançarinos que o interpretam. Durante a roda de conversa feita com Afro N'Gonda os participantes se empolgaram e até disputaram a fala para contar a história do Maculelê. Joanine, que participa do grupo desde o início de sua formação, elaborou assim:

O Maculelê foi resistente, ele lutou até a morte ele resistiu até onde ele pôde, e eu acho que a gente tem que trazer isso pra nossa vida, né, por exemplo a gente tem alguma dificuldade e a gente pensa assim ah, vou parar agora, acho que não, a gente tem que resistir até onde a gente dá conta porque é mais uma questão de força, uma questão de força de vontade a gente se empenhar em defender aquilo que a gente acredita, pra alcançar aquilo que a gente quer, eu acho que o Maculelê, não sei pro pessoal, mas pra mim pelo menos é isso, né, é pra mim lutar até minhas forças acabar por uma coisa que eu quero ou pra mim conseguir alguma coisa mesmo que seja não só pra mim, mas no caso do grupo, pra nós todos, lutar com tudo que eu tenho, com tudo que eu posso, até onde eu não der conta mais.

²⁴ Segundo relatos de integrantes e ex-integrantes do Afro N'Gonda, o Maculelê era um guerreiro que, quando os outros guerreiros saíam pra caçar, ele ficava para cuidar das crianças, mulheres e idosos. Uma das vezes que os outros saíram, sua tribo foi atacada por uma tribo rival e ele defendeu com dois pedaços de pau. Disso surgiram os passos, que misturam luta e dança. Algumas histórias contam que ele sobreviveu e foi feita uma festa em comemoração, o que rendeu a encenação que hoje se faz. Outras versões contam que ele morreu lutando e em respeito a ele, surgiu a dança do Maculelê. Duda conta que o Afro N'Gonda encenava às vezes a versão que ele sobrevivia às vezes a que ele morre. Está registrado no meu caderno de campo um relato feito por Duda e João que narra a sequência da apresentação: "Começa com a batida do atabaque, e os dançarinos batendo com os dois bastões em batidas por vezes rápidas, por vezes lenta, por vezes batendo nos bastões de outro companheiro. O canto inicial é uma apresentação e uma saudação: 'ô boa noite pra quem é de boa noite, ô bom dia pra quem é de bom dia, a bênção meu papai, a bênção, Maculelê é o rei da valentia'. A coreografia segue, com a narração da história pela música: 'Um certo dia na cabana um guerreiro, foi atacado por uma tribo pra valer, pegou dois paus, saiu de salto mortal e gritou pra uma menina que eu sou Maculelê/Pula eu pula você, que eu sou Maculelê Pula aí que eu quero ver, que eu sou Maculelê/ Tindolelê auê Causa, tindolelê é sangue real, meu pai é filho, eu sou neto de Aruanda, Tindolelê auê Causa/Maculelê de onde é que veio?, eu vim de Angola-ê, Maculelê de onde é que veio? Eu vim de Angola-á/(Nomes de mestres de capoeira, Bimba, Pastinha, etc...) eu vim de Angola-ê, (nomes) de onde é que veio? Eu vim de Angola-á'. Em certo momento da encenação da dança a tribo rival chega e canta: 'eu disse camarada, que eu vinha, na sua aldeia, camarada, um dia'. A tribo do Maculelê então responde, com feições de luta: 'sou eu, sou eu, sou eu Maculelê, sou eu'. Em seguida as tribos se enfrentam na dança, fazendo uma roda grande, e no meio representantes de cada tribo se enfrentam sucessivamente, até o momento em que a pessoa que representa o Maculelê entra na roda, enfrentando uma pessoa de porte maior que o dele. Em algumas encenações o Maculelê é vencido e carregado para fora da roda, em outras, quando ele aparenta ter sido derrotado, ao sinal do atabaque o guerreiro salta e revive, o que faz com que os rivais da outra tribo caiam todos no chão" (Caderno de campo, junho de 2016).

Ainda sobre o Maculelê, Daiane afirma na roda de conversa com os jovens dos grupos de teatro, por ser antiga integrante do Afro N'Gonda que um dos personagens mais importantes que tinha interpretado ao longo da sua caminhada no teatro foi o Maculelê:

Um dos personagens marcantes que eu fiz, assim, de vários, foi quando eu era uma das guerreiras do Maculelê, sabe, porque tinha toda uma história e não era assim, uma história qualquer, tinha toda uma identidade por trás do personagem que eu fazia (...) fazendo a personagem da guerreira do Maculelê e também na Dança do Fogo, que era quase que a mesma linha assim, era representando a história de várias mulheres dentro da história do Maculelê, que representava toda uma força, em cima de todo um preconceito, em cima de dificuldade, discriminação, e eu me identifico com isso, sabe (...) eu tô representando uma força, uma garra e toda uma dificuldade que aqueles personagens de verdade passaram.

E de uma ótica mais voltada para sentimento da experiência no momento da execução da dança, e reforçando o já dito pelos colegas, Alisson que é um dos dançarinos mais recentes complementa que o Maculelê “é uma força que a gente tem por dentro... quando eu tô lá eu me sinto como o próprio Maculelê”. As apresentações de Maculelê são as mais requisitadas do repertório do grupo por escolas e eventos em Paracatu, e Fagner, capoeirista desde os onze anos de idade afirma que foi uma apresentação de Maculelê em sua escola, realizada por outro professor na época, que o convidou a participar de aulas de capoeira.

Gostaria de tentar compreender a identificação marcante com o Maculelê, essa figura de um guerreiro corajoso que luta por seus ideais com os instrumentos que possui até suas últimas forças, mesmo em desvantagem em relação aos seus oponentes, com a discussão sobre juventudes proposta no capítulo 1. É possível que esse sentimento de resistir contra as adversidades seja parte da elaboração de juventudes que se expressam, que falam, que se impõem a seu modo, com sua própria linguagem e instrumentos de afirmação, em contextos tantas vezes pouco favoráveis e mesmo hostis. O Maculelê funciona assim como um ícone nesse sentido, em quem se inspira e ganhar forças para buscar aquilo em que se acredita e aquilo que se é e deseja ser.



Figura 7. Apresentação de Maculelê do Afro N'Gonda (Fonte: Arquivo Afro N'Gonda, 2015)

Sobre a Puxada de Rede, outra dança do repertório do Afro N'Gonda, Valéria conta:

O bom da Puxada de Rede é que é emocionante, faz a gente chorar. (...) Toca muita gente, por causa da questão do pescador que vai pescar e aí ele volta morto, e aí a companheira dele sofre, chora, os amigos dele também, então ela causa assim um impacto, uma emoção muito grande para as pessoas.

Cacau complementa dizendo que a história da Puxada de Rede²⁵ é forte porque “se transforma no dia a dia de várias pessoas, né (...) a dor da perda. Todo mundo já perdeu alguém” (ver Figura 9 adiante).

²⁵ Segundo relatos de integrantes e ex-integrantes do Afro N'Gonda, a Puxada de Rede conta a história de um pescador que, em alto mar junto com outros pescadores, é levado pelo mar e morre. Quando o grupo volta para terra firme e os pescadores são recebidos pelas esposas, Maria, a esposa do pescador que morreu, lamenta e chora muito. Nesse momento Iemanjá aparece na narrativa e ressuscita o pescador morto, o que se torna motivo de grande festa entre os pescadores e suas esposas. Está registrado meu caderno de campo um relato feito por Duda e João que narra a sequência da apresentação: “A encenação começa com a entrada dos pescadores, representados tanto por homens como por mulheres, de calças dobradas e camisas xadrez ou cavada, chapéu de palha. Entram em um cortejo, na batida do atabaque, dançando, dando início à coreografia. Cada um está segurando um pedaço da rede, em fila dupla, uma parte por fora e outra por dentro da roda, até se alinhar todo mundo. Quando se abaixam, nesse momento entram as lavadeiras, que são meninas, representando as parceiras, esposas dos pescadores, segurando trouxas de roupas, com saias longas e blusas de tecido de chita. Elas se sentam alinhadas e ficam ali lavando a roupa e cantando: ‘A minha roupa eu vim lavar, enquanto ele foi pescar/eu lavo a minha roupa, minha sereia, enquanto ele foi pescar/quem é que me dá para levar pra dona Janaína lá no fundo do mar (2x)/ pente de osso, laço de fita, pra dona Janaína que ela é moça bonita (2x)’. Um dos pescadores então se levanta e convoca os demais a irem para o mar, cantando: ‘O puxa rede, pega pesca/ Pescador pescou/ Uma linda sereia/ Pescador pescou/ Nas águas de Aruanda /Pescador pescou peixe grande pra laiá/ Pescador pescou/ Minha jangada vai sair pro mar vou trabalhar meu

Na capoeira a identificação com as letras e personagens das músicas também acontece em diversos níveis, sendo que muitas mensagens por elas carregadas se relacionam àquela que o Maculelê representa. Digo isso baseada em observações feitas pelos capoeiristas entrevistados e também de acordo com minhas próprias observações, que abrangem apenas uma pequena amostra do universo de canções de capoeira, às quais tive oportunidade de conhecer nessa curta experiência como capoeirista em Paracatu. São histórias do sofrimento vivido na época da escravidão, de estratégias de sobrevivência, de resistência das e dos negros, além de histórias de figuras emblemáticas da capoeira como Mestre Bimba, Mestre Pastinha e outros que aparecem de maneira recorrente nas músicas e inspiram as e os capoeiristas em suas experiências individuais.

Viviane conta que quando entrou na capoeira:

cantava aquelas músicas, eles me falavam 'Tem que colocar sentimento na música' e eu assim, 'cara! Como é que eu vou fazer isso?'... aí eu parei e vi, pra mim, tem música que eu escuto assim ó, 'cara! Essa história é massa demais! Eu quero aprender essa música', então quando eu canto, essa música sai diferente, porque eu tô sentindo... eu costumo cantar ladainha, igual eu te falei, ladainha que é angola, que a música são histórias mesmo, aí eu canto e fecho o olho...eu vou vendo! É como você ler um livro, vai lendo e vai imaginando, eu canto e vou vendo aquela história acontecendo...tem vez que eu até choro, cê vai sentindo assim ó!... quando você põe sentimento você consegue sentir e transmitir aquilo pras pessoas.

E canta um trecho da canção "Hoje eu vou me libertar" do Professor Pretinho, do grupo Abadá Capoeira que marca para ela a mensagem com a qual a capoeira marca a sua vida

Eu não posso ficar aqui/lá pra senzala eu não quero ir/Hoje eu vou me libertar/Vou lá pra capoeira/ Vou encontrar Zumbi (Coro)

Posso até não me libertar, mas eu tento/ Isso é pra você que só vive no lamento/ Vá atrás do que você quer, seja homem ou, mulher/ Você é maior do que todos pensam.

Claudiniz também fala da mensagem que as músicas da capoeira carregam:

bem querer/ se Deus quiser quando eu voltar do mar um peixe bom eu vou trazer/ Meus companheiros também vão voltar/ E a Deus do céu vamos agradecer'. A partir daí todos vão para o mar, todos balançam a rede e cantam: '*é o peixe no mar, Saréu Pererê/ é o peixe no mar, Saréu Pererê*' e vão chamando o nome de cada um dos dançarinos, por exemplo: '*João veio?*' e todos respondem? '*veio!*' e, por fim, '*Pescador veio?*' e um dos pescadores se levanta, tira o chapéu e responde, triste: '*Veio não, meu senhor, o mar estava revoltado e o levou para o fundo mar*'. Todos se entristecem e o atabaque volta a bater. Os dançarinos cantam: '*Pescador, pescador/ Com sua rede ao mar/ sua jangada virou/ Foi para o fundo do mar/ Chorou, chorou de fazer dó/ Quando a jangada voltou só/ Maria de tristeza chorou/ Sentindo a falta do seu pescador (2x)*'. Maria, nesse momento, chora muito em cima do corpo do pescador, que é trazido pelos outros pescadores deitado numa rede, que está sendo segurado por todos. Iemanjá então aparece e diz: '*Levanta-te pescador, pegue sua rede e volte para o mar!*', o que faz com que ele comece novamente a se mexer, sob olhares surpresos dos demais dançarinos ao vê-lo voltar à vida. O pescador, vivo novamente, revê seus companheiros e Maria. Os dois se abraçam e todos festejam, fazem uma roda e começam as batidas da capoeira, sendo um dos cantos: '*Quando o mar vermelho abrir, pecador não passa não, pecador não passa não, pecador não passa não!*', entre outras" (Caderno de campo, junho de 2016). Segundo relatos das e dos dançarinos, houve em algumas apresentações uma composição com berimbaus tocando, dando sequência a uma roda de capoeira, saindo então um cortejo guiado pelos berimbaus, com pandeiro e todos os dançarinos cantando e batendo palmas, Marias e pescadores, encerrando a encenação.

A música tem que ter comunicação com a gente. Eu gosto das músicas que contam como começou a capoeira, a escravidão, como era a luta que o povo tinha pra poder fazer capoeira. (...) A capoeira ela é luta, é dança, é um meio de comunicação violentíssimo. Quem tá assistindo não vai entender mas quem pratica, pratica pra isso.

Falar sobre a capoeira, sobre as danças, sobre as peças encenadas, é falar sobre si e sobre os outros, sobre o passado, o presente e o futuro. É fazer “da memória um apoio sólido da vontade, (...) matriz de projetos” (BOSI, 2003, p. 33). É pertencer a uma história comum ou, fazendo referência à metáfora do tecido do Marambá elaborada por Ferreira, com a qual comecei esta seção, é se entrelaçar à trama dessa história a partir das experiências, que “são desfiadas e tecidas, novamente fiadas, desfiadas, tecidas” no construir de cada narrativa. Seguindo as reflexões da autora, “A palavra de D. Divina não é só dela. Às vezes, vem também a palavra dos ancestrais, de Benjamim, de Josefa. Dos seus guias, de Pai Benedito. Não se distingue a voz dos ancestrais, o passado e o presente se cruzam, transformando-se em outra coisa” (2016, p. 137).

No teatro as relações de identificação com as e os personagens aparecem de maneiras mais difusas uma vez que as peças encenadas variam muito de tema. Vão desde personagens que sofrem por amor até animais de fábulas como a do Saltimbancos, palhaços e personagens do cotidiano da cidade, como no caso da montagem de “Mulher Catu”. Cada uma das personagens escolhidas permite às e aos jovens atrizes e atores ter contato com diferentes personalidades, emoções, características subjetivas, que acabam também ressoando em algum aspecto de sua própria subjetividade e experiência pessoal. Essas performances serão tema do próximo capítulo.



Figura 8. Os Saltimbancos, encenados pelo Grupo Cênikas (Fonte: Arquivo Grupo Cênikas, 2016).

O interessante neste ponto da análise é observar que as narrativas que se expressam através da dança, da capoeira e do teatro têm o potencial de dar voz a aspectos das subjetividades das e dos jovens que por outras vias haviam sido silenciados, cujo acesso lhes havia sido negado, ou simplesmente estavam adormecidos até então. Na relação com o personagem ou com a história interpretada ou a música escolhida, esses sujeitos entram em contato com o espelho proposto pelas narrativas (e pela performance, conforme discutiremos adiante), se percebem ali, se identificam ou rejeitam aqueles aspectos, e se compreendem melhor, se questionam, se transformam.

Todos querem falar, contar a história, responder as perguntas, e conseguem transmitir isso com facilidade. Sofia com onze anos fala sobre a Puxada de Rede e Maculelê para mais de cem pessoas na praça (Rose, 39 anos).

E fala mesmo, conforme presenciei em algumas ocasiões, assim como os demais dançarinos e dançarinas do Afro N'Gonda também falam nas apresentações, explicando as histórias por trás das coreografias e músicas. Falam com propriedade, com orgulho. Falam porque estão falando também de si, de sua experiência e de como aquela interpretação corporal e musical é sua, faz parte da sua vida. Concluo essa seção com uma música de capoeira composta pelo Contramestre Cacau e frequentemente cantada nas rodas de capoeira da cidade, do grupo Axé Dendê, e de outros grupos também, que reflete em grande parte o que foi dito aqui:

(Ô noite cadê minha lua/ Ô noite cadê meu luar) Coro

Eu vim de Luanda/ Eu vim pela lua/ Num navio negreiro/ Oi eu vim de lá (Coro)

Lua que ilumina/ Terra vai brilhar/ Pra saber aonde vou/ Mas eu quero é voltar (Coro)

Lua que clareia/ Clareia lua/ Clareia o caminho/ Luanda vou voltar (Coro)

Lua que clareia/ o navio negreiro/ na beira do mar/ eu vi lemanjá (Coro)

No navio negreiro/ Na beira do mar/ Desci no Brasil / Capoeira criar (Coro)

Essa música, segundo Cacau:

conta a história do negro dentro do navio negreiro querendo saber pra onde que ele tá indo, nem a lua ele sabia aonde tava. Essa música fala do posicionamento do negro, para onde ele vai, para onde ele quer ir, e a lua poderia ser um guia pra ele.

Ouso dizer que, como a lua, a capoeira, a dança, o teatro, podem servir, e tem servido, para muitos jovens como guias, narrativas orientadoras das experiências e das subjetividades, como também ficará evidente em alguns depoimentos que apresento a seguir.

2.2.3 A narrativa religiosa nas experiências

Como já ficou evidente nas falas dos sujeitos desta pesquisa, a experiência de participar dos grupos de teatro, dança afro e capoeira marca profundamente sua percepção do mundo e suas relações. Toco agora em um ponto delicado que é a questão religiosa, por ter ouvido diversos relatos a respeito e mesmo experimentado situações de intolerância religiosa com relação às religiões de matriz africana, a Umbanda e o Candomblé.

Começo contando como cheguei até esse tema. Na encenação da Puxada de Rede do Afro N'Gonda, após a morte do pescador e a chegada de seu corpo à praia, aparece um Orixá importante na Umbanda e no Candomblé, a 'rainha do mar', protetora dos pescadores, bastante conhecida não só pelos praticantes dessas religiões mas por muita gente no Brasil inteiro.



Figura 9. Puxada de Rede, encenada pelo Afro N'Gonda (Fonte: Arquivo Afro N'Gonda, 2015).

Iemanjá aparece para salvá-lo, ressuscitá-lo, e devolvê-lo aos seus entes queridos. Me impressionou desde o princípio a aparição da figura de Iemanjá em uma encenação tantas vezes feita em praça pública, em escolas e instituições locais, sendo Paracatu uma cidade tão reacionária no que diz respeito à religiosidade. Faço aqui um breve relato:

No mês passado foi organizada por várias instituições locais em Paracatu a Feira de Economia Popular Solidária, inclusive com o auxílio do núcleo aonde eu trabalhava na época, o NEDET²⁶. Foi um evento grande, que trouxe agricultoras e agricultores familiares de todo o Noroeste de Minas para expor seus produtos e uma extensa programação cultural para o palco montado na praça em frente à prefeitura. Durante a abertura houve falas do prefeito da cidade, vereadores, representantes da cooperativa de agricultores da cidade, do sindicato de trabalhadores rurais, entre outras instituições de grande importância local e regional, e ainda também o responsável pela política de desenvolvimento agrário do estado de Minas Gerais na época o Professor Neivaldo. Com isso quero dizer que foi um evento que mobilizou

²⁶ Núcleo de Extensão em Desenvolvimento Territorial, sob coordenação da Unimontes, no Território da Cidadania Noroeste de Minas.

bastante gente, desde o governo do estado até agricultores familiares do noroeste de minas, e na abertura foram feitas duas apresentações do Afro N'Gonda, o Maculelê e a Puxada de Rede. 'Maravilhoso!' Eu pensei. Mas foi ainda maior meu encantamento quando, na Puxada de Rede entra a Valéria, negra, cabelos afro poderosos segurando sua coroa de rainha do mar, grávida de sete meses, vestida de um cetim azul turquesa! Era a própria lemanjá que aparecia ali na frente daquele povo todo (Caderno de campo, junho de 2016).

Depois dessa experiência tão marcante, não pude deixar de questionar os participantes do grupo com relação à suas opiniões a respeito desse sincretismo religioso, da participação na encenação uma vez que alguns eram praticantes de outras religiões. As respostas foram elaborações sensíveis sobre as suas próprias vivências de família, de religião e sobre respeito e aceitação das diferenças, que muito também acalentaram a sensação de intolerância religiosa que a cidade parece carregar.

Então, eu vou na igreja evangélica, eu ia né, eu cresci na igreja evangélica, e pra eles, desculpa a palavra ofensiva, pra eles é demônio. Então assim, quando eu era pequeno, lá no meu tio, ele também era do Candomblé, lá tinha imagem de lemanjá, eu não passava perto porque eu tinha medo, mas depois eu fui crescendo e tal, a gente passa a entender que é uma crença, agente tem que respeitar, por mais que se eu fosse um evangélico doente eu não ia tá aqui, a gente faz os movimentos parece que a gente tá incorporando alguma coisa, sabe (...) hoje em dia eu acredito em lemanjá, eu aprendi a acreditar (Alisson, 19 anos).

Essa parte quando fala de Orixá dentro das apresentações e tal, pelo menos no meu ponto de vista, eu sou, graças a Deus, muito tolerante pelo fato de simplesmente uma coisa que eu acredito dentro da igreja, a parte do amor. O amor ele é tolerante, independente de crença, raça, religião, poder social, então assim, uma das partes do amor é justamente essa, o respeito. Então, graças a Deus, dentro do grupo a gente vê muito isso, então a gente acaba sendo totalmente tolerante né, às religiões um do outro (...) e isso acaba tornando a gente mais ser humano (Wanderson, 31 anos).

Eu acho até interessante ter essa diversidade de religião porque aí, eu acho bom porque eu chego e pergunto 'como que é lá na sua igreja?' ao invés de eu chegar e criticar (...) porque você passa a conhecer algo que você não conhecia, aí eu acho que quando você conhece você passa a respeitar mais do que quando você não conhecia, né (Joanine, 19 anos).

É bem contraditório porque é uma cidade histórica que é muito católica e hoje é muito evangélica, então a gente já usou outros elementos pra salvar o pescador, né, já usou Jesus Cristo, já usou Nossa Senhora Aparecida, em respeito mesmo à religião dos outros né, então a gente deu uma diversificada também pra quebrar um pouco essa coisa 'ah que é só do Candomblé' (Rose, 39 anos).

Outros relatos em entrevista contaram que muitos espectadores que não conhecem o enredo das danças perguntam, por exemplo, se Maculelê, por causa do nome, tem relação com macumba. Alisson afirma que "teve muita gente que já virou a cara, falou que era coisa afro, quando você fala afro assim, tem muita gente de mente fechada já logo pensa diretamente na religião e tal (...) você fala afro a pessoa já liga com coisa ruim".

Os capoeiristas também relatam associação do fato de ser capoeirista com as religiões de matriz africana, muito perseguidas pela opinião pública local. Viviane, capoeirista do grupo

do grupo Arte Mundial afirma que, apesar de praticar outra religião, hoje acredita nos orixás e que entrar na roda pode representar uma experiência semelhante à espiritual. Ela afirma que na capoeira existe a troca de informações e a convivência respeitosa das diferentes religiões:

Na capoeira entra sim a questão da religião, igual eu tô te falando, tem muita gente dentro da capoeira, a gente tá numa roda ali, tem fulano que é evangélico, fulano que é católico, a gente fala uma língua só, a gente consegue falar uma língua só, sem preconceito, sem bater boca, troca informação, pô.

Os demais capoeiristas entrevistados colocam também seu posicionamento sobre a questão:

Eu vejo como esporte, mas antigamente ela era vista como religiosidade, entendeu, os quilombolas, esse povo aí, a capoeira é uma religião, é onde assim, de certo modo, tinha capoeira, Candomblé, essas coisas, era a religião deles, entendeu, e eles usava assim, na capoeira, como se diz, as rezas deles. E ela é muito discriminada por causa da origem dela. Fala 'ah! Tá fazendo macumba! É macumbeiro! É isso, é aquilo (Claudiniz, 25 anos).

Mas por que cê fala de Oxum? Ah é música de macumba? Não! É a cultura afrobrasileira, é a cultura dos negros que acreditavam, que acreditam que Oxum é um deus. Por que que cê fala de Nossa Senhora? Porque sou devoto de Nossa Senhora, e eu acho interessante passar isso pros meus alunos, sobre a cultura, sobre o que a igreja católica enfrentou, sobre o que os brasileiro enfrentou, onde todo mundo sabe que o negro na época não tinha autorização pra ir na missa, na ideologia do branco o negro não tinha alma, tanto que eles tentaram catequizar, mas não deixavam o negro ir na missa, não deixavam o negro participar de missa ou coisa religiosa. (...) Quando você usa a cultura, a história pra transmitir essa mensagem pra criança, você acaba despertando a curiosidade dela e a vontade dela de estudar, de pesquisar (Fagner, 32).

As músicas e palavras que tratam ou remetem ao universo do Candomblé e da Umbanda são por vezes suprimidas ou alteradas no repertório de alguns grupos de capoeira ligados à religiões protestantes ou neopentecostais. No entanto, durante minha participação nas aulas e rodas de capoeira em Paracatu, pude observar em algumas músicas palavras em línguas africanas, cujo significado não é óbvio para quem não tem conhecimento das religiões, e por isso parecem ter passado 'desapercebidas'. Sejam pequenas concessões feitas pelos capoeiristas para preservar a música, ou desconhecimento quanto ao significado das palavras cantadas, fato é que ouve-se nas rodas histórias sobre 'Aruanda' e canta-se músicas para a rainha do mar Iemanjá. Independente da opinião sobre a relação entre capoeira e as religiões de matriz africana, os capoeiristas concordam que no momento da roda é experimentada uma situação excepcional em força e energia, que toca as e os capoeiristas intensamente. Claudiniz sintetiza bem esse sentimento em sua fala a respeito:

Na hora que aquele berimbau toca, na hora que aquela música toca, aquele axé, aquela energia, aquilo lá faz o corpo da gente palpita, cara! Vibra, faz tanta coisa que a gente não acredita. É onde o povo antigamente falava que era por causa da espiritualidade que a capoeira traz. Eu não concordo. Mas o axé eu concordo, axé é tremendo, a energia vinda do canto da capoeira.

Com isso, partimos para a próxima seção, que tratará da capoeira como uma linguagem contemporânea de relação com a história e a ancestralidade, bem como ressaltará a relação que os capoeiristas estabelecem com ela não apenas como uma linguagem ou uma técnica, mas enquanto um sujeito, agente no mundo e nas vidas dos capoeiristas.

2.2.4 Capoeira, sujeito presente

A capoeira se constitui, como já foi mencionado no primeiro capítulo, como uma rede simbólica (ARCE, 2015, p. 34) que congrega pessoas de diversas idades, status social, gênero, e que se produz através das histórias, das músicas, da repetição e invenção de novos golpes, das rodas e da criatividade do jogo e das relações que se estabelecem entre os capoeiristas e entre eles e a capoeira. Nas palavras de Zonzon “não se trata apenas de aprender golpes de ataque e defesa ou habilidades puramente físicas e técnicas, mas sim de incorporar modos de ser, sentir e interagir com o mundo” (2011, p. 144). É sobre a relação das e dos capoeiristas com a capoeira que gostaria de tratar neste ponto do capítulo.

Diferentemente dos grupos de dança e de teatro dos quais este trabalho trata, a capoeira, a meu ver, respeita um conjunto de regras e uma hierarquia mais bem definido, rituais de iniciação e passagem bem demarcados nas rodas de troca de corda, formas de tratamento e de respeito pelos mais graduados bastante claras, independente de qual grupo específico estejamos tratando. Nesse sentido, a relação estabelecida entre os sujeitos e a capoeira se apresentou para mim de maneira mais consolidada, talvez também porque a maioria das pessoas com quem conversei tenha estado em relação com esse meio desde a infância, se iniciando por volta dos onze ou doze anos. A influência da capoeira nas histórias de vida dessas pessoas é, portanto, muito marcante, muito enraizada na maneira com que elas se veem e veem o mundo. Cacau, por exemplo, hoje Contramestre do grupo Axé Dendê conta que começou a treinar capoeira aos dez anos de idade e aos 14 saiu da cidade para seguir seu professor, que se mudara para Cristalina/Goiás. Seguem os relatos de Fagner, Claudiniz e Viviane, respectivamente, a esse respeito:

A capoeira ela mudou minha vida por completo. (...) Ela me deu várias oportunidades, ela abriu muito o mercado para mim em todos os sentidos, foi na capoeira que eu passei a ser visto não como um menino marginalizado de um bairro humilde, entendeu, mas eu passei a ser visto como um garoto que tinha o dom da capoeira, que jogava capoeira, que atravessava a cidade a pé pra treinar capoeira e daí eu comecei ver que eu podia ser diferente não só na capoeira, que eu podia levar isso pra dentro de casa, aquela vontade de vencer, de treinar, de correr atrás, isso poderia fazer a diferença pra mim nos estudos, poderia fazer a diferença pra mim no meio social, e até mesmo porque a capoeira pra mim ela foi uma moeda de troca, onde eu sabia que se eu não fosse bem nos estudos e não fosse bem como pessoa, minha mãe ia me tirar da capoeira, era automático, ela sabia que era o que eu mais gostava. (...) A capoeira ela te ensina a ser um atleta melhor, ela te ensina a ser uma pessoa melhor, e ela te coloca num meio social de uma maneira que querendo ou não a pessoa te respeita por saber que você é um atleta, que você faz um esporte, e que você é um guerreiro. (...) A importância pra mim é devolver para a capoeira tudo que ela me deu. A capoeira me incentivou a estudar, a capoeira me incentivou a trabalhar. A capoeira me obrigou a ser uma pessoa melhor.

A capoeira pra mim, ela foi assim, tudo. Tudo que eu precisei pra não entrar em nada de errado, e quando eu errei ela fez eu superar. Porque quando eu errava eu não podia ir nela, eu não tinha contato com o que eu mais gostava. Aí por aquele amor, aquela paixão pela aquela coisa você sacrifica seu ego de errar.

A capoeira me deu muita coisa, eu não esperava, eu não esperava nada da capoeira porque eu entrei por causa de uma aposta. (...) Eu não conhecia capoeira, eu não sabia o que era capoeira. (...) Eu não sabia nada! E ela me deu muito mais do que esperava, ela me preencheu muito mais do que talvez eu tenha preenchido ela, entendeu? Então eu quero de alguma forma poder passar isso pros meus alunos, porque eu sei que eu posso ajudar eles muito mais. (...) Entrou na quadra, eu posso ajudar eles lá fora muito mais, e no que eu puder ajudar, eu vou ser igual meu professor, meu pai, ajudar no que eu puder, fora da capoeira, porque eu quero que um dia eles possam falar pra alguém como eu tô falando pra você, 'Nossa, fulano me ajudou demais', 'a capoeira me ajudou demais'.

Nesses depoimentos a capoeira é citada, assim como nas letras de algumas canções também acontece, por vezes de maneira personificada, 'a capoeira me deu', 'me ajudou', 'me ensinou'. O uso dizer que ela é compreendida na vida de cada um como um sujeito com o qual as e os capoeiristas estabelecem uma relação de troca e reciprocidade. A capoeira é apontada a cada momento como agente de mudanças positivas na vida pessoal das e dos capoeiristas, sendo que o reconhecimento dessa mudança enlaça a responsabilidade do capoeirista para com a capoeira, como uma forma de retribuição. Esse sentimento é registrado também na letra da seguinte música, cujas passagens marcadas por mim realçam esse tipo de relação:

Um dia a Capoeira ela lhe ajudou/ Tirou você da miséria/ lhe transformou/ Os seus amigos jamais/ Nenhum deles foram capaz/ De te dar ajuda na vida quando precisou

(Você não sabe o valor que a Capoeira tem/ Você não sabe o valor que a Capoeira tem/ Ela tem valor demais/ Ê se segura rapaz/ Você não sabe o valor que a Capoeira tem) Coro

Um dia um grande amigo/ Ele me disse assim/ Vamos jogar Capoeira/ Vamos lá brincar/ Muita gente conheci/ **Ai foi que eu entendi/ Que a Capoeira/ Ela veio pra me ajudar**/Tu não sabe o valor (Coro)

Hoje eu lembro de um mundo/ Em que um dia passei/ Tudo na vida parceiro/ A primeira vez/ Agradeço ao bom Senhor/ **A Capoeira me ajudou/ Ela me fez ser na vida/ Hoje quem eu sou** (Coro)

Eu falo da Capoeira/ Com muita emoção/ Mexe com meu corpo/ Todo com meu coração/ Se é pra falar de amor/ Ela que me conquistou/ Ela me botou nos braços/ E me tirou do chão (Coro)²⁷

Uma das formas marcantes apontadas pelos capoeiristas de como a capoeira transformou suas vidas está relacionada à comparação com antigos amigos, amigas, conhecidos e colegas que, ao contrário deles que hoje estão na capoeira, se perderam no mundo das drogas, da violência.

²⁷ "Você não sabe o valor que a Capoeira tem", de Mestre Burguês, grupo Muzenza de capoeira regional.

Se eu não tivesse entrado na capoeira eu não seria quem eu sou hoje. (...) Esse colega que eu citei que entrou comigo, hoje em dia ele tá no mundão, entendeu, e eu fico triste porque era um menino que tinha tudo pra crescer, sabe? Mas o crime acabou levando o primo dele, e aí ele desnorтеou também e acabou entrando (Viviane, 18 anos).

Para Claudiniz, um fator que torna bebida e drogas incompatíveis com esporte, é que, segundo ele, “quem fuma não tem desempenho”, e conta que entendeu isso em certa situação na qual sofreu um golpe durante uma roda em que tinha bebido pouco antes e percebeu a diferença em seus reflexos. Ele conta também que muitos capoeiristas tendem a trocar festas e eventos “onde vai tá rolando droga” por uma roda ou treino de capoeira e afirma que hoje só bebe raramente.

Acredito que compreender a capoeira como sujeito em si amplifica seu potencial transformador da realidade uma vez que implica engajamento pessoal dos capoeiristas na relação com a prática e com seus princípios. Segundo Sara Abreu da Mata Machado (2016) a capoeira está “atualmente presente em mais de 160 países do mundo, sendo seus praticantes advindos de diversas origens culturais, identidades étnico-raciais, gerações, gêneros e classes sociais” (2016, p. 90), e aparentemente continua crescendo e se transformando.

Para Zonzon (2011) a representação da capoeira enquanto “luta brasileira” foi o que possibilitou seu crescimento ao redor do mundo, competindo com outras artes marciais já mundialmente conhecidas e almejando inclusive se tornar esporte olímpico, o que deu origem, por iniciativa do Mestre Bimba, à modalidade da capoeira regional. Para a autora, a interpretação da capoeira como esporte, com um sistema de ensino mais sistemático, voltado à eficácia da luta, incluindo mais saltos e movimentação mais sistematizada, além da identificação da luta a uma ‘identidade brasileira’, aumentou muito a aceitação da prática em meios sociais mais diversos. Nesse ponto, muitas pessoas que procuram a capoeira vão, segundo Fagner, “para melhorar o corpo, pra mostrar aquilo que aprendeu na academia, pra extravasar, pra aliviar do estresse, pra procurar algo melhor pra fazer, algo saudável pra fazer, e esse algo vai ser a capoeira”, ou seja, não necessariamente a busca da capoeira está ligada a valores e ancestralidade.

No entanto, Machado (2016) argumenta que muitos dos grupos de capoeira:

configuram-se atualmente como comunidades transnacionais, interculturais. Eles participam de um movimento de voltar-se para o local, mas já com um caráter global, ou seja, apresentam em seu discurso e prática uma forte identificação com as tradições culturais negras, que agregam muitas pessoas de países europeus e dos EUA, [inclusive] brancas, de classe média. Essa configuração da capoeira atualmente nos permite pensá-las como possíveis espaços de diálogo cultural, sendo que esse diálogo acontece na linguagem da capoeira, ou seja, com ginga, malícia, mistério, engano, hierarquias e subversões, de modo que ao mesmo tempo em que ela pode apresentar oposições à globalização neoliberal, pode também jogar o jogo dessa mesma globalização (p. 94).

Na concepção da autora, a modernização da capoeira e sua inclusão nos processos globais de disseminação, assim como a agregação da lógica da competição e do espetáculo tão

marcantes nas sociedades ocidentais contemporâneas, não diminui o caráter local e ancestral da capoeira. Zonzon apresenta argumentos na mesma direção, uma vez que, para ela

quanto mais a capoeira se configura como vínculo ou resgate de valores pré-modernos (como religiosidade, espiritualidade, ancestralidade, ritualidade, comunidade) que implicam modos de se relacionar com o tempo, o espaço e o outro, remetendo a tradições africanas, mais atrai e acolhe um público diversificado cuja adesão à prática só se tornou possível em função de processos próprios à contemporaneidade, entre os quais o desenvolvimento das tecnologias das comunicações aparece como o mais evidente (2011, p. 136).

A capoeira, além das questões da ancestralidade e da modernidade, vem incorporando também temas muito recentes nas discussões contemporâneas como a questão de gênero e da sustentabilidade. A prática, segundo levantamento feito por Machado (2016) tem tido cada vez maior adesão de mulheres, eventos específicos de mulheres e, conseqüentemente, mais mulheres com graduações elevadas como as de contramestre e mestre. A autora acrescenta também a relação da capoeira com práticas de sustentabilidade, como a permacultura, em iniciativa desenvolvida pelo Mestre Cobra Mansa, da Capoeira Angola, na Bahia (ZONZON, 2011). Trago aqui um breve relato também do meu caderno de campo durante o evento anual promovido pelo Axé Dendê em Paracatu, durante o qual houve momentos específicos liderados por mulheres e voltados para a valorização da mulher capoeirista²⁸:

Era o dia do meu batizado e eu estava bastante ansiosa com a iminência de jogar capoeira com tanta gente na roda. A manhã seria dedicada ao 'evento feminino', com programação de oficinas e discussões voltadas à questão da mulher na capoeira. Começou com uma oficina de Jongô, uma dança tradicional de comunidades quilombolas especialmente na região do Rio de Janeiro. Uma professora jovem, Rayane, ou Mutante, como é chamada nos grupos de capoeira, do grupo Beribazul de Brasília, foi quem propôs as atividades, levando várias saias para as moças usarem. Gostei muito, é a dança dos pretos velhos, segundo ela, e é fácil e difícil ao mesmo tempo, me diverti muito. Logo em seguida, a professora Lia, também de Brasília, deu um treino muito bom, com seqüências de movimentos muito legais, alguns que eu não conhecia, outros bem complicados, tive que me esforçar bastante para acompanhar e mesmo assim em alguns momentos me contentei em rir de mim mesma. A programação atrasou bastante e não fizemos a conversa sobre as mulheres na capoeira, que a Rose já tinha planejado para aquela manhã. (...) Na hora do batizado, meu coração estava agitado! Já tinha tomado um tombo de um mestre de Brasília, e sabia que era de praxe a pessoa que dá a corda pra gente dar também um tombo durante o jogo. Fiquei feliz que foi a Mutante quem me entregou a corda e jogou comigo o primeiro jogo. As duas outras colegas que também recebiam as suas primeiras cordas também tiveram mulheres como suas madrinhas, e depois joguei com elas também, além de outras pessoas da roda (Caderno de campo, novembro de 2016).

O que quero ressaltar aqui é que a capoeira, como qualquer manifestação cultural, é fruto do seu tempo e acompanha as mudanças, as questões, as demandas daqueles que hoje fazem a capoeira. Ela faz os sujeitos, como os depoimentos que colhi indicaram, mas é também feita por eles, continuamente. Esse movimento não acontece só na capoeira, mas

²⁸ Inserir imagem de divulgação do evento de mulheres nas fotos

também no Afro N’Gonda, nos grupos de teatro, e mesmo nas festas tradicionais como a Caretada, que também têm passado por modificações e adaptações ao longo do tempo, como já foi discutido anteriormente neste trabalho. A capoeira, as danças, o teatro, são sujeitos presentes, em presença e em atualidade, constantemente lançados no fluxo das experiências das pessoas.

The poster features a vertical strip on the left with three portraits of women, each with a name tag: 'Monitora Rose' (top), 'Instrutora Lia' (middle), and 'Professora Mutante' (bottom). The main text is centered and reads: 'elas TEM AXÉ E TEM DENDÊ' in large, colorful letters. Below this, it states 'DIA 26 DE NOVEMBRO 9H', 'LOCAL: CHÁCARA FALCÃO, PARACATU - MG', and 'ORGANIZAÇÃO: MONITORA ROSE E VALÉRIA'. The program for 2016 includes: 'Palestra Mulheres na Capoeira Monitora Rose - Paracatu MG Axé Dendê Capoeira', 'Aula de Capoeira Instrutora Lia - Brasília DF Grupo: N'golo Capoeira', and 'Vivência de Jongo Professora Mutante - Brasília DF Grupo: Associação Lagoa Azul Capoeira & Jongo do Cerrado'. At the bottom, contact information is provided: 'Mais informações: (038) 9.9806 - 3582' with a WhatsApp icon, and the 'AXÉ dendê Capoeira' logo with 'CONTRAMESTRE CACAU' below it. A small 'MITS ART' logo is in the top right corner.

Figura10. Promoção do evento do grupo de capoeira Axé Dendê, com enfoque na participação de mulheres capoeiristas (Fonte: Arquivo Axé Dendê, 2016).

CAPÍTULO 3: Performance

Neste capítulo, tratarei das apresentações públicas dos grupos de capoeira, dança afro e teatro como momentos em que as juventudes assumem um lugar no mundo, escolhem a maneira como querem ser vistas e se defrontam com as reações do público. A performance individual e coletiva, entrelaça estética e política, entretenimento e ritual, marcando as experiências de quem performa e de quem assiste.

Mudar de papel, fugir da configuração cotidiana, são também atributos da performance. Nesse sentido, a concepção de performance utilizada nesta análise se aproxima das elaborações de Turner (1969), nas quais ela se equipara ao momento do ritual como o lugar ou o tempo das ambiguidades, durante os quais os atores podem assumir outros papéis sociais, zombar de si mesmos e dos espectadores e, por fim, voltar ao cotidiano transformados. Scherner (1988) argumenta na mesma direção ao afirmar a performance como, ao mesmo tempo, entretenimento e ritual, sendo por isso capaz de operar transformações tanto no performer como no público.

3.1 Marcando uma posição diante do mundo

Tendo até agora ressaltado a capoeira, o teatro e a dança afro em Paracatu como meios importantes através dos quais as juventudes podem acessar outros sistemas de conhecimento e assim ressignificar as suas narrativas pessoais a partir de novos pressupostos, proponho um passo além na direção de compreender essas práticas também em seu potencial de expressão e de transformação da realidade. A partir do encontro com saberes outros que os formais, com o conhecimento das linguagens e das concepções sobre as quais se fundam essas práticas, as juventudes têm a oportunidade de questionar sua vivência escolar, familiar, profissional e elaborar novos parâmetros a partir dos quais avaliar e se posicionar no mundo. Essas novas perspectivas marcam as experiências individuais e coletivas, às vezes desde a infância ou em um encontro mais tardio, e encontram formas de expressão pela linguagem do corpo que coreografa, que luta, que encena, que musicaliza. Melucci (2007) fala sobre as formas de expressão das juventudes como formas de reivindicação de visibilidade e de ação sobre a realidade vivida:

Através de certos aspectos da ação a juventude sinaliza um problema relacionado não somente com as suas próprias condições de vida, mas também com os meios de produção e distribuição de recursos de significado. Os jovens se mobilizam para retomar o controle sobre suas próprias ações, exigindo o direito de definirem a si mesmos contra aos critérios de identificação impostos de fora, contra sistemas de regulação que penetram na área da “natureza interna” (p. 42).

Retomo então o conceito de cultura como resistência, como rejeição à “definição e suposição de que a forma futura de toda consciência humana foi decidida de maneira final na Europa do século 17” (NANDY, 2015, p. 209). Essa cultura é apropriada de diversas maneiras pelas juventudes contemporâneas e nesse caso específico, por jovens ligados a grupos de arte e cultura em Paracatu. Para Nandy a cultura “não é apenas a linguagem da resistência; ela é a resistência. (...) Resistência especialmente à opressão que é apresentada

como uma ‘necessidade histórica’, frequentemente sob nomes de causas nobres como história científica, crescimento tecnológico, segurança nacional e/ou desenvolvimento” (2015, p. 209). Alguns depoimentos indicam esse posicionamento crítico:

Tem troca de porrada? Têm!... Mas quando tem apresentação... solta um jogo mais bonito pras pessoas que tão vendo ver que é uma arte, é cultura, entendeu? Capoeira é cultura, então todo mundo que vê fica de cara, ‘Nossa! Fulano fez isso! Nossa, que massa olha lá!’ Os menininho cê vê, pequenininho, ‘Nossa mamãe! Quero fazer!’, entendeu? Então inspira muito as crianças a querer fazer, querer praticar, porque capoeira é arte, e hoje em dia, graças a Deus, tá muito mais valorizado, quando eu entrei não era assim não. (...) Tem menininho que ele falou assim ‘Ah! Já te vi, tia, eu te conheço, já te vi jogando capoeira’ e eu nunca vi, mas é legal, você transmite muita coisa pras pessoas sem saber, sem ter intenção (Viviane, 18 anos).

Além da gente apresentar a cultura ao pé da letra praqueles que não conhecem, a gente apresenta o grupo também. Tanto que quando a gente apresenta, tem gente que fala assim ‘nossa! Pensei que Maculelê era outra coisa! (...) Por que a pessoa ouve, ela imagina, ela tem uma ideia do que seja Maculelê, só que a gente chega lá e apresenta o Maculelê pra ela como ele realmente é (...). Então acaba que a gente muda a ideia de uma pessoa que pensava ruim a respeito da dança (...). Vai indo vai indo isso vai passando pra frente, eu acho isso muito legal também (...). A sociedade acaba que vê a gente diferente (Joanine, 19 anos).

O que quero ressaltar aqui é que as práticas que motivam este trabalho se configuram enquanto resistências ao projeto desenvolvimentista hegemônico na cidade de Paracatu e no Brasil, na medida em que defendem racionalidades e sistemas de conhecimento que ao mesmo tempo em que se articulam aos ideais da modernidade, se contrapõem a ele. As performances e apresentações públicas tratadas aqui não devem ser compreendidas como entretenimento apenas, mas sim como reivindicação de reconhecimento e de legitimidade para as culturas negras e periféricas a esse sistema, ocupando o espaço público como lugar de disputa de poder.

O ponto alto é a apresentação? sim! mas melhor ainda é o caminho pra chegar na apresentação, né, o dia a dia, a caminhada, o passo-a-passo, a coreografia... Porque você conviveu ali três, quatro meses pra chegar em 10-15 minutos de apresentação, então existe uma escola de vida ali antecipada (Rose, 39 anos).

Relatos dos jovens apontam a contraposição entre o que eles consideram que a sociedade espera deles, e o que eles estão buscando:

A sociedade ela espera resultados. (...) Pra sociedade, muitas vezes, falando em Paracatu, né, pra sociedade aqui da cidade local, muitas vezes ser ator ou ser artista é hobby, é obrigado a ser hobby. Cê tem que trabalhar numa empresa, numa coisa, e ser ator no final de semana, no feriado, nas férias. Então, hoje, eu acho que o jovem busca muito essa quebra (Jean, 18 anos).

Eu já pensei demais em trabalhar com cultura, mas às vezes a gente acaba que dá pra trás por causa que a gente às vezes não suporta ouvir, vindo de quem a gente mais gosta ‘ah isso não dá dinheiro’, quem falou que eu tô focada em ganhar dinheiro? Eu posso fazer o que eu gosto pro resto da vida ganhando pouco dinheiro, ninguém perguntou pra mim se eu quero ganhar dinheiro ou ser feliz (Joanine, 19 anos).

Não é que a gente decide fazer teatro, já tá na gente. A gente faz porque é uma coisa (...). Eu tentei desistir, me dediquei à faculdade de Direito (...) e não era uma coisa com prazer. Vou fazer teatro, e independente das dificuldades que eu passar, quem vai passar é eu! E não é fácil em nenhuma profissão. (...) Pra mim, teatro é ofício (luri, 20 anos).

Por outro lado, Profissionalmente, participar dos grupos de teatro, dança afro e capoeira pode abrir portas para atuar em diversas situações. As e os jovens envolvidos são contratados para trabalhar em eventos na cidade, ministram oficinas para outros jovens em escolas e eventos culturais, participam de formações com outros grupos, organizam e gerenciam eventos como o FESTEPA – Festival de Teatro de Paracatu e o Papoeira, garantindo a entrada de algum recurso em seu orçamento. Além disso, essas são oportunidades práticas de preparação para algumas profissões indicadas pelos jovens atores como projetos de futuro, como a própria formação em artes cênicas, ou outras relacionadas, como música, gestão cultural, comunicação e jornalismo entre outras, aproveitando as habilidades adquiridas como um trunfo profissional. Sofia, a mais jovem integrante do Afro N’Gonda, afirma que “quem participa fica mais proativo, prestativo, comunicativo”. Lucas afirma, nesse sentido, que o teatro e os outros cursos que faz o ensinam habilidades que vão lhe favorecer em sua vida profissional, e exemplifica: “como se comportar em uma empresa”, ser comunicativo, pontualidade, responsabilidade, respeitar regras. Ele afirma que quer estudar Direito e trabalhar com relações públicas e que gosta de “ocupar seu tempo”:

Eu gosto muito de tá no meio social, aonde tem muita gente, assim, gosto de ter informação, saber como é aquilo, aquilo, aquilo e aquilo. (...) Eu faço muitas coisas assim porque, tipo assim, pra eu fazer alguma coisa eu tenho que ter pelo menos uma informática, uma gestão também ajuda, curso profissionalizante que eu pretendo, quando eu terminar gestão eu pretendo fazer um profissionalizante, e é isso, querendo ou não, hoje a gente vai a gente tem que saber ter um assunto pra conversar, porque eu acho que uma pessoa sem assunto, falar bobagem... ninguém guenta.

Nesse sentido, narrar a partir de um ponto de vista é se posicionar, é assumir um discurso que está necessariamente localizado em um campo de forças, marcado historicamente por relações de poder entre visões concorrentes sobre a realidade e a história. Nas palavras de Neusa Santos Souza, “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo” (1983, p. 17). As narrativas que sustentam os discursos das juventudes através da capoeira, da dança afro e do teatro questionam o lugar subalternizado destinado às juventudes, aos negros e negras, aos periféricos, à cultura dentro da sociedade hegemônica e o lugar que esses sujeitos querem ocupar; é entre o que se espera e se cobra das juventudes e o que é desejado por elas.

A arte e a cultura tornam-se, assim, instrumentos de visibilização, de resistência e de luta pelo que se acredita, contra o silenciamento e a dominação. Performatizar essa posição é se identificar com ela, assumi-la publicamente, deixando-se afetar e marcar socialmente. As lentes da arte e da cultura abrem possibilidades de percepção do mundo de outras formas, e com elas a opção pelos mundos nos quais escolhemos viver.

3.2 Performance e expressão: a saída para o mundo

Segundo Ingold (2010), toda performance é um movimento original, mesmo se está reproduzindo algo que foi previamente criado. Ela nunca acaba, pelo sem fim de significados que se constroem a partir da sua primeira construção (INGOLD, 2010). Nesse sentido, a concepção de performance para Ingold vai ao encontro das reflexões de Turner e outros autores, no sentido de uma criação a partir da experiência vivida, em relação permanente com as experiências anteriores de cada sujeito.

A performance se configura então como a expressão de um processo contínuo de articulação entre experiências já vividas e memória com experiências presentes dos sujeitos. Essa relação, no caso específico das juventudes em sua participação nos grupos em foco neste trabalho, está permeada pelas tensões entre o conhecimento ocidental ortodoxo ensinado nas escolas e vivido no cotidiano do trabalho e do urbano, e o conhecimento da história e da cultura pelas lentes da capoeira, da dança afro, do teatro e de suas narrativas de resistência, de luta, de criatividade, que se constroem a partir de outras lógicas.

Em uma sociedade que “multiplica horas mortas que apenas suportamos” (BOSI, 2003, p. 24), participar de grupos como esses torna disponíveis experiências, conhecimentos, memórias, bem como instrumentos discursivos e expressivos que fora desses meios o acesso é limitado. Um movimento contra o desperdício das experiências de povos e culturas não ocidentais, historicamente desprezados, perseguidos e silenciados pelo imperialismo material e simbólico dessa cultura dominante, como é o caso das culturas negras e indígenas no Brasil é o que Boaventura de Sousa Santos chama de Sociologia das Ausências (SANTOS, 2007b, p. 33). Na capoeira, na dança afro, no teatro, essas experiências ganham nova voz, nova potência de comunicação através da reinterpretção das histórias, das músicas, das encenações, através de performances que impactam tanto os atores envolvidos como seus espectadores.

Fazer-se visível é se afirmar, marcar diferenças, ao mesmo tempo em que é denúncia, no plano simbólico, de desigualdades e opressões sofridas. A performance

torna visíveis atores e instituição. É palco de um amplo jogo de espelhos, lugar de exibição de identidade e construção de auto-imagens. É espaço de transformação. É concebida como auge do processo pedagógico, locus de exibição do que foi aprendido, ensaiado, incorporado. É oportunidade de conhecer novos lugares, pessoas, é “saída para o mundo” (HIKIJ, 2005, p. 158).

Ocupar o espaço público é um ato político por excelência. As aulas e performances de capoeira, dança afro e teatro ocupam praças da cidade, escolas e outras instituições de ensino, bem como prédios públicos como a Casa de Cultura, o Museu Histórico Municipal e a Câmara Municipal dos Vereadores. Para além da esfera municipal, as e os jovens viajam para outras cidades e até outros estados para participar de eventos nos quais se apresentam, compartilham experiências, trocam informações. Nessas oportunidades, os jovens atores e atrizes, capoeiristas, dançarinos e dançarinas, narradores de suas histórias, transformam em mensagem sua experiência vivida, permitindo que o público se aproprie e torne também dele essa experiência. Evidencia-se aí a multiplicação das experiências vividas

através da performance, por meio da relação que se estabelece entre atores e plateia e entre os próprios atores, no compartilhamento das histórias e das experiências.

Essa relação é dialógica na medida em que o retorno do público afeta também os atores envolvidos, e assim suas performances e as reflexões com relações a elas. Sobre isso, alguns relatos falam desde a reação no próprio momento da apresentação, como também na concepção e escolha das peças encenadas, como se segue:

É muita troca de sentimento. (...) Quando você olha pra uma pessoa e ela tá desanimada, você enfraquece, é automático, se cê olha pra uma pessoa e a pessoa tá viajando, cê sobe! Então o segredo, quando eu tô apresentando, eu busco olhar pras pessoas que tão gostando (Jean, 18 anos).

Fazer uma apresentação sobre amor sendo que a galera que cola com nós não tá nessa onda, tão no crime, tão passando fome, tendo filho com 12, 14 anos. (...) Fazer coisas relacionadas com o que a sociedade tá com fome, precisa conciliar as duas coisas (João, 25 anos).

A plateia funciona como termômetro para as apresentações públicas. Ela denota o reconhecimento atribuído ao performer e o quanto ou como a mensagem pretendida foi efetivamente recebida pelo público. No Afro N’Gonda, a reação do público é tomada também como elemento de motivação, como as falas de Joanine e Sofia, respectivamente indicam: “A reação do público é gratificante, faz querer apresentar de novo e perder o medo”, e “mesmo quando a gente erra as pessoas acham bom e isso incentiva a querer melhorar”. Na capoeira a energia da roda é também apontada como derivada em grande parte da participação das pessoas que assistem ao jogo no canto, nas palmas, na luta, o que também aponta o público como elemento fundamental desses momentos, como já foi discutido em tópicos anteriores.

A plateia impulsiona o processo criativo e oferece a oportunidade de expansão do potencial comunicativo dos grupos e de suas performances, bem como de reflexões dos sujeitos em diversos âmbitos. De acordo com as entrevistas e rodas de conversa, as pessoas que assistem às apresentações de dança, por exemplo, às vezes fazem perguntas aos dançarinos e dançarinas sobre as coreografias sobre os personagens das histórias, como é o caso do Maculelê. Muitas perguntas vêm carregadas de ideias preconcebidas e por vezes preconceituosas sobre religiões de matriz africana, sobre os figurinos e maquiagem utilizados, sobre os rapazes que dançam usando saias, ou sobre os movimentos das danças, por vezes considerados ‘estranhos’, para citar alguns exemplos observados no processo. Na capoeira o abadá é também questionado, por ser associado negativamente no imaginário popular a religiões de matriz africana.

No teatro, por sua vez, os questionamentos do público são, em geral, em torno da nudez em algumas performances teatrais, e da sexualidade dos atores e atrizes. Segundo relatos, o Cine Teatro Santo Antônio, a mais antiga casa de teatro da cidade, de propriedade e gestão da Igreja Católica, fechou as portas para receber espetáculos externos quando uma das peças encenadas pelo grupo Cênikas, o “Beijo no Asfalto”, mesmo depois de ter sofrido algumas adaptações para viabilizar sua apresentação nesse contexto, apresentou um beijo

homossexual, como consta em seu enredo. Alguns entrevistados afirmaram que é comum que o público faça uma relação entre o fazer teatro e a homossexualidade, sendo esta última ainda vista com preconceito pela opinião pública paracatuense em geral, o que ofende e decepciona muitos dos envolvidos.

As juventudes que participam dos grupos de dança e teatro enfocados nessa pesquisa apontam seus grupos como sendo marcados pela diversidade cultural, racial e de gênero, o que afirma uma posição nitidamente oposta àquela do senso comum sobre o que sejam essas práticas e seus fundamentos. Constatar a distância entre um 'nós' que aceita a diferença e a diversidade, que respeita e que tem abertura para o diálogo, com um 'eles' que se atém a julgamentos de valor muitas vezes baseados em ideias arcaicas e discriminatórias, é outro aspecto importante do contato com a plateia. O momento da performance atua assim fortalecendo distinções com relação ao público e nessa medida também o pertencimento a um coletivo que compartilha princípios e visões de mundo, para além das coreografias e apresentações.

É recorrente nas falas das e dos jovens capoeiristas, dançarinos e atores a intensidade do momento da apresentação ou da roda. Alguns relatos que colhi sobre o momento das apresentações e rodas marcam sua importância e singularidade. Viviane afirma que "O mundo pode tá desabando. Eu botei o pé no Júlia, tá tendo a roda, cara! Eu entrei na roda ali, acabou! Acabou, os problemas ficou tudo pra trás, esquece, é como cê fechar o olho e dormir", o que ressalta a característica da performance enquanto ritual, de um 'tempo fora do tempo', durante o qual o cotidiano é suspenso para dar lugar a experiências de outras ordens. Sobre a importância do momento da roda, Zonzon afirma:

a realização da roda de capoeira é um elemento que acaba se tornando fundamental na resignificação do jogo: passa a ser encenada conforme um roteiro ao mesmo tempo definido e flexível em que as formas expressivas, corporal e musical, os papéis dos protagonistas, as configurações espaciais e temporais da performance são formalizados e ritualizados (2011, p. 135).

Na roda de conversa com o grupo Afro N'Gonda, medo, frio na barriga, arrepio são formas de descrever a sensação antes das apresentações. "Se não tiver o arrepio não precisa mais apresentar, já ficou comum", acrescenta Rose, professora do grupo, indicando mais uma vez a localização da performance fora do 'comum' ou do cotidiano. Alisson reforça essa ideia, quando diz que a primeira vez que foi se apresentar com o grupo se sentiu "pelado", mas que o uso da maquiagem o ajudou a se sentir mais confiante. Os dançarinos afirmam que as pessoas que nunca assistiram as apresentações "acham esquisito", porque "tem costume com outros tipos de dança". Esses relatos denotam mais uma vez a situação de excepcionalidade experimentada durante o momento da performance e o uso de artifícios como a maquiagem, o figurino, ou o abadá no caso da capoeira, como elementos que separam o performer da plateia, que permitem que ele ocupe esse lugar de maneira legítima, reconhecida.

Gustavo relata um sentimento parecido também durante a performance "Humano R\$ 1,00", durante a qual os jovens se apresentavam com roupas de baixo de cores neutras, como se

estivessem nus. Ele conta que ficou preocupado com o que a família ou os amigos da escola iam pensar, e alguns vieram perguntar o porque daquela escolha. Para ele, em Paracatu, o corpo do ator ainda é um tabu, mas ele afirma que a reação, em geral, foi boa nesse caso, apesar de muitos não entenderem as motivações.

Jean afirma durante a roda de conversa com outros participantes dos grupos teatro sentimento semelhante ao relatado no Afro N’Gonda: “toda vez que vou apresentar quero sair correndo”, o que é traduzido pelos demais participantes da roda de conversa como “frio na barriga” ou nervosismo. Mas a ansiedade antes das apresentações dura até o momento em que a performance começa e, a partir daí, é como se os jovens pudessem experimentar uma situação de total presença, de “esquecer de tudo”, como Viviane descreve, e estar apenas focado naquele momento. “É muito intenso e passa rápido”, afirma Gustavo, e Helenice, do mesmo grupo que Jean e Gustavo, reforça: “estar na apresentação é como se você deixasse todos os seus problemas de lado, você só existe ali, naquele momento, é maravilhoso! É cansativo e estressante mas logo em seguida você já sente falta”.

É importante ressaltar, portanto, o potencial transformativo das subjetividades que a performance oferece. Naquele momento é escancarada a oportunidade de se reinventar, manipular a imagem pessoal, transmitir a mensagem que se quer. O cotidiano é suspenso e junto com ele os parâmetros, as referências, dando espaço para novas sínteses, novos personagens no palco e na roda. Esses personagens marcam também a possibilidade das juventudes se verem e se colocarem de maneiras inovadoras, expandirem os horizontes de experiência e de ação e assumirem outros personagens também na vida cotidiana.



Figura 11. Apresentação de Maculelê do Afro N’Gonda na Câmara Municipal de Paracatu (Fonte: Arquivo Afro N’Gonda).



Figura 128. Aula de capoeira do grupo Axé Dendê no Museu Histórico Municipal de Paracatu (Fonte: Arquivo Axé Dendê, 2016).



Figura 93. Oficina de palhaço durante o FESTEPA (Fonte: Arquivo grupo Cênikas, 2016).



Figura 1410. Evento de capoeira do grupo Axé Dendê em Mineiros/Goiás (Fonte: Arquivo pessoal, 2016).

3.3 Estética e política

Começo esta sessão com as reflexões de Rossana Reguillo sobre a importância da estética para os grupos de jovens. A autora afirma que

o vestuário, a música e certos objetos emblemáticos constituem hoje uma das mais importantes mediações para a construção identitária dos jovens, elementos que se oferecem não só como marcas visíveis de certos destacamentos mas, fundamentalmente, como o que os publicitários chamam com razão de “um conceito, um estilo”. Um modo de entender o mundo e um mundo para cada necessidade na tensão-identificação-diferenciação. Efeito simbólico - não por isso menos real - de identificar-se com os iguais e diferenciar-se dos outros (2007, p. 51)²⁹.

Ela evidencia assim a maneira como a estética está relacionada aos processos de subjetivação, identificação com uma coletividade e às performance sociais das juventudes, de forma a marcar suas posições diante do mundo. Entre as e os jovens que participam dos grupos de dança afro, teatro e capoeira com os quais tive a oportunidade de conviver, o tema da estética é recorrente nas conversas informais e também nas entrevistas e rodas de conversa propostas para esta pesquisa, e gostaria aqui de analisar seu potencial político.

Entre os dançarinos e dançarinas do Afro N’Gonda, por exemplo, o tema dos cabelos afro aparecia sempre, seja na forma de troca de informações sobre produtos e cuidados com os diversos tipos de cachinhos que marcavam as cabeleiras e as personalidades, seja nos comentários entre colegas a cada troca de penteado na turma. São cores novas de tranças, são blacks, tranças nagô, rastafáris, que, de acordo com os relatos durante a roda de

²⁹ Tradução livre da autora. No original: “El vestuario, la música y ciertos objetos emblemáticos constituyen hoy una de las más importantes mediaciones para la construcción identitaria de los jóvenes, elementos que se ofrecen no solo como marcas visibles de ciertas adscripciones sino fundamentalmente como lo que los publicistas llaman con gran sentido “un concepto, un estilo”. Un modo de entender el mundo y un mundo para cada necesidad, en la tensión-identificación-diferenciación. Efecto simbólico – no por ello menos real – de identificarse con los iguales y diferenciarse de los otros, especialmente del mundo adulto” (REGUILLO, 2007, p. 51).

conversa, tem tido cada vez mais adesão na cidade, especialmente entre as juventudes. Segundo Joanine, o acesso a esses penteados está cada vez mais fácil porque, está na mídia, sendo divulgado, e Rose confirma dizendo que, hoje, “ser negro está na moda”. Valéria, além de dançarina do Afro N’Gonda, é também especialista em cabelos afro, sendo responsável por muitos dos penteados dos participantes do grupo. Apesar disso, elas relatam que os penteados afro também são alvo de discriminação sofrida mesmo dentro de casa, no trabalho ou entre amigos. Cacau conta que teve dreads durante a maior parte de sua vida, e mostra fotos com orgulho lembrando com nostalgia ao afirmar que a mudança do penteado foi o único arrependimento de sua vida. Joanine faz uma observação interessante que denota sua compreensão de que a estética afro é uma escolha identitária e de luta contra a opressão racial. Ela afirma que “branquela não pode usar [tranças, turbantes, penteados afro] se não sabe o que tem por traz. (...) É interessante antes de usar saber o significado se não é até ofensa. Se a pessoa faz parte, entende, tudo bem, mas só por moda ofende quem tem isso como raiz”.

Os figurinos e maquiagem utilizados nas apresentações de dança afro são inspirados nas tradições das comunidades negras africanas e produzidos pelos próprios integrantes do grupo (ver Figura 7). Alisson conta que já sofreu homofobia por estar vestido com o figurino, que se constitui em uma saia igual à das dançarinas e o torso nu. Ele explica que o uso da maquiagem é muito importante para deixá-lo mais seguro e confiante para se apresentar diante do público. Joanine conta que as pessoas às vezes estranham o material das saias, o sisal, porque não estão acostumadas com aquilo, se impressionam, o que é amplificado ainda mais nas apresentações da Dança do Fogo, na qual as e os dançarinos carregam tochas acesas durante a performance. A maquiagem para as apresentações é feita às vezes de maneira autônoma por cada um dos dançarinos e dançarinas, um fazendo no outro, ou então por algum membro mais experiente do grupo que ajuda os demais. Esse momento de concentração acontece sempre antes de cada apresentação, assim como alguns exercícios de aquecimento, fotos, brincadeiras.



Figura 115. Momento de preparação antes da apresentação de Maculelê (Fonte: Arquivo Afro N'Gonda).



Figura 126. Momento de preparação antes da apresentação de Maculelê.2 (Fonte: Arquivo Afro N'Gonda).

Entre os capoeiristas e as capoeiristas o tema do cabelo não apareceu de maneira tão evidente, mas sim a questão do cuidado com o corpo, como uma das principais razões pelas quais as pessoas buscam hoje a capoeira. Apontam essa relação com a prática como responsável por hábitos de vida mais saudáveis, evitando o uso de drogas e álcool para

privilegiar o desempenho físico, como conta Claudiniz em sua entrevista. Cacau, durante o evento organizado pelo Axé Dendê no final de 2016, lembrou a todos e todas presentes a proibição do consumo de bebida alcoólica enquanto estivessem vestidos com a camisa de seu grupo, reforçando a identificação da estética, ou da forma de apresentação do capoeirista com um certo estilo de vida e valores. O figurino dos capoeiras marca também quem é de dentro e quem é de fora, com o uso do abadá³⁰ e de camisas com estampas de capoeira ou de eventos dos quais já tenham participado, especialmente em momentos de roda. Cacau e Rose têm sua própria estamparia em casa e produzem figurinos e camisetas temáticas de capoeira que atendem à demanda do Axé Dendê e de outros grupos e eventos em Paracatu.



Figura 13. Evento de batizado e troca de cordas do grupo de capoeira Axé Dendê em Mineiros/Goiás. Detalhe para o abadá e para as camisetas confeccionadas especialmente para o dia do evento (Fonte: Arquivo pessoal).

Entre as jovens atrizes e atores, o tema da estética não foi tão diretamente abordado, por não haver, a princípio uma identificação comum de “conceito ou estilo”, retomando a fala de Reguillo, entre esses jovens. O que os caracteriza, pode-se dizer que seja a diversidade de estilos e a liberdade de ousar. Em certa ocasião, a Cáritas Diocesana de Paracatu recebeu um carregamento de roupas de sua sede internacional para fazer uma bazar, roupas as mais variadas, de muitas origens diferentes, estilos, épocas. Posso afirmar que todos os jovens atores e atrizes que conheci visitaram esse bazar, tanto em busca de figurinos para seus personagens como também para compor seu estilo, sua criatividade estética. O cabelo aparece também em alguns relatos como elemento marcante do estilo de cada um, por exemplo, nos relatos de Jean, Gustavo e Daiane, que deixam claro sua opção pelo uso dos cabelos afro como uma escolha estética, mas também de postura afirmativa diante da

³⁰ Abadá é o nome que se dá à calça branca que a capoeira regional estabeleceu como vestuário próprio, amarrada com uma corda que identifica através de uma escala de cores a graduação do capoeirista.

sociedade. Da mesma forma que no Afro N'Gonda, Jean também relatou episódios de discriminação, às vezes disfarçados de piadas e apelidos, relacionados ao seu cabelo.

Como já foi apontado no primeiro capítulo deste trabalho, o corpo negro é perseguido e discriminado como um corpo que foge aos padrões estéticos socialmente dados. Esses corpos sofrem todo tipo de controle, repressão, culpabilização e violência, o que leva muitas vezes os sujeitos a uma dificuldade de auto aceitação, como se o seu corpo fosse responsável pelas barreiras à sua inserção social. Outras marcas também podem se somar ou não à da negritude, definindo uma complexa combinação de camadas que orientam a aceitação desses corpos socialmente. O corpo feminino, jovem, homo ou transexual, o corpo gordo, são também são considerados fora desse padrão europeu, moderno, branco, heteronormativo, de orientação masculina, e conformam a interseccionalidade das experiências corporais desses sujeitos.

A valorização da estética negra, passando pela reinvenção do corpo e do movimento na dança afro, no teatro e na capoeira, são então compreendidos aqui como práticas que oferecem a possibilidade de uma nova elaboração pelos sujeitos sobre o corpo que habitam, a partir de outros paradigmas, estes baseados na diversidade e na criatividade de cada uma das práticas. Nesse sentido, Iuri faz uma observação importante sobre o que sentiu no momento da performance Humano R\$1,00, na praça Firmina Santana:

Realmente a gente tava preso na... naquilo lá. Tipo uma gaiola. Aí, quando foi tirado o pano preto, preso, eu senti uma sensação de liberdade, tipo assim, é o meu corpo! Então deixa eu fazer com ele o que eu quiser! Ele é meu e quem tá vendo tem que respeitar independente de qual forma tem meu corpo, ué.



Figura 148. Performance "Humano R\$1,00" do Grupo Cênikas na Praça Firmina Santana (Fonte: Arquivo Grupo Cênikas).

Essa observação sintetiza, a meu ver, as experiências de muitos desses e dessas jovens que narram o momento do palco como um acontecimento *sui generis* ou, como já discuti nas sessões anteriores deste capítulo, como um momento de liminaridade na qual cada sujeito envolvido pode se transformar, tornar-se outro, brincar com sua posição social e se reinventar diante da plateia. O corpo que se apresenta, que se mostra, desfaz velhas relações e cria novas, outras camadas de significado para aquele mesmo corpo, que é, ao mesmo tempo, um veículo material e simbólico de expressão dos sujeitos. Nas palavras de Nilma Lino Gomes (2011),

O corpo fala a respeito do nosso estar no mundo, visto que a nossa localização na sociedade dá-se através da sua mediação no espaço e no tempo. Estamos diante de uma realidade dupla e dialética, isto é, ao mesmo tempo em que é natural, o corpo é também simbólico (p. 150).

Reinventar a própria relação com o corpo é, portanto, prática de resistência contra a dominação e a colonização das experiências, dos saberes, dos viveres, que em suas maneiras mais entranhadas e arraigada nos subscientes se expressa através do controle dos corpos. Reforço então através dos elementos estéticos a compreensão de que participar dos grupos de dança afro, capoeira e teatro tem potencial emancipador para os sujeitos na medida em que favorecem a compreensão da estética como campo de disputa e de afirmação que passa a fazer parte de suas narrativas, ao mesmo tempo em que as narrativas da cultura negra e da diversidade, presentes na capoeira, dança afro e teatro são também materializadas na estética dos corpos.

3.4 'Ter um nome': ocupação dos espaços públicos e reconhecimento

A partir das rodas de conversa e entrevistas, assim como da minha participação e acompanhamento de algumas das apresentações dos grupos de dança afro, capoeira e teatro, observo que parte da ansiedade gerada pelo momento da apresentação reside na expectativa de aprovação e reconhecimento por parte da plateia. Compreendendo a cultura e a arte como meios e instrumentos dos quais as juventudes se apropriam para afirmar seu lugar no mundo, como já viemos discutindo, é evidente a importância da visibilização dessas produções para a efetivação de sua função transformadora. O reconhecimento da plateia aparece também como elemento importante na compreensão das juventudes de que seu trabalho faz sentido, de que sua mensagem atingiu o público. Daiane durante a roda de conversa com os jovens atores e atrizes conta que no dia da apresentação do espetáculo Flores e Espinhos, do Grupo Voz de Teatro, ela “quis passar o máximo do que tinha trabalhado, para as pessoas reconhecerem aquele esforço”.



Figura 19. Espetáculo "Flores e Espinhos" do Grupo Voz de Teatro (Fonte: Arquivo Grupo Voz, 2016).

O momento da apresentação é descrito pelas e pelos jovens do Afro N’Gonda como a oportunidade de mostrar, àqueles e àquelas que assistem, o trabalho que foi desenvolvido na esperança de que a plateia aprenda sobre o grupo e sua proposta, sobre a cultura e a história por traz de cada dança, se interesse e, quem sabe, até queira fazer parte do coletivo. É por isso que antes das apresentações do grupo o professor ou um dos jovens conta a história daquela coreografia, para que a plateia compreenda que, nas palavras de Joanine, “Maculelê não é só ficar batendo pauzinhos”.

Na capoeira a roda cumpre papel semelhante, como indica a observação de Cacau de que “é quase um prêmio pro capoeirista que tá treinando, a questão de se mostrar (...) o movimento novo, a musica”. Claudiniz reafirma em sua fala a importância do público durante as rodas:

A multidão ajuda. Uma roda de capoeira sem palco né, público, não tem muita graça. É muito bom, a gente gosta de fazer capoeira, mas é bom divulgar que aquilo ali vai só juntando. Eles tá passando aqui na praça, curtindo, vindo andar atoa e nós tá na capoeira. Dá um impacto assim ‘isso é muito chato!’, mas vai olhar alegria que ele sente fazendo aquilo ali, quando vê ele tá fazendo e acha bom.

João e Daiane, do Grupo Voz de Teatro também relatam suas experiências de ensaios na praça da Igreja Matriz como experiências marcantes de interação com os espaços da cidade e seus personagens anônimos. João conta de espectadores eventuais, muitas vezes sujeitos marginalizados que não têm acesso à linguagem do teatro e que se divertem assistindo aos ensaios do grupo além de interações com passantes e questionamentos que surgiram a partir desses momentos.

Os ensaios do Afro N’gonda acontecem no Museu Histórico Municipal de Paracatu, lugar também aberto à visitação externa e um prédio histórico da cidade. Sobre isso, Cacau

comenta que “a história do museu aonde acontecem as aulas é de casa grande e senzala, e o grupo já construiu uma história aqui’. Em outras palavras, o espaço que originalmente foi um locus de relações raciais estruturalmente violentas e degradantes para o povo negro, hoje é palco de uma iniciativa que resgata a cultura afro no município e se apropria do lugar e de seu significado.



Figura 20. Aula de Maculelê do grupo Afro N’Gonda no Museu Histórico Municipal de Paracatu (Fonte: Arquivo Afro N’Gonda, 2015)

Gilson Souza de Jesus, sobre a concepção do espaço da rua em épocas coloniais na cidade de Salvador, argumenta que “a ocupação do espaço urbano pode ser considerada fundamental para a construção de uma identidade própria” (2011, p. 34), uma vez que configura elemento essencial de uma concepção de territorialidade, hoje compreendida como elemento intrínseco à concepção de identidade. Ele cita Haesbaert para uma concepção de territorialidade como “o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido” (HAESBAERT, 2006, p. 40 apud JESUS, 2011, p.34) e aponta as forças do ‘desenvolvimento’ como silenciadoras das ruas e de seus personagens:

a rua era vista como um espaço desprestigiado, “por encarnar a metáfora de todos os vícios”, transformando-se no lugar dos excluídos, frequentada por mendigos, prostitutas, escravos de ganho, libertos, pobres, ladrões e vadios, que faziam dos seus becos e vielas um constante caso de polícia. (...) Os poderes públicos tentaram coibir, de todas as maneiras, as manifestações culturais destas pessoas, de acabar com os sambas de roda, a Capoeira, o Candomblé e sua permanência excessiva no espaço urbano, o que remetia diretamente ao período escravocrata (JESUS, 2011, p. 34).

Sob essa perspectiva, ocupar praças da cidade, escolas, prédios públicos e demais espaços com capoeira, dança afro, teatro são atos políticos importantes. São vozes historicamente silenciadas que marcam seu espaço, que reivindicam o reconhecimento de sua existência e de sua potência de significado. Essas vozes se afirmam enquanto narradores de suas

próprias histórias, construindo seu discurso em oposição e em relação ao discurso ocidental modernizante, se expressando e ocupando lugares estratégicos através de seus corpos e de suas performances.

Uma das principais reclamações das e dos capoeiristas, dançarinos e atores é a falta de reconhecimento de suas atividades. Entre as e os capoeiristas são recorrentes as afirmações de que as pessoas de fora de Paracatu e até mesmo de fora do Brasil, dão mais valor à prática do que as pessoas do lugar, e ainda, que no Brasil e na cidade falta apoio, falta investimento na capoeira. Eles apontam que as grandes empresas instaladas na cidade poderiam investir mais, mas o que promovem, em geral, são eventos pontuais que chamam a atenção da população mas que não têm continuidade.

Os jovens atores e atrizes, afirmam que falta uma compreensão melhor das pessoas da cidade sobre o que seja a arte do teatro. Nas palavras de Luiz, “as pessoas têm ilusão sobre o que é teatro, pensam que é só pecinha de escola”. Segundo João, as pessoas que contratam as peças ou os atores como palhaços desvalorizam as práticas não reconhecendo financeiramente como ele julgaria justo, com justificativas como: “é só fazer tal coisa”, que diminuem o valor do trabalho. De acordo com os relatos, o público se refere às performances às vezes como ‘teatrinho’ ou consideram que ‘palhaço não é teatro’. Luiz afirma que “as pessoas pensam que você só quer ganhar dinheiro e ir pra Globo, fazer novela, acha que já tá rico”, desmerecendo o esforço e a preparação das montagem das peças e personagens.

Igual eu te falei, por exemplo, da valorização. Às vezes um cantor vem cantar aqui em um evento aqui da cidade, eles pagam muito pelo cantor, e lota o show dele, e às vezes tem um cantor aqui em Paracatu, Paracatu tem muito artista, muito músico, muito dançarino, muito ator, muito, muito mesmo. Por que que o evento não coloca uma pessoa da cidade: às vezes vai a pessoa da cidade e não vai ninguém, às vezes a pessoa da cidade é melhor que a pessoa de fora. Às vezes a pessoa de fora tem só mais nome, e o nome talvez a pessoa da cidade pode ser conquistado se der oportunidade, né (Jean, 18 anos).

Tem artista que a sociedade aplaude, apoia e outros não. Os famosos, célebres, ‘esses aí são artistas!’ Pra eles é esses que tá ali, que faz, que é visto, que tá na televisão, que faz filmes, esses realmente são artistas, são esses que eles dão valor, e os do próprio lugar não dá valor. Às vezes nem precisa tá na televisão, às vezes por ser de fora e vim pra cá as pessoas já olha diferente (Luri, 20 anos).

Depoimentos das e dos integrantes do Afro N’gonda indicam que o grupo tem experimentado, desde sua formação, fortalecimento e ganho de reconhecimento do público, apesar das dificuldades, como indica o depoimento da professora Rose:

Esse grupo tem se fortalecido cada dia mais, a gente já saiu pra fora pra tá apresentando, a gente já participou de alguns festivais fora, algumas intervenções e oficinas de troca de experiência, e ele vem amadurecendo, as pessoas vem aderindo bem, né, é um grupo que se fortaleceu, não teve desistência.

Tanto os grupos de dança afro como os de teatro e de capoeira são por vezes contratados para oferecer oficinas, animar eventos e participar de festivais, muitos deles financiados por grandes empresas, de grande capital financeiro na cidade. Esse fato é apontado por vários

entrevistados, que reconhecem o papel dessas empresas no apoio às atividades culturais locais mas, entre outras observações, afirmam que o investimento é pouco, que poderia ser maior diante da produção das empresas. Depoimentos durante as entrevistas afirmam que o que as empresas investem em arte e cultura é apenas uma maquiagem para ganhar a opinião pública a respeito das mesmas, que o apoio dado funciona apenas através de eventos de entretenimento, muitas vezes apoiando artistas já conhecidos, “de fora” em detrimento dos jovens artistas locais. O apoio oferecido por grandes empresas às práticas culturais locais é reconhecido em sua contradição por alguns dos entrevistados, por exemplo, ao indicarem a destruição ambiental e cultural causada por elas em relação ao reduzido aporte financeiro investido atualmente no setor cultural da cidade.

O público em geral espera confirmações da lógica com a qual veem o mundo, espera reforços positivos de suas opiniões, sua estética, e posicionamentos. No entanto, as danças afro, a capoeira e o teatro oferecem experiências que destoam em grande medida da lógica ortodoxa da vida ocidental, de seus conceitos de belo, racional, produtivo, e talvez seja por isso que as opiniões do público relatadas pelos jovens artistas sejam, a princípio, pejorativas, desdenhosas, ou descrentes. O que gostaria de propor é que, depois do estranhamento inicial, a experiência de outras lógicas, outras estéticas, outras histórias e formas de conhecimento, acaba por ser bastante atraente, instigante, mobilizadora de outros registros da memória e das experiências passadas, e por isso cativa diversos públicos que se deixam sair dos julgamentos e conceitos pré-concebidos sobre essas práticas. Esse ponto reforça a ideia do potencial transformador da performance desses grupos culturais e artísticos em Paracatu, responsáveis por oferecer experiências diferenciadas aos seus praticantes e também à sua plateia.

É interessante ainda observar nesse sentido que as primeiras impressões e julgamentos podem até começar negativos, mas todas as e os jovens dançarinos, capoeiristas, atrizes e atores contabilizam o retorno da plateia como algo positivo, imprescindível para sua vontade de continuar em sua prática. O sorriso no rosto, as palmas, as perguntas depois do espetáculo ou da roda, a vontade de assistir mais uma vez a performance, e mesmo as críticas e dificuldades motivam a continuidade e o esforço nas aulas e nas apresentações. Alguns observaram durante a roda de conversa que os públicos infantil e idoso são mais fáceis de agradar, mas que o desafio estava em agradar também o “sujeito de terno e gravata”, ou o jovem. Rose afirma que a recepção das danças nas escolas é bastante positiva, agradando até mesmo o “público mais exigente” que é, segundo ela, o de adolescentes, e coloca como desafios encontrar as linguagens que falam mais à esses adolescentes. Esse desafio é apontado também por João e Jean, que sugerem que outros ritmos como o rap e o hip-hop, ou o formato audiovisual, por exemplo, podem ser inovações interessantes para amplificar o diálogo com as juventudes.

CAPÍTULO 4: A título de conclusão

Hoje, aqui neste cenário, vocês são os/as ouvintes, e eu sou a sujeita falante. Mas o que aconteceria se vocês parassem de ouvir, mesmo se eu continuasse a falar? Será que eu continuaria sendo a sujeita falante? Gostaria de contar até três e então pedir-lhes para falarem... (KILOMBA, 2016, p. 3)

Neste capítulo proponho retomar em parte o que foi dito nos capítulos anteriores na tentativa de forjar uma espécie de síntese, a título de conclusão desta dissertação. Para isso, precisei retomar aspectos metodológicos adotados na pesquisa e mergulhar em uma autoanálise de minha participação e atuação enquanto pesquisadora, capoeirista, pessoa, em relação com as pessoas que se tornaram minhas interlocutoras. A minha própria experiência passada e presente, assim como meu processo de apropriação do universo de significados da capoeira principalmente, mas também da dança e do teatro, tornam-se guias na tentativa de fazer sentido de todo o processo, das linhas temáticas adotadas, das reflexões propostas.

Este trabalho não é sobre mim, mas passa através de mim, das minhas lentes, das minhas escolhas. Ele é a parte de mim aonde moram todas essas pessoas, que se tornaram personagens do meu próprio universo.

4.1 O exercício de dar sentido: (auto) reflexões metodológicas

Experimento durante a escrita deste trabalho um pouco de tudo que tenho dito até aqui. Para escrever, faço o exercício da memória, da associação de experiências anteriores com as que vivo agora, na busca de dar sentido ao vivido e torná-lo assim em nova experiência, marcante, transformadora. Busco a forma da escrita por ser ela, para mim, a mais familiar e por me faltarem outros instrumentos de expressão mais bem desenvolvidos. De qualquer maneira, para o que este trabalho se propõe, a narrativa escrita cumpre sua função e as fotografias que lhe trespasam só fazem abrir o apetite por mais imagens, sons, presenças. Fica então aqui registrada a história do que pude, dentro de minhas capacidades e limitações, experimentar, observar, anotar, perguntar, lembrar, fazer sentido.

Dar sentido é organizar a direção de um movimento, o que se faz necessário para que eu possa compartilhar com eventuais leitores e leitoras, de uma forma mais ou menos linear, os frutos do processo desta pesquisa. Por outro lado, dar sentido é também imprimir em algo o que se sente, ou implicar-se com o sentimento naquilo que se faz, tarefa ainda mais desafiadora no processo de escrita para nós que fomos socializadas em sistemas que projetam a objetividade como valor primeiro de um trabalho científico. Como tentei explicitar desde o princípio desse processo, algumas escolhas metodológicas foram feitas a priori, no sentido de privilegiar o campo e dar espaço às experiências que encontraria, deixando que elas me guiassem e sugerissem as perguntas que hoje delineiam esta pesquisa. O que veio a partir daí foi construído no caminhar, nas conversas, nas dúvidas, nos impasses, nos dilemas, nos incômodos que tive comigo mesma, com o processo acadêmico

da pesquisa, com o que o campo me oferecia e com as situações que meus interlocutores me apresentavam.

Construímos relações. Relações estas que foram acrescidas de uma camada a mais de significado, já que eu estava vestida com minhas lentes da academia, da pesquisa, do questionamento etnográfico e antropológico, psicológico, e vá saber quais outras lentes, eu mesma ainda não consigo identificar. Podemos usar lentes as mais diversas, mas o nosso corpo é sempre o nosso corpo, e tudo que eu vir, ouvir, sentir, disser, vai estar sempre carregado de mim. Me esforço para ver tudo, ver claro, ver translúcido, mas, fazendo referência à Jeanne Favret-Saada, “observar participando, ou participar observando, é quase tão evidente como tomar um sorvete fervente” (1968, p. 156), ou seja, basicamente incompatível. A autora afirma que a imersão no campo significa ser “bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar [do campo] e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los” (FAVRET-SAADA, 1968, p. 159). Nas palavras de Carmen Tornquist, que etnografa o movimento pelo qual milita, um projeto de pesquisa é, ao mesmo tempo um “projeto acadêmico e um processo existencial” (2007, p. 33), e afirma “a importância do impacto psíquico que a experiência e a interlocução de campo traz ao antropólogo e antropóloga, já que esta envolve sempre – e necessariamente – relações intersubjetivas” (TORNQUIST, 2007, p. 36).

Durante o pouco mais de um ano em que estive morando em Paracatu, trabalhando e desenvolvendo esta pesquisa, me envolvi com as questões das juventudes e das comunidades quilombolas da cidade, por razões do projeto no qual trabalhava mas, sem dúvida, também por razões de identificação pessoal com a problemática que essas questões envolviam. Mudei meu projeto de pesquisa pelo menos três vezes até chegar à configuração que finalmente foi objetivada e hoje dá substância a esta dissertação. As questões de pesquisa que se colocaram para mim durante a vivência do campo me motivaram a modificar os projetos anteriores e configuraram o que foi, e é hoje, este trabalho. Não por menos, me propus, no esforço da escrita, a permitir que transpareça minha própria subjetividade, que marca a escolha de cada frase das entrevistas citadas, de cada referência utilizada e é a própria costura entre todos os elementos do texto.

Tentarei neste capítulo fazer sentido do percurso que culminou com a escrita deste documento, amarrando com laços mais ou menos frouxos os conceitos, ideias, experiências, pelos quais passamos eu, os sujeitos que embarcaram comigo nesta pesquisa, e as leitoras e os leitores que caminharam até aqui junto conosco. Na próxima seção, o exercício vai além, na tentativa de elucidar, a minha implicação nesse processo enquanto mulher, jovem, branca, que busca, assim como os sujeitos desta pesquisa, compreender melhor sua própria ancestralidade, coletividade, seus processos criativos, sua emoção e subjetividade além da possibilidade de transformação da realidade vivida.

4.2 Eu, capoeirista

Começo então com o relato da minha participação como aluna de capoeira do Contramestre Cacau no grupo Axé Dendê, participante do grupo Afro N'gonda por afinidade e por convicção e como amiga, conhecida, pesquisadora intrometida, nos grupos de teatro que convidei a participar e incluí nesta caminhada. Relatar essa experiência é falar também da minha iniciação enquanto capoeirista, é contar “causos” de amigas e amigos, e compartilhar a minha experiência de transformação pessoal pela convivência e pelo aprendizado com essas pessoas.

Minha inserção nessa história começa com uma visita, a convite da Carol, ex-aluna do grupo Afro N'Gonda, a um dos ensaios do grupo, acompanhada de minha companheira de trabalho, Carmelita. Naquele ponto, estávamos interessadas em contribuir na formação de um grupo de juventudes e outro de povos e comunidades tradicionais no âmbito do Programa Territórios da Cidadania no Noroeste de Minas. Paralelamente, eu estava ainda buscando desenhar os contornos do meu projeto de pesquisa, alinhando os dois temas e tentando encontrar meios de diálogo com juventudes quilombolas na cidade – o que tinha me levado até a Carol, quilombola da comunidade do Pontal. Participamos da aula e, no final, fizemos uma pequena roda de conversa para explicar o projeto em que trabalhávamos para Cacau, Rose e os jovens dançarinos e dançarinas presentes. Escrevi no meu caderno de campo:

Começou a aula de dança, uma encenação com chapéus, uma rede, sobre a história de um pescador que morre no mar e lemanjá o traz de volta³¹. Em seguida Maculelê. Eu me diverti muito, achei o clima bom, o pessoal bastante envolvido (...) gostei muito e fiquei com vontade de voltar. (...) Cacau comentou sobre a importância dos espaços de discussão e disse que ali não era só sobre a dança, mas sobre o que era aquela história, porque dançar Maculelê e jogar capoeira **faz sentido** e é isso que importa (Caderno de campo, fevereiro de 2016).

Observo ao revisitar minhas anotações que desde aquele momento já me impressionou a forma como o grupo elaborava a questão da cultura através da dança, já percebia que não se tratava apenas da repetição de uma coreografia, havia envolvimento, fazia sentido³², do que diz respeito à orientação do movimento e também pelo envolvimento emocional dos professores e da turma com a história encenada.

Diante do nosso interesse nas histórias e nas questões quilombolas da região, Rose e Cacau convidaram Carmelita e eu para participar de uma festa quilombola na comunidade dos Bagres, município de Vazante, próximo a Paracatu. Tivemos um dia inteiro de música, apresentação de Maculelê do Afro N'Gonda, violeiros, congado, uma roda de capoeira do Axé dendê, e barraquinhas com churrasquinho. E assim ficamos nos conhecendo melhor, nos divertimos juntos, tirei muitas fotos que compartilhei com o grupo, e assim começamos uma história que se desenrola até aqui.

³¹ Mais tarde viria a saber que esta é uma das danças que compõe o repertório do Afro N'Gonda, e que se chama Puxada de Rede.

³² Destaco aqui e na fala de Cacau a expressão ‘fazer sentido’ por ser ela a motivadora do título e das reflexões deste capítulo.

A partir de fevereiro de 2016 passei a frequentar os treinos de capoeira ministrados pelo Cacau, Contramestre do grupo Axé Dendê, que acontecem em uma quadra no bairro Alto do Córrego. Desde Então conheci muitas pessoas diferentes, viajei com o grupo para outros municípios e até outro estado, participei de rodas de capoeira nas praças da cidade nas quais jogavam capoeiristas muito experientes e também crianças (muitas vezes também mais habilidosas do que eu), pude acompanhar o cotidiano do grupo e aprender um pouco dos princípios, da técnica e da visão de mundo da capoeira. Em novembro de 2016 participei do evento do Axé Dendê de Paracatu, já citado anteriormente, e fui batizada na roda, recebendo minha primeira corda, de cor amarela.

Simultaneamente, acompanhei por interesse próprio e pelo carinho e amizade que fomos desenvolvendo a cada encontro, as apresentações do grupo Afro N’Gonda. Eu sempre tentava ajudar carregando os equipamentos, ou tirando fotos e fazendo vídeos a pedido das e dos jovens dançarinos, meio como quem, por falta de graça, precisa ocupar as mãos com alguma coisa, para me sentir participante do processo, ter alguma função. Uma noite, em uma apresentação do grupo na Escola Estadual Virgílio de Melo Franco, mais conhecido como Polivalente,

Cacau me pediu para fazer coro atrás do atabaque e eu fui. Participei da apresentação sem nem saber as músicas direito. Mas fiquei feliz, me senti acolhida e depois disso fiquei também mais a vontade na turma e nas conversas (Caderno de campo, junho de 2016).

Depois disso, muitas foram as vezes em que saímos para lanche depois das aulas e conversar sobre os temas mais variados. Fizemos encontros também na minha casa, nas casas deles, fomos juntos a eventos culturais e festas na roça. Encontrar pessoas com experiências de vida tão diferentes das minhas e ter a possibilidade de compartilhar ideias, opiniões, questionamentos, ter ainda a ‘desculpa’ de uma agenda de pesquisa para poder tocar em assuntos às vezes não tão cotidianos ou mesmo delicados, o aval da academia que me permitia (e me obrigava também) a me colocar e objetivar algumas perguntas nos momentos que organizamos para isso, as entrevistas e rodas de conversa.

Eu, jovem, mulher, branca, interessada pelo tema da cultura afrobrasileira, com o gosto pelas atividades corporais e musicais como a dança e a capoeira, tinha muitos aspectos que me levavam a me sentir muito parecida com os jovens a quem eu direcionava esta pesquisa. Por outro lado, me sentia também muito diferente ao reconhecer em mim privilégios como o de ter nascido branca, em um contexto de classe média de um grande centro urbano, ter estudado em boas escolas particulares e em uma universidade federal e de, por fim, estar cursando um mestrado também em universidade federal bem conceituada. Compreendi que nesses encontros residia a verdadeira riqueza do trabalho de campo, que é o de permitir o compartilhamento de experiências que nos atravessam, nos aproximam ou nos diferenciam, e que, acima de tudo, nos colocam no lugar de aprendizes, experimentadores de nós mesmos (LIMA; MINAYO-GOMEZ, 2003).

Conheci realidades distintas, caminhos variados que levaram aquelas pessoas a se encontrarem nos grupos de capoeira e de dança. Aprendi sobre hierarquia e sobre respeito

à experiência dos que estão mais tempo na trajetória da capoeira, mas também sobre como é possível exercer liderança de maneira acolhedora. Aprendi também sobre solidariedade entre companheiros de grupo, sobre apoio mútuo nas dificuldades das aulas e nas pessoais, um aprendizado horizontal, mesmo entre os mestres e os iniciantes. Aprendi sobre superar desafios e seguir o caminho que se acredita, apesar das dificuldades que, para quem não passou por elas, poderiam a princípio parecer limitadoras ou até intransponíveis. Escutei histórias de vida sofridas, mas que não eram razão para desânimo ou tristeza, mas sim motor de transformação pessoal e da realidade. Questionei minhas preferências musicais, minhas escolhas de roupa, minhas propostas de vida. Escutei, escutei muito, falei também e tive que aprender a elaborar perguntas, a me explicar e a me colocar de maneira clara, aprendi mesmo algumas palavras novas, substituí 'uai' por 'uá' e 'muito quente' por 'quente com borra!', alguém que chega correndo chega 'no doze' e até algumas partes do corpo podem ter nomes diferentes (pasmem!). Comecei a compreender as articulações entre os grupos de capoeira da cidade, entre os grupos de teatro, e entendi também que tem coisa que só uma vida inteira é que poderia explicar, não tem chegada que dê conta. Como a minha entrada na história é recente e se deu necessariamente através de um determinado ponto no tecido das relações, tenho inevitavelmente um viés subjetivo de interpretação, diretamente ligado à visão que o grupo do Axé Dendê e do Afro N'Gonda compartilharam comigo desde o princípio desta jornada.

O encontro com a alteridade e as diferenças sociais e culturais com que me deparei nesse percurso me levaram a tomar parte nos jogos de espelho das relações, refletindo sobre o outro e ao mesmo tempo sobre mim, minhas próprias origens, minhas escolhas, minhas experiências. Cada vez que voltava à minha terra natal durante o tempo da pesquisa aumentava o meu estranhamento do que para mim até então era o familiar, a zona de conforto. Me perguntei sobre as minhas origens e perguntei também às minhas avós, fui buscar em que parte de mim os tambores dos meus ancestrais ressoavam mais, quando foi que surgiu esse interesse e as maneiras pelas quais eu vinha buscando contatá-lo, desde pelos menos meus 15 anos de idade. Segundo Tornquist (2007), a reflexão da pesquisadora sobre si mesma gera um "impacto produzido de forma mais sutil, mais demorada, mas igualmente drástica, produzido pelo estranhamento do próprio universo do qual fazemos parte" (p. 37). Ao final não é mais possível voltar para o lugar de onde saí, por que eu mesma já sou outra e vejo o mundo com outras lentes.

Claudiniz, capoeirista do grupo Arte Mundial, durante a sua entrevista para a pesquisa me perguntou se eu estudava capoeira porque eu era capoeirista, ou se eu era capoeirista porque queria estudar capoeira. Em uma 'saia justa' descreve bem como eu me senti nessa hora já que, na minha compreensão do processo, as duas coisas aconteceram juntas e se motivaram mutuamente. Hoje avaliando em retrospectiva eu diria que eu estudo a capoeira e demais manifestações culturais de origem afrobrasileira porque eu quero ser capoeirista, ou porque eu gostaria de fazer parte dessa comunidade, em alguma medida. Existe aí um devir de conexão com minha ancestralidade e com uma coletividade que hoje se expressa pela música, pela dança, pela capoeira. Estar imersa nesse universo me permitiu expandir

sobremaneira minha perspectiva de mundo, da diversidade de experiências que podemos encontrar, compartilhar, vivenciar, me permitiu o contato com outras referências que enriqueceram meu julgamento sobre a minha própria realidade e me ofereceram assim a possibilidade de me imaginar outra.

Poder ser outra, ainda jovem, ainda mulher, ainda branca, mas outra. Me reinventar a partir do vivido, do compartilhado, do aprendido nos encontros, na coletividade e na confiança. É isso que no fim das contas dá sentido ao movimento interno e seus desdobramentos externos que hoje frutificam nesta dissertação. Dá sentido de sentimento também, de uma marca indelével na história da minha vida, feita de e por pessoas que me ajudaram a construir como eu me vejo hoje e como eu quero ser vista através das minhas ações no mundo daqui para frente.

4.3 Entrelaçando os fios desta narrativa

“Aproveita sua identidade e sua juventude”

(fala de um mototaxista direcionada a Jean e citada por ele durante a roda de conversa).

“As pessoas estão sendo chamadas a se empoderar de uma coisa que é delas”

(Rose durante a roda de conversa do Afro N’Gonda)

Essas frases que introduzem a seção resumem em grande parte um dos principais pontos defendidos por este trabalho, qual seja, de que a capoeira, a dança afro e o teatro oferecem aos jovens instrumentos com os quais construir sua própria visão do mundo e sua ação sobre ele. Estão sendo chamados a se empoderar se si, de sua história e de seu potencial. O que Rose estava dizendo naquele momento tinha a ver com o reconhecer da própria ancestralidade e de suas práticas: a capoeira, a dança, a encenação, todas elas já são presentes na cultura dos povos negros desde tempos imemoriais e nesse momento se faz necessário revisitá-las. Sobre esse aspecto, os colegas do Afro N’Gonda comentam em seguida sobre como as pessoas insistem em falar que são pardas e não negras e Valéria dá seu depoimento: “hoje todo mundo quer ser quilombola, tem orgulho de dizer. Eu entendo a importância e falo com orgulho, mas quando era criança tinha vergonha de dizer”. Ser negra ou negro, ser quilombola, há que ser apropriado pelos sujeitos, o que tem acontecido com o poio das linguagens da arte e da cultura nos casos observados durante esta pesquisa.

Rose explica a importância de continuar contando histórias da África e dos antepassados negros como um ato político já que, “poder contribuir com isso em uma cidade construída por escravos em que a maioria não conhece a história e a gente tá mostrando, (...) é continuidade e é resistência”. Pessoas que não tiveram a oportunidade de conhecer em suas famílias ou na escola a história, a arte e a cultura dos povos negros em Paracatu, ao ver as apresentações e/ou participar dos grupos se encontram com essa possibilidade. As juventudes desta pesquisa assumiram as linguagens do corpo como sua frente de luta, de criatividade e de resistência, se apropriando das histórias e dos próprios grupo dos quais participam para criarem suas próprias narrativas sobre si e sobre o mundo.

José de Souza Martins (2009) conceitua o lugar da fronteira como o lugar da alteridade, do conflito, da negociação e disputa entre projetos de mundo, de vida, e entre concepções mesmo do que significa ser humano. Este trabalho trata de juventudes que ocupam um lugar de fronteira, entre tradição e modernidade, mediadores culturais entre universos de significados que se sobrepõe, cuja linguagem de atuação no mundo se faz através do corpo, de narrativas coreográficas, musicais, cenográficas. A meu ver é o que motiva a reunião das minhas observações e experiências sobre os grupos de dança afro, de capoeira e de teatro em Paracatu nessa tentativa de visualização de uma pauta, um léxico, uma narrativa compartilhada.

Assim como eu, os sujeitos dessa pesquisa são pessoas do seu tempo, elaborando com seus instrumentos e linguagens maneiras próprias de significar e transformar o vivido. Sujeitos de identidades múltiplas que transitam entre o local e o global em uma síntese criativa entre memória, tradição, experiência individual, experiência coletiva, instrumentos e ideologias da modernidade. No processo, os sujeitos encontram seus lugares, reivindicam politicamente seu direito à voz, reforçam e assumem determinadas características e identidades políticas diante dos poderes opressores e historicamente destrutivos e excludentes do Estado e do capital. Grada Kilomba, em entrevista pra Suely Rolnik, fala sobre o silenciamento dos povos negros ao longo do processo histórico, afirmando que:

[essas] narrativas são silenciadas, porque outras vozes falam mais alto. Não é que nós não estamos a falar, mas sim que nossa voz não é escutada. Então não é que a gente não tenha estado a produzir conhecimento e narração. A gente sempre fala, a gente sempre entrega conhecimento, mas não escutam nossa narração, não escutam nossa história. (...) E só posso me tornar sujeito falante se minha voz também for ouvida (2016, p. 1).

Tentei até agora objetivar a minha experiência de troca e convivência com juventudes que estão engajadas em movimentos de arte e cultura em Paracatu, Minas Gerais, por acreditar que este envolvimento é emancipador para quem vive e através dele se expressa. Através das performances de dança afro, teatro e capoeira, novas versões da história local e global são oferecidas ao coletivo, novas versões das histórias pessoais são concebidas pelos sujeitos e novas possibilidades de compreensão do mundo aparecem no horizonte. São as vozes das juventudes que se expressam e reivindicam ser ouvidas e nesse sentido, podem ser emancipadoras também para quem assiste, para o grupo, a família, o lugar, a comunidade, a cidade.

As relações que se formam nos grupos são elementos constitutivos dessa transformação individual e coletiva. Outras referências entram em cena, para além da família e da escola: são mestres, colegas, professores, que apresentam aos sujeitos outras possibilidades de ser no mundo, outros parâmetros, outros critérios, que incitam a ampliação dos horizontes de cada um dos envolvidos. Entre os parceiros há o aprendizado do afeto e da coletividade (HIKIJ, 2005), além de proporcionar situações desafiadoras que motivam o amadurecimento e a elaboração da subjetividade entre amigos e colegas de grupo e com seus tutores. Além disso - geograficamente também além - há a viagem, para uma

apresentação, um festival, um encontro, os grupos se deslocam para outras cidades e até estados, se encontram com outros grupos semelhantes, com outras plateias, são viagens internas e externas, outros tipos de desafios.

Fazer parte de um grupo de dança, de capoeira ou de teatro muda o cotidiano, a forma de vida, os círculos de amizade, as formas de relação. Além disso, oferece às e aos jovens a oportunidade de desenvolver habilidades técnicas e práticas que podem contribuir de diversas maneiras em suas vidas pessoal e profissional, como por exemplo, o uso do corpo e da voz para sua expressão, confiança, comunicação. Através dessas práticas elementos corporais, emocionais, léxicos, imaginativos, comunicativos são agregados na elaboração de linguagens originais pelos sujeitos, com as quais narrar a si próprios e expressar sua maneira de ser e estar no mundo.

Narrar sua própria história é uma reivindicação cada vez mais importante do movimento negro e de outros grupos étnicos que tiveram seu passado violentado por empreendimentos coloniais legitimados pela instituição de uma história oficial única. Sobre narrar a si mesmo, Bacelar (2014) afirma que “o sujeito que narra exprime o seu envolvimento com o mundo, tece relações entre momentos e escolhas, meios e princípios” (BACELAR, 2014, p. 190). Narrar é fazer sentido das experiências, do passado e do presente, com implicações sensíveis nas possibilidades de futuro. Narrar pela linguagem do corpo, da música, da dança, tem um potencial de significado ainda maior, por devolver ao corpo negro e à estética afro, a possibilidade da beleza, da valorização, do prazer. Esses corpos, tão massacrados historicamente pelo preconceito e pelos padrões e ideais de beleza, ainda hoje maiores objetos da violência policial, doméstica, social são, nos grupos de dança afro, capoeira e teatro, agentes de histórias, de significados, de beleza estética, de arte e cultura. Rose, professora e idealizadora do grupo Afro N’Gonda deixa isso claro ao afirmar que “ser negro tá na moda. (...) O grupo vem fortalecer isso e precisa aproveitar disso para quebrar preconceitos. A juventude está contribuindo pra isso, aderindo, se aceitando mais, e um jovem incentiva outro jovem”.

Essa atitude não significa uma romantização do passado, ou uma exotização da cultura negra, como alguns críticos poderão apontar. Para Nandy, esse resgate cultural e da tradição “pluraliza a idéia de uma sociedade desejável e mantém aberto o futuro para sociedades que estão sendo forçadas a conceber o futuro apenas como uma versão editada da Europa e da América do Norte contemporânea”³³ (2004, p. 11). Essa proposta, na concepção do autor, subverte a ideia de tempo linear e positivista e funciona como “uma tentativa de conceituar o futuro das sociedades do sul fora do enquadramento da história forjado na Europa do século dezenove” (NANDY, 2004, p. 11). Melucci faz uma observação

³³ Tradução livre da autora, adaptada de Bacelar (2014). No original: (...) the potentiality of subverting the linear concept of time and becoming the future. Such a past pluralises the idea of a desirable society and keeps open the future for societies that are being forced to conceive their future as only an edited version of contemporary Europe and North America. (...) can be read as an attempt to conceptualise the future of Southern societies outside the steel-frame of history forged in nineteenth-century Europe (NANDY, 2004, p. 11).

no mesmo sentido, acrescentando a dimensão geracional no papel transgressor das práticas culturais. O autor avalia que as juventudes desafiam:

a definição dominante do tempo, [e assim] os adolescentes anunciam para o resto da sociedade que outras dimensões da experiência humana são possíveis. (...) Revertendo a definição adulta do tempo, os adolescentes simbolicamente contestam as variáveis dominantes de organização do tempo na sociedade. Eles revelam o poder escondido atrás da neutralidade técnica da regulação temporal da sociedade (2007, p. 39).

A performance é compreendida então como a expressão dessa experiência, o desdobramento de um processo que se desenrola a cada ensaio, a cada treino, a cada repetição. Ao mesmo tempo em que funciona como entretenimento para os que assistem, pode também ser interpretada como ritual, como suspensão temporal, na medida em que oferece a possibilidade de, em cena, atores, atrizes, dançarinos, dançarinas e capoeiristas possam ser o que quiserem, possam sair de seus tempos e papéis cotidianos, suas relações cotidianas com a cidade e com as pessoas e ocupar um lugar outro. O palco permite aos sujeitos se apresentarem como querem ser vistos, manipular sua autoimagem e assumir publicamente um lugar, uma posição no mundo. Não é à toa o frio na barriga antes da entrada em cena. Por todas e todos que performam, é compreendida a importância do momento da apresentação como aquele em que se publiciza o trabalho desenvolvido durante semanas, meses, anos, para comunicar uma mensagem, e esperar ser reconhecido, aplaudido e às vezes também criticado.

Ocupar o espaço público é um ato político, ainda mais quando esse espaço é ocupado por grupos histórica e socialmente marginalizados pelas marcas do racismo, da discriminação de gênero, por uma visão distorcida das juventudes. Cacau, professor e idealizador do Afro N'Gonda e do Axé Dendê afirma que “estar na Casa de Cultura, no Museu [Histórico Municipal de Paracatu], trabalhando a cultura afro em uma cidade cheia de preconceito já é um ganho muito grande”, e o mesmo poderia ser dito também das apresentações na Praça Firmina Santana, em frente à prefeitura da cidade, ou na Câmara Municipal dos Vereadores, assim como todas as oficinas e aulas em escolas públicas e privadas, que enfatizam a capilaridade dessas práticas no município.

Para Nandy, “os significados também são uma forma de política” (2015, p. 204). Por isso o autor defende a arte como um veículo de crítica social e de intervenção através da linguagem própria dos sujeitos que sofreram e sofrem exclusão e discriminação social, como uma “teoria nativa sobre sua própria condição” (2015, p. 209), ou em outras palavras, a maneira própria desses sujeitos compreenderem e explicarem a si mesmos nos contextos em que se encontram. A criatividade é, sob essa perspectiva, intrínseca aos processos enfocados aqui, agente de um aprendizado que exige sempre certo grau de improvisação com os elementos dados, material e simbolicamente. Os sujeitos são autores de suas teorias sobre si mesmos, suas interpretações pessoais do vivido e do compartilhado, sendo a coletividade um espaço privilegiado de troca e aprendizados, com a possibilidade real de criação de novos conhecimentos e significados. Os ensaios “são pra gente e pro outro”,

afirma Luiz, do grupo Cênikas de teatro, e vão além do objetivo final das apresentações, como também foi apontado por Daiane, do Grupo Voz de Teatro, para quem os percalços do caminho com suas dificuldades e desafios são os principais momentos de aprendizagem.

“Criar é muito bom, sabe? Quando você faz alguma coisa que é seu é um gostinho diferente de quando você faz alguma coisa que já tá pronta, apesar das dificuldades e de não ficar bom aos olhos dos outros”, comenta Daiane, ao que João, também do Grupo Voz de Teatro complementa: “você se sente realizado mesmo que seja algo bem pequeno. (...) Muitas coisas acontecem que não são planejadas, simplesmente acontecem, é bem dinâmico”. Aprender é improvisar um movimento ao longo do caminho da vida, como afirmou Ingold (2010), e improvisar entre jovens, para outros jovens, para o público em geral, torna a caminhada ainda mais interessante. Segundo Jean, do grupo Cênikas e do Afro N’Gonda, a relação com um grupo de jovens quando ele é o instrutor em oficinas de teatro é diferente porque “eles pensam: ‘o que ele sabe eu também sei’, o que torna o diálogo mais fácil com a turma”. Preparar aulas de dança afro para os colegas e para os professores foi tido como um exercício desafiador por Alisson e Joanine, do Afro N’Gonda, mas todos do grupo aprovaram e concordaram que foi uma experiência muito interessante tanto para quem preparou como quem participou da aula ministrada por eles.

Os processos de criação partem de elementos do cotidiano, da observação das pessoas e das coisas que acontecem, falas de transeuntes, personagens da cidade, situações vividas. João afirma: “O teatro é a minha vida, tudo é aproveitado em movimentos”, explicitando a multidimensionalidade que a prática artística ganhou nas suas experiências. E como a vida e o cotidiano são multidimensionais, camadas de significados se sobrepõem e muitas vezes disputam os sujeitos e as apropriações que fazem de suas práticas. Um ótimo exemplo para esclarecer este ponto é o financiamento de atividades culturais em Paracatu por grandes empresas mineradoras ou ligadas ao agronegócio da região que são ao mesmo tempo responsáveis em grande parte pela degradação das condições de vida e da cultura local tradicional. A mineradora que se encontra nas rebarbas da cidade, por exemplo, é responsável pela irreversibilidade da desapropriação da comunidade quilombola dos Amaros e, no entanto, é capaz de financiar eventos cujo tema é a cultura negra na cidade.

O poder público é também controverso em seu apoio às iniciativas de arte e cultura como as que abordo neste trabalho. Segundo relatos, as instituições procuram os grupos especialmente para pequenos serviços ligados, por exemplo, à ‘Semana da Consciência Negra’, à campanha do Outubro Rosa, à ‘Semana da Criança’, ou outras agendas institucionais semelhantes. Em geral, a abordagem institucional é de que “aos 18 anos você está adulto, está pronto, formado para o mercado de trabalho”, como explica João. Essa visão sobre as juventudes leva muitas e muitos a terem que escolher entre ‘correr atrás do sonho’ ou se tornar adulto, o que em geral significa uma profissão ‘chata’, mas considerada séria pela sociedade. Luiz conta que as pessoas em geral:

falam que ‘está brincando de teatrinho’, ‘deveria buscar alguma coisa que te dê sustento, serviço sério’. A pessoa não pensa que o Roberto Carlos também foi um nada quando era jovem. Pensa se ele tivesse seguido o conselho das pessoas! A

sociedade tem que dar uma chance da gente fazer o que acredita. O sistema capitalista leva a focar no trabalho e nos estudos mas a arte está em todos nós e pode tocar qualquer um.

Assim como as falas de Jean, Iuri, Joanine, expostas no segundo capítulo, a de Gustavo também confirma a contraposição vista pela sociedade entre trabalhar e fazer o que gosta:

Eu acho que eles pensam que, eu acho que a maioria pensa que teatro não é emprego, é diversão e pronto, a gente tá fazendo porque gosta e pronto. Pensam que trabalho é medicina, direito, essas coisas assim, quem me apoia mesmo é minha mãe. (...) Eu conheço um tanto de gente que tá no terceiro ano e fala que a mãe pressiona, o que você vai fazer, o que você quer fazer, o que você quer da sua vida. Meu pai pergunta. Ele queria que eu fizesse engenharia.

Muitas e muitos jovens que se iniciam nas artes do teatro, da dança, da capoeira não conseguem continuar, seja pela razão exposta por Gustavo ou por ter que trabalhar, por uma gravidez precoce, ou por ter 'caído no mundão' como afirmou Viviane, capoeirista do grupo Arte Mundial, sobre um colega que entrou com ela na capoeira. João dá também vários exemplos de pessoas que ele conhece que se iniciaram no teatro ou na dança afro e que não puderam continuar por dificuldades que a vida cotidiana impõe. "Tem pessoas que os problemas da vida barram isso: é pai ou mãe cedo, entra pro crime, tem responsabilidades em casa e tem que trabalhar" explica Luiz, que confessa ele mesmo ficar dividido entre cuidar da mãe e seguir seu sonho de trabalhar com teatro fora de Paracatu.

É comum o trânsito desses jovens entre os grupos de teatro, dança afro e capoeira, podendo esse grupos serem também compreendidos como uma grande rede de socialidade e uma comunidade de aprendizado abrangente, fazendo referência às discussões do capítulo 2. Alguns desses e dessas jovens já fizeram parte do Afro N'Gonda e hoje fazem teatro ou vice-versa, ou fazem os dois, alguns transitam entre grupos de teatro e por vezes participam de mais de um deles e ainda há aqueles que estão na capoeira e na dança afro simultaneamente. Essa interseção e sobreposição de interesses demonstra a proximidade e a complementaridade das possibilidades de experiência oferecidas pelos grupos e desses com outras formas de arte e cultura também, como a música e a literatura. João conta sua experiência nesse sentido:

Eu fui fazer dança afro, foi uma necessidade do teatro, porque eu acho que eu sou muito duro, e com o teatro você precisa disso. E também foi muito maior do que eu imaginei, de conhecimento, de história, de convivência. (...) E também uma coisa que me trouxe, o teatro e a dança afro também, me trouxe conhecimento sobre a arte, cultura, de uma forma que, assim, eu tive um contato a mais. (...) No teatro, quando eu comecei, era na Casa de Cultura, tem muitas exposições lá, tem músicos que a gente vê lá, e esse contato acabou abrindo muitas outras portas também. Muitas portas na minha vida, mas na minha cabeça ainda mais, e na dança afro também. A gente acabou ficando muito ligado em várias coisas de consciência negra, e o quanto é importante a nossa cultura. Talvez assim, o Maculelê, por exemplo, não tenha sido uma coisa muito forte aqui em Paracatu, mas é uma coisa forte, assim, do Brasil, da nossa história do Brasil, dos nossos pais, dos nossos avós.

Rose explica a sobreposição de interesses como um interesse pela cultura, que perpassa todas essas iniciativas:

Tem tudo a ver né, é a interdisciplinaridade. Você conta a história da capoeira dentro do teatro, você conta o teatro dentro da capoeira, você faz a música no teatro e na capoeira, você traz a dança pras duas esferas, pro teatro e pra capoeira, então acho que tem toda uma ligação, todo um processo. (...) O que é interessante disso tudo é a busca de estar envolvido na cultura, eu acho, e assim, se interliga porque em todo momento desse nosso trabalho aí a gente tenta dar um empurrãozinho pra busca cultural.

Os espaços ocupados pelos grupos também se sobrepõem já que tanto a dança como o teatro passam pela Casa de Cultura, a dança e a capoeira estão no Museu Histórico Municipal de Paracatu e tanto o teatro, como a dança e a capoeira acontecem também nas escolas da cidade, nos festivais de cultura, nas praças e nos prédios institucionais. Ao contratarem os artistas as empresas e o poder público acessam todas essas iniciativas e acabam por colocar em contato jovens de diferentes grupos, como contaram na roda de conversa Gustavo, Luiz e João, a respeito de um trabalho como palhaços em um evento no dia anterior ao nosso encontro. Eles trocam informações entre si, concordam, discordam, discutem. Os encontros, como já foi tratado em detalhe no capítulo dois, vão muito além do espaço das aulas e das apresentações, se esticando para encontros informais, lanches, festas, confraternizações.

A questão da ancestralidade negra é, como já foi discutido também, muitas vezes ligada à religiões de matriz africana, sendo motivo de preconceito e discriminação. Aprender novos significados e se apropriar deles é de grande poder transformador em uma cidade como Paracatu na qual predomina o pensamento simplista e reacionário com relação a estas religiões. O Afro N'Gonda conta com participantes que se declaram adeptos das diferentes religiões presentes em Paracatu, como o catolicismo, o neopentecostalismo em algumas de suas variações e o candomblé. A oportunidade de tratar de temas da ancestralidade africana em um grupo diversificado como este, em linguagens como a da música e das histórias das danças que fazem parte do repertório do grupo, o que acontece também na capoeira de maneira mais sutil, é uma grande riqueza para a experiência dos jovens que dele participam. Funciona como uma “quebra de preconceitos”, nas palavras de Wanderson, e fortalece relações de respeito entre culturas diferentes.

Durante a roda de conversa, foi dito que o aprendizado permite a transformação do pensamento por conhecer o que é diferente, e “conhecendo pode passar pra frente”, como explicou Sofia. Joanine exemplifica com o caso da dança do Maculelê, pela qual já foi questionada se não era sinônimo de “macumba”, ao que Alisson complementa com seu relato de que antes de fazer parte do grupo também achava que eram coisas relacionadas, mas ao conhecer a história do personagem “perdeu o preconceito”. Ele afirma que hoje, se alguém disser o mesmo, ele pode explicar que “não tem nada a ver”. O aprendizado do respeito e do amor, como foi dito durante a roda de conversa, acontece no conhecer o outro, nas relações, no se dispor a conhecer outras formas de ver o mundo, outras perspectivas. Esse aprendizado é transformador dos sujeitos e abre caminho para a ação no mundo exterior. Suely Rolnik (2016) afirma, sobre o resgate e reinterpretação da ancestralidade e de formas de cultura tradicional, que:

a volta ao passado não é a volta às formas de viver, aos sistemas de comportamento e suas representações, aos sistemas morais, a uma certa filosofia. É muito mais a volta a essa conexão com o saber-do-corpo, sua reativação no presente. E, quanto mais você se aproxima da memória do passado no corpo, mais se livra dos efeitos tóxicos dos seus traumas, mais força você adquire para enfrentar a violência, revelá-la no presente, e mais potentes e precisas se tornam nossas ações para transformar esse estado de coisas. (...) É uma espécie de amor pela vida e pelas pessoas, grupos e comunidades que se mantiveram e se mantêm em contato com a vida e a tomaram nas mãos movidas pelo desejo de cuidá-la (p. 6).

A própria participação de pessoas brancas no grupo que trata da cultura negra foi também motivo de discussão durante a roda de conversa, se iniciando com o relato de Alisson que diz ter se espantado ao entrar no grupo e perceber que havia pessoas que não eram negras. Ele afirma que algum espectador quando vê um branco performando danças da cultura negra pode reagir com certo estranhamento o que, segundo ele, não se justifica porque quem é branco e também está ali é porque compreende a história, quer ajudar, reforçar e manter a cultura, divulgar o trabalho do grupo. Joanine afirma que acha bonito quando uma pessoa branca se interessa e fala com respeito e com amor da cultura negra. Cielly, por exemplo, se identifica como uma pessoa branca e afirma que o que mais lhe interessa em participar das aulas de dança afro e de capoeira são justamente as histórias da cultura negra que não se aprende na escola.

A questão de gênero aparece também de forma recorrente nas conversas e em situações do cotidiano. Certa vez em uma apresentação para o turno da noite de uma escola de ensino médio e profissionalizante em Paracatu, presenciei um dos dançarinos ser agredido verbalmente por estar usando o figurino do Maculelê, que consiste em uma saia que é usada tanto pelos rapazes como pelas moças. Fiquei apreensiva com a situação, mas logo percebi que o rapaz estava amparado pelo grupo, vários outros dançarinos e dançarinas vieram ao seu apoio, inclusive os professores e, no momento da apresentação, Cacau fez uma fala de abertura na qual repudiou o tratamento agressivo recebido. O líder do grupo afirmou em sua fala que estava ali como convidado de um evento da escola e que o grupo Afro N'Gonda era um espaço de diversidade e não de agressão ou intolerância.

Fiquei impressionada com a clareza e firmeza do posicionamento de Cacau diante da plateia de adolescentes que assistiam, e considero esse apoio fundamental para que o Afro N'Gonda seja efetivamente um espaço de confiança e de troca, fundamentado no respeito e na diversidade em todos os seus âmbitos. Sobre a questão de gênero, muitas foram também as expressões de acolhimento e de respeito que ouvi durante as entrevistas dos jovens atores e atrizes. Elas e eles indicaram que o teatro tem uma imagem estigmatizada pela sociedade, que acredita que quem pratica é homossexual ou, se não é, pode se tornar. As e os jovens contam histórias de si e de seus colegas homossexuais e afirmam que essa convivência e o contato com a diversidade de gênero só tornam as relações mais respeitadas.

A fala de Rose é muito expressiva nesse sentido, quando ela afirma que o respeito deve se dar a todo e a cada ser humano, o que está na rua, o homossexual, a criança, cada um em sua diversidade, reforçando que:

a gente ensina dança afro, mas o que a gente quer ensinar mesmo é formar cidadãos, é que as pessoas sejam protagonistas do dia-a-dia delas. (...) Nesse mesmo sentido pra quem assiste, deixar de falar 'ah! é macumba!', 'isso é coisa de preto', 'isso não presta', sabe? Eu acho que quando a pessoa se contagia e vê realmente o papel do outro ali, o trabalho sério, a pessoa muda de concepção, né, principalmente quando cê vai numa escola infantil que os menino aprende, e escuta a história, a gente conta história de Zumbi, a gente conta a história em quadrinhos, a gente fala em coisas com suavidade, aquela criança ela não vai crescer com tanta dificuldade, com tanta resistência, com tanta intolerância, na questão da cultura do outro, que seja ele um japonês, que seja um negro, que seja um alemão, então ele vai aprender a respeitar, a ver com outros olhos. (...) Se a gente conseguir contar essas histórias, que o cabelo tá pra cima e ele é black porque ela era rainha lá no país dela, olha a diferença de história que essa criança vai ouvir. Então eu acho que é por aí, mostrar um outro lado, pra que elas conheçam realmente o lado positivo do ser humano.

Encerro esta seção com uma fala de João sobre como a linguagem da arte da cultura acessa aspectos das pessoas que outras linguagens não atingem. "É um trabalho de ator, de ter contato com o que é mais ridículo e brincar com aquilo. (...) O palhaço é a menor distância entre duas pessoas", ele brinca, citando a frase de um palhaço a quem admira. É nessa chave para o que há de sensível, de frágil, de 'ridículo' em cada um que reside muito da força da dança, do teatro, da capoeira. Tornar o frágil visível fortalece, dá substância de sentimento às performances, dá importância e poder de transformação de ritual. Essa força enraizada na reconquista da ancestralidade negra ganha então dimensões de História e de Verdade na vida de cada um.

Muito já se conquistou e hoje os grupos de arte e cultura de Paracatu ocupam um lugar importante na vida da cidade, de diversas maneiras. Muitas dificuldades ainda são enfrentadas e outras possibilidades de expansão e fortalecimento são apontadas pelos envolvidos, como discutiremos na próxima sessão.

4.4 Conquistas e desafios

Aponto aqui algumas das conquistas e desafios listados pelos interlocutores desta pesquisa em cada uma de suas práticas.

Uma conquista importante, a meu ver, começa pela adesão das dançarinas e dançarinos e do público da cidade. Rose afirma não ter tido resistência das pessoas em participar e que o que o grupo propõe são interpretações de danças tradicionais, que já fazem parte da cultura afrobrasileira e de Paracatu. Ela continua:

a gente não teve dificuldade em propor esse resgate cultural da cidade, a gente tem pessoas lá que é descendente de quilombola também, o que é bem interessante. (...) A cidade abraçou, as pessoas aderiram, apesar da gente saber que tem um preconceito velado em cima disso mas que as pessoas estão entendendo que isso faz parte da cultura de Paracatu. É um resgate, uma busca, dentro daquilo que já existe.

Daiane dá seu depoimento sobre sua participação e aprendizado no grupo:

Uma coisa que eu aprendi muito com eles é a identidade mesmo, sabe, de você não fugir da sua identidade. Você melhorar, lógico, os pontos que você pode melhorar na sua personalidade, nos seus defeitos, mas você manter mesmo a essência, de ser você mesmo nesse sentido.

Cacau e Rose, respectivamente, falam sobre as conquistas e desafios do Axé Dendê e do Afro N'Gonda:

A principal conquista é a união que se faz no grupo, porque na verdade a ideia do grupo sempre foi essa, foi ser família. (...) E realmente deixar a sementinha plantada com cada um, sobre justamente isso, é, sobre o preconceito, sobre a história do negro, sobre a história da capoeira. Eu acho que o ganho, o avanço que o Axé Dendê tem dado é isso. (...) Eu acho que o desafio é ampliar esse campo, de maneira também sólida, na verdade é o que a gente sempre fala, crescer mas devagarzinho e conseguir levar mais informação, pra nossa escola né, pro Axé Dendê, que consiga transmitir esse nome que já leva, a energia, a força, o axé, o dendê, eu acho que é isso.

Desafio é a transformação do ser humano com relação ao respeito, tolerância. A gente vive numa cidade que a droga, a violência tá muito forte, mas que essas pessoas precisam de oportunidade. Então o grande desafio que eu vejo hoje é trazer a pessoa para esse lado cultural, e a conquista é tudo isso que a gente já deixou disponível, que as pessoas abraçaram e se empoderaram. (...) O espaço para falar isso dentro do poder público é uma conquista, e continua sendo também um desafio.

Para o casal, a questão financeira aparece também como fator limitante para a ampliação do trabalho e para a inserção de mais juventudes no processo. Os contratos de trabalho não são estáveis, os projetos a cada ano precisam ser renovados, não há incentivo suficiente para fornecer aulas em outros bairros, aulas de outros gêneros musicais, ou para maior número de pessoas. Para Cacau, aulas de Hip-hop, por exemplo, seriam uma proposta interessante, por ser, segundo ele, a “realidade das periferias” e, por isso, chamar a atenção do jovem.

O teatro também tem alguns desafios pela frente, segundo avaliaram alguns participantes da roda de conversa. Eles apontaram, por exemplo, a necessidade de descentralizar o teatro para outros bairros, ir além da Casa de Cultura e da Fundação Conscienciarte, o que contribuiria para a formação não só de jovens atores e atrizes, mas também para a formação de público, já que as crianças tem, segundo eles, pouco contato na infância e por isso não dão valor à prática. Outra oportunidade de desenvolvimento para as práticas teatrais é apontada por Daiane como sendo a própria história da cidade, que é considerada por ela e por outros como mal aproveitada no processo de criação.

Eu acho que a gente faz pouco, pela grandiosidade de história, de tudo que aconteceu na cidade, eu acho que é pouco. A gente já fez contação de histórias com lendas de Paracatu, mas eu acho que foi muito raso. Tem muita gente aí que sabe muito sobre Paracatu, D. Mariinha mesmo, dos Amaros, pouco tempo que você conversa com ela assim, sabe, é um livro aberto mesmo. (...) Eu acho que de transmitir pra própria cidade a identidade da cidade, porque aqui a gente não tem essa representatividade da cidade no teatro, por exemplo, é sempre só assim, é

aniversário da cidade, então vamo fazer aqui como que era (...). Eu acho que pode ser mais, acho que a gente pode se dedicar mais a isso.

Daiane e João relembram durante a roda de conversa que Paracatu tem mais de 200 anos e tem muitas lendas e histórias, como o 'Toco do Pecado', ou cantigas, 'causos' de carros de boi e que "tem criança que nunca vai saber disso, tem adulto que não sabe disso. (...) Então mostrar pras pessoas essa riqueza é legal", afirma Daiane. João pondera que é importante saber das histórias da cidade, mas também do que está acontecendo com as pessoas que estão ao seu redor, os outros jovens que estão no 'mundo do crime', na violência, vivendo uma gravidez precoce ou problemas na família, por exemplo, ou estão nas drogas ou enfrentando outros problemas cotidianos da cidade. Ele fala sobre

fazer uma coisa relacionada com o que a sociedade tá com fome, que a sociedade precisa, (...) eu fico pensando sobre conciliar essas duas coisas, o que a sociedade tá precisando, com esse resgate cultural também, que é uma coisa que dá identidade nas pessoas, essa sensação assim de identidade, de que você pertence a Paracatu.

Eles concordam que é preciso se preparar para lidar com os desafios que surgem no percurso do trabalho, por exemplo, diante de alunos 'problema' que não participam das aulas e oficinas ou que não compreendem a proposta do teatro ou de outras linguagens da arte e da cultura. Rose aponta que trazer esses alunos para perto pode ajudar tanto a eles como aos instrutores a desenvolverem trabalhos melhores. Viviane diz o mesmo sobre a sua vivência como instrutora de capoeira, apontando que os alunos mais complicados são "os nossos desafios e nos fazem pensar o que está faltando na nossa aula". Rose explica que talvez a linguagem não esteja adequada, e que é preciso atingir outros públicos que não o de classe média, do centro da cidade. Sob essa perspectiva, ela sugere o Hiphop e o Rap, como já comentado na sessão anterior, como possibilidades inovadoras para a popularização do teatro em Paracatu.

Outros elementos são apontados como empecilhos para o interesse das juventudes pela arte e pela cultura, como a televisão, a internet ou a falta de acesso da família a essas linguagens. Por outro lado, Luiz aponta que é muito comum ver o jovem colocando a culpa toda de seus problemas na família, na escola, sem buscar o que realmente quer ou acredita. Para ele, muitos jovens "não querem participar de atividades culturais se não tiver nada em troca". Nessa fala de Luiz, a reflexão crítica se volta para as próprias juventudes, ressaltando a capacidade dos sujeitos de se pensar em sua própria situação, de refletir sobre o próprio pensamento e agir conscientemente na transformação de sua realidade.

Após esse conjunto de observações, compreendo que meus interlocutores têm uma visão complexa e crítica sobre os dilemas dessa época da vida, sobre as dificuldades que passaram ou passam ainda hoje e que outros como eles também estão enfrentando. As transformações desencadeadas a partir das experiências nos grupos e das linguagens da capoeira, da dança afro e do teatro na vida dos jovens foram, sem dúvida, marcantes no processo de subjetivação de cada um, e isso conta como uma grande conquista. Conquistada dos grupos, sim, mas primeiramente conquista das juventudes que encontraram nesses coletivos instrumentos para a elaboração de suas questões individuais e meios para

desenvolver suas narrativas pessoais. Os desafios são muitos e também estão em movimento. A cada novo integrante do grupo, nova apresentação, nova proposta de trabalho, nova dificuldade no caminho, mas é nesses desafios que se elaboram novas conquistas.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, H. W. Considerações sobre a Tematização Social da Juventude no Brasil. In: FÁVERO, O. et al. (Eds.). **Juventude e Contemporaneidade**. Ed. Brasília, DF: UNESCO, MEC, ANPED, 2007. p. 288.

ARAÚJO, Í. M. Jovens na metrópole: Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. **Ponto Urbe [Online]**, v. 2, 2008.

ARCE, J. M. V. **El futuro ya fue: Juventud, educación y cultura** Anales de la educación común. **Anais...**Bueno Aires: Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, 2005. Disponível em:

<http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/revistacomponents/revista/archivos/anales/numero01-02/ArchivosParaImprimir/5_valenzuelaarce.pdf>

ARCE, J. M. V. Decálogo para Repensar las Certezas (Fragmento de El futuro ya fue). **Alternativas**, n. 4, 2015.

BACELAR, R. P. **“NEM SÓ DE MINERAÇÃO VIVE O MATODENTRO”**: a experiência de jovens em território de conflito socioambiental. [s.l.] Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, P. A “Juventude” é apenas uma palavra - Entrevista com Pierre Bourdieu. **Les Jeunes et le premier emploi, Association de Ages**, p. 1–9, 1978.

CARVALHO, V. D. DE; BORGES, L. D. O.; RÊGO, D. P. DO. Interacionismo simbólico: origens, pressupostos e contribuições aos estudos em Psicologia Social. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 30, n. 1, p. 146–161, 2010.

CASTRO, L. R. **Crianças e Jovens na Construção da Cultura**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2001.

CASTRO, L. R. DE. Os jovens podem falar? Sobre as possibilidades políticas de ser jovem hoje. In: **Juventudes Contemporâneas: Um Mosaico de Possibilidades**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2011. p. 299–324.

DAWSEY, J. C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **CAMPOS - Revista de Antropologia Social**, v. 7, n. 2, p. 17–25, 2006.

DAYRELL, J. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte**. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 2001.

DAYRELL, J. O jovem como sujeito social. **Revista Brasileira de Educação**, n. 24, p. 40–52, 2003.

DAYRELL, J. O Jovem como Sujeito Social. In: FÁVERO, O. et al. (Eds.). **Juventude e Contemporaneidade**. Coleção Ed ed. Brasília, DF: UNESCO, MEC, ANPED, 2007. p. 288.

FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, v. 13, p. 155–161, 1968.

FERNANDES, F. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

FERREIRA, M. R. D. S. **Mulheres quilombolas e culturas do escrito: voz e letra na comunidade quilombola do Mato do Tição/MG**. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, , 2016.

GOMES, N. L. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes. **Política e Sociedade**, v. 10, n. 18, p. 133–154, 2011.

GRISOTTO, R. F. **A luta pela terra no noroeste mineiro : a experiência em Paracatu – MG (1985-2000)**. Viçosa, Minas Gerais, Brasil, 2003.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HALL, S. **A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1992.

HIKIJ, R. S. G. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, p. 155–184, 2005.

INGOLD, T. **Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IDaaPaK-N5o>>. Acesso em: 4 maio. 2014.

JESUS, G. S. DE. **Ao Som dos Atabaques: costumes negros e as leis republicanas em Salvador (1890-1939)**. [s.l.] Universidade do Estado da Bahia, 2011.

KEHL, M. R. A Juventude como sintoma da cultura. In: NOVAES, REGINA E VANUCCHI, P. (ORGANIZADORES) (Ed.). **Juventude e Sociedade: Trabalho, educação, cultura e participação**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 304.

KILOMBA, G. **Descolonizando o Conhecimento - Massa revoltante Um movimento de vozes do Sul**. Disponível em: <<http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

LATOUR, B. Not the Question. **Anthropology Newsletter**, v. 37, n. 3, p. 1–5, 1996.

LIMA, S. M.; MINAYO-GOMEZ, C. Modo de subjetivação na condição de aprendiz: embates atuais. **História, Ciências, Saúde**, v. 10, n. 3, p. 931–953, 2003.

MACHADO, S. A. DA M. **Baobá na encruzilhada : ancestralidade, Capoeira Angola e permacultura**. [s.l.] Universidade Federal da Bahia, 2016.

MARTINS, J. DE S. **Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano**. São Paulo: Contexto, 2009.

MELUCCI, A. Juventude, tempo e movimentos sociais. In: FAVERO, O. et al. (Eds.). **Juventude e Contemporaneidade**. Coleção ed ed. Brasília, DF: UNESCO, MEC, ANPED, 2007. p. 284.

MERRIAM, S. B. Defining Learning Communities. **Qualitative Research and Case Study Applications in Education**, n. MARCH, p. 27–43, 2001.

MUNANGA, K. **Negritude: Usos e Sentidos**. Série Prin ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

NANDY, A. **Modernity and the sense of loss**.

NANDY, A. **A imaginação emancipatória: desafios do século 21**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

NASCIMENTO, M. E. S. S. **Amados Amaros: a trajetória histórica, social e política de uma comunidade quilombola na garantia do direito a um território** Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social/PPGDS, 2012.

NOVAES, R. **Juventude e sociedade: jogos de espelhos Sentimentos, percepções e demandas**

por direitos e políticas públicas. **Revista Sociologia Especial - Ciência e Vida**, v. 1, n. 2, p. 1–10, [s.d.].

NOVAES, R. **Juventude, juventudes. Jovens das “classes C, D e E” frente aos dilemas de sua geração. Subsídios para o Seminário Juventude e Teledramaturgia**. FICTV/MAIS CULTURA, 2008.

PAVÃO, L. C. (Resenha) Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. **Revista de Antropologia da UFSCar**, v. 4, n. 2, p. 219–223, 2012.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (ORG) (Ed.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Colección ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227–278.

REGUILLO, R. Las Culturas Juveniles: Un campo de estudio; Breve agenda para la discusión. In: FÁVERO, O. et al. (Eds.). **Juventude e Contemporaneidade**. Coleção Ed ed. Brasília, DF: UNESCO, MEC, ANPED, 2007. p. 284.

ROLNIK, S. **Episódios do Sul: Quando as Palavras se Deslocam do Inconsciente Colonial**. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/eps/20858896.html>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

SAHLINS, M. O Pessimismo Sentimental E a Experiência Etnográfica: Por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte 1). **MANA**, v. 3, n. 1, p. 41–73, 1997.

SANTOS, B. D. S. **Renovar a teoria critica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007a.

SANTOS, B. D. S. Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes Boaventura. **Novos Estudos**, v. 79, p. 71–94, 2007b.

SANTOS, J. T. DOS. **O poder da cultura e a cultura no poder: A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SOUZA, N. S. **Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Coleção Te ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TORNQUIST, C. S. Vicissitudes da subjetividade: Auto-controle, auto-exorcismo e liminaridade na antropologia dos movimentos sociais. In: BONETTI, A.; FLEISCHER, S. (Eds.). **Entre Saias Justas e Jogos de Cintura: Gênero e etnografia na antropologia brasileira recente**. Porto Alegre: Editora Mulheres, 2007. p. 31–53.

TURNER, V. Liminality and Communitas: Form and Attributes of Rites of Passage. In: **The ritual process**. [s.l.] Routledge, 1969. v. 589p. 94–130.

URTEAGA, M. C. P. **Juventudes, culturas, identidades y tribus juveniles en el México contemporáneo**. Ciudad de México: Diario de Campo - Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.

WAGNER, R. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WALSH, C. Interculturalidad y (de)colonialidad: Perspectivas críticas y políticas. **Visão Global, Joaçaba**, v. 15, n. 1–2, p. 61–74, 2012.

ZALUAR, A. **Cidadãos não vão ao paraíso**. Campinas: Edunicamp, 1994.

ZONZON, C. N. Capoeira Angola: africana, baiana, internacional. In: MOURA, M. (Ed.). **A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo [online]**. [s.l.] EDUFBA, 2011. p. 130–165.