

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

O BUMBA MEU BOI DO GRUPO DE DANÇAS BRASILEIRAS GRACINHA:
UMA EXPERIÊNCIA DE ARTE-EDUCAÇÃO



Luciana Coin de Carvalho

São Paulo
2012

**UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado**

**O BUMBA MEU BOI DO GRUPO DE DANÇAS BRASILEIRAS GRACINHA:
UMA EXPERIÊNCIA DE ARTE-EDUCAÇÃO**

Luciana Coin de Carvalho

Dissertação submetida à UNESP como requisito exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas e linha de pesquisa Estética e poéticas cênicas, sob orientação da Prof^a. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro, para a obtenção do título de **Mestre em Artes**.

**São Paulo
2012**

Serviço de Biblioteca e Documentação
Instituto de Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

C331b Carvalho, Luciana Coin de, 1973-
O Bumba Meu Boi do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha: uma experiência de arte-educação / Luciana Coin de Carvalho. - São Paulo, 2012.
203 f. ; il. + anexo

Orientador: Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

1. Danças folclóricas – São Paulo. 2. Arte e educação. 3. Cultura popular. I. Grupo de Danças Brasileiras Gracinha. II. Monteiro, Marianna Francisca Martins. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD – 793.31981

Luciana Coin de Carvalho

**O BUMBA MEU BOI DO GRUPO DE DANÇAS BRASILEIRAS GRACINHA:
UMA EXPERIÊNCIA DE ARTE-EDUCAÇÃO**

Dissertação submetida à UNESP como requisito exigido pelo Programa de Pós- Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas e linha de pesquisa Estética e poéticas cênicas, sob orientação da Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro, para a obtenção do título de **Mestre em Artes**.

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientadora:

Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro
IA / UNESP / São Paulo

Examinadores:

Prof. Dr. Pedro Rodolpho Jungers Abib
FE /UFBA/ Salvador

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
IA /UNESP/São Paulo

Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi (suplente)
IA /UNESP/São Paulo

Profa. Dra. Soraia Chung Saura (suplente)
EEFE /USP/São Paulo

**São Paulo
2012**

A meu filho Yuri, por trazer mais cores aos meus dias, à Manuela de Barros Vidal, com quem aprendi que sempre há mistérios a se desvendar e às crianças do grupo Gracinha, que me acolheram com curiosidade e gentileza.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marlene e Manoel, por estarem por perto.

Aos meus irmãos, João, Laura, Cris e Marcos, e suas famílias, pelo abrigo certo e pela coleção de histórias vividas em comum.

À Marianna Martins Monteiro pela companhia e parceria durante toda essa jornada.

À Rita Coelho, pela sugestão do tema desta pesquisa e pela ideia inicial que gerou o grupo de danças.

Ao Leandro Mendes, pelas generosas conversas.

Ao Henrique Menezes, pela amizade de longa data.

À Hilda Hashimoto pelas portas abertas e pela disponibilização dos materiais referentes ao Gracinha.

À Rita Coelho, Henrique Menezes, Geralda de Jesus, Hilda Hashimoto e Leandro Mendes pelas entrevistas concedidas .

Aos educadores e funcionários do Gracinha, pela gentil recepção.

Às crianças e jovens do grupo de danças, por me concederem a entrevista coletiva e por me receberem sempre com um sorriso.

Aos pais e familiares, que autorizaram a publicação das imagens deste trabalho.

À Laura Marques de Souza Salvatore e Sonia Paganotti, pela transcrição das entrevistas.

À Teresa Barros, pela tradução do resumo.

Ao Carlos Coelho, pela revisão final.

À Produtora Colibri, nas pessoas de Francisco e Taís, que colaboraram desde o início desta pesquisa na organização dos registros em áudio e vídeo.

À Regina Clara, pelo incentivo e vibração.

Aos amigos todos, mas especialmente à Monica Huambo e Ana Célia Leitão, que acompanharam dia a dia esse trabalho se construir.

Às companheiras do Projeto Brincar, Lucia, Selma Maria, Sandra, Ana Maria e Sirlene, por enriquecerem meus pensamentos.

Aos colegas do Colégio Santa Cruz, pela companhia diária.

Aos brincantes do Grupo Cupuaçu, com quem estou sempre aprendendo.

À Ilo Krugli e ao teatro Ventoforte, por tantas chaves ofertadas.

Aos funcionários do Instituto de Artes da Unesp, pela colaboração e paciência.

Ao professor Alberto Ikeda, pelo incentivo, pela interlocução e pelos materiais disponibilizados para este estudo.

Ao Caio Bourg e João Eduardo Coin de Carvalho, pelos comentários preciosos.

A todos citados ou porventura esquecidos, a minha gratidão e o meu carinho.

Quando falo em arte quero dizer um processo educacional, um processo de crescimento; e, quando falo em educação, quero designar um processo artístico, um processo de autocriação. Como educadores, olhamos o processo do lado de fora; como artistas, o vemos por dentro; e ambos os processos, integrados, constituem o ser humano completo. (READ, 1986, p. 12).

RESUMO

Esta dissertação apresenta a experiência do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha e localiza essa proposta nos contextos brasileiros de arte-educação e de educação não formal. O Grupo de Danças Brasileiras Gracinha é formado por crianças e jovens que frequentam o Centro de Convivência Gracinha, no bairro Jd. Campo Belo, em São Paulo. Esse Grupo realiza, há treze anos, apresentações de danças brasileiras, sendo o Bumba meu boi o folguedo que deu início a essa atividade. Além do espetáculo, também organizam o ciclo de festas rituais do Bumba meu boi – Renascer, Batizado e Morte –, com explícita referência ao folguedo que acontece no estado do Maranhão. Para realizar esse estudo, acompanhei e registrei os ensaios, apresentações e festas do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha, entre março de 2010 e junho de 2011. Também realizei entrevistas com os educadores e crianças diretamente envolvidos nesse projeto. E, finalmente, procurei colocar essa experiência no centro de uma reflexão sobre a presença das manifestações da cultura popular em projetos sociais e educacionais.

Palavras-chave: Arte-educação. Bumba meu boi. Educação não formal. Cultura popular.

ABSTRACT

This dissertation is to introduce “Grupo de Danças Brasileiras Gracinha”, and to settle that proposition to the Brazilian art education context, as well as non-formal education. Gracinha Brazilian Dancing Group is formed by children and young people who attend Gracinha Gathering Center – “Centro de Convivência Gracinha”, which is located at the Jd. Campo Belo neighborhood in São Paulo. For thirteen years this group has been performing Brazilian dancing, being “Bumba-Meu-Boi” the festivity to launch such activity. Beyond the show they also organize the cycle of ritual feasting of “Bumba-Meu-Boi” – Rebirth, Baptism, and Death –, an explicit reference to such demonstration, precisely as it takes place in the state of Maranhão. To accomplish these studies, I came along watched and registered “Grupo de Danças Brasileiras Gracinha”’s rehearsals, presentations, and feasts from March 2010 through June 2011. I also interviewed the educators and children directly involved in that project. Last but not least, I have tried to nestle that experience upon the thought of the presence of the manifestations of the so-called folk culture into social and educational projects.

Keywords: Art-Education. Bumba meu boi. Non Formal Education. Folk Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Meninas formam uma roda em volta da cena principal. Apresentação da Marujada em 1937. Fonte: A Marujada. Publicação do Departamento de Cultura de São Paulo	28
Figura 2 – Personagens principais. Apresentação da Marujada em 1937. Fonte: A Marujada. Publicação do Departamento de Cultura de São Paulo	29
Figura 3 – Cena com marinheiros. Apresentação da Marujada em 1937. Fonte: A Marujada. Publicação do Departamento de Cultura de São Paulo	30
Figura 4 – Dança do pau de fitas. Ensaio do grupo de danças no Centro de Convivência Gracinha. 2010	70
Figura 5 – Geralda de Jesus, Henrique Menezes e Keila Mendes. 2010	73
Figura 6 – Thomas Vinicius Oliveira Joaquim aquecendo o pandeirão com ferro de passar para ensaio do Bumba meu boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010	75
Figura 7 – Marcela de Jesus costa de Andrade, Leandro Mendes e Gabrielle Souza Santos conduzindo a fila do Maracatu. Apresentação na Escola Nossa Senhora das Graças em 2010.....	78
Figura 8 – Hilda Hashimoto, Diretora do Centro de Convivência Gracinha. 2012	81
Figura 9 – A arte-educadora Rita Coelho. 2012	82
Figura 10 – Detalhe do altar montado para a Festa do Batizado do Boi na quadra do Centro de Convivência Gracinha. 2010.....	83
Figura 11 – Tocadores do grupo de danças brasileiras Gracinha aquecendo os pandeirões na fogueira. Festa do Batizado do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010.....	86
Figura 12 – Mastro dos desejos. Festa de Batizado do Boi em 2010.....	87
Figura 13 – Grupo de Danças Brasileiras Gracinha apresentando o Maracatu. Festa do Batizado do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010.....	88
Figura 14 – Altar montado para a Festa do Batizado do Boi na quadra do Centro de Convivência Gracinha. 2010	89
Figura 15 – Boi colocado frente ao altar preparado para o Batizado. 2010.....	89
Figura 16 – Altar e Mourão preparados para a Festa da Morte do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010	91

Figura 17 – Detalhe do altar preparado para a Festa da Morte do Boi no Centro de Convivência Gracinha. Sobre a mesa estão Santo Antonio, São Pedro, São Benedito e São Pedro. 2010	93
Figura 18 – Pandeirões aquecendo ao sol. Festa da Morte do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010	93
Figura 19 – Emerson Yves Marques da Silva tocando matracas e Thawanny Esther Francisca de Natali, ambos vestidos de vaqueiros. 2010	94
Figura 20 – Mariana Lima Fernandes vestida de vaqueira e segurando o pandeirão. 2010	95
Figura 21 – Mourão preparado para a Festa da Morte do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010	97
Figura 22 – Após o ritual da Morte do Boi, o boneco coberto com o pano branco. Centro de Convivência Gracinha 2010.....	97
Figura 23 – Detalhe do brinde do mourão da Festa da Morte do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – ARTE-EDUCAÇÃO E CULTURA POPULAR NA EDUCAÇÃO NÃO FORMAL	21
1.1 Um breve histórico da arte-educação no Brasil e em São Paulo	22
1.2 Considerações acerca da educação não formal no contexto da arte- educação.....	35
1.3 Relações entre cultura popular e arte-educação.....	38
CAPÍTULO 2 – UMA HISTÓRIA DO BUMBA MEU BOI EM SÃO PAULO	42
2.1 Maranhão, Morro do Querosene e Grupo Gracinha: três gerações do festejo do Boi	43
2.2 Bois no Brasil e alguns significados do Bumba meu boi	45
2.3 Bumba meu boi: Festa de São João no Maranhão	49
2.4 O Bumba meu boi que nasceu no Morro do Querosene em São Paulo.....	53
2.4.1 Ciclo festivo no Morro do Querosene: Renascer, Batizado e Morte	55
2.4.1.1 Festa do Renascer	56
2.4.1.2 Festa do Batizado	58
2.4.1.3 Festa da Morte	59
2.4.2 Reflexão sobre a experiência do Bumba meu boi no Morro do Querosene	61
CAPÍTULO 3 - GRUPO DE DANÇAS BRASILEIRAS GRACINHA	65
3.1 Breve história da Associação pela Família (ASPF)	66
3.2 Centro de Convivência Gracinha.....	71
3.3 A trajetória do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha	73
3.4 O Ciclo festivo do Bumba meu boi do Gracinha: Renascer, Festa do Batizado e Morte	82
3.4.1 Festa do Renascer	82
3.4.2 Festa do Batizado	86
3.4.3 Festa da Morte	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	108
ANEXOS	114

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo o Bumba meu boi¹ realizado pelo Grupo de Danças Brasileiras Gracinha. O grupo de danças é uma das atividades oferecidas às crianças e jovens inscritos no Centro de Convivência Gracinha.

O Centro de Convivência Gracinha atende por volta de cento e setenta crianças e jovens entre seis e dezessete anos no contraturno da escola, em uma casa no bairro Jardim Vila Campo Belo, em São Paulo. Crianças que estejam em situação de vulnerabilidade social² têm preferência na inscrição e podem frequentar o centro em turmas pela manhã ou à tarde.³

São objetivos desta pesquisa: desenvolver um percurso histórico do grupo de danças brasileiras, descrever seu funcionamento atual e suas formas de organização. Procuo também inserir a proposta do grupo de danças nos contextos brasileiros de arte-educação e de educação não formal⁴ e levantar quais motivações propiciaram o desenvolvimento por parte desse grupo, do folguedo do Bumba meu boi. E, por fim, também pretendo investigar quais características dessa prática permitiram sua manutenção ao longo de treze anos.

A escolha por acompanhar o grupo Gracinha tem relação direta com minha formação. Em 1987, comecei a frequentar o Curso de Teatro para Adolescentes da Casa Ventoforte. O Ventoforte é um grupo de teatro que foi fundado em 1974, no Rio de Janeiro, cuja primeira peça, Histórias de Lenços e Ventos, já propunha uma mudança na qualidade do teatro feito para crianças. Desde seu início, o grupo foi dirigido por Ilo Krugli, tendo sempre a ação educativa como um eixo de sua atuação.

¹ O Bumba meu boi é um folguedo brasileiro que traz o Boi como animal representativo e central. Reúne dança, música e encenação e ocorre em várias regiões do território nacional, numa grande variedade de expressões. O presente estudo se referencia na tradição maranhense do Bumba meu boi, como descreveremos ao longo desse estudo.

² A Associação pela Família atua junto de uma população à qual se aplica, integralmente, o conceito de vulnerabilidade social: são famílias de renda e escolaridade baixa, grande número de crianças e jovens, vivendo todos em condições precárias, atingidos pela violência. (<<http://www.aspf.org.br>>).

³ Durante a semana, crianças e jovens ficam divididos em três módulos: módulo 1, de 6 a 8 anos; módulo 2, de 9 a 11 anos e módulo 3, de 11 a 14 anos. Acima dos 14 anos, os adolescentes acompanham as atividades através do Grupo dos Independentes (GI).

⁴ Educação não formal é um termo utilizado para descrever as atividades educativas que acontecem fora do ciclo regular de ensino. Este conceito será descrito mais adiante, no capítulo 1.

Em 1979, o grupo mudou-se para São Paulo, instalando-se no bairro do Itaim Bibi, onde, além do grupo de teatro, também desenvolvia atividades de arte-educação.

Na época em que frequentei o Ventoforte, o espaço contava com cursos livres de teatro para crianças e adolescentes e Curso de Formação de Atores, em que os alunos tinham contato com as propostas de pesquisa de linguagem teatral desenvolvidas por Ilo Krugli e seu elenco, com destaque para a construção de bonecos e danças brasileiras.

Início participando dos cursos livres e, em 1989, passo a frequentar o Curso de Formação de Atores e a acompanhar as ações de arte-educação que o Ventoforte desenvolvia por meio dos projetos Criança faz Arte e Enturmando⁵. Nesse mesmo período, entrei para o elenco do espetáculo *As quatro chaves*, realizado pelo Ventoforte. Assim, vivenciei plenamente a proposta do grupo, na qual, arte-educação e fazer artístico se integravam e compunham os pilares da formação integral do artista. Era uma atuação múltipla, que valorizava a integração entre as linguagens artísticas e também entre arte e educação. Era comum, no entanto, que houvesse identificação maior com uma das linguagens, no meu caso aconteceu com as danças brasileiras.

A partir da vivência nas aulas de danças brasileiras, acabei ingressando, em 1990, no Grupo Cupuaçu, Centro de estudos de Danças Brasileiras, e comecei a frequentar as festas do Boi no Morro do Querosene⁶.

Paralelamente à prática artística, cursei Bacharelado em Artes Cênicas, de 1991 a 1995 na ECA-USP e Educação Artística no Instituto de Artes da Unesp, de 2002 a 2006. E atuo como arte-educadora desde 1993, principalmente na Educação Infantil.

Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp, o Grupo de Danças Brasileiras Gracinha mostrou-se como um possível objeto de pesquisa. Eu havia conhecido o grupo numa apresentação, na festa do Boi no Morro do Querosene e ao entrar em contato com seus organizadores descobri que o grupo estava ativo desde 1998. Visualizei, no estudo dessa experiência, a

⁵ Projetos de arte-educação para populações carentes em bairros periféricos ou espaços de risco ocorridos no final da década de 1990 e registrados no livro de Marcia Pompeo Nogueira (2008), *Teatro com meninos e meninas de ruas: no caminho do grupo Ventoforte*.

⁶ As festas do Boi no Morro do Querosene serão descritas no capítulo 2, bem como a relação dessas festas com as atividades do Ventoforte.

possibilidade de aliar dois focos que eram de meu interesse: cultura popular e arte-educação com crianças.

Outras propostas de arte-educação, envolvendo cultura popular já haviam chamado minha atenção. Com orientação de integrantes do Cupuaçu, alguns projetos haviam acontecido nas décadas de 1990 e 2000. Graça Reis, maranhense e fundadora do Grupo Cupuaçu, havia organizado o Bumba meu boi com os alunos do Ensino Fundamental 1 da Escola Amorim Lima, no Butantã e Ana Maria Carvalho, também integrante do grupo Cupuaçu, coordenara outro Boi, na escola Fontenelle, no Jaraguá. Porém, estas iniciativas finalizaram com o fim das verbas para os respectivos projetos.

O grupo de Danças Brasileiras Gracinha chamava atenção por sua longevidade, pela diversidade de seu repertório que acrescentava ao Bumba meu boi outras práticas de dança como a Ciranda, o Coco, a Dança do pau de fitas e o Maracatu. Sem falar na proeza de executar a música ao vivo, desenvolvendo nos participantes habilidades musicais também.

Logo no primeiro ensaio que acompanhei do grupo, reconheci um trabalho consistente, pois formavam um conjunto de crianças e jovens harmônico, que dançava, cantava e tocava. Essa experiência revelou-se uma atividade duradoura, capaz de transformar as potencialidades de seus integrantes em material expressivo com valor estético. Compreender o processo que culminou nesse resultado talvez ofereça elementos para inspirar novas ações de arte-educação com foco na cultura popular, que se desenvolvam por mais tempo e com mais qualidade.

O Bumba meu boi realizado pelas crianças e jovens do Gracinha mostrou-se uma rica oportunidade para refletir sobre as propostas de arte-educação no Brasil e, especificamente, sua interface com a assistência social, através da educação não formal. Estudar o Grupo de Danças Brasileiras Gracinha implicou também em compreender sua estruturação a partir de iniciativas anteriores, como o ciclo de festas do Bumba meu boi realizado pelo Grupo Cupuaçu, no Morro do Querosene.⁷

O Bumba meu boi realizado pelas crianças e jovens do Gracinha parece apresentar relações com as festas que acontecem no Morro do Querosene, região do bairro do Butantã onde acontece há 22 anos a Festa do Boi organizada pelo grupo Cupuaçu. Os dois grupos tratam de um mesmo folguedo e os organizadores

⁷ No capítulo 2 mostro a relação entre o grupo de Danças Brasileiras Gracinha e o Grupo Cupuaçu, nascido dentro da experiência do Ventoforte.

do grupo Gracinha não só participam do grupo Cupuaçu, como também frequentam ou moram no Morro do Querosene. Como essas relações se concretizaram numa proposta de arte-educação é o que essa pesquisa procurará esclarecer.

Nesse estudo confrontei-me com a oportunidade de vivenciar do ponto de vista de um observador externo como crianças e jovens aprendem a dançar e como os arte-educadores ensinam, saindo do lugar onde me encontrava de praticante das danças e de professora das mesmas. Observando uma experiência com a qual não estava diretamente envolvida, supunha obter melhores condições de reflexão. Sentia que uma nova identidade poderia se constituir: a de pesquisadora, que desejava descrever e compreender a experiência educativa e artística observada. Seria inevitável, como pesquisadora, buscar possíveis relações entre o que via nos ensaios do Gracinha e minha trajetória profissional e de formação.

Passo a descrever meu primeiro encontro com o grupo, pois a partir dos elementos que observei nesse dia pude estabelecer algumas questões que nortearam esta pesquisa.

O primeiro ensaio do Grupo de Danças Gracinha que acompanhei era também o início dos encontros daquele ano, algumas crianças eram novas, enquanto outras já mostravam intimidade com a rotina. Quem estava chegando foi instruído a dançar perto dos mais antigos e informaram a todos, numa roda de conversa inicial, sobre os próximos compromissos, apresentações e festas. Terminada a conversa, alguns jovens foram em direção aos instrumentos musicais, aqueles que, soube depois, integravam a oficina de percussão que ocorria às quintas-feiras. Outras crianças e jovens ficaram na roda e fizeram alongamentos, orientados por Leandro Mendes.⁸

Henrique Menezes⁹ empunhava o Maracá e comandava o ritmo das matracas e dos pandeirões¹⁰, e, aos poucos, os ritmos percutidos nos instrumentos e o canto

⁸ Leandro Mendes é responsável pelos ensaios das danças brasileiras, já foi aluno e hoje é arte-educador do Centro de Convivência Gracinha e é responsável pelos ensaios das danças brasileiras.

⁹ Músico maranhense, arte-educador do Centro de Convivência Gracinha, participa do grupo de danças desde sua formação e também é integrante do Grupo Cupuaçu.

¹⁰ Maracá é um instrumento de origem indígena, tido como instrumento sagrado em alguns rituais e manifestações em que aparece. No Boi ele frequentemente é feito de metal, marcando o andamento para os outros instrumentos. Matraca é um instrumento composto por dois pedaços de madeira percutidos e o pandeirão lembra um pandeiro, sem platinelas, contudo sendo o aro maior feito de madeira de Jenipapo e coberto com pele de cabra.

se harmonizavam. E entre uma toada¹¹ e outra, Henrique explicava sobre o ritmo e a melodia para os jovens tocadores.

Enquanto isso, no movimento, dançarinos mirins enfrentavam o desafio de se apropriarem dos passos e acompanharem o desenho da coreografia. Leandro Mendes propunha movimentações às crianças e jovens, sendo imitado por eles. Dava atenção especial às crianças recém-chegadas no grupo, dançando próximo a elas.

As formações e deslocamentos mostravam-se semelhantes às movimentações básicas do Bumba meu boi, observadas e vivenciadas por mim no Grupo Cupuaçu. O conjunto de crianças e jovens, dançando e cantando, rompia tempo e espaço. Um Boi dançarino bailando numa quadra de uma periferia paulistana. Crianças da metrópole, em 2010, procurando aprender os passos e os ritmos de uma tradição antiga e de outro lugar. Qual sentido teria para essas crianças realizar o Bumba meu boi?

Nesse ensaio, algumas crianças desafinavam e perdiam o pé da dança, havia uma convivência entre o trabalho maduro, dos que dominavam o ritmo e os passos, e o aprendizado pela observação e ação dos novatos. Experimentavam, sobretudo, a possibilidade de fazer juntos, de vivenciar a dança e a música coletivamente.

Era um ensaio, apenas treinavam, no entanto faziam como se fosse um evento, prendendo a atenção de quem assistia. Estavam sem figurinos e entre as toadas desconcentravam-se e desfaziam a formação espacial. No entanto, nas retomadas, havia precisão nos passos de cada personagem e uma tensão invisível unia a todos no prazer de fazer juntos. Que elementos presentes nesse trabalho permitiram atingir esta sintonia?

Manter um grupo de danças brasileiras, com crianças e jovens durante treze anos, e ainda continuar pesquisando novas danças, também provocava questões. Como mantiveram esta atividade por tanto tempo, num espaço educacional com planejamentos anuais? Em que medida essa prática contribuía para a formação destes jovens e crianças?

Por essa pesquisa abranger os campos da educação, arte e cultura também as referências teóricas foram diversas. No capítulo 1 faço, em função disso, um breve histórico da arte-educação em São Paulo e no Brasil, visando reconhecer os

¹¹ Toada é o nome que se dá no Bumba meu boi tradicional às cantigas cantadas durante o festejo.

contextos históricos de algumas concepções educacionais e artísticas que subsidiam práticas de assistência social e arte-educação, presentes nos dias de hoje. Entre elas a experiência do grupo Gracinha. Para o desenvolvimento desse histórico da arte-educação, as principais fontes foram *Arte-educação no Brasil*, de Ana Mae Barbosa, e *A formação de professores de Arte: diversidade e complexidade pedagógica*, de Maria Cristina da Rosa. Contribuíram ainda os textos de Marcia Pompeo Nogueira e Rejane Coutinho, respectivamente, *Teatro com meninos e meninas de ruas: no caminho do grupo Ventoforte* e *A coleção de desenhos infantis do acervo Mário de Andrade*.

Ainda no capítulo 1 trabalho com os conceitos de educação não formal e informal e trago reflexões que relacionam arte-educação no contexto de atendimento a crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social. Sobre educação não formal, os trabalhos de Maria da Glória Gohn, Maria Lúcia Bianconi e Livia Marques de Carvalho foram especialmente relevantes.

Por fim, apresento pontos de vista de alguns autores que estudam as relações entre cultura popular e educação e indago sobre as possíveis contribuições das práticas do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha para essa reflexão. Para desenvolver esse item consultei as obras de René Marc da Silva, Rejane Coutinho, Isabel Marques e Carlos Rodrigues Brandão.

No capítulo 2, procuro estabelecer os possíveis vínculos entre as festas do Bumba meu boi no Maranhão, no Morro do Querosene e no Centro de Convivência Gracinha. Para tanto discorro brevemente sobre o festejo do Bumba meu boi em suas características mais gerais para, a seguir, entrar numa descrição do ciclo de festas do Bumba meu boi no Maranhão. Foram de especial valia nesse trecho os textos de Maria Laura Cavalcanti, *Tema e variantes do mito: morte e ressurreição do Boi* e *Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*, a tese de Luciana Gonçalves Carvalho, *A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão* e o *Dossiê do Bumba meu boi*, produzido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Ainda nesse capítulo chego a São Paulo, e desenvolvo um histórico do Grupo Cupuaçu desde sua formação até a organização das festas, para então descrever o ciclo de festas do Bumba meu boi, assim com acontece no Morro do Querosene. As obras: *Bumba-boi maranhense em São Paulo*, de André Bueno, a tese de Doutorado de Soraia Saura, *Planeta de boieros: culturas populares e educação de sensibilidade*

no imaginário do *bumba-meu-boi* e o TCC de Fernanda Ferreira, *Festa do Boi no Morro do Querosene*, além do documentário *Bumba meu boi – Encanto maranhense em São Paulo*, produzido em 2006, por estudantes do Mackenzie, foram referências fundamentais. Finalizo o capítulo 2 com considerações acerca da experiência do Cupuaçu, trago referências a partir de minha memória como integrante do Grupo Cupuaçu por mais de dez anos.

No capítulo 3, apresento o Grupo de Danças Brasileiras Gracinha e os vínculos que se estabelecem entre o grupo e as entidades das quais faz parte: Associação pela Família e o Centro de Convivência Gracinha. Procurei contextualizar historicamente essas instituições. Busquei informações em *Encontros e Crisálida: o casulo do novo cidadão*.¹² Também recorri aos sites da Associação pela Família e do Instituto Ayrton Senna.

Passo, então, a descrever o funcionamento do Centro de Convivência Gracinha e destacar seus principais eixos de trabalho e ação. Narro depois como surgiu, neste contexto, o Grupo de Danças Brasileiras e finalizo esse capítulo com a descrição do ciclo de festas do Bumba meu boi do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha.

Além da pesquisa bibliográfica, os itens relativos ao grupo de danças e ao Centro de Convivência se referenciaram em entrevistas realizadas com os arte-educadores envolvidos nesse projeto, e também com a diretora e a coordenadora pedagógica do Centro de Convivência, e nos registros da pesquisa de campo, realizados por mim em visitas ao Centro de Convivência Gracinha.

Realizei entrevistas com a diretora do Centro de Convivência Gracinha, a pedagoga Hilda Hashimoto, com os arte-educadores Rita Coelho, Henrique Menezes e Leandro Mendes e com a coordenadora pedagógica, à época da pesquisa, Geralda de Jesus. As entrevistas tiveram como foco levantar a história do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha e dar a conhecer a formação de cada entrevistado. Busquei também apreender a percepção dos entrevistados a respeito dos caminhos percorridos pelo grupo de danças e à continuidade da proposta. As entrevistas individuais foram gravadas em vídeo, transcritas e anexadas ao corpo do trabalho.

¹² O Projeto Crisálida foi desenvolvido pelas entidades em conjunto com o Instituto Ayrton Senna. Essa parceria será explicada no capítulo 3.

Houve também uma entrevista coletiva com as crianças e jovens. O fato de ser coletiva foi um recurso para documentar a fala das crianças a respeito do grupo, conservando um pouco de sua espontaneidade. Esta coletiva procurou ainda trazer as motivações e focos de interesse dos participantes do grupo, além de investigar que perspectivas de futuro visualizavam para si e para o projeto.

A pesquisa de campo aconteceu de março 2010 a junho de 2011 e teve como ação principal acompanhar os ensaios aos sábados, apresentações externas e festas do Grupo Gracinha. Nessas visitas, a observação foi acompanhada de registro em foto, vídeo e anotações feitas no diário de campo. Além desse material colhido durante a pesquisa de campo, contei com os documentários: *Um Boi solto no mundo*, que registra parte da formação do grupo de dança e *Crisálida: o casulo do novo cidadão*, que mostra o processo e resultado da parceria entre o Instituto Ayrton Senna e o Centro de Convivência Gracinha.

Nas considerações finais procurei relacionar as questões suscitadas sobre a presença da cultura popular na formação de crianças e jovens e as formas que o grupo de Danças Brasileiras Gracinha escolheu para desenvolver sua proposta. Discutir em que medida as formas de transmissão da cultura popular convivem com as metodologias de arte-educação explicitadas durante a pesquisa e também estabelecer alguns procedimentos que favoreceram o desenvolvimento de uma proposta consistente envolvendo crianças e cultura popular. Por fim, busquei dar visibilidade à experiência do grupo de Danças Brasileiras Gracinha, como um todo, mas principalmente, nos pontos que podemos tomar como inspiração para futuras propostas de arte-educação.

CAPÍTULO 1

ARTE-EDUCAÇÃO E CULTURA POPULAR NA EDUCAÇÃO NÃO FORMAL

CAPÍTULO 1 – ARTE-EDUCAÇÃO E CULTURA POPULAR NA EDUCAÇÃO NÃO FORMAL

1.1 Um breve histórico da arte-educação no Brasil e em São Paulo

Para os fins desta pesquisa cabe desenvolver um breve histórico da arte-educação no Brasil e, mais especificamente, em São Paulo, visando reconhecer os contextos históricos de algumas concepções educacionais e artísticas que subsidiam práticas de educação, assistência social e arte-educação presentes nos dias de hoje. Entre elas, a experiência do grupo Gracinha, nosso objeto de análise.

Várias propostas de arte-educação, em especial as que se relacionam a projetos de inclusão social, costumam pensar as atividades artísticas como parte de uma formação cultural cujos objetivos são a conquista de cidadania e muitas vezes a obtenção da melhoria de renda.

Ana Mae Barbosa, em *Arte-educação no Brasil*, traça um histórico do ensino das artes visuais desde a chegada da Missão Francesa, em 1816, até as propostas do modernismo. Mesmo centrada no ensino do desenho, a visão dessa autora traz contribuições importantes para a compreensão da história da arte-educação no Brasil, de um modo geral, ao revelar as tendências filosóficas que nortearam as diferentes metodologias do ensino das artes ao longo do período considerado. Segundo Ana Mae, quando a Missão Francesa aqui chegou, encontrou uma arte de traços originais, o chamado barroco brasileiro. A respeito de como essa arte colonial era produzida, a autora diz:

Nossos artistas, todos de origem popular, mestiços em sua maioria, eram vistos pelas camadas superiores como simples artesãos, mas não só quebraram a uniformidade do barroco de importação, jesuítico, apresentando contribuição renovadora, como realizaram uma arte que já poderíamos considerar como brasileira. (BARBOSA, 2006, p. 19).

Trata-se, portanto, de uma arte vinda de fora, que foi transformada por artistas nacionais, mulatos, em sua maioria, que por sua vez eram vistos pelas elites como meros artesãos, produtores de uma arte menor. A autora assinala que a

produção artística, nesse período, já trazia uma identidade própria, brasileira, o que virá mais tarde a interessar os modernistas.

Ana Mae mostra como a presença do trabalho escravo na estrutura social e econômica acabava por colocar as atividades artísticas, tidas como trabalhos manuais, numa escala de inferioridade.

Esse mesmo trabalho manual, realizado por negros e mulatos, principalmente nas atividades de entalhes e música, significou, no entanto, possibilidade de mudança no status social desses artistas, que muitas vezes obtinham sua alforria a partir dessas atividades.

Mais tarde, o liberalismo, corrente filosófica que influenciou de forma marcante a organização social e política do Brasil, no final do século XIX, pensou a revolução industrial como condição para o desenvolvimento do país, e o ensino de desenho era parte da capacitação profissional da mão de obra necessária a essa industrialização (BARBOSA, 2006, p. 43).

Rui Barbosa, um dos expoentes do liberalismo no Brasil, via no ensino de desenho um potencial enorme para que o país se consolidasse como uma nação. Foi ele quem redigiu os pareceres sobre as reformas do Ensino Secundário e Superior, de 1882, e do Ensino Primário, de 1883. Muito mais que pareceres, representavam, segundo Ana Mae, uma nova proposta para a educação brasileira.

Para Rui Barbosa, o enriquecimento e o progresso do país só se dariam através do desenvolvimento industrial, para o qual a educação técnica e artesanal do povo seria uma condição básica. Porém, em suas concepções do ensino da arte, também se apresentavam elementos típicos do ideário romântico, que valorizava a aproximação com a natureza. Isso se concretizou com a introdução da prática do desenho ao ar livre, tendo como modelo o ambiente natural (BARBOSA, 2006, p. 61). Outro ponto que também aproximou Rui Barbosa do romantismo foi a identificação entre valores artísticos e morais.

Se o entusiasmo pela natureza por si só não demonstrava uma vinculação ao Romantismo, um argumento decisivo para demonstrá-lo é a afirmação da identidade dos elementos emocionalmente espontâneos com os moralmente válidos da vida espiritual, postulando uma harmonia mística entre o bom e o belo. [...] O desenho é a escola primeira do belo. O justo, o bom e o belo formam uma trindade sublime. (BARBOSA, 2006, p. 61).

De certa forma, esta identificação entre o bom e o belo, também é encontrada até hoje nas justificativas de alguns projetos, que atuam com arte em comunidades de risco. Vemos o trabalho artístico colocado como meio de transformar a realidade dos sujeitos. Afirma-se que ao entrar em contato com o fazer artístico, realizando oficinas de diversas linguagens, jovens e crianças terão acesso a uma formação ética e cidadã.

Descrevendo a influência do positivismo, a mesma autora destaca a elaboração da primeira reforma educacional republicana, em 1890, que levou o nome de Benjamim Constant, então ministro da Instrução, Correios e Telégrafos. Dentre suas principais ações, essa reforma promoveu a reorganização do Colégio D. Pedro II, do Rio de Janeiro, que passou a ser modelo para todo o ensino secundário do Brasil, medida que favoreceu a difusão das ideias positivistas pelo país. A corrente positivista entendia que o ensino de artes nas escolas colaboraria para o desenvolvimento intelectual do povo, tendo o método científico como orientador da educação artística.

A Arte era encarada como um poderoso veículo para o desenvolvimento do raciocínio desde que, ensinada através do método positivo, subordinasse a imaginação à observação identificando as leis que regem a forma (BARBOSA, 2006, p. 67).

Ainda se nota nos dias atuais tal ênfase, tanto na formulação dos currículos escolares quanto na prática do ensino de arte nas escolas.

No início do século XX, a convivência entre essas teorias, no campo do ensino de arte, era, por vezes, conflituosa. Ana Mae nos relata a polêmica entre duas correntes de ensino do desenho, tal qual aparece em *O Jornal*, do Pará, em 1909. Uma corrente defendia o desenho do natural e a outra o desenho geométrico nas escolas primárias. Os dois lados da questão estavam preocupados com a educação popular, já que do primário saíam os futuros operários de uma indústria ainda em formação. Um lado apostava no desenho técnico e outro no decorativo. (BARBOSA, 2006, p. 82-84).

Também nesta época chegaram ao Brasil os estudos da psicologia, que valorizavam as imagens internas e a produção individual da criança, aproximando o ensino de desenho dos processos psicológicos do ser humano, o que resultou numa

atitude de respeito para com o grafismo¹³ da criança e de reconhecimento do desenho infantil como um produto do seu mundo interno, que refletia sua organização mental e que, por isso, revelava-se um instrumento para a interpretação de seus processos de desenvolvimento. (BARBOSA, 2006, p. 111).

Prosseguindo nessa análise histórica, Barbosa salienta a contribuição das correntes expressionistas e das vanguardas do início do século XX, que influenciaram os modernistas brasileiros: Mário de Andrade e Anita Malfatti vieram a desenvolver novas propostas de ensino de arte que viam no ateliê o espaço de criação por excelência e o artista como o verdadeiro mestre.

Anita Malfatti foi a figura de pintora mais destacada na Semana de Arte Moderna de 1922 e, como professora de Arte, em seu ateliê [...] inovaria os métodos e as concepções da arte infantil, transformando a função do professor em espectador da obra de arte da criança, e ao qual competia, antes de tudo, preservar sua ingênua e autêntica expressão. (BARBOSA, 2006, p. 114).

Importa aqui conhecer um pouco as propostas do Departamento de Cultura, criado em 1935, na cidade de São Paulo, pela repercussão de tal projeto nas ações de órgãos públicos e ONGs ligadas à arte-educação e cultura, até nossos dias. Rejane Coutinho, em sua tese de doutorado *A Coleção de Desenhos Infantis do Acervo de Mário de Andrade*, faz uma síntese histórica da criação do Departamento de Cultura na Cidade de São Paulo, de 1935 a 1938, e suas principais ações.

A criação de um Departamento de Cultura na gestão do prefeito Fábio Prado foi uma das primeiras iniciativas públicas de estabelecimento de um projeto de ação cultural para a cidade de São Paulo. A participação de Mário de Andrade na elaboração deste projeto e na direção do Departamento nos primeiros anos de funcionamento (1935-1938) junto com outros intelectuais modernistas fez desta iniciativa um espaço para a prática do ideário modernista da década de 30. (COUTINHO, 2002, p. 14).

O prefeito Fábio Prado foi nomeado pelo então interventor do estado Armando de Salles Oliveira, ambos integrantes da elite paulista. Fábio Prado, mais próximo do Partido Democrático do que do conservador Partido Republicano Paulista, valorizava a educação e a cultura como formas de ampliar a participação do cidadão. Todavia,

¹³ Compreende-se por grafismo o resultado de rabiscar, desenhar e escrever. No caso, o grafismo infantil, entendido como uma linguagem da criança, foi e é tema de pesquisas de teóricos da psicologia, da arte e da educação. Estes estudos acreditam que desenhar não é um simples ato mecânico, ao acaso. Cada gesto e movimento têm significações simbólicas, capazes de contribuir para o desenvolvimento humano.

reconhecia, também, na educação um importante recurso de controle social numa sociedade em pleno movimento de expansão de uma classe operária, que poderia colocar em risco a hegemonia das elites econômicas. (COUTINHO, 2002, p. 20).

Paulo Duarte¹⁴, chefe do Gabinete do prefeito, foi o responsável por um projeto de reforma administrativa que incluía a criação de um órgão de cultura em seu organograma. “Era a oportunidade de realizar um velho sonho partilhado entre os amigos modernistas que frequentavam, desde o final da década de 20, seu apartamento na Avenida São João.” (COUTINHO, 2002, p. 21).

O Departamento de Cultura e Recreação, como foi chamado inicialmente, mostrava que o projeto modernista, para além da renovação estética, sentia a necessidade de incrementar o conhecimento da realidade brasileira, visando favorecer a criação de uma arte genuinamente nacional. (COUTINHO, 2002, p. 22).

Mário de Andrade foi nomeado diretor geral e chefe da Divisão de Expansão Cultural e, pela primeira vez, constou na legislação municipal, uma diretriz que regulamentava a ação cultural do governo. O Departamento recém-criado tinha como missão promover e organizar as atividades artísticas, divulgar a cultura geral, criar e manter instituições culturais permanentes e coordenar as atividades recreativas e esportivas através da construção de espaços públicos de lazer e esportes. Neste último item se encaixava a criação dos Parques Infantis, onde foram desenvolvidas experiências importantes de arte-educação.

Em seu organograma, o Departamento de Cultura englobava serviços já existentes e novos órgãos que o projeto implantava. A divisão de Expansão Cultural abrangia artes plásticas, artes dramáticas, música e cinema. E

[...] enfocava através de uma abordagem etnográfica a questão do folclore e da cultura popular, prioridade entre suas ações. Uma das primeiras propostas realizadas foi um Curso de Etnografia como extensão universitária no ano de 1936. (COUTINHO, 2002, p. 24).

Ainda essa Divisão implantou a Discoteca Pública, dirigida e organizada por Oneyda Alvarenga, bem como realizou Concertos Públicos com folhetos informativos, sem falar na organização de uma Missão de pesquisas folclóricas que partiu em fevereiro de 1938 e durante seis meses percorreu o Norte e Nordeste do

¹⁴ Paulo Duarte, jornalista do *O Estado de São Paulo*, integrava o grupo de intelectuais paulistanos do qual fazia parte Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Antônio de Alcântara Machado, Tácito de Almeida, Rodolfo Homem de Mello e Rubens Borba de Moraes, entre outros, que aspiravam por um apoio da elite para organizar um estudo sistemático do que chamavam “coisas brasileiras”. (COUTINHO, 2002, p. 21).

país, registrando as manifestações culturais encontradas e, por fim, colhendo um inestimável material de pesquisa que foi depois catalogado e arquivado na Discoteca. (COUTINHO, 2002, p. 24).

A Divisão de Educação e Recreio, chefiada por Nicanor Miranda, ficou responsável pelos Parques Infantis, que eram instituições extra-escolares, instalados em bairros operários e próximos das escolas públicas. Havia unidades nos bairros Ipiranga, Lapa e Parque Pedro II. Lá as crianças participavam de atividades recreativas e tinham assistência médica e dentária orientadas por instrutoras e educadoras sanitárias.¹⁵ Segundo Coutinho,

Os objetivos desta instituição de assistência eram calcados nas ideias da pedagogia científica e da Escola Nova que previam a possibilidade de usar a experiência para ‘estudar a criança, sem entretanto, “perturbar ou ameaçar a liberdade e a espontaneidade no brinqueado” (COUTINHO, 2002, p. 26).

O professor Nicanor Miranda, especialista em Educação Física, esclareceu, no início de sua atividade como diretor dos Parques Infantis, que foi buscar inspiração em Froebel e nos *Kindergarten*, jardins da infância, onde as crianças poderiam conhecer, com seus sentidos, a natureza e o próximo.¹⁶

Nos Parques Infantis, predominavam as atividades de educação física, mas também eram previstas leituras e atividades artísticas. No entanto, tais parques converteram-se num espaço para realização de pesquisas de cunho social e para “um inquérito permanente de pesquisas folclóricas, e mais geralmente, etnográficas, entre a população escolar, recolhendo assim, as tradições de costumes, superstições, advinhas, parlendas, histórias, canções e brinquedos, etc.”¹⁷. Os equipamentos estavam preparados para receber crianças de 3 a 12 anos, das 7h00 às 18h00. Após doze anos, os jovens eram acolhidos em atividades esportivas no Clube de Menores operários, no mesmo prédio, das 18h00 às 22h30.

Uma publicação da Divisão de Educação e Recreio, que tem como título *A Marujada*, editada como material anexo ao Congresso de Língua Nacional

¹⁵ Este era o nome do cargo de educadora, registrado no edital do concurso público realizado para ocupar as vagas nos Parques Infantis. “[...] as educadoras sanitárias deveriam dominar as questões sobre enfermagem, higiene pessoal e epidemiologia aplicada, higiene da idade escolar e pré-escolar e prática de visitas domiciliares.” (COUTINHO, 2002, p. 34).

¹⁶ Para uma ideia geral das propostas de Froebel, consultar: <<http://revistaescola.abril.com.br/educacao-infantil/4-a-6-anos/formador-criancas-pequenas-422947.shtml?page=0>>.

¹⁷ Trecho do Ato nº 861, de 30 de maio de 1935. Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, v. XII, p. 236, maio 1935. Citado em Coutinho (2002, p. 30).

Cantada¹⁸, ocorrido em julho de 1937, traz o registro de uma dança dramática¹⁹ realizada pelas crianças que frequentavam os Parques Infantis e a Biblioteca Infantil²⁰. Conta-se na citada publicação que houve três apresentações da Marujada, que contaram com o apoio do Departamento de Cultura. O folheto apresenta o registro do texto, com partituras e uma explicação inicial do que era este projeto. Traz elementos importantes para entendermos como foi pensada a adaptação da Marujada para ser realizada por crianças:

Na intenção de reviver as nossas danças dramáticas populares, o Departamento de Cultura iniciou esse trabalho pela adaptação da 'Chegança de Marujos' às crianças de seus parques e bibliotecas infantis. Usamos para isso a documentação folclórica fornecida pela bibliografia nacional e especialmente pelos arquivos inéditos da nossa Discoteca Pública. (SÃO PAULO, [s.d.], p. 7).



Figura 1 Meninas formam uma roda em volta da cena principal. Apresentação da Marujada em 1937. Fonte: A Marujada. Publicação do Departamento de Cultura de São Paulo.

¹⁸ Foi um congresso organizado pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, em 1937, que tinha como objetivo discutir estratégias para fomentar uma política cultural de cunho nacionalista. Para saber mais, consultar: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/162/16200303.pdf>>.

¹⁹ O conceito de Dança Dramática é desenvolvido na obra de Mário de Andrade (1982), *Danças dramáticas do Brasil*, e, em síntese, abrange todos os bailados populares, ditos coletivos, que desenvolvem um tema dado como tradicional e se estruturam a partir de uma sequência de peças coreográficas, contemplando ou não uma ação dramática.

²⁰ A Biblioteca Infantil existia desde 1933 e foi incorporada ao Departamento de Cultura em 1935. Sua proposta foi desenvolvida pela Professora Lenyra Fraccaroli e, segundo Coutinho (2002, p. 38), a “Biblioteca Infantil, graças ao empenho e dinamismo de sua direção, foi um dos projetos do Departamento de Cultura que superou com sucesso a previsão inicial de funcionamento”.

É importante notar a participação de outras divisões do Departamento de Cultura contribuindo para a realização desse trabalho. Ainda nessa publicação relata-se como foi o processo de adaptação, primeiro do tamanho do bailado, cortando canções e episódios, “de forma a evitar a fadiga das crianças e dar ao todo uma feição mais artisticamente concisa”²¹. Não era objetivo do Departamento fazer uma recriação fiel da Marujada, ou seja, uma cópia da manifestação popular, e sim realizar uma atividade de “recreação educativa”²².



Figura 24 Personagens principais. Apresentação da Marujada em 1937. Fonte: A Marujada. Publicação do Departamento de Cultura de São Paulo.

Havia também a preocupação de não produzir um resultado extremamente didático, que também descaracterizaria a proposta. Para isso, chegaram a diversas soluções: apesar dos bailados tradicionais não terem mulheres atuando, optaram por incluir as meninas nestas adaptações; elas formavam uma meia roda em volta dos personagens e participavam como coro. Para a escolha dos episódios e músicas, usou-se como critério optar por trechos que se mostrassem mais agradáveis às crianças, mais poéticos e que musicalmente favorecessem a criação de coreografias. Não fizeram alterações nas estruturas musicais recolhidas, deixaram que as crianças entoassem as peças na altura que quisessem e decidiram

²¹ São Paulo ([s.d.], p. 8).

²² Idem.

deixar as crianças sem instrumentos, mais à vontade para cantar. Respeitou-se, ainda, as formas verbais das canções, mesmo que diferentes da norma culta. O documento a respeito dessa Marujada aponta questões importantes relativas às formas de adaptação de material de cultura popular.

Um problema delicadíssimo de aproveitamento da coisa folclórica para material das entidades educativas é o da moralização dos textos. Até que ponto um texto popular pode ser considerado prejudicial à constituição do indivíduo futuro? Até que ponto a moralização dos textos não os tornará rançosos, estupidamente rígidos, repulsivos ao recreio infantil e provocadores mesmo de represálias e desabafos psicológicos noutra lugar mais desgovernado? O costume frequente em meios didáticos, de transportar para instituições escolares o próprio cancionário infantil, “moralizando-o”, nos pareceu obsoleto e execrável. (SÃO PAULO, [s.d.], p. 9-10).

A questão descrita acima é muito atual: vemos ainda ocorrer frequentemente essa moralização em relação às músicas, histórias e brincadeiras para que possam ingressar no universo da escola.



Figura 3 Cena com marinheiros. Apresentação da Marujada em 1937. Fonte: A Marujada. Publicação do Departamento de Cultura de São Paulo.

Mário de Andrade deixou a direção do Departamento de Cultura em 1938, com a saída de Fábio Prado da prefeitura, sem realizar por completo seu projeto inicial, mas, sem dúvida, deixando na cidade um legado que até hoje se reflete nos

equipamentos municipais de São Paulo. Comentando a atuação do Departamento, Coutinho (2002, p. 28) afirma que

O alvo das ações desenvolvidas pelo Departamento de Cultura foi sem sombra de dúvida o público leigo que não tinha acesso às manifestações artísticas promovidas pela burguesia. Os Parques Infantis para as crianças filhas de operários; esporte para adolescentes e adultos operários; bibliotecas populares; cinema educativo; concertos públicos [...] foram sem dúvida ações de caráter pedagógico, pois houve sempre uma clara intenção de ampliação da formação cultural dos cidadãos. [...] ao Departamento de Cultura coube o aprimoramento cultural do povo.

Depois dessa experiência modernista, tem relevância, para nosso estudo, o movimento que ficou conhecido como Escola Nova. Na obra *A formação de professores de Arte: diversidade e complexidade pedagógica*, Maria Cristina Rosa (2005, p. 29) aponta para a influência de John Dewey:

As influências de John Dewey, educador norte-americano, chegaram ao Brasil através de educadores que foram estudar no “Theacher’s College”, de onde vieram maravilhados com suas ideias. Anísio Teixeira foi talvez o maior entusiasta do pensamento de Dewey no Brasil.

Organizou-se, então, no Brasil, sob a liderança de Anísio Teixeira, o movimento escolanovista, que defendia as proposições desse autor. Nereu Sampaio, em uma tese intitulada *Desenho Espontâneo das crianças: considerações sobre sua metodologia*, desenvolveu as propostas de John Dewey acerca da Arte. Este trabalho marca a defesa da expressividade da criança nas propostas de educação artística desenvolvidas nas escolas, já que propõe o espaço e as condições necessárias para efetivar o que Nereu interpretava como “livre expressão”, conceito empregado anteriormente por Dewey.

A “livre expressão” passou a ser considerada a forma da criança investigar seus processos mentais. Acontecem, neste período, as primeiras condenações aos modelos impostos, que desencadearam o questionamento às atividades obrigatórias, aos conteúdos e principalmente à intervenção do professor. (ROSA, 2005, p. 30).

Dando continuidade a essa proposta, um outro momento efervescente da arte-educação, que também cabe destacar nesta pesquisa, foi o movimento das Escolinhas de Arte do Brasil, iniciado no Rio de Janeiro, mas com desdobramentos em outros estados, como São Paulo e Pernambuco.

A Escolinha de Arte do Brasil foi criada em 1948, no Rio de Janeiro, por iniciativa do artista pernambucano Augusto Rodrigues, da artista gaúcha Lúcia Alencastro Valentim e da escultora norte-americana Margareth Spencer. Tinha como objetivo desenvolver as diversas linguagens artísticas, sendo elas a dança, a pintura, o teatro, o desenho e a poesia. Preocupava-se em formar educadores para atuarem com o ensino de arte baseados na proposta educacional da “livre expressão”. As ideias do filósofo e teórico da arte, Herbert Read, desenvolvidas na obra *Educação através da Arte*, também serviram de inspiração para a experiência, que propunha ainda a ampliação do repertório artístico pela inclusão de elementos da arte popular e pela integração das linguagens artísticas. Diz Lúcia Valentim que “nossa grande mestra foi sem dúvida a criança. Havíamos decidido nos guiar por ela: observar o que ela fazia; oferecer situações novas e verificar como reagia; analisar o que recusava; documentar como progredia”.²³

Sobre a prática do professor, Rosa comenta que um dos objetivos que orientava a ação da Escolinha de Arte do Brasil era o enfoque na espontaneidade do processo de ensino de arte.

Havia a preocupação em compreender a arte como meio de expansão da imaginação, criatividade, intuição e inteligência. O processo de trabalho era espontâneo, o professor tinha o papel de estimulador da atividade, não cabendo a ele interferir. O aluno deveria deixar aflorar o conhecimento, através do material existente. (ROSA, 2005, p. 33).

As Escolinhas atendiam crianças e também ofereciam cursos de formação em arte-educação. Os educadores então formados criaram escolinhas de arte em outros estados e cidades, divulgando as propostas dessa experiência.

Na década de 1980, uma proposta de integração de linguagens artísticas no trabalho de arte-educação ganhou um espaço privilegiado na cidade de São Paulo por meio da criação da Escola Municipal de Iniciação Artística, para crianças, com gestão pública, e funcionando em dois prédios da prefeitura, dentro do Parque da Conceição, na Zona Sul.²⁴

A Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA), nasceu da iniciativa de Ana Angélica Medeiros Albano e trazia como proposta central integrar as quatro

²³ Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>, verbete Escolinha de Arte do Brasil.

²⁴ Esta proposta acontece ainda hoje no mesmo local, sob a coordenação do Departamento de Expansão Cultural da prefeitura de São Paulo (DEC).

linguagens artísticas numa formação de oito anos, para crianças entre cinco e doze anos. Ana Angélica foi sua diretora de 1983 a 1989.²⁵

A proposta pedagógica da EMIA considera cada linguagem artística como área do conhecimento e visa despertar o interesse da criança para esse campo através de diversas práticas baseadas no fazer artístico, no desenvolvimento da criatividade e expressividade e na ampliação do conhecimento histórico e do senso crítico e estético. Compreende ainda, nesse percurso, o processo de crescimento e amadurecimento da criança, e pretende que a experiência por ela adquirida nas atividades desenvolvidas ao longo de sua formação na EMIA contribua para seu desenvolvimento e possa ser transferida para as diferentes situações de vida.

Recentemente, através da criação do Programa de Iniciação Artística, conhecido por Piá, pela Prefeitura de São Paulo, a metodologia desenvolvida pela EMIA, ao longo desses mais de trinta anos, ampliou-se para outros bairros da cidade, ocupando espaços públicos, sobretudo nas regiões periféricas. Desde 2008, a ação se dá através de artistas-educadores que atuam nas comunidades promovendo uma ação cultural contínua e a longo prazo.

Ainda nos anos de 1980, ganha espaço uma proposição em arte-educação que ficou conhecida como Abordagem Triangular. Desenvolvida pela então diretora do Museu de Arte Contemporânea, Ana Mae Barbosa²⁶, que se inspirou nas propostas do Getty Center, um importante centro cultural em Los Angeles. Preocupados com o resultado de uma pesquisa realizada no final da década de 1970, nos Estados Unidos, que apontava a ausência de interesse pelas atividades artísticas nas escolas, os educadores deste centro propuseram o que chamaram *discipline-based art education* – DBAE, arte-educação baseada na disciplina. Se opunham ao que chamavam auto-expressão ou *laissez-faire*, e ao psicologismo no

²⁵ Licenciada em Desenho e Plástica pela FAAP/SP (1972); Mestra em Psicologia da Educação pela USP (1983); Especialista em Cinesiologia pelo Instituto Sedes Sapientiae (1990) e Doutora em Psicologia Social pela USP (1995). Atualmente é professora da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas/Unicamp e Coordenadora do Grupo de Pesquisa Laborarte - Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação. Implantou e coordenou projetos sociais de Iniciação Artística nas Prefeituras de São Paulo, Santo André e Diadema (de 1983 a 1997). Suas pesquisas estão focadas na observação de Histórias de Iniciação na Arte de Artistas e de Educadores (Lattes/CNPq). Para saber mais, consultar: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/iniciacao_artistica>

²⁶ Ana Mae Barbosa é a principal referência no Brasil para o ensino da arte nas escolas. Professora aposentada da Universidade de São Paulo, acredita que a arte estimula a construção e a cognição das crianças e adolescentes. Criadora da teoria da “abordagem triangular”, a arte-educadora entende a necessidade da existência de educadores atualizados, artistas e acesso aos trabalhos contemporâneos para que os estudantes consigam atingir o máximo do desenvolvimento do conhecimento. (cf. <http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=11489>).

ensino da arte. Procuravam valorizar a arte como disciplina, com igual rigor de conteúdos que as outras matérias, para que a arte fosse também considerada uma área de conhecimento. (MARQUES, 2001, p. 31-32).

Aqui no Brasil, Ana Mae desenvolveu esta ideia, através do que inicialmente chamou de proposta triangular, fazendo também uma crítica a algumas práticas presentes no ensino de artes visuais no Brasil, como, por exemplo, o “desenho livre”²⁷.

A abordagem triangular, em síntese, propõe que o ensino de artes opere com três eixos: contextualizar, fruir e fazer. Respectivamente, compreender o contexto histórico e o movimento artístico em que a obra estudada está inserida; desenvolver o olhar e a percepção para observar obras de arte através, por exemplo, de visitas a museus, e o fazer, que é o momento de criação, inspirado nas etapas anteriores. Isabel Marques mostra um aspecto importante dessa proposta, mencionando algumas considerações de Ana Mae:

Referindo-se a Oswald de Andrade, define sua proposta triangular para o ensino de Artes Visuais (na época metodologia triangular) como um “pós-colonialismo cultural, antropofágico e canibalesco” que “deglute, desconstrói e reorganiza as influências da Europa e dos Estados Unidos” (BARBOSA, 1995, p. 61 apud MARQUES, 2001, p. 34).

A autora se inspirou em uma proposição estrangeira, porém, de forma crítica, realçou a necessidade de “deglutir” essas propostas para encontrar caminhos próprios, que servissem à arte-educação brasileira. Desde sua proposição a abordagem triangular foi amplamente difundida entre professores de Artes Visuais, mas pesquisadores de outras linguagens artísticas também se aventuraram, nos últimos vinte anos, a pensar essa proposta em suas respectivas áreas, como foi o caso de Isabel Marques, na dança.²⁸

O objetivo dessa rápida revisão da história da arte-educação no Brasil foi o de criar parâmetros para a análise do ensino de danças brasileiras no Centro de Convivência Gracinha.

²⁷ O desenho livre, prática corrente no ensino de artes nas escolas parece ser uma interpretação empobrecida do conceito de livre expressão, que questionava a interferência do professor no trabalho da criança.

²⁸ Para saber mais sobre a abordagem triangular e seus desdobramentos em 20 anos consultar Barbosa e Cunha (2010).

Antes disso, no entanto, faz-se necessário, apresentar outro contexto, no qual a proposta desenvolvida no Gracinha também se encaixa. Pelo fato do grupo de danças brasileiras ser uma das atividades desenvolvidas por uma organização não governamental voltada para a educação não formal, faremos a seguir algumas considerações sobre este conceito e seu campo de atuação que associa educação, arte e assistência social.

1.2 Considerações acerca da educação não formal no contexto da arte-educação

O conceito de educação não formal é aplicado, comumente, para caracterizar atividades organizadas fora do sistema regular de ensino, cujo caráter educativo não pressupõe sequência gradual, nem leva a graus nem títulos. Estes processos, não raro, acontecem no interior de organizações não governamentais (ONGs) que atuam no campo educacional e social, englobando práticas que vão da alfabetização às experiências com arte e cultura, como é o caso do Centro de Convivência Gracinha.

Maria da Glória Gohn interessou-se em perceber o caráter educativo das propostas que ocorriam no interior das organizações não governamentais:

[...] desde os anos 80 eu trabalhava com o pressuposto de que os movimentos sociais e outras práticas associativas coletivas tinham um caráter educativo, para seus participantes, para aqueles que eram alvos dos protestos e demandas e para a sociedade em geral. Mas eu não havia conseguido exemplificar bem esse caráter por meio de uma categoria analítica. A construção da categoria educação não-formal para exemplificar o processo de aprendizagens e a construção de saberes foi a luz na escuridão. (GOHN, 2010, p. 9).

Gohn procurou nomear os processos educativos que ocorriam no interior dos movimentos sociais, tentando diferenciá-los não só da educação formal (escolar) como também da educação popular, que era basicamente compreendida como alfabetização de adultos. Reconhecia também que ao investigar as ações de educação não formal daria visibilidade aos processos de trabalho social e a seus atores diretos, os chamados educadores sociais, que até então não apareciam nas análises e estudos de educação.

De sua obra *Educação não formal e o educador social* vale destacar para nossa pesquisa algumas considerações sobre educação não formal: primeiro Gohn refere-se ao fato de que, já no século XVIII, aparece na bibliografia específica a divisão do campo da educação em três áreas: a educação que recebemos dos pais, a que recebemos dos mestres na escola e a educação do mundo. Gohn associa essas áreas, respectivamente, aos conceitos de educação informal, formal e não formal, nomenclatura que também aparece nos trabalhos de P. H. Coombs. Esse autor, segundo Gohn, é um dos responsáveis pelo reconhecimento e pela popularização de uma concepção que entende que existam outras formas de educação fora da escola. (GOHN, 2010, p. 12).

Outro ponto a se destacar na mesma obra é o trabalho de Mariano Enguita, que desenvolve o conceito de escola rede, que, mesmo sem usar o termo educação não formal, contribui para a valorização dos processos de aprendizagem fora do ambiente escolar. Segundo o autor, os conhecimentos

[...] não são mais monopólio da instituição escolar nem da profissão docente. Qualquer iniciativa (de educação) precisa da cooperação, em configurações de geometria variável, com pessoas, grupos e organizações do entorno que possuem certos tipos de informação e de conhecimento em uma medida inalcançável para a escola e o professorado.²⁹

Compreender a educação como um campo maior que envolve áreas diferenciadas, que apresentam formas específicas de transmissão de conhecimentos, colaborará para a articulação desse conceito com os processos de formação dos indivíduos como cidadãos e também será possível articular a escola com a comunidade educativa do seu entorno. (GOHN, 2010, p. 16).

Faz-se necessário, então, apontar em linhas gerais o que distinguiria os campos da educação formal, informal e não formal entre si.

Podemos caracterizar a educação formal como aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente definidos, a educação não formal como aquela que se dá via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços de ação coletiva, e a educação informal como aquela na qual os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização gerada nas relações familiares e em espaços sociais como os cultos religiosos e as atividades esportivas. A

²⁹ ENGUITA, Mariano F. Centros, redes, pryets. *Caderno de Pesquisa Pensamento Educacional*, Curitiba: PPGE Universidade Tuiuti, UTP, v.4, p. 23-39, 2009 (apud GOHN, 2010, p. 14 -15).

educação informal incorpora valores de pertencimento através do parentesco enquanto a não formal não é nativa, ela é construída por escolhas e “há intencionalidade no seu desenvolvimento, o aprendizado não é espontâneo, não é dado por características da natureza” (GOHN, 2010, p. 16).

A separação que se opera entre educação informal e não formal desconstrói o quadro da oposição entre formal e não formal introduzindo um terceiro elemento. Talvez possamos aproximar as formas de transmissão de saberes da cultura popular do conceito de educação informal. Isso possibilita uma reflexão relacionando a experiência do grupo de danças Gracinha que desenvolve um trabalho de educação não formal integrando elementos da educação informal. Entender que há no trabalho do grupo uma coexistência de duas das categorias de educação descritas acima desperta a seguinte pergunta: como se realiza o encontro de formas de educação não formal e informal na prática do grupo de danças brasileiras Gracinha?

Outro aspecto que é importante destacar nesse item é a presença da arte nos processos de educação não formal desenvolvidos por organizações não governamentais. Carvalho salienta a importância das ONGs no desenvolvimento de novas pedagogias em arte-educação, mas também destaca a responsabilidade atribuída à arte, na formação dos sujeitos implicados nesse fazer.

Na maioria dessas instituições (ONGs), a arte não é tomada apenas como um meio de educação, mas como a educação em si mesma. Por meio da educação estética, pretende-se propiciar o desenvolvimento integral (afetivo, cognitivo, intelectual e espiritual) dos educandos, propiciar o aprendizado técnico e teórico, com vistas inclusive, a uma possível profissionalização daqueles que assim o desejarem, além de fornecer subsídios que permitem democratizar o acesso à arte e aos bens culturais. (CARVALHO, 2008, p. 30).

Podemos então relacionar a proposta do Grupo de Danças Brasileiras com as definições de educação não formal e informal e, além disso, observar a valorização da arte nos processos de formação dentro do Centro de Convivência Gracinha. Esses pontos serão importantes referências quando tratarmos da descrição da experiência desse grupo no capítulo 3.

Nos ensaios e apresentações que acompanhei durante a pesquisa de campo foi possível fazer aproximações entre a experiência do Grupo Gracinha e a definição de escola rede já citada. A começar pela diversidade de formação dos arte-educadores implicados no trabalho, que rompeu com uma referência unívoca de erudição. Também observei que nas ações e projetos desenvolvidos pelo Centro de

Convivência Gracinha, incluindo o grupo de Danças, explicita-se aos alunos que o conhecimento não está apenas dentro da entidade e valorizam-se as práticas que buscam este conhecimento pela cidade, nos museus e centros de cultura. E se reconhece, na própria ação de sair, uma oportunidade de aprendizagem.

Convém destacar também a presença de formas de transmissão de conhecimentos advindas do campo das culturas tradicionais nos encontros do grupo de danças Gracinha, e que talvez só se desenvolveram nesse trabalho por se tratar de uma iniciativa de “cooperação em configuração de geometria variável”, em que as estratégias e conteúdos presentes não se encontram centralizados em uma única fonte ou pessoa e, além disso, compreendendo-se que o resultado dessa ação educativa é a soma das experiências das crianças que já participaram nesses anos todos e das que participam hoje.

1.3 Relações entre cultura popular e arte-educação

René Marc da Silva, em *Cultura popular e Educação*, chama atenção para a relação desigual que se estabeleceu entre a cultura popular e a educação:

Cultura popular e educação podem adquirir significados muito diferentes, dependendo do contexto ou da sociedade a partir da qual forem pensadas. Numa sociedade como a brasileira, profundamente marcada por múltiplas hierarquias e desigualdades, a ideia de “cultura” – antes de tudo associada à sofisticação, à erudição e à educação formal – uma vez aproximada à categoria “popular” produz uma estranha dissonância. [...] No Brasil a ideia de cultura (pelo menos a denominada “cultura de verdade” ou a “alta cultura”) remete para um conjunto de bens materiais ou imateriais possível de ser apropriado e elaborado por uma minoria, uma elite endinheirada. Acessíveis a poucos, a perspectiva de universalizar esses bens somente os desvaloriza e apequena. (SILVA, 2008, p. 7).

A oposição entre o popular e o erudito é um ponto importante para nossa reflexão. Pois, geralmente, no âmbito educacional, essa oposição sinaliza uma posição de inferioridade da primeira em relação à segunda. Silva propõe o corte definitivo desta relação, e que se promova uma mudança de lugar e status da cultura popular na educação.

Enfim, é preciso recusar a hierarquização das expressões culturais e sua articulação em culturas subalternas e culturas dominantes. É

necessária uma outra visão do processo cultural como um todo, mas também da educação e da escola. Recusar a subalternidade da cultura popular, recuperar sua importância fundamental é concebê-la a ocupar um lugar privilegiado de onde se pode pensar e ver criticamente, perspectiva analítica capaz de pensar em profundidade os principais nós e estrangulamentos da história do Brasil e da cultura brasileira em geral. (SILVA, 2008, p. 9).

Carlos Rodrigues Brandão, em SILVA, 2008, defende uma concepção de educação que parta do universo cultural do aluno:

Nada mais errado do que dizer: “esse homem não tem cultura nenhuma”. Nada mais equivocado do que dizer: “essa é uma gente sem cultura”. E, no entanto, não é raro que algumas pessoas pensem assim. E também não são raras hoje em dia, como no passado, ações sociais derivadas de ideias que centram em um modo de ser ou em uma cultura toda a excelência, e desqualificam as outras. (SILVA, 2008, p. 33).

No entanto, outros pontos de vista, que pensam as relações entre as diversas culturas de forma horizontal, grosso modo, sem hierarquias, convivem com essas visões hierarquizantes de cultura. Bernard Darras, ao refletir sobre mediação cultural, nos tempos atuais, nos traz a definição de equanimidade cultural.

Segundo a abordagem horizontal típica da pós-modernidade, todas as produções valem e devem ser tratadas de maneira equânime e equivalente. As categorias herdadas das outras concepções de cultura, tanto as hierarquizadas e as autônomas como as heterônomas, são abandonadas ou neutralizadas. As escalas e as diferenças são equalizadas visando a uma horizontalização do interesse e do julgamento. As produções são valorizadas por elas mesmas, por sua simples existência ou por sua necessidade local (DARRAS, 2009, p. 30).

A difusão de uma cultura como principal ou hegemônica, em detrimento das demais carrega em seu bojo questões de poder e exploração. Porém, também deve-se olhar de forma crítica para o excesso de relativismo, que coloca em situação de igualdade conhecimentos formulados e adquiridos através de longa e sistemática construção com produtos culturais descartáveis, que surgem a todo momento, para consumo imediato.

Além da inferiorização da cultura popular na educação, há o problema de seu uso descontextualizado. Isabel Marques nos relata a atitude do professor médio quando se interessa por cultura popular:

No imaginário do professor médio de São Paulo (do Brasil?), trabalhar com a identidade brasileira ainda é “ensinar o Norte e

Nordeste”. Lá sim, estariam nossas raízes, nossos solos identitários, nossa “verdadeira” cultura brasileira. Fazer com que o frevo, a capoeira, o coco façam parte do repertório de todos os brasileiros que passam pela escola torna-se bandeira nacional irrevogável. (MARQUES, 2007, p. 156).

Para a autora, não basta trazer fragmentos de danças brasileiras para dentro dos projetos educacionais se, para crianças e jovens envolvidos nesses processos, tais fragmentos não representarem uma experiência significativa.³⁰

No caso do Grupo Gracinha, essa experiência parece revelar um novo lugar de relação entre cultura popular e educação. A elaboração do sentido dessa experiência se deu através da preparação de um espetáculo e da vivência do ciclo de festas do Boi, sem que necessariamente essa tradição fizesse parte do universo das crianças e familiares envolvidos. Estaríamos, então, frente à descontextualização apontada por Isabel Marques? Ou estaremos frente a uma outra forma de apropriação da cultura popular? Faz necessário, portanto, investigar quais formas de transmissão de saberes, utilizadas nesse projeto, conduziram o grupo a realizar “o seu Boi”, escrevendo sua própria história.

Na observação das formas de transmissão de saberes da cultura popular, tal qual presenciamos no Gracinha, podemos encontrar algumas respostas para a promoção de um encontro efetivo entre cultura popular e educação. Pois

[...] existem formas de educação extra-escolar, cujo valor apenas agora começamos a descobrir. Tal como acontece com os povos indígenas, cantando e dançando, vendo como-se-faz-e-fazendo, jogando e trabalhando ao lado dos “mais velhos”, os “mais jovens” convivem com aprendizados simples e complexos que vão dos segredos do plantio do milho até os de uma Folia de Santos Reis. (SILVA, 2008, p. 36).

Não basta, portanto, que se fale e se conte do Boi, do Saci, do Maracatu. Nem tão pouco que só nos debrucemos sobre os elementos culturais trazidos pelos alunos de sua vivência familiar. Para que se desenvolva o potencial educativo e criativo dos elementos da cultura popular é preciso antes de tudo refletir sobre os

³⁰ Aqui nos aproximamos da reflexão de Bondia em *Notas sobre a experiência e sobre o saber da experiência*, quando diz: “Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude.” (BONDIA, 2002, p. 27).

espaços que são determinados para essas manifestações nos ambientes educacionais:

[...] a escola tende a colocar de lado, ou a deslocar para a “hora do recreio” ou “do mês de agosto”, a experiência tão rica no Brasil de criação de artes, valores e saberes populares. Uma atenção um pouco mais generosa para com a criação popular nos ajudaria a ver e a compreender que tal como sucede nos domínios das ciências e artes eruditas, entre nossos pescadores artesanais, entre nossos camponeses, seringueiros e tantos outros sujeitos de vida e de trabalho cultural, existem e se transformam verdadeiros sistemas complexos de conhecimento. (BRANDÃO, 2007, p. 26).

Experiências, como a do Grupo Gracinha, afirmam que a prática da cultura popular dentro do espaço educacional pode ser duradoura e significativa. E que, para compreendermos o êxito dessa proposta, precisamos nos deter nas formas de transmissão e de organização que regem seu funcionamento e que se construíram ao longo dos treze anos de existência do grupo.

CAPÍTULO 2

UMA HISTÓRIA DO BUMBA MEU BOI EM SÃO PAULO

A festa quer lembrar. Ela quer ser a memória daquilo que os homens teimam em esquecer e não devem fora dela. Séria e necessária, a festa apenas quer brincar com os sentidos e o sentimento. E não existe nada de mais gratuito e urgentemente humano do que exatamente isso. (BRANDÃO, 1987, p. 5).

CAPÍTULO 2 – UMA HISTÓRIA DO BUMBA MEU BOI EM SÃO PAULO

2.1 Maranhão, Morro do Querosene e Grupo Gracinha: três gerações do festejo do Boi

A festa, enquanto encontro de pessoas, ação e ritual, guarda a memória das histórias e experiências passadas. Memória daquilo que ainda vamos vivenciar e apreender. Memória sensorial e afetiva, repleta de sentidos que construímos e compartilhamos a cada encontro. Ainda na festa, podemos interromper a ordem da vida e, depois, retomá-la. Na festa, mesmo, recriamos uma realidade desejada, com as convicções que acreditamos, produzindo novas motivações para as ações do cotidiano.

E é pelas minhas lembranças das festas do Boi que inicio este capítulo, passando pelos sentidos que esta experiência me ajudou a construir. Paulistana, do Ipiranga, entrei no grupo Cupuaçu, em 1990, e, desde então, vivencio e acompanho as festas do Boi, no Morro do Querosene e, em alguns anos, as festas do Bumba meu boi, em São Luís do Maranhão.

Atravessar as noites brincando de Bumba meu boi, nas ruas do Morro do Querosene, em São Paulo, foi tão revelador para mim, como pessoa e estudante de Artes, que, desde então, acompanho o ciclo festivo do Boi. Além disso, já como integrante do grupo Cupuaçu, ao participar da preparação dos objetos utilizados nos momentos rituais, ao longo dos anos, pude compreender os fundamentos e necessidades de cada ação nesse rito.

Amanhecer, ao lado dos companheiros de dança e festa, girando a saia no Tambor de Crioula, arrumando fantasias ou varrendo a rua, coroou minha vivência no Grupo Cupuaçu com o sentimento de cumplicidade e pertencimento.

Hoje, após vinte anos, tenho um compromisso com o festejo, que faz com que eu não fique indiferente às passagens destas datas. Vejo renovar-se em mim a curiosidade e o encantamento pelas histórias do Boi, a cada festa, a cada ano.

O ciclo festivo do Boi, realizado pelo Grupo de Danças Brasileiras Gracinha, que é objeto desta pesquisa, apresenta uma íntima relação com o ciclo de festas no

Morro do Querosene, já que esse grupo surge da iniciativa de uma arte-educadora, que foi moradora do Morro do Querosene durante vários anos, acompanhando o desenvolvimento das festas e, além disso, a consolidação do grupo Cupuaçu. O grupo Gracinha, desde sua formação, também contou com a participação de integrantes do Cupuaçu como Meire Mesquita e Henrique Menezes, reforçando ainda mais este vínculo³¹.

Por sua vez, o Boi do Morro do Querosene é herdeiro direto da tradição maranhense do Bumba meu boi. Apresentando semelhanças, quanto aos ritmos tocados, indumentária, passos e coreografias e à vivência do ciclo de festas anuais. Não sendo esta aproximação uma coincidência, já que a direção do Grupo Cupuaçu é orientada por Tião Carvalho e Graça Reis, ambos nascidos no Maranhão e fortemente ligados aos folguedos da cultura popular maranhense.

Julguei necessário, portanto, fazer um breve apanhado da tradição do Boi, de forma geral, no Maranhão e, por fim, no Morro do Querosene, em São Paulo. E, assim, situar, a experiência do grupo Gracinha, num contexto mais abrangente. Não foi objetivo deste caminho, no entanto, aprofundar os estudos nos itens relacionados aos Bois no Brasil e no Maranhão. Aponto, no entanto, algumas referências, que julguei significativas para quem deseje ampliar a pesquisa nestes pontos.

Para realizar este relato, contei com a minha própria memória como integrante do grupo Cupuaçu e debrucei-me, além disso, sobre a bibliografia existente sobre essa festa maranhense em São Paulo: o livro *Bumba-boi maranhense em São Paulo*, de André Bueno, de 2001, a tese de Doutorado de Soraia Saura, *Planeta de boieros: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do bumba-meu-boi*, de 2008, e o TCC de Fernanda Ferreira, *Festa do Boi no Morro do Querosene*, de 2009, além do documentário *Bumba meu boi – Encanto maranhense em São Paulo*, produzido em 2006 por estudantes do Mackenzie.

Também foram de especial valia os textos de Maria Laura Cavalcanti, *Tema e variantes do mito: morte e ressurreição do Boi*, de 2006, e *Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*, de 2004, e a tese de Luciana Carvalho, *A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no*

³¹ Henrique Menezes, já citado na introdução, além de participar do grupo de danças, também ministra oficina de percussão para as crianças do Gracinha. Meire Mesquita, dançarina e bordadeira do grupo Cupuaçu, ministrou oficina de bordado para as mães das crianças participantes do grupo Gracinha em 2000. O resultado destas oficinas são os peitorais e saíotes de veludo preto bordados com canutilhos e miçangas que hoje as crianças vestem sobre suas roupas nas apresentações.

bumba-meu-boi do Maranhão, de 2005, que, sem se voltar para a festa paulistana, apresentam reflexões importantes sobre essa tradição no Maranhão e em outras localidades do Brasil.

2.2 Bois no Brasil e alguns significados do Bumba meu boi

No Brasil, o folguedo do Bumba meu boi é identificado por vários nomes e se apresenta em diversas formas, específicas de cada local em que o Boi se manifesta, como nos conta Soraia Saura (2008, p. 76), em seu trabalho *Planeta de boieros: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do bumba-meu-boi*:

Bumba-meu-Boi, Boi Bumbá, Boi de Conchas, Boi de Mamão. Folguedos brasileiros tendo o Boi como animal representativo e central estão espalhados por todo o País. Existem em todo o território nacional, distribuídos amplamente como o samba e a capoeira. Em sua dimensão país afora, adquire diferentes nomes, ritmos, formas de representação, épocas de festejos, personagens, instrumentos. [...] A imensa variedade de brincadeiras, que menciona o animal, no Brasil e no mundo, ilustra sua diversidade e riqueza. Também revela uma humanidade que se relaciona com o bicho desde tempos imemoriais.

Percebe-se, de imediato, que qualquer estudo sobre o Bumba meu boi precisa observar tanto a universalidade desse folguedo como a peculiaridade com a qual ele se desenvolve em cada local, e também, como Saura bem colocou, atentar para a relação simbólica entre homens e Bois em muitas comunidades e povos, que parece contribuir para essa diversidade de formas.

Em sua obra, *Bumba-boi maranhense em São Paulo*, André Bueno (2001, p. 27) complementa a descrição:

O Bumba meu boi constitui uma dança dramática de representação social que articula valores de etnia, cultura e classe. É reinterpretado comunitariamente Brasil adentro, em variantes do Maranhão, Piauí, Pará, Amazonas, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Santa Catarina, entre outros estados, seja no ciclo Joanino, seja integrado ao ciclo natalino do Reisado.

Aqui, Bueno destaca o caráter comunitário que comumente acompanha este festejo. Esse poder de unir pessoas em torno de um objetivo comum não é exclusividade do Bumba meu boi, mas é um traço forte que se reconhece nas falas e ações dos sujeitos que participam dos grupos de Boi no Maranhão e em São Paulo, no Morro do Querosene e, em certa medida também, no Grupo Gracinha, como veremos em detalhes, adiante.

O Bumba meu boi é cunhado por Mário de Andrade como dança dramática³². Segundo Maria Laura Cavalcanti (2004, p. 57),

Em seu texto “As danças dramáticas do Brasil” (1982), escrito entre 1934 e 1944, Mário de Andrade tratou de conceituar essas danças, destacando o bumba-meu-boi como “a mais exemplar” e, também, como “a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas”.

Ainda é Cavalcanti quem nos esclarece sobre o conceito de dança dramática, em Mário de Andrade. Destaca três aspectos: forma estética, conteúdo temático e origem comum. Quanto à forma estética, importa salientar o caráter musical do enfoque de Mário de Andrade na conceituação dessas manifestações. Mário considera as danças dramáticas como uma espécie de suíte. Segundo ele, as danças dramáticas, “obedecendo a um tema dado tradicional, respeitam o princípio formal da suíte, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas” (ANDRADE, 1982, p. 71). Uma suíte que se divide em cortejo e entrecho dramático, estando a suíte musical presente no momento do cortejo.

Quanto ao conteúdo temático Mário se refere a um tema aglutinador que, no caso do Boi (e de muitas outras manifestações), seria o tema de morte e ressurreição.

Sobre a origem comum dessas danças dramáticas, tal qual foi pensado por Mário, Cavalcanti (2004, p. 67) afirma:

Em Mário de Andrade, essa busca de origens norteia-se implicitamente pela definição formal das danças dramáticas que, como vimos, privilegia música, bailado e dramatização de um tema. A documentação conhecida indicaria uma extraordinária floração dessas danças em fins do século XVIII e início do XIX, concomitante à formação de uma cultura popular de ampla base católica. Essas danças encontraram abrigo nas datas festivas desse calendário, em especial o natal, o carnaval e os santos de junho. A primeira parte é um cortejo, e cortejos foram

³² Para se aprofundar no conceito de danças dramáticas, ver Andrade (1982).

sistematicamente usados pelos jesuítas no Brasil no processo de cristianização que convertia cerimônias pagãs em procissões católicas. [...] O caráter dramático das danças, por sua vez, encontraria raízes nas Paixões da Idade Média. No Brasil, o povo teria recorrido aos temas dos romances ibéricos para teatralização.

O Bumba meu boi seria a dança dramática por excelência, já que apresenta uma profunda integração entre forma estética, conteúdo temático e origens comuns. Segundo Cavalcanti (2004, p. 67),

No Bumba, o tema do “entrecho”, elemento que fornece um princípio de unidade ao bailado seriado, é essencialmente “mítico”, vem de camadas de humanidade mais profundas. [...] O Bumba-meu-boi é tema “mítico” por excelência, expressão do primitivo e do ancestral.

Luciana Carvalho, em sua tese *A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão*, de 2005, por sua vez, ao estudar o Bumba meu boi do Maranhão problematiza o sentido do entrecho dramático, que para ela está longe de ser unívoco. Chama nossa atenção para uma interpretação comum, que valoriza um certo entrecho dramático como definidor do folguedo, quando na verdade suas pesquisas demonstraram uma variedade muito grande de temas. A autora nos conta que, depois de muito procurar uma representação do auto do boi, tal como ela é habitualmente descrita, e diante de sucessivos fracassos em várias localidades do território maranhense, acabou conhecendo Herberth Mafra Reis, o Betinho, que é *Pai Francisco* do Bumba meu boi da Fé em Deus, um grupo tradicional de São Luis. Betinho então levou a pesquisadora para a região de Mirinzal, interior do Maranhão e sua terra natal, onde ela deparou-se com “um outro universo de práticas e repertórios narrativos” (CARVALHO, 2005, p. 12). Ela mesma nos conta que

Lá, ao contrário do que ocorrera em minhas experiências anteriores, ouvi e/ou vi representadas as mais diversas tramas, sobre variados assuntos: a venda de quengas, o sequestro da velha, o namorado capado, o assassinato da morte, o falso santo milagreiro, o batizado do filho, a visagem na roça, o vendedor de verdade e mentira, o vaqueiro fiel, a velha que virou jumenta, a vaca encantada, o homem que servia de montaria para o feiticeiro. Embora sempre houvesse, nessas histórias, um boi que desaparecia, e cuja importância nas tramas parecia bem menor que a de outros personagens, não se percebia nelas nenhuma ligação direta com o drama de morte e ressurreição do boi precioso vitimado pelo desejo de Catirina, tal como exposto no conjunto de registros que eu até então havia

encontrado sobre as representações dramáticas do bumba-meu-boi do Maranhão. (CARVALHO, 2005, p. 14).

Mais uma vez, vale notar que, por sua complexidade, o Bumba meu boi, não se encaixa em definições genéricas; pede, sempre, que localizemos o espaço, o tempo e os sujeitos de cada brincadeira. Por outro lado, também denota uma flexibilidade em suas estruturas capaz de acolher as subjetividades e as questões locais de cada grupo e oferecer assim possibilidades para que esses elementos específicos de cada comunidade se expressem em narrativas, músicas e movimento.

Em São Paulo, tanto nas festas do Boi, no Morro do Querosene, como nos ensaios e apresentações do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha, há a realização do entrecho dramático, entre as partes musicais e de dança, e nesses dois casos as encenações perfazem uma narrativa mítica, que tem como protagonistas um casal de forasteiros, Pai Francisco e Mãe Catirina. A dupla chega a uma fazenda e trabalham para seu dono, que é o amo. Catirina está grávida e tem desejo de comer a língua do melhor boi da fazenda. Pai Francisco tenta, de muitas maneiras, convencer o amo a vender o Boi para si e para sua mulher e, como não consegue, rouba o Boi. Quando o amo e os vaqueiros se dão conta do roubo do Boi, pedem ajuda aos índios, conhecedores da mata, para procurar Pai Francisco que desaparecera. Às vezes, o próprio Pai Francisco acompanha as buscas, ameaçado pelo amo; noutras, vaqueiros e índios encontram o Boi doente ou morto e então discutem como tratá-lo.

A participação de quem assiste é grande, inclusive, costuma sair do público, o doutor ou doutora, consultado sobre o destino do Boi. Para fazer o Boi renascer e urrar – que é seu sinal de vida –, costuma-se chamar as crianças para fazer uma roda em volta do Boi.

Como apontou Cavalcanti, o Boi traz o mito dentro do mito: pois a narrativa acima descrita se encaixa numa outra narrativa que diz respeito à origem da festa.

Bastante difundida no Maranhão, uma lenda diz que São João, já morando nos vastos campos do céu, tinha um Boi, lindo e encantado, que dançava em suas festas para alegria dos anjos e santos e que o santo tinha muito cuidado com este novilho. Acontece, porém, que, acabada uma festa de São João, São Pedro veio falar-lhe, pedindo o Boi emprestado para brincar em sua comemoração. São João

pensou negar, mas, como São Pedro muito insistiu, emprestou-o, não sem antes fazer inúmeras recomendações. E, de fato, São Pedro cuidou bem do mimo de São João e sua festa foi um sucesso, com o Boi dançarino.

Já era de manhã e São Pedro levava o garrote emprestado, de volta, quando Santo Antonio veio pedir-lhe o novilho. São Pedro primeiro disse não, mas vendo o desespero nos olhos do amigo, cedeu aos seus pedidos. E foi daí que o Boi de São João pulou de festa em festa, trazendo muita alegria a todos os terreiros celestiais. Até que, numa manhã, todos cansados e famintos, não se apercebendo de qual animal se tratava, mataram, dividiram e comeram o Boi encantado do santo.

Quando contaram para São João o acontecido, este ficou tão triste, que o céu e a terra entristeceram com ele. As pessoas aqui na terra, devotas do santo, resolveram fazer um boneco de Boi, com madeira, veludo e pano, brilhante e dançarino e oferecer esta brincadeira a São João. Do céu, o santo agradecido costuma devolver o agrado na forma de graças que são concedidas.

2.3 Bumba meu boi: Festa de São João no Maranhão

No Maranhão, as brincadeiras³³ de Bumba meu boi, em sua maioria, relacionam-se a promessas feitas por devotos de São João e acontecem com a participação da maioria de sua população. Nessas brincadeiras encontramos conteúdo religioso e profundo envolvimento emocional e afetivo de seus participantes, expressos de maneira diversa e organizados em grande número de grupos (SAURA, 2008, p. 81).

Ainda uma vez, a diversidade desponta ao tratarmos do folguedo do Bumba meu boi, que no Maranhão apresenta-se em diferentes modalidades, que correspondem a estilos diversos. Variam os ritmos, as formas melódicas, os figurinos, personagens, formas coreográficas, organização social e regiões de origem. Tradicionalmente, os bois classificam-se nos sotaques de zabumba ou de Guimarães,

³³ Brincadeira é um termo frequentemente usado no Maranhão para designar performances e grupos que executam apresentações de música, dança e teatro. Aplica-se não só aos Bumba-bois, mas também a grupos de quadrilha, tambor-de-crioula, dança portuguesa, dança cigana e do boiadeiro (presentes nas festas juninas do estado), de reis e pastor (típicas do Natal), e, ainda, de baralho e salameu (festejos carnavalescos), entre outras expressões culturais populares. (CARVALHO, 2005, p. 1)..

de matraca ou da Ilha, de pandeirões ou de Pindaré ou da Baixada, de costa-de-mão ou de Cururupu, e, finalmente, de orquestra.³⁴ Segundo Carvalho (2005, p. 2),

Embora essas categorias sejam acionadas recorrentemente como indicadores de identidade, tanto por grupos quanto por indivíduos ligados ao boi, há diversas contestações da validade dessa forma de classificação. Há, ainda, muitos grupos que não se percebem ou não são percebidos como parte de qualquer dessas categorias, sendo vistos ou vendo-se como “exceções” à regra e permanecendo, nesse sentido, “inclassificáveis”.

O Boi, realizado pelo grupo Cupuaçu, enquanto espetáculo e nas festas, mistura os sotaques de Matraca com o de Pindaré. Alternando, em suas apresentações, o ritmo de um e outro. Assim também, os passos dos dançarinos acompanham estas mudanças. A indumentária, no entanto, no caso do Cupuaçu, apresenta mais identidade com o Boi de Matraca, com a presença das índias e do caboclo de penas³⁵, confeccionados com penas de ema, típicos desse sotaque. Mas é possível também encontrar nas festas, no Morro do Querosene, a presença do Cazumbá, personagem mascarado e misterioso, característico do Boi de Pindaré.

O Grupo Gracinha, por sua vez, realiza o sotaque de Pindaré, e seus figurinos apresentam elementos da indumentária tanto do Boi de Matraca como do Boi de Pindaré maranhenses.

O Bumba meu boi no Maranhão³⁶, desenvolve-se como um ciclo anual que se inicia no sábado de Aleluia com o Renascer e prossegue em junho com a festa do Batizado do Boi e termina com a Morte, que acontece entre julho e dezembro.

O Renascer é o primeiro ensaio de Boi no ano e, após essa data, a cada final de semana, os encontros vão ganhando maior presença de boieros³⁷, novas toadas vão sendo apresentadas e cantadas e os passos reaprendidos e ensinados a novos integrantes. No *Dossiê sobre o Bumba boi maranhense: Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão*, o Boi é considerado a mais importante manifestação da cultura popular do Estado, tem seu ciclo festivo dividido em quatro etapas: os ensaios, o batismo, as apresentações públicas e a morte. Interessante notar que

³⁴ Saura (2008) e Bueno (2001) apresentam em seus trabalhos descrições pormenorizadas dos sotaques principais.

³⁵ O caboclo de pena é a representação do índio e usa um chapéu de penas de ema volumoso. Os passos de dança desse personagem mostram-se bastante específicos e ainda é comum vê-los nos momentos de cortejo, abrindo o caminho para o batalhão passar.

³⁶ Para saber detalhes sobre o Boi no Maranhão consultar o *Dossiê sobre o Bumba boi maranhense: Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão*. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2011).

³⁷ Uma das formas como se autodenominam aqueles que fazem o Boi.

nesse documento insere-se uma nova etapa ao ciclo tradicional: as apresentações, que têm o seu apogeu entre 13 de junho, dia de Santo Antonio e 30 de junho, dia de São Marçal no calendário maranhense.

Seguindo o ciclo de festas, ainda no Maranhão, no dia 23 de junho, véspera do dia de São João, acontecem os Batizados dos Bois. Como dito acima, os Bois são oferecidos a São João, em paga a graças recebidas ou como compromissos herdados por pais e avós, que fizeram promessas ao santo. Os rituais acontecem nas comunidades e, depois de abençoados, os grupos, costumam circular durante toda a noite, apresentando-se em arraiais e em frentes da casa de particulares, que convidaram o Boi para brincar.

A última festa, que fecha o ciclo festivo é a Morte do Boi, que acontece num período mais estendido, entre julho e dezembro sem uma data definida e comum a todos os grupos.

Guardando a especificidade de cada grupo, podemos afirmar que existe uma sequência mais ou menos marcada de toadas e bailados durante as festas ou apresentações. Esta descrição se baseia em minha memória dos Bois que assisti nos arraiais de São Luís durante os festejos juninos.

Os bois iniciam com toadas de *Guarnecê*, momento que marca a chegada dos brincantes e o aquecimento dos instrumentos na fogueira. Passam, então, para as toadas de *Lá vai*; podem aí fazer um cortejo para adentrar ao espaço de apresentação, pois o *Guarnecê* muitas vezes acontece longe do olhar do público. Seguem-se as toadas de *Licença*, quando se pede permissão para o Boi dançar, e também os cantadores fazem as saudações, espécies de louvação ao Boi, ao dono do espaço de apresentação e à assistência³⁸.

Quando há a encenação, o entrecho dramático³⁹ se inicia aqui, com a interferência dos personagens em cenas curtas, entremeada por toadas, que

³⁸ Assistência é um nome bastante usado no Maranhão para designar o público que assiste.

³⁹ Entrecho dramático é o nome dado, como vimos acima, para a parte encenada da dança dramática, que concentraria o “núcleo temático básico”. Na literatura sobre o Bumba meu boi também encontramos o nome auto e matança. Carvalho traz uma interessante reflexão sobre esses termos, afirmando que não são sinônimos e, que “ao designar indiscriminadamente como autos ou matanças as representações cômicas que eventualmente ocorrem na brincadeira, diversos autores têm confundido os sentidos distintos que os termos denotam para os sujeitos sociais envolvidos no boi, ao mesmo tempo em que contribuem para o obscurecimento das formas de expressão que não correspondem àquela que tomam por tradicional” (CARVALHO, 2005, p. 16). Na presente pesquisa chamarei auto à parte dramática realizada pelos grupos Cupuaçu e Gracinha em seus espetáculos de Bumba meu boi, por ser assim também que os integrantes dos citados grupos se referem ao seu entrecho dramático.

podem versar sobre momentos da história: o desejo de Catirina, a fuga de Pai Francisco, a procura do Boi ou o Boi que morreu. À medida que a história se desenvolve, tanto a música como a cena convergem para o Boi morto e a busca de solução para sua morte. O Boi ressuscita seja pela ajuda do doutor, do pajé ou das crianças presentes e então todos cantam as toadas de *Urrou*, comemorando o renascimento do Boi e depois cantam-se as *Despedidas*. É comum, tanto no Maranhão como em São Paulo, que as toadas de *Despedida* ou *Adeus* sejam sempre mais que uma.

A respeito da variabilidade na estrutura e nos temas utilizados é significativo o texto do Dossiê:

Atualmente, algumas dessas etapas são suprimidas, inclusive a apresentação do auto. Nas saudações, são cantadas toadas de tema livre que podem abordar sentimentos, elogios a pessoas consideradas pelo grupo, ecologia, questões sociais e assuntos da atualidade, como crise na economia ou na política. Esse aspecto caracteriza o Bumba-meu-boi como uma revista, na qual são tratados, muitas vezes de forma jocosa, fatos atuais. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2011, p. 8).

Não é nosso objetivo aprofundar o estudo sobre o Boi no Maranhão; outros trabalhos, já citados ao longo do texto, cumprem este percurso com propriedade. O que é importante reter é a enorme riqueza dessas expressões populares que impede de pensá-las em termos de estruturas muito rígidas.

Jandir Gonçalves, profundo conhecedor do Bumba meu boi maranhense e, hoje, funcionário do Museu Casa de Nhozinho, em São Luís do Maranhão, é bastante assertivo a esse respeito:

Existe uma infinidade de formas de fazer o Boi. Com outros instrumentos, outras indumentárias, outros personagens, que não estão em sotaque nenhum. Há Auto do Boi refeito, feito de outras maneiras, ou mesmo nunca mencionado. [...] Já vi Boi com violão e rabeça. Com girafa, cachorro e urubu. Seriam outros sotaques, mas não são estudados nem conhecidos. Há uma infinidade de outras coisas que muitos Bois fazem que não estão inclusas em nenhum destes sotaques. E arremata no final: Podemos afirmar que temos cinco sotaques conhecidos, mas, como você vê, existe uma infinidade de outras formas de realizar a brincadeira. Você pode até não citar, não querer falar deles, mas que existem, existem. (apud SAURA, 2008, p. 86).

2.4 O Bumba meu boi que nasceu no Morro do Querosene em São Paulo

Em São Paulo, no Morro do Querosene, as festas do Bumba meu boi começaram a fincar suas raízes com o surgimento do Grupo Cupuaçu, em 1986.

O músico e dançarino maranhense, Tião Carvalho, residente em São Paulo, desde 1979, ministrava aulas de danças brasileiras no espaço do Grupo Ventoforte, no bairro Itaim Bibi. Os fundadores do Cupuaçu saíram desta turma de alunos: educadores, atores e dançarinos, em sua maioria, que desejavam aprofundar a pesquisa nestas manifestações.

Além dos encontros no Teatro Ventoforte, era comum o grupo se reunir nas ruas do Morro do Querosene ou na residência de Tião, que se localizava no bairro. Desde que fixou moradia na cidade, sua casa tornou-se referência da cultura maranhense na capital paulista, conhecida como “embaixada” do Maranhão em São Paulo.

As festas do Bumba meu boi começaram nestes encontros informais, como diz o próprio Tião, “foram saindo de casa e ganhando a rua”⁴⁰. O público crescente a cada encontro exigiu que o Cupuaçu desenvolvesse estratégias de organização e infraestrutura para receber o volume de convidados que aumentava a cada ano. Providências, como aluguel de banheiros químicos, aviso formal à Regional do bairro e à Cia Militar da região e cartas e cartazes, espalhados pelos comércios do bairro, para avisar aos moradores, foram algumas das medidas que entraram na agenda de organização das festas.

Cada festa tem suas peculiaridades e seu sentido próprio no interior do ciclo ritual (renascer, batizado e morte); podemos, no entanto, assinalar algumas estruturas que se mantêm em todos os eventos do Boi no Morro do Querosene, principalmente no momento da apresentação do folguedo.

Trata-se, no caso do Boi realizado pelo Grupo Cupuaçu, de um conjunto, que se autodenomina batalhão, que, por sua vez, podemos dividir em três: músicos ou tocadores, dançarinos e personagens do auto.

⁴⁰ Fragmento de depoimento dado por Tião Carvalho no documentário Encanto Maranhense em São Paulo. Documentário sobre a Festa do Bumba Meu Boi realizada no Morro do Querosene, São Paulo, pelo Grupo Cupuaçu. “Trabalho de Conclusão de Curso – TCC”, de Aliucha Salvia, Flávia Tartarella, Gabriela Garcia e Thais Gorem, então alunas do Curso de Jornalismo da Universidade Mackenzie. Ano: 2006. Aprox.: 22 min.

Os tocadores e cantadores executam a música ao vivo, fazendo soar o maracá, pandeirões, tambor-onça e matracas⁴¹ e os dançarinos realizam as formações de roda, duas filas e trincheira, que é como chamam a formação de duas filas em deslocamento. Ainda os dançarinos, subdividem-se em dois grupos de personagens: vaqueiros e índios, que evoluem em passos específicos⁴².

No centro da roda dançam os personagens do auto: Pai Francisco, Mãe Catirina e o Boi, que é representado por um boneco. Quem dá vida ao boneco do Boi, veste-o por cima e é chamado de “miolo”.

O Boi tem um bailado bem peculiar em que o movimento do boneco se articula com os passos do miolo que deslizam pelo chão descrevendo trajetórias sinuosas. Pai Francisco e Mãe Catirina ficam mais livres nos momentos de música: dançam com o Boi, provocam os músicos ou acompanham o cordão de vaqueiros. Há também o personagem do amo, que se mistura, no Cupuaçu, com a figura do cantador: quem puxa as toadas também faz o papel, durante a história, de amo ou dono do Boi.

O roteiro do auto, desenvolvido pelo Cupuaçu, é a versão mais conhecida e já descrita acima, mas as falas são improvisadas e costumam aproximar assuntos que estão em evidência na atualidade. As cenas se desenvolvem em fragmentos entre uma toada e outra. Em São Paulo, as toadas mantêm a ordem da tradição maranhense: *Guarnecê, Lá vai, Licença, toadas para encenação do auto, Urrou e Despedidas*.

No seu início, o Boi do Cupuaçu cantava toadas de cantadores e grupos maranhenses; hoje, após vinte anos de festa, vinte e cinco de grupo, e dois CDs gravados, o grupo canta toadas compostas por seus integrantes e estas, como no Maranhão, se renovam a cada ano.

⁴¹ Instrumentos usados pelo Cupuaçu e característicos dos sotaques de Matraca e Pindaré do Bumba meu boi Maranhense.

⁴² Tanto trincheira como batalhão são termos comuns usados nos grupos de Bumba meu boi do Maranhão e São Paulo, trazem referência direta a termos militares. Nos Bois de sotaque de Matraca, no Maranhão, a trincheira representa uma fila de caboclos de penas ou índias, que se desloca frontalmente e com passos cadenciados, abrindo caminho para o batalhão passar. Importante salientar que esses grupos de Boi são muito numerosos. Aqui em São Paulo, o termo trincheira referencia duas filas de vaqueiros, encabeçadas pelos caboclos e índias que conduzem o cortejo do Boi.

2.4.1 Ciclo festivo no Morro do Querosene: Renascer, Batizado e Morte

O ciclo de festas do Bumba meu boi, que ocupam as ruas do Morro do Querosene, no bairro do Butantã, em São Paulo, é uma série de três eventos festivos, organizados pelo grupo Cupuaçu, que ocorre neste mesmo lugar, desde 1990 e que atraem, todos os anos, um grande número de pessoas. Os organizadores desta festa, enfrentando as dificuldades de realizar um evento, quase sem apoio institucional e com uma manifestação cultural “estrangeira”, viram, no decorrer deste tempo, o Boi conquistar a simpatia de paulistanos e moradores do bairro.

Aqui, na capital paulista, o ciclo festivo do Boi, que agrega o Renascer, Batizado e Morte, foi enriquecido, ao longo destes vinte anos, por elementos simbólicos, que resultaram do desenvolvimento das ações rituais, no decorrer dos eventos, como a construção física de um altar nas festas de Batizado e Morte, e de momentos, regulados por convenções, advindos desta prática no Maranhão, como o gesto de batizar o boneco do Boi, seguido de hinos e orações.

Graça Reis, uma maranhense, fundadora do grupo, contribuiu para o aprofundamento da parte ritual: Graça trouxe sua experiência de família, ligada aos festejos e rezas do calendário maranhense, e, ano a ano, foi apresentando, paulatinamente, objetos, ações e fundamentos dos rituais. Entenda-se por objetos os elementos materiais necessários ao ritual, as ações são o rito, a performance e os fundamentos são baseados numa narrativa mítica que orienta a ordem correta das ações.

A compreensão dos fundamentos e símbolos que acompanham cada uma das três festas possibilitou, aos integrantes do grupo, alargarem seus conhecimentos para além do tocar e dançar e aproximarem-se do contexto simbólico no qual se insere a dança do Boi.

Todas as três festas contam com comida, preparada para se oferecer aos grupos convidados e integrantes do Cupuaçu. Esta refeição é organizada e preparada por Graça Reis, com a ajuda de integrantes do grupo, na sede do Cupuaçu, que fica no próprio Morro. É um ponto marcante do evento, onde se contam histórias das festas passadas, passam-se instruções, conhecimentos e fundamentos da tradição do Bumba meu boi, reencontram-se antigos amigos e ex-integrantes do grupo e se fortalece o compromisso com o festejo.

É um momento importante no processo de transmissão de saberes, quando aqueles que organizam, visitam ou estudam a festa se reúnem para trocar suas percepções individuais de um evento tão coletivo e até refletir sobre possíveis mudanças em relação aos próximos encontros.

2.4.1.1 Festa do Renascer

A primeira festa do ciclo anual é o Renascer do Boi e, do ponto de vista da tradição maranhense, é o primeiro ensaio, que acontece no sábado de Aleluia.⁴³ Em São Paulo, é também o primeiro encontro nas ruas no Morro do Querosene. Aqui, no decorrer dos anos, o Renascer ganhou dimensão de evento, com a presença de grande quantidade de público, e tornou-se uma festa, que também pede organização e estrutura para receber os convidados.

É no final da tarde do sábado de Aleluia que costuma iniciar o Renascer do Boi, com a participação das crianças, numa brincadeira de Boi mais descontraída, a que chamamos Boi Mirim.⁴⁴ Acende-se a fogueira na praça e integrantes do Cupuaçu tocam e dançam, mas o boneco do Boi é pequeno e as crianças presentes dançam, cantam e tocam, além de encenarem o auto manipulando os bonecos do Pai Francisco e Mãe Catirina no meio da roda. Os pais das crianças também participam intensamente de toda a brincadeira e é comum aparecerem várias burrinhas⁴⁵, trazidas espontaneamente pelas famílias.

Em seguida, soam os berimbaus e atabaques, forma-se a roda da Capoeira e do Samba de Roda; um público de jovens estudantes, adolescentes e moradores do bairro acompanham, cantando, jogando e dançando. As crianças costumam perguntar, então, quando virá o Boi de verdade. Talvez já estejam

⁴³ Esta data marca o final da quaresma, no calendário católico e é referência para o início das festas, quando já se pode tocar, dançar e brincar, rompendo o jejum de carne e tambor.

⁴⁴ A ação do Boi Mirim do Cupuaçu com as crianças é em certa medida pedagógica. Mas não com o olhar tradicional de ensinar o que é Bumba meu boi, mas, com o intuito de convidar as crianças para brincar de Boi, com todos os elementos do Boi que virá mais tarde, quando talvez já estejam dormindo e deixando espaço para que elas, as crianças presentes, protagonizem a sua história de Boi.

⁴⁵ Encontramos as burrinhas tanto nos Bois do Maranhão como aqui em São Paulo. No Morro do Querosene elas surgem, frequentemente, no Boi Mirim. Um vaqueiro veste o boneco como uma saia e segura uma de suas extremidades com uma corda que faz as vezes de rédeas em volta de uma cabeça de burro esculpida ou modelada .

dormindo quando os vaqueiros com suas roupas brilhantes e o “Boi grande” ocuparem o centro da praça, pois, na sequência da programação, outros grupos de danças brasileiras ou música costumam se apresentar. E só então o Boi vem. No Maranhão também é assim, uma festa de Boi é oportunidade para a apresentação de outros folguedos.

Aos poucos, chegam os brincantes. Primeiro, os tocadores aquecem os pandeirões, um e outro vaqueiro com matracas, e este pequeno grupo começa a puxar toadas de Guarneçê ao redor da fogueira.

O soar dos pandeirões anuncia para o público a chegada do Boi, e então as pessoas vão se concentrando ao redor desse primeiro grupo, formando uma roda próxima à fogueira. São vários os pedidos dos dançarinos para abrir a roda, mas o mais eficaz é a chegada do boneco do Boi e da Burrinha. Os caboclos de pena, com seus chapéus imponentes, também garantem a distância necessária para vê-los bailar. Chegam próximo ao microfone, os cantadores e o amo com o Maracá. Ouve-se o ronco grave do tambor-onça e a marcação das matracas e, aos poucos, todos esses elementos sonoros começam a se harmonizar entre si e com o movimento dos dançarinos.

Graça Reis costuma alertar o grupo que é bom romper a Aleluia, ou seja, estar brincando com o Boi na passagem da meia-noite. O grupo Cupuaçu inicia os ensaios fechados⁴⁶ no começo do ano, mas no Renascer, que é considerado o primeiro encontro maior, é comum o desencontro nos sons dos instrumentos e o cansaço nos passos dos dançarinos. Mas isso se mistura com um sentimento coletivo de prazer e orgulho em recomeçar. Orgulho também em aprender as toadas novas que os compositores, tradicionalmente, apresentam neste dia.

Segue-se a brincadeira, com música e dança, e o auto, em inserções, entre as toadas; e, para finalizar, são cantadas várias despedidas. Uma roda de Tambor de Crioula⁴⁷, às vezes, coroa o final da festa, dependendo do combinado estabelecido entre os integrantes do grupo.

⁴⁶ O grupo Cupuaçu costuma se reunir em encontros semanais, às quintas-feiras, no espaço do Teatro Ventoforte, no Itaim Bibi

⁴⁷ O Tambor de crioula é outra manifestação da cultura maranhense, também realizada pelo Cupuaçu, em que três tambores são tocados somente por homens enquanto forma-se uma roda de mulheres que dançam, girando suas saias. Ainda nessa dança, uma mulher sola no centro da roda, reverenciando os tambores.

2.4.1.2 Festa do Batizado

A segunda festa do ano é o Batizado. Se no Maranhão ela acontece na passagem de 23 para 24 de junho, em homenagem a São João, no Morro do Querosene, adaptando-se à realidade da cidade, marca-se esse segundo encontro, num sábado próximo a essa data.

Esta festa que também se inicia no final da tarde, costuma atravessar a noite e amanhecer o dia, com os brincantes dançando e tocando. Para o Batizado, monta-se um altar na praça, com imagens de São João, São Pedro e Santo Antonio. Um casal de pessoas próximas, ou de dentro do Grupo Cupuaçu é escolhido, a cada ano, como padrinhos, e terão, nas festas daquele ciclo, um papel de destaque. Os padrinhos tanto ajudam na organização das festas como também se reconhece nessa escolha uma forma do Cupuaçu homenagear pessoas que contribuem direta ou indiretamente com esses eventos e, ao mesmo tempo, procura fortalecer os vínculos com os integrantes do grupo.

O ritual de Batizado é um momento de devoção católica, quando se rezam orações, como o Padre Nosso, e também ladainhas em latim, frente ao altar. Depois, os padrinhos acendem uma vela e ungem o Boi com água, aspergindo-a com um ramo de ervas, ao mesmo tempo em que evocam o nome escolhido para o Boi naquele ano, que já está ou será bordado em seu couro. Todos cantam o hino de São João, com o acompanhamento dos pandeirões, e o Boi dança na roda, com os padrinhos, rodeados por vaqueiros, índios, tocadores e convidados.⁴⁸

Só então, o Boi, que estava no altar, vem dançar: é o auge da festa. O batalhão pode sair em cortejo pelas ruas do morro ou circular a praça. Os brincantes já estão mais acostumados, mais resistentes para o esforço que a brincadeira do Boi impõe do que estavam na festa do Renascer, pois vários ensaios e apresentações

⁴⁸ Carvalho nos conta que: “o ofício das bordadeiras e bordadores da indumentária do boi e dos brincantes é uma peculiaridade da brincadeira maranhense. Saiotes, golas, peitorais, calças, chapéus e mesmo o couro ou lombo, uma espécie de manto que recobre a armação que representa o animal, são produtos da atividade de dezenas de homens e mulheres que bordam, com canutilhos, pedras e miçangas, uma infinidade de motivos associados ao imaginário do bumba-meu-boi”. Ainda reza a tradição maranhense que o couro do Boi se renova a cada ano e é um presente dos padrinhos. No Cupuaçu não se troca de couro todo ano, por se tratar de trabalho bastante caro, mas cada couro traz uma história especial. Por exemplo, o couro atual foi um presente de Humberto de Maracanã, amo do Boi de Maracanã de São Luis.

aconteceram desde então. A música se harmoniza com mais facilidade e os dançarinos mantêm os passos firmes.

Antes do ritual de Batizado do Boi, a brincadeira do Boi Mirim abriu a festa, seguida das apresentações de grupos convidados e da Capoeira e do Samba de Roda. Em algumas festas, o próprio Cupuaçu apresenta outras danças de seu repertório, como Quadrilha, Lelê, Coco ou Cacuriá,⁴⁹ sendo comum chamar, no final da apresentação, o público para dançar.

A Festa de Batizado costuma amanhecer, com o próprio Boi brincando ou com o Tambor de Crioula, ou ainda com uma roda de samba. A praça vai esvaziando aos poucos, durante a madrugada, enquanto os brincantes mais animados permanecem alertas e tocando.

Amanhecer não me parece ser resultado gratuito daqueles que foram ficando. A meu ver, é representação de uma força, que se cultiva nos batalhões de Boi. Resistir é motivo de orgulho. E não parece ser só o resistir dançando e tocando por mais de doze horas. É também resistir às forças sociais e econômicas, que obrigam ao trabalho duro sem divertimento. Resistir como afirmação de uma identidade cultural.

E resistir, brincando, evocando nos pés dançarinos que percutem o chão, nas mãos inchadas, a fazer soar os imponentes pandeirões e nas vozes em uníssono, uma força que está em cada um, sustentada pelo fazer coletivo.

2.4.1.3 Festa da Morte

Finalizando o ciclo, numa lua cheia de outubro ou novembro, há a festa da Morte do Boi, que ocorre, quase sempre, num domingo, durante o dia. Dessa forma, atrai uma maior presença dos moradores idosos do bairro e de crianças. O grupo costuma sair em cortejo, dançando pelas ruas do Morro.

Começa então um jogo de fuga e resgate do Boi. O Boi faz várias tentativas de fuga, quase sempre entre uma toada e outra, sendo recuperado por vaqueiros e

⁴⁹ Outras danças brasileiras do repertório do grupo Cupuaçu. Mais informações podem ser acessadas no site oficial do grupo: <<http://www.grupocupuaçu.org.br>>.

índios e, quando, finalmente, consegue escapar, esconde-se numa casa próxima. Os brincantes costumam dizer que o Boi não quer morrer.

Os vaqueiros, tocadores e convidados, quando percebem que o Boi fugiu e não voltou, retornam para a praça sem o novilho e interrompe-se a brincadeira do Boi. Nesse momento, os convidados e brincantes circulam entre as barracas de comida e artesanato, enquanto isso, uma série de outras atrações artísticas se apresentam na praça.⁵⁰

À tarde, o Boi reaparece, cheio de galhos verdes amarrados em seus chifres, representando que estava escondido na mata. Outras vezes, é o batalhão que vai, em cortejo, buscá-lo na casa onde se refugiou. Volta-se a dançar e tocar, o Boi novamente simula fugir, sendo resgatado pelos índios, vaqueiros e crianças presentes, que muito auxiliam nesta função.

Na festa da Morte também se prepara o altar e enfeita-se o mourão⁵¹. Reserva-se no altar uma bacia e pano, brancos, velas novas, sangria de vinho e uma corda.

No início do ritual, vaqueiros, índios e tocadores formam uma roda, dentro dela está o Boi e iniciam as tentativas de laçá-lo com a corda. Quem primeiro tenta, geralmente, é o padrinho, seguido do amo e de outros integrantes do grupo. Uma vez laçado, os brincantes seguram a corda e vão levando o Boi para o mourão. Ele é, então, amarrado, com a corda ao galho, a bacia branca é colocada embaixo do Boi e, de dentro do boneco, derrama-se a sangria. Acende-se uma vela que é colocada junto ao mourão.

Este momento é acompanhado de um aboio⁵² à capela. Cheia a bacia com a sangria, deita-se o boneco e este é coberto com o pano branco. A sangria é partilhada, primeiro entre os componentes do Cupuaçu e, depois, com os convidados. Os padrinhos partem os galhos do mourão e entregam esses pedaços, com as prendas, às pessoas presentes. Segue-se a tradição de se guardar os pedaços do mourão até o ano seguinte, para então queimá-los na fogueira.

⁵⁰ Também na Festa da Morte do Boi acontecem apresentações de grupos convidados de dança, música ou teatro. A Capoeira e o Samba de Roda são, também aqui, as atividades mais frequentes.

⁵¹ Pela definição do dicionário de Aurélio Buarque de Holanda, mourão é esteio grosso, fincado firme no solo, e ao qual se amarram reses destinadas ao corte. Para a festa da Morte do Boi prepara-se um galho seco, enfeitado, com prendas (balas e doces) penduradas, que serão distribuídas posteriormente. Este mourão é usado na representação do ritual da Morte do Boi.

⁵² Canto monótono e triste do qual se faz uso no trato dos bois nos pastos e que aparece na brincadeira do Bumba meu boi no momento de laçá-lo e seguir com o ritual da morte.

Encerra-se neste momento a festa, mas levará ainda certo tempo para os convidados se dispersarem. Após o ritual da Morte do Boi, a música silencia. É comum as pessoas ficarem conversando, circulando pela praça e, aos poucos, irem se despedindo do Boi daquele ano. Reza a tradição maranhense que o Boi só dançará no próximo ano quando renascer na Aleluia. Como grupo de dança, com espetáculos, por todo o ano, o Cupuaçu, segue esta convenção apenas no Morro do Querosene, na festa de rua. Ao longo do ano continua ensaiando e se apresentando quando convidado, em geral cobrando um cachê.

2.4.2 Reflexão sobre a experiência do Bumba meu boi no Morro do Querosene

No decorrer destes anos, as festas do Boi, no Morro do Querosene, apresentaram aprimoramento significativo da parte material e das competências artísticas. Entenda-se, como material, a melhora na qualidade e diversidade dos figurinos e a aquisição e construção de novos instrumentos. E, como competências artísticas adquiridas, a formação de mais tocadores e dançarinos, que alcançaram maior domínio dos ritmos, passos de dança e coreografias. Houve também a formação de integrantes do Grupo Cupuaçu aptos a integrar o auto, encenando seus personagens principais.

O domínio dos passos, coreografias, ritmos e convenções musicais, a resistência física para brincar de Boi por doze horas seguidas são conquistas que requerem tempo e são alcançadas através dos ensaios semanais ao longo do ano. Este aprendizado também se dá pelo observar e fazer junto, pela convivência com pessoas mais experientes e se completa na vivência das festas do ciclo do Boi.

A preparação dos personagens valeu-se, no entanto, muito mais da experiência das apresentações, em que, através do improviso, os textos e interpretações iam ganhando mais qualidade. Em alguns ensaios, assisti Graça Reis e Tião Carvalho interpretarem o casal do auto, para mostrarem as possibilidades da atuação para os atores iniciantes.

Educadores, artistas, estudiosos, maranhenses morando em São Paulo, universitários, crianças e idosos, ao lado de parte da população do bairro,

acompanham, há anos, os festejos, que acabaram por se constituir numa tradição⁵³. As festas do Boi são objetos de trabalhos de pesquisa e inspiração para propostas de arte-educação, desenvolvidas, tanto por integrantes do grupo quanto por pessoas próximas, que acompanham as festas. Tião Carvalho, além disso, reconhece alguns grupos “filhotes” desta experiência e de suas oficinas, como relata:

A festa também foi muito importante para que outros grupos surgissem, “as pessoas vinham, conheciam e levavam para outros lugares não só de São Paulo, mas outros estados e fundavam lá, outros grupos”. Os grupos Saia Rodada, em Campinas, a Flor de Babaçu, em Brasília; o grupo Retrato da Cultura Popular em Londrina (PR); o Maracá, em Maringá (PR); e em Mogi das Cruzes (SP), o grupo Jabuti Caqui, são originados do Cupuaçu. (apud FERREIRA, 2009, p. 65).

Pelas diversas atividades que se desenvolveram a partir destes eventos, percebe-se que coexistem várias motivações para frequentar o ciclo festivo do Boi no Morro do Querosene. Pode ser a vontade de desenvolver as habilidades artísticas, na dança, música e teatro, a busca de experiências coletivas e espirituais, ou ainda o compromisso religioso e devocional. Além disso, podemos colocar nessa lista de motivações o simples desejo de brincar, espontâneo e descomprometido de qualquer desempenho profissional, como nos diz Brandão (1987, p. 5): “Também se faz festa por ‘brincar’, por ‘folgar’, por ‘pular’, por ‘farrear’, nomes e desejos tão brasileiros”. Podemos ainda perceber graus diferentes de envolvimento das pessoas com o festejo do Boi, com sua religiosidade e suas formas de expressão artística. Seja no Grupo Cupuaçu ou nas festas.

As festas do Bumba meu boi acontecem há mais de 20 anos no Morro do Querosene, em São Paulo. Quando encerra o ciclo anual, na Morte do Boi, logo se abre, para os integrantes do grupo, novo processo, em que começam a projetar o próximo ano. É uma festa viva, que reinventa a manifestação maranhense do Boi, com a participação de seus idealizadores, integrantes do Cupuaçu e das pessoas que, todos os anos, acompanham estes festejos.

⁵³ Utilizo aqui o termo tradição para designar a consolidação de uma prática festiva que a cada ano se repete e também se renova. É pertinente aproximar um trecho de Giddens, que apresenta um pouco dos atuais questionamentos sobre esse termo: “A ideia de que a tradição é impermeável à mudança é um mito. As tradições evoluem ao longo do tempo, mas podem também ser alteradas ou transformadas de maneira bastante repentina. Se posso me expressar assim, elas são inventadas e reinventadas”. (GIDDENS, 2007, p. 51).

Crianças nasceram e cresceram neste contexto, filhos de integrantes do grupo ou de amigos próximos. Alguns destes jovens e adolescentes já são conhecedores de boa parte deste fazer. Tocam, dançam, cantam e conhecem muitas histórias do Bumba meu boi.

O festejo do Boi, no Morro do Querosene, apesar de sua referência direta com os Bumba-bois do Maranhão, no decorrer dos anos, desenvolveu características próprias, influência natural da cidade de São Paulo e dos integrantes do Grupo Cupuaçu, com suas origens variadas. Os componentes maranhenses mobilizaram suas memórias e lembranças que, trazidas e propostas no Cupuaçu, foram se adaptando à realidade da metrópole. Vemos a marca de uma identidade própria do Boi do Morro do Querosene, expressa na organização do calendário do ciclo, nos motivos dos bordados e nos temas das toadas, entre outros pontos. As toadas paulistanas falam dessa especificidade:

Na Vila Pirajussara antigamente iluminavam os lampiões.
 Hoje, Morro do Querosene, as lamparinas iluminam os corações.
 E, eu, que ouvia boatos de pessoas falando,
 que São Paulo é só trabalho.
 Aqui, na praça do povo,
 a festança de junho,
 já começa mês de maio.
 (Toada de Ana Maria Carvalho e Henrique Menezes, compositores do Cupuaçu).⁵⁴

Vários integrantes do Cupuaçu atuam como arte-educadores em ONGs e escolas. No entanto, reconheço nas festas do Boi, também, uma ação educativa, cultural e social importante, ao propagar saberes artísticos e culturais, num espaço público, popular e gratuito, como a rua.

As vivências das festas do Boi contemplam, em seu interior, diversos ciclos, que se complementam: o ciclo do dia de cada festa, o anual, que concentra os três encontros; o ciclo de vida de cada participante; e, finalmente, um ciclo coletivo, em que se reconhecem as várias gerações que convivem nesta experiência: a criança, o jovem, o adulto e o velho.

O ciclo do dia de cada festa tem seu início repleto de preparações, o meio, com as apresentações e encontros, e o fim, quando amanhece o dia e silenciam os

⁵⁴ Faixa 1 do CD Todo Canto Dança, do Grupo Cupuaçu, lançado em 2008. Produção independente do grupo Cupuaçu realizado com apoio do Programa de Ação Cultural (PAC) da Secretaria de Estado da Cultura.

tambores. No ciclo anual, o Boi renasce, é batizado e por fim morre. Assim também, ao vivenciar estes três momentos, cada participante experimenta a seu modo, estes estados de transformação.

Cada pessoa também acrescenta o seu próprio ciclo de vida neste contexto, ao trazer para a festa suas próprias e específicas experiências, que a cada ano se mostram diferentes. Por fim, no ciclo coletivo, as percepções e ações de crianças, jovens, adultos e velhos se encontram, numa convivência possível e necessária. Nesses momentos, observa-se que as pessoas presentes, convidados e integrantes do grupo, são envolvidas pelo sentimento circular do mito do Boi, quando suas emoções e desejos podem se identificar com o boneco animado no meio da roda, que renasce, é batizado e por fim morre, para renascer.

Cada qual, se indagado, contará uma história diferente da mesma festa. Porém, não deixam por isso, de levar consigo um sentimento de cumplicidade. Cúmplices na vivência de cada ciclo, de cada ritual, em que se reconhecem conhecedores, ainda que de formas próprias, de um mesmo saber, de um mesmo sentimento, de uma mesma sensação.

CAPÍTULO 3

GRUPO DE DANÇAS BRASILEIRAS GRACINHA

Nosso boizinho quando começou era uma caixa de papelão. É engraçado que a coisa, quando ela tem força, ela resiste, ela cria raiz mesmo.

(Henrique Menezes)

CAPÍTULO 3 – GRUPO DE DANÇAS BRASILEIRAS GRACINHA

As fontes principais de informação buscadas para o entendimento do que é o Grupo de Danças Brasileiras Gracinha foram as entrevistas realizadas entre 2010 e 2012, com: Hilda Hashimoto, diretora do Centro de Convivência Gracinha, Geralda de Jesus, então coordenadora pedagógica do Centro de Convivência, Henrique Menezes, Rita Coelho e Leandro Mendes, arte-educadores atuantes na casa. Conteí, também, com os depoimentos das crianças, integrantes do grupo de dança à época da pesquisa e com o registro e vivência nos ensaios e festas. Além disso, consulteí os sites da Associação pela Família (ASPF) e do Instituto Ayrton Senna⁵⁵, o livro *Encontros*, 2006, edição comemorativa dos cinquenta anos da ASPF e a edição *Crisálida: o casulo do novo cidadão*, 2003, resultado da parceria entre a ASPF e o Instituto Ayrton Senna.

3.1 Breve história da Associação pela Família (ASPF)

O Grupo de danças Gracinha é uma atividade de arte-educação que se dá no interior do trabalho da Associação pela família. Portanto, para contar a história do Grupo de danças mostrou-se necessário passar pela trajetória da Associação, que desde seu início se propôs integrar educação e assistência social e cujo percurso de atuação nos esclarece as escolhas feitas mais tarde pelo Centro de Convivência Gracinha.

A Associação pela Família é uma entidade de caráter filantrópico e sem fins lucrativos, que atende crianças e jovens, em escolas formais e em centros de convivência. Criada há 50 anos, por operárias e educadoras, tem suas origens nos grupos de trabalho da Ação Católica.

A Ação Católica teve seus primeiros traços definidos pelo Papa Pio XI, na década de vinte e visava incrementar a participação dos leigos no apostolado e na difusão dos princípios católicos. No Brasil, este movimento chegou em 1935,

⁵⁵ Conferir: <<http://www.aspf.org.br>> e <<http://senna.globo.com/institutoayrtonsenna>>.

inicialmente dirigido por Alceu Amoroso Lima⁵⁶, apresentava um caráter conservador, preocupava-se em afastar a influência comunista dos jovens e estudantes. No entanto, em 1947, Dom Helder Câmara⁵⁷ foi nomeado assistente nacional da Ação Católica, criando cinco grupos de trabalho: Juventude Agrária Católica (JAC), Juventude Estudantil Católica (JEC), Juventude Independente Católica (JIC), Juventude Operária Católica (JOC) e Juventude Universitária Católica (JUC).⁵⁸ A partir deste momento de ampliação, também diversificou-se, na Ação Católica, as tendências políticas de seus participantes.

A JIC era um grupo voltado para jovens de classe média e alta e tinha um predomínio de mulheres. Um destes núcleos se reunia numa escola de Ensino Fundamental, a Escola Nossa Senhora das Graças, que ficava em Higienópolis. Numa das reuniões gerais da Ação Católica, houve o encontro destas jovens elitizadas com as operárias integrantes da JOC, que já faziam um trabalho de catequese no bairro do Ferreira. Eram as costureiras, Durvalina Noronha e suas sobrinhas Zilda Noronha Miné e Ilda de Noronha Miné, que são personagens-chaves desta história, pois foram as doadoras do terreno, onde funciona até hoje o Centro de Convivência Gracinha, onde se desenvolve o Grupo de Danças brasileiras Gracinha, objeto desse estudo. A própria Ilda trabalhou no centro de 1963 a 1984.

A Associação pela Família nasceu, em 1956, do encontro entre essas operárias e as jovens de classe média, da JIC, em sua maioria, educadoras. As fundadoras da Associação pela Família acabaram por comprar a Escola Nossa Senhora das Graças, em 1959, que passava por dificuldades financeiras e ameaçava fechar. No ano seguinte, promoveram a mudança da escola para o prédio do Itaim Bibi, onde funciona até os dias atuais.

Com a gestão desta escola, a Associação pôde dar continuidade a um projeto pedagógico com o qual se identificava e gerar receita para um programa de ações sociais, a que deram o nome de Ação Social. Essas ações se concretizavam em Centros Educacionais que a Associação pela Família implementava em bairros

⁵⁶ Alceu Amoroso Lima, escritor fluminense, nascido no final do século XIX. Católico conservador, teve importante atuação na defesa dos direitos humanos, após o golpe militar de 1964.

⁵⁷ Dom Helder Câmara, nascido em Fortaleza, ordenou-se sacerdote em 1931. Desde então tem sua ação voltada para as questões sociais e os direitos humanos. Durante a ditadura militar, foi proibido de se pronunciar publicamente. Fundou a CNBB, Confederação Nacional dos Bispos do Brasil, e foi seu secretário por doze anos. Morreu aos 90 anos. Sua atividade política, social e religiosa foi reconhecida mundialmente.

⁵⁸ Para saber mais sobre a Ação Católica, consultar Souza (2004).

periféricos de São Paulo, contando com receitas obtidas com a Escola Nossa Senhora das Graças, entre eles o Gracinha.

O trabalho da Ação Social nos Centros de Convivência corria em paralelo ao trabalho na Escola Nossa Senhora das Graças, que todavia passou por dificuldades no período de ditadura militar, deflagrada com o golpe de 1964, em função de sua proposta ser associada diretamente com a subversão e o esquerdismo. Na década de 1980, os laços entre a escola e a Ação Social se reforçariam com a participação dos alunos da Escola Nossa Senhora das Graças fazendo monitoria e recreação com as crianças atendidas nos então chamados centros educacionais.

No período de 1990 a 2006, os Centros Educacionais passaram de dois para oito, favorecidos pela ampliação da receita propiciada pela criação de uma nova unidade escolar, a Nova Escola⁵⁹, em 2004. Desde os anos de 1990, os centros acompanharam o processo de profissionalização deflagrado em todas as unidades da Associação; nesse período, houve o investimento na formação de professores e funcionários, acompanhado de um movimento de laicização da entidade.

Em 2011, ocorreu uma reestruturação no atendimento e foco da Associação pela Família, para se adequar à Lei n.º 12.101, de 27 de novembro de 2009 e à Resolução n.º 109, de 11 de novembro de 2009, que obrigava as organizações não governamentais a optarem por educação ou pela assistência social. O que implicou na supressão de alguns centros educacionais e um deles, Colibri, que funciona próximo a cidade de Embu, virou escola formal. A Associação optou, no entanto, por seguir com três unidades socioeducacionais, agora chamados: Centro de Convivência Gracinha, que desenvolve atividades, voltadas às artes, no contraturno escolar, para crianças e adolescentes do Distrito Vila Sônia; Centro de Convivência Clarisse Ferraz Wey, que atende diariamente, no contraturno escolar, crianças e adolescentes do Jardim Jaqueline; e Centro Social Caminho Novo, que oferece cursos para homens em situação de abrigamento, na Mooca⁶⁰.

Estas mudanças foram necessárias, pois, segundo a Lei acima citada, a ASPF precisou rever sua missão. Desde sua fundação, educação e ação social caminharam juntas. Porém, foi preciso optar por uma ação ou outra, implicando em perda de receita para gerir a ação social. Já que tanto a Escola Nova como a Nossa

⁵⁹ A Nova Escola desde 2004 atende crianças da Educação Infantil até o Ensino Médio no bairro V. Mascote em São Paulo, como unidade de ensino particular da Associação pela Família.

⁶⁰ A Associação pela Família organiza um curso de alfabetização para os frequentadores do Centro Social Caminho Novo, que são, em sua maioria, moradores de rua.

Senhora das Graças deixavam de estar ligadas diretamente aos Centros de convivência: educação e ação social se separavam, não permitindo que recursos financeiros fossem destinados de um âmbito para outro.

Na década de 1990, a Associação pela Família intensificou o processo de busca de parcerias com o poder público, em suas esferas municipais, estaduais e federais, assim como com a iniciativa privada, entendendo que as questões sociais brasileiras, agravadas nas últimas décadas, só encontrariam solução com a soma e integração de várias entidades.

Foi assim que se firmou uma parceria importante entre a ASPF e o Instituto C&A⁶¹, com o financiamento, por parte do Instituto, de oficinas de música, dança, circo, teatro e artes visuais, ministradas por arte-educadores, nos centros educacionais. Com o desenvolvimento desse programa, o Gracinha acabou por adotar a arte como eixo norteador dos seus trabalhos, explorando as possibilidades que as linguagens artísticas oferecem para desenvolver a sociabilidade, a curiosidade por conhecer e as potencialidades de crianças e jovens que atendia. Nas palavras da atual diretora do Centro de Convivência Gracinha, Hilda Hashimoto:

Desde 98 nós resolvemos dar um diferencial no trabalho e o caminho foi a utilização da linguagem artística. A arte possibilita explorar melhor todas as habilidades, todas as competências. Fornece, por exemplo, material amplo, rico, belo. Que é o cantar, o dançar.⁶²

Este projeto, com o Instituto C&A, se estendeu a todos os Centros Educacionais, e mesmo com o fim da parceria e do financiamento, o Centro de Convivência Gracinha conseguiu, todavia, manter as oficinas de artes visuais, lideradas então pela arte-educadora Rita Coelho.

Em 1999, a Associação pela Família fechou convênio com o Instituto Ayrton Senna, no projeto Educação pela Arte para o desenvolvimento humano.

Esse programa propunha uma educação estética inovadora a partir da construção de um conhecimento sensível do ser humano e do mundo. A ideia não era formar artistas nem usar atividades lúdicas ou artesanais para entreter ou ensinar pequenas habilidades. Pensava numa formação mais completa para crianças e jovens,

⁶¹ O Instituto C&A é uma organização sem fins lucrativos de interesse público, dedicada a promover e qualificar o processo de educação de crianças e adolescentes no Brasil. Atua por meio de programas, que se orientam a apoiar a realização de projetos que atendam às demandas sociais. Os projetos são desenvolvidos a partir do estabelecimento de parcerias e de alianças com outras organizações sociais e com o poder público. (<<http://www.institutocea.org.br>>).

⁶² Depoimento de Hilda Hashimoto, em vídeo institucional, no site <<http://www.aspf.org.br>>.

dançando, pintando, atuando ou cantando, terem a oportunidade de se preparar para serem cidadãos do século 21, desenvolvendo suas competências pessoais, relacionais, cognitivas e produtivas. (<<http://senna.globo.com/institutoayrtonsenna>>).

Chama a atenção, na proposta acima, a preocupação com a educação da sensibilidade e a visão de uma formação cidadã através das linguagens artísticas. Prosseguindo na exposição da proposta, estabeleciam como objetivos: incrementar a educação complementar à escola, despertando em crianças e jovens habilidades relacionadas à sensibilidade, à percepção e à criatividade. Pretendiam, ainda, durante a parceria, capacitar educadores para transformar potenciais em competências, trabalhando três aspectos do ensino de arte: fazer arte, aprender arte e multiculturalismo.

A parceria entre a Associação pela Família e o Instituto Ayrton Senna firmou-se através do projeto *Crisálida*, que reuniu as iniciativas de arte-educação de quatro Centros educacionais, entre eles o Gracinha.

No Centro de Convivência Gracinha desenvolveram-se propostas diferenciadas, sobretudo no campo das artes visuais. A proposta do Instituto Ayrton Senna incrementou ainda mais o trabalho já desenvolvido no Gracinha com as linguagens artísticas. Trabalhava-se com os jovens e paralelamente dedicavam-se à formação de educadores desses Centros de Convivência, pensavam numa “Educação pela Arte para o desenvolvimento humano”. O projeto finalizou com a publicação de *Crisálida: o casulo do novo cidadão*, onde ficaram registrados os trabalhos das crianças e jovens.



Figura 4 – Dança do pau de fitas. Ensaio do grupo de danças no Centro de Convivência Gracinha. 2010

3.2 Centro de Convivência Gracinha

O Centro de Convivência Gracinha, localizado na Zona Oeste de São Paulo, é uma das primeiras unidades socioeducacionais criadas pela Associação pela Família. Inicialmente, em 1956, atendia mães carentes das regiões dos bairros próximos e promovia a catequese de crianças. Em 1975, transformou-se em Escola de Educação Infantil gratuita, e assim funcionou até 1993, quando começou a atender crianças e jovens, agora voltando-se exclusivamente para a educação não formal.

O Gracinha dá preferência para jovens e crianças matriculados em escolas públicas, em situação de vulnerabilidade social, como definimos anteriormente, no turno contrário da escola. Atende crianças e jovens, moradores do entorno da Av. Francisco Morato: nos bairros do Monte Kemell, Jd. Jaqueline, Jd. Celeste e Campo Limpo. As famílias ficam sabendo mais pelo “boca a boca”, mas também ocorrem indicações por parte das escolas próximas, pelo Conselho Tutelar e pelo Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) do Butantã, com quem o Gracinha mantém convênio através da Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social (SMADS) da Prefeitura Municipal de São Paulo.

As famílias precisam demonstrar interesse, preenchendo uma ficha de inscrição. Ficam, então, numa lista de espera e, quando surge uma vaga, há uma visita domiciliar que marca o primeiro contato da entidade com a criança ou jovem e seus familiares.

Durante a pesquisa, no ano de 2010, o Centro de Convivência Gracinha atendeu gratuitamente 166 crianças nas idades de seis a dezessete anos. Divididos em dois períodos: pela manhã, das oito ao meio-dia e à tarde, das treze às dezessete horas.

Hilda Hashimoto, diretora do Centro de Convivência Gracinha, nos relata que, quando iniciou em 1996, na direção do Centro, a taxa de evasão era muito grande, um quadro que foi revertido. Hoje, as crianças tendem a entrar com seis anos e sair com quinze. Ela atribui esta estabilidade a vários fatores, entre eles, a própria conjuntura econômica, que tem colaborado para que as famílias permaneçam mais tempo no mesmo emprego e moradia.

Crianças e jovens são agrupados em três módulos: módulo 1, dos seis aos oito anos; módulo 2, dos nove aos onze anos e módulo 3, dos doze aos quinze anos. Um educador diferente é responsável por um grupo e, ao longo da semana, acompanha as crianças e jovens nas aulas de informática, artes visuais e percussão. Nos encontros semanais de artes visuais, as educadoras trabalham em parceria com a arte-educadora Rita Coelho e desenvolvem, ao longo do ano, projetos que envolvam arte e cultura.

As crianças, ao sair do módulo 3, por vezes desejam continuar no Centro. Para esses jovens, organizou-se o Grupo dos Independentes. Dessa forma, os jovens que saem do módulo 3 podem continuar frequentando o Gracinha diariamente. Desenvolvem atividades de arte-educação junto com o módulo 3 e, além disso, têm tarefas específicas, como organizar o mural do refeitório e preparar um jornal de circulação interna, etc. Vários deles participam do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha.

No início de 2012, o Centro de Convivência Gracinha modifica a forma de organização de suas atividades. Os educadores passaram a ser divididos por áreas: artes visuais, prática de linguagem, aprender a aprender, informática e expressão corporal, deixando de acompanhar todas as atividades de um mesmo módulo.

Em 1998, foi criado o Grupo de Danças Brasileiras Gracinha, do qual participam crianças e jovens de diversas idades e, portanto, dos diversos módulos; o grupo de danças nasceu de uma iniciativa da arte-educadora Rita Coelho no interior do módulo 2 da tarde com a proposta de conhecer os aspectos culturais do Maranhão, entre eles a dança do Bumba meu boi. Essa ideia cresceu e passou a configurar uma atividade aberta a todos os módulos.

Hoje, para participar do grupo de dança, a criança preenche uma ficha que vai para a casa para que os responsáveis fiquem cientes. É preciso a família aprovar a participação da criança, já que os ensaios acontecem aos sábados, pela manhã, das nove às doze. Além disso, para as apresentações, há a saída das crianças do Centro e o deslocamento até o local previsto. O grupo de danças é uma atividade opcional, que a cada ano conta com maior adesão de crianças e jovens.



Figura 5 – Thomas Vinicius Oliveira Joaquim aquecendo o pandeirão com ferro de passar para ensaio do Bumba meu boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010

3.3 A trajetória do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha

As atividades do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha, na sua relação com o Bumba meu boi maranhense, é uma trama de variadas linhas: diversas linguagens artísticas, diferentes propostas de arte-educação e várias trajetórias de vida estão lá imbricadas.

No terreno da arte-educação, os resultados de uma ação são imprevisíveis. Uma pequena ideia pode ser responsável por um grande movimento; nesse caso, uma ideia inicial acabou por mobilizar todo o Centro de Convivência numa atividade coletiva: a dança e o ciclo festivo do Bumba meu boi. Esta manifestação, trama de muitos saberes, convoca, ainda hoje, após treze anos de seu início, seus integrantes a continuarem dançando, cantando, tocando e realizando as festas rituais do Renascer, Batizado e Morte.

Rita Coelho, a arte-educadora responsável pela iniciativa, ingressou no Gracinha em 1998, ministrando oficinas de artes visuais. Tendo iniciado seus estudos artísticos no teatro Ventoforte. Primeiro foi aluna do Curso de Formação de Atores, ali ministrado. Depois entrou para o elenco e participou de diversas ações de

arte-educação desenvolvidas por este grupo, com a coordenação de Ilo Krugli. Além disso, foi moradora do Morro do Querosene e acompanhou o surgimento do Grupo Cupuaçu, sendo também aluna de Tião Carvalho, nos cursos de Danças Brasileiras.

O Tião fazia muito o boi no morro. Como a gente morava ali, então os Bois eram todos no morro. [...] O Boi acontecia na rua que ele morava, a gente brincava. Era esse prazer de dançar. Era muito gostoso. A gente tinha uma brincadeira muito boa na rua. Como é que as pessoas dançam na rua? Como é que as pessoas dançam sem ensaio? Como é que elas vão chegando para a brincadeira e, de repente, está todo mundo dançando?⁶³

Essa experiência com o Ventoforte e com o Cupuaçu fez com que Rita Coelho trouxesse para o Gracinha uma vasta experiência em arte-educação e, sobretudo, uma reflexão sobre o fazer arte com crianças em suas diversas implicações. A vivência da dança do Boi, no Centro de Convivência Gracinha, foi uma ideia inicial dessa arte-educadora no enfrentamento das dificuldades no seu dia a dia, com o trabalho de um dos grupos:

Quando entrei no Gracinha tinha um grupo muito difícil de 8 e 9 anos. Ninguém conseguia trabalhar com este grupo. Então eu pensei: puxa vida! O que eu vou fazer para trazer estes meninos para uma organização interna e externa. Porque eles vêm internamente desorganizados. Famílias desorganizadas, desestruturadas. Escolas desestruturadas. Comunidades desestruturadas. Aí eu pensei em fazer o Boi com esses meninos. Eu propus essa dança porque a corporeidade que trabalha é tudo para essas crianças que não se compreendem, nesse momento da pré-adolescência.⁶⁴

O propósito de trabalhar com a dança do Boi não visava, todavia, apenas desenvolver uma atividade corporal, trazia uma ideia mais ampla, que enxergava na cultura popular um legado cultural e estético a ser compartilhado com os alunos.

Quando eu escolhi a cultura popular como uma linguagem facilitadora de comunicação. É porque eu reconheci na cultura popular um espaço estético. Eu vi que tinha uma estética clara. E quando eu falo estética, eu não falo só do objeto. Eu falo da estética das relações, do movimento. Tinha uma linguagem. Eu achei que esta linguagem era muito importante para redefinir toda uma conduta dos meninos.⁶⁵

⁶³ Trecho de entrevista de Rita Coelho concedida a Luciana Coin em 2010 (em anexo).

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

Esta reflexão sobre o papel e influência da cultura e da arte na vida das crianças foi ganhando espaço em seu trabalho de artes visuais no Centro de Convivência e, ao mesmo tempo em que as ideias amadureciam, a proposta também se amplificava:

A primeira mostra que eu fiz, no Gracinha, foi mostra de Artes. Já a segunda eu quis trazer essa coisa da cultura brasileira, que até então lá, eles chamavam de folclore. Eu dizia, não é folclore e propunha para a Hilda mudar de nome, para Encontro da Cultura Brasileira. Porque você não traz só a dança, nem só o estudo, mas você traz junto como as pessoas conversam, como as pessoas enfeitam suas casas.⁶⁶

No projeto inicial do Bumba meu boi, em 1998, desenvolvido apenas com um pequeno grupo, as crianças entraram em contato com diversos aspectos da cultura maranhense, entre eles, a festa do Boi com o auto, a música, a dança e os rituais. O desenvolvimento da proposta gerou um espetáculo de dança e teatro que foi apresentado no final daquele ano. E também foram realizadas as festas de Batizado e Morte do Boi.



Figura 6 – Hilda Hashimoto, Diretora do Centro de Convivência Gracinha. 2012

Hilda Hashimoto relata que, neste primeiro ano, quando realizaram o ciclo festivo do Bumba meu boi, tanto crianças como adultos, pais e educadores, se emocionaram muito e, daquele ano em diante, as festas entraram para o calendário

⁶⁶ Trecho de entrevista de Rita Coelho concedida a Luciana Coin em 2010 (em anexo).

do Gracinha. Para Rita Coelho, esta vivência completa, que integrava dança, teatro, música e o ritual, ofereceu às crianças uma nova relação com o tempo, ritualizado e simbólico. Relata, entretanto, que a mesma vivência do Bumba meu boi também deflagrava questões conflituosas, como foi o caso das crianças de famílias evangélicas, que saíram do trabalho.

Para mim o que o Boi tem de muito genial é que ele traz o ritual da vida. Num ano você tem o nascimento e entre o nascimento e o batizado acontecem coisas. E entre o batizado e a morte, outras coisas acontecem. Não são três momentos estanques. [...]. Eu comecei a perceber esse tempo intermediário. [...] Quando comecei a fazer o trabalho do Boi vi que despertou muitas coisas. A questão religiosa, por exemplo, muitas crianças evangélicas saíram do grupo. A gente começou a fazer esta leitura em relação às famílias.⁶⁷

Segundo Rita Coelho, era preciso dar sentido ao fazer das crianças. E isso não era só nas aulas, mas em todos os detalhes da rotina. Ritualizar para as crianças cada momento: colocar a mesa, a toalha, os pratos e copos, iniciar a refeição. No Boi era igualmente necessário essa atitude ritualizadora, então, confeccionaram adereços, ensaiaram os passos e cenas e então apresentaram sua produção. Mas o maior resultado estava nas relações entre as crianças: “A gente percebeu que organizou o grupo. Começou a ter uma sintonia [...], ficou um grupo harmonioso. Tanto que deu para ensaiar a dança e apresentar a dança do Boi”.⁶⁸

A cada trecho da entrevista com Rita Coelho ficava mais claro como os processos de arte-educação são feitos de inúmeros detalhes e que cada pequena parte é tão importante quanto a outra para o sucesso da iniciativa. Na construção do boizinho e dos figurinos, por exemplo, cada detalhe representava uma marca que uma criança produzia no trabalho. Essa marca fazia com que esse boi fosse seu.

O nosso boizinho era um boi de papelão que eu cortei e fiz. A roupa era também uma imitação, não tinha grana. Era de papel camurça. E eles fazendo para se apropriar. Eu queria que eles sentissem que era deles aquilo. Porque eles vêm desvalorizando tudo. “Nada disso que eu tenho é meu”. É isso que eles vão trazendo. “Essa casa que eu moro não é minha. Esse espaço não é meu”. [...] eu queria que eles sentissem que valorizar uma coisa é ter olhar para aquilo. Quem engorda o Boi é o dono. Achei que isso era genial, investir mesmo, esse olhar. Eu disse: Vamos comprar purpurina e você vai bordar na sua roupa o que quiser. Essa roupa é sua.⁶⁹

⁶⁷ Trecho de entrevista de Rita Coelho concedida a Luciana Coin em 2010 (em anexo).

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem.

Após as primeiras apresentações do Boi no Centro de Convivência Gracinha, surgiram pedidos para que o grupo se reapresentasse. Esses convites vinham de escolas das próprias crianças ou de outras unidades da Associação pela Família.

Henrique Menezes, músico maranhense, integrante do Cupuaçu foi convidado a participar, tocando, nessas primeiras apresentações, já que até aquele momento, usavam exclusivamente música gravada. Ele mesmo nos conta como aconteceu:

Foi quando eu recebi o convite do Gracinha. Cada ano o Gracinha trabalha com um tema, este ano escolheram cultura popular brasileira, o Bumba meu boi. [...] eles ensaiavam com CD e quando foi a mostra do trabalho, eles me chamaram para participar, para tocar. Rita Coelho me indicou e então me contrataram para tocar neste dia. Foi muito bonito! Foi muito legal! Foi tão bonito que rendeu a ideia deles me chamarem para que o grupo continuasse no outro ano.⁷⁰

E, realmente, no ano seguinte, deram continuidade ao projeto de danças brasileiras, apenas com o grupo de crianças de oito e nove anos, que frequentavam o Centro de Convivência à tarde. Optaram por estudar coco e ciranda, danças tradicionais de Pernambuco. Era a tentativa de manter uma proposta que abrangesse cultura e danças brasileiras:

Eu não queria parar este trabalho. Porque deu certo o trabalho com dança. Então eu propus um trabalho anual estudando as regiões, com seus costumes, suas crenças, suas decorações. Mas muito na questão estética, trazendo a arte. A arte apresentando todo este trabalho. Aí a gente estudou Pernambuco e aí eu levei o coco. Tudo dentro daquilo que eu sabia, que eu não sou uma estudiosa de dança.⁷¹

A dança foi, por assim dizer, espalhando-se pela rotina do Centro de Convivência Gracinha. E como o repertório crescia e precisavam de mais tempo de trabalho, decidiram ensaiar aos sábados. E quando os educadores perceberam que havia crianças e adolescentes, de outros módulos da unidade, interessados na dança abriram a atividade de dança, nos finais de semana a todos os módulos. Nascia, então, o Grupo de Danças Brasileiras Gracinha.

⁷⁰ Trecho de entrevista de Henrique Menezes concedida a Luciana Coin em 2010. (em anexo).

⁷¹ Trecho de entrevista de Rita Coelho concedida a Luciana Coin em 2010 (em anexo).



Figura 7 – Geralda de Jesus, Henrique Menezes e Keila Mendes. 2010

Henrique Menezes, além de tocar nas apresentações, começou a ministrar oficinas de percussão durante a semana e, assim, foi possível preparar jovens e crianças para realizar a música ao vivo. Henrique nos conta qual o peso da dança do Boi em sua permanência nesse trabalho:

Hilda me convidou para dar oficina de percussão para as crianças, com o Bumba meu Boi. Certo é que o Boi que me manteve. Seja pela sedução que o boi tem, seja pelo respaldo, pela repercussão que o Boi teve. Fomos convidados para apresentar em vários lugares.⁷²

Henrique Menezes iniciou cedo sua trajetória na arte. Ainda menino, no Maranhão, participava das brincadeiras de quadrilha e reis preparadas por seus avós. Cresceu acompanhando as brincadeiras de Bumba meu boi, Tambor de Crioula e outras pelas ruas de São Luis. Tocava, cantava e atuava no Boi de Encantado, feito por crianças da Casa Fanti Ashanti.⁷³ Tornou-se mais tarde, primeiro Ogan da casa.⁷⁴

⁷² Trecho de entrevista de Henrique Menezes, concedida a Luciana Coin em 2010. (em anexo).

⁷³ A Casa Fanti Ashanti, fundada em 1958, é hoje um dos centros afro-religiosos mais importantes em atividade no Brasil, de influência jeje, e tema de estudos, teses e artigos de inúmeros pesquisadores em todo o país. A Casa cultiva, no decorrer do ano, diversas tradições sagradas e profanas como o Tambor de Mina, Candomblé, Pajelança, Baião de Princesas, Samba Angola, Mocambo, Tambor de Crioula, de Taboca, Canjerê, Bumba Boi, Festa do Divino e vários outros e tornou-se Ponto de Cultura em 2006. Pai Euclides, sacerdote chefe deste terreiro, tem 8 livros publicados sobre as religiões afro-brasileiras, tendo recebido diversos prêmios como a Ordem do Mérito Cultural e recentemente o prêmio Culturas Populares do MinC. (<<http://www.cultura.ma.gov.br/porta1>>).

Mudou-se para São Paulo, com 22 anos e logo começou a trabalhar em ONGs, ministrando oficinas de percussão e tocando em espetáculos de teatro. Ao chegar à capital paulista ingressou no Grupo Cupuaçu. Sua formação musical mistura o autodidatismo, a experiência familiar e social e a trajetória religiosa. Como primeiro Ogan, era ele quem primeiro aprendia e depois passava os toques para os outros tocadores do terreiro. Henrique nos descreve como se deu o início das festas rituais do Boi no Gracinha:

Nós sentimos a necessidade de fazer um pouco dos rituais de renascimento, do batizado e da morte do Boi. Porque, na verdade, o Gracinha começou a não ser só um espetáculo, uma brincadeira. A gente começou a ter o Boi como vivência. Não só como espetáculo. O Boi começou a fazer parte da vivência do Centro Educacional Gracinha mesmo. Começamos a frequentar o ciclo de festas no Morro do Querosene, com o Grupo Cupuaçu e vendo o ritual, resolvemos começar a fazer o nosso ritual, como precisava. Tivemos necessidade que o Boi tivesse essa amarração. Era uma coisa que faltava [...]. A própria força da brincadeira pede. A maturidade da brincadeira exigia essas responsabilidades, esses compromissos.⁷⁵

A continuidade do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha ao longo desses anos acumulou um repertório de várias manifestações da cultura brasileira que, nas palavras de Henrique, foram oportunidades para diversificar a experiência iniciada e mantida com o Bumba meu boi.

Hoje em dia, o Gracinha tem um repertório de espetáculos. Primeiro era só o Boi, depois nós sentimos a necessidade de fazer outras coisas. Resolvemos diversificar. Depois do Boi, montamos o espetáculo do Coco. A ideia era abrir um leque, abrir para outras manifestações das culturas populares. E aí, com isso, do Boi e do Coco, fomos para a Polca, Pau de Fita, Quadrilha e agora, por último, ainda estamos montando, na verdade nunca se termina de montar esses espetáculos, é o Maracatu. Foi a ideia de buscar uma manifestação pernambucana.⁷⁶

O grupo de Bumba meu boi Garotos do Cruzeiro é o Boi de Encantado da casa Fanti Ashanti, criado em 1953 a pedido do encantado Corre Beirada, que se manifesta em Pai Euclides, sendo anterior mesmo à inauguração da Casa Fanti Ashanti, e uma de suas atividades mais tradicionais. (<http://www.cultura.ma.gov.br/portal>).

⁷⁴ Ogan é o nome genérico para diversas funções masculinas dentro de uma casa de Candomblé. Ele não entra em transe, mas mesmo assim não deixa de ter a intuição espiritual. Entre suas responsabilidades está o toque dos atabaques. (Emídio de Ogum em: <http://espadadeogum.blogspot.com>).

⁷⁵ Trecho de entrevista de Henrique Menezes concedida a Luciana Coin em 2010. (em anexo).

⁷⁶ Idem.

As atividades do grupo de danças contemplam os ensaios aos sábados, as apresentações externas, que podem acontecer também durante a semana e as três festas do Boi, que acontecem ao longo do ano. Também se apresentam nos eventos do próprio centro como a Festa Junina, em junho, e a Mostra final de trabalhos, que acontece entre os meses de novembro e dezembro.

As crianças e jovens chegam, sábado pela manhã, por volta das nove horas e vão direto para o refeitório, onde tomam café juntos antes de descer para a quadra. Às vezes iniciam o encontro conversando numa grande roda, no ateliê ou na própria quadra. Nessas rodas, falam sobre as próximas apresentações, fazem combinados, comentam apresentações passadas e também cantam as músicas do repertório. Outros dias, logo se dividem em dois grupos. Henrique Menezes acompanha um grupo para tocar, enquanto Leandro Mendes prepara as outras crianças para a dança.

Leandro Mendes era aluno na época em que Rita Coelho começou a ensaiar o Boi com as crianças. Leandro logo se interessou e não se afastou mais do grupo de danças. Em sua entrevista, lembrou-se que seu encontro inicial com o Boi foi com a figura do Cazumbá⁷⁷. Apresentava um espetáculo de teatro com os adolescentes do seu módulo, no mesmo evento que as crianças faziam o Bumba meu boi. Faltou alguém para fazer o Cazumbá, então Leandro, de improviso, participou do espetáculo.

Foi também nesse tempo que confeccionou uma máscara desse mesmo personagem para o grupo de dança. Cada vez mais envolvido com a dança, Leandro também começou a frequentar os ensaios do Grupo Cupuaçu em 2002.

Leandro assumiu a coordenação da dança e Henrique, a da música, logo que o encontro do grupo de danças se transferiu para o sábado.

⁷⁷ Personagem do Bumba meu boi que representa os seres misteriosos ou espíritos, usa máscara grande e um longo vestido que esconde um badalo e um papelão amarrado nos quadris, que amplifica seu movimento. Os Cazumbás são figuras dos Bois de sotaque de Pindaré, em São Luis do Maranhão. Aqui em São Paulo, tanto no Gracinha como no Cupuaçu, por vezes encontramos estas figuras.



Figura 8 – Marcela de Jesus costa de Andrade, Leandro Mendes e Gabrielle Souza Santos conduzindo a fila do Maracatu. Apresentação na Escola Nossa Senhora das Graças em 2010

Após o trabalho em separado, com música e dança, no meio da manhã, os dois grupos se reencontram na quadra e realizam o ensaio completo: enquanto alguns executam a música ao vivo, os dançarinos treinam os passos específicos de cada dança e realizam os deslocamentos e formações combinados. O ensaio acaba no final da manhã. Crianças e jovens vão se refrescar e então se reencontram no refeitório onde o último ato os espera: o almoço. Sentam-se e comem juntos, talvez, sem suspeitar que ali, além de se alimentar também celebram o compromisso cumprido e renovado até o próximo encontro.

A existência do grupo de danças deixa suas marcas no espaço do Gracinha. É impossível adentrá-lo sem notar os sinais dessa atividade. Junto às linhas e cores dos trabalhos das crianças, nos saltam aos olhos instrumentos musicais pendurados na parede, os pandeirões usados na dança do Bumba meu boi. Na sala de informática, alfaias, caixas e pandeiros sobre estantes também nos contam um pouco dessa rotina. Aos sábados de manhã, esses instrumentos saem das paredes e estantes, ganham vida e conduzem o movimento cadenciado das crianças que dançam na quadra. No sábado de manhã o Gracinha é tomado pelo soar dos tambores.



Figura 9 – A arte-educadora Rita Coelho. 2010

3.4 O ciclo festivo do Bumba meu boi do Gracinha: Renascer, Batizado e Morte

As festas do Boi do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha já fazem parte do calendário oficial do Centro de Convivência e concretizam a proposta de arte-educação desenvolvida pelo centro ao compartilhar com familiares e educadores essa vivência. Além disso, através do relato de cada uma das três festas poderemos compreender de que forma o grupo de dança recria essa tradição maranhense.

3.4.1 Festa do Renascer

A Festa do Renascer do Boi aconteceu num sábado pela manhã, mas diferente da rotina de encontros do grupo de dança, pais, responsáveis e familiares foram convidados. Os pandeirões, logo cedo, foram expostos ao sol, na quadra,

para aquecer o couro, e havia, também, uma fogueira acesa no terreno externo da casa, para completar a afinação. Alguns meninos, orientados por Henrique, cuidavam dos instrumentos e, de tempo em tempo, repinicavam no couro para perceber se estavam afinados.



Figura 10 – Mariana Lima Fernandes vestida de vaqueira e segurando o pandeirão. 2010

Hilda Hashimoto começou as atividades desse dia conversando com os convidados: perguntou quem sabia qual festa era aquela, de onde vinha a tradição do Boi e há quantos anos acontecia no Gracinha. As respostas foram saindo do público, entre crianças e educadores. Tratava-se da festa de Renascimento do Boi, tradição vinda do Maranhão e este era o décimo segundo ano de festejo no Gracinha. Hilda completou as respostas, contando que as três festas, Renascer, Batizado e Morte do Boi, representavam o ciclo da vida e que aconteciam próximas a outras festas do calendário religioso, no caso do Renascer, sempre próximo à Páscoa.

Anunciou, então, que na primeira parte da manhã, aconteceriam brincadeiras conduzidas por Leandro Mendes e, num segundo momento, crianças e jovens do grupo de dança apresentariam o Bumba meu boi. Leandro pediu a participação de

todos: pais, educadores, crianças e adolescentes, que foram se aproximando do centro da quadra, primeiro tímidos, depois mais à vontade e, por último, animados, participando de todas as brincadeiras propostas.

Em seguida, Henrique e Leandro chamaram os integrantes do grupo de dança para que vestissem os figurinos e pudessem iniciar a dança do Boi. Nessa festa, uma surpresa deixou as crianças eufóricas: o Boi estava de couro novo, ricamente bordado com canutilhos e vidrilhos. O primeiro boneco de Boi do Gracinha era um Boi de papelão, confeccionado por Rita Coelho. Depois foi comprado, no Maranhão, um boneco de Boi pequeno e, finalmente, conseguiram recursos para adquirir um novo boneco, com a estrutura de bambu e buriti, como os usados nas brincadeiras do Maranhão, e com um rico bordado sobre veludo.

Os dançarinos, que representavam os vaqueiros, usavam peitorais e saiotes de veludo preto, bordados com canutilhos e missangas. Na cabeça, portavam os chapéus de fita: chapéus de palha cobertos com veludo preto e com fitas de cetim coloridas penduradas.⁷⁸

Henrique Menezes, empunhando o Maracá, orientava o grupo de meninos com os instrumentos: pandeirões, agora aquecidos, e matracas. Pâmela, vestida de Catirina, cantava acompanhando Henrique e também puxando algumas toadas.⁷⁹ Enquanto isso os vaqueiros desciam a escada em direção à quadra, as fitas de seus chapéus já bailavam ao vento e, quando a primeira toada soou junto com os instrumentos, adentraram o espaço da quadra realizando diversas formações.

Henrique apitava e cantava só, à capela; depois, na repetição, cantavam em coro, Pâmela e todos os brincantes. Na segunda ou terceira repetição, Henrique indicava o andamento com o Maracá e, então, soavam pandeirões e matracas acompanhando o canto. Iniciaram com a seguinte toada:

Guarnece, vamos guarnecer.
Aqui na fogueira. Esquentando os pandeirões.
Batalhão chegou, pedindo para vaqueirada.
Que cante uma canção para São João.⁸⁰

⁷⁸ Os bordados das roupas foram feitos pelas mães em oficinas de bordado ministradas por Meire Mesquita. Tanto os chapéus de fita quanto os saiotes e peitorais usados pelas crianças apresentavam semelhança com os figurinos dos Bois maranhenses de sotaque de Pindaré e da Ilha. Como citado no capítulo 2.

⁷⁹ Pâmela participa do grupo dos Independentes e uma de suas funções no grupo de dança é puxar as toadas e também fazer o coro quando Henrique canta. Neste dia também fazia Catirina, um dos personagens do auto do Boi.

⁸⁰ Toada de guarnecer composta por Henrique Menezes.

As toadas cantadas pelo grupo foram, em sua maioria, compostas por Henrique, para o Boi do Gracinha. No Maranhão, os grupos de Boi têm, na composição das toadas, um sinal de distinção e identidade. Os compositores maranhenses costumam cantar suas próprias músicas e, em geral, cantam toadas compostas naquele ano. O Gracinha não renova seu repertório anualmente, mas possui toadas próprias, o que o aproxima dos grupos tradicionais.

Após a primeira toada, Henrique esclareceu que a festa do Renascer coincidia com o sábado de Aleluia, marco do final da quaresma, que é um período de recolhimento na tradição cristã-católica. E associou o costume de se fazer jejum nessa época com o silêncio dos tambores.

O grupo, com vaqueiros, Boi e Burrinha entrou na quadra formando uma trincheira. E a cada toada faziam evoluções pelo espaço, variando entre filas e rodas. Leandro Mendes dançava junto às crianças que, atentas aos seus passos e gestos, acompanhavam as mudanças de movimentação. Cantou-se nova toada:

Nasceu a prenda de São João.
Para festejar e alegrar toda nação.
É o touro novo. Alegria do povo.
E orgulho do batalhão.⁸¹

No meio dessa toada, quando todos cantavam e dançavam, Pâmela interrompeu a música, agora como Catirina. O auto ou entrecho dramático se iniciava: Catirina convidou um colega, naquele momento, para ser Chico, seu marido, e eles começaram a conversar com o público, no centro da roda. Catirina estava grávida e tinha desejo de comer a língua do Boi da fazenda. Henrique se apresentou como amo dizendo que não estava gostando daquela confusão. Foi quando Catirina revelou seu desejo ao amo, ela e seu marido foram expulsos da roda pelo próprio amo e vaqueiros e então o batalhão voltou a tocar e dançar.

No meio de uma outra toada, quando vaqueiros dançavam soltos pela quadra, o Boi foi roubado por Catirina e Chico, mas só no final da música, algumas crianças que assistiam vieram avisar Henrique, agora como amo, que o Boi havia sumido. Cantou-se, então, uma toada para que os vaqueiros fossem à procura do Boi e eles

⁸¹ Toada de Henrique Menezes.

realmente o trouxeram, porém veio carregado, envolvido com a barra⁸² e diziam que o Boi estava doente.

O amo procurou um médico, entre os convidados, e um pai que assistia, aceitou o papel: ele examinou o Boi e chegou à conclusão de que alguém precisava cantar para o Boi renascer. Uma mãe se apresentou e cantou ciranda cirandinha. Neste momento, o Boi renasceu e todos cantaram e dançaram. Os convidados, pais, irmãos e educadores, foram chamados a entrar na roda. Cantaram-se toadas de urrou e as despedidas⁸³.

No final da festa, comeram, todos juntos, bolo com refrigerante.

3.4.2 Festa do Batizado



Figura 11 – Detalhe do altar montado para a Festa do Batizado do Boi na quadra do Centro de Convivência Gracinha. 2010

A festa do Batizado do Boi do grupo de Danças Gracinha aconteceu no mês de junho junto com a Festa Junina do Centro de Convivência. Na Festa Junina do

⁸² Barra do Boi é o nome que se dá à saia de pano que fica presa à estrutura do boneco do Bumba meu boi e esconde aquele que brinca embaixo do boneco.

⁸³ No Maranhão, as toadas de Bumba meu boi recebem um nome segundo aquilo que elas evocam. Podem ser toadas de *guarnecer*, que caracterizam o início da dança, o aquecimento; toadas de *lá vai*, para iniciar o deslocamento do batalhão em cortejo; *licença*, para pedir autorização para dançar em determinado lugar, seja um espaço público ou a casa de alguém; *pique*, quando um cantador faz uma toada para provocar outro cantador ou grupo de Boi rival; de *urrou*, quando o Boi renasce na apresentação do auto e as toadas de *adeus* ou *despedidas*.

Gracinha, não se cobrou entrada, os pais trouxeram pratos de comidas típicas e refrigerantes e se organizou a distribuição desses alimentos através de fichas.

Hilda Hashimoto, diretora do Centro, recepcionava convidados, pais e crianças e orientava para que descessem para a quadra. Logo na chegada, havia um mastro com a imagem de São João, todo coberto com balas. Leandro Mendes me relatou se tratar do Mastro dos Desejos, brincadeira que faziam todos os anos: crianças e adultos, num momento determinado, retiram as balas do mastro e, para cada bala, fazem um desejo.



Figura 12 – Mastro dos desejos. Festa de Batizado do Boi em 2010.

Muitas bandeirinhas de papel de seda penduradas enfeitavam a quadra e convergiam para a torre da capela. Esta capela era, na verdade, um cenário desenhado numa folha de madeira e enfeitado com flores de crepom. Dentro estava montado o altar, com imagens de São Pedro, Santo António e São João, sobre uma mesa. Também na mesa havia uma taça com água, folhas e duas velas acesas.

Crianças e jovens do grupo de dança tocaram e dançaram a Dança do Coco e o Maracatu, com a participação dos convidados. Leandro, antes de cada dança, contou um pouco sobre a história e origem de cada manifestação e de que Estado elas eram referência. Depois, o grupo de adolescentes apresentou a Dança do Pau de Fitas que é uma tradição do Sul do Brasil, em que os movimentos representavam as etapas do cultivo da terra: arar, semear e colher. Para finalizar este primeiro momento, Leandro e Henrique puxaram uma quadrilha com crianças, pais e educadores.

Em seguida, houve concurso de caipirinhas, com as candidatas se apresentando na hora, e os grupos da oficina de percussão, comandados por Henrique Menezes, fizeram pequenas demonstrações informais. As crianças tocando apresentavam qualidade sonora e expressiva: os instrumentos soavam juntos, buscando se equilibrar e as crianças expunham uma atitude de atenção e percepção do conjunto, revelando um coletivo em sintonia e uma sonoridade harmônica.



Figura 13 – Grupo de Danças Brasileiras Gracinha apresentando o Maracatu. Festa do Batizado do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010

Quando o final da tarde se aproximava, Leandro e Henrique chamaram os integrantes do grupo de dança para colocarem os figurinos do Boi, enquanto a

fogueira, já acesa, aquecia os pandeirões e o boneco do Boi era colocado frente ao altar.



Figura 14 – Tocadores do grupo de danças brasileiras Gracinha aquecendo os pandeirões na fogueira. Festa do Batizado do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010



Figura 15 – Altar montado para a Festa do Batizado do Boi na quadra do Centro de Convivência Gracinha. 2010

Próximo à capela, estava Roberta, educadora do Centro, e Guilherme, integrante do grupo de dança, os padrinhos do Boi nesse ano. Os tocadores foram

os primeiros a se posicionar perto do palco e dos microfones, eram em sua maioria meninos e aguardavam o sinal de Henrique para iniciar o ritmo. Pais e crianças sentaram em volta da quadra para assistir ao Boi.

Henrique, depois de organizado o som, iniciou o Boi, falando que aquela era a 12ª Festa do Boi e que sentia

[...] uma alegria muito grande (ao) ver as gerações de crianças. Hoje em dia muitos dos que foram da casa são educadores, tanto na associação como em outros lugares. São professores, trabalhadores de diversas áreas. E, para gente, é um prazer imenso ver essa transformação, essa oportunidade que se dá a essas crianças. Que a gente acredita que a criança é o futuro do nosso país. Então a gente tem que investir nas crianças para que cresçam e se tornem adultos responsáveis. E cuidem cada vez mais da nossa nação.⁸⁴

Em seguida, o apito soou. Ouviu-se a voz de Pâmela puxando a primeira toada e, em seguida, a voz do coro formado por Henrique e os tocadores. E então, conduzidos pelo Maracá, entraram os pandeirões e matracas. Havia duas índias: uma adolescente e uma criança, que entraram dançando na quadra antes do grupo de vaqueiros. Atrás delas, então veio o batalhão, orientado, neste momento, por Keila Mendes.⁸⁵

Entre os vaqueiros, um menino orientava uma menina mais nova a fazer os passos junto com todos, ajudava dançando, assim como Leandro fazia nos ensaios. O grupo, já na quadra, formou duas filas frente ao altar, na segunda toada, evoluíram para uma roda com índias e burrinha no meio. O Boi aguardava no altar, o momento do Batizado.

⁸⁴ Transcrição de fala de Henrique Menezes durante festa do Batizado do Boi.

⁸⁵ Keila Mendes é atualmente educadora do Centro de Convivência Gracinha; foi aluna do Centro e participa do grupo de dança desde seu início. Na ausência de Leandro, conduz o trabalho de dança.



Figura 16 – Boi colocado frente ao altar preparado para o Batizado. 2010

Depois de algumas toadas, Henrique interrompeu a música e então vaqueiros, índias e tocadores sentaram para assistir ao ritual de Batizado do boi. Henrique na frente do altar, orientou todo o ritual de Batizado: primeiro apresentou os padrinhos, Roberta e Guilherme e pediu silêncio e atenção dos que assistiam, por se tratar de um momento importante. Seguiu contando:

O Bozinho depois que é batizado, ele pode brincar. Fica aberto o terreiro. E nós temos ainda o ano inteiro para brincar com este Bozinho. O nome do Boi os padrinhos vão revelar daqui a pouco.⁸⁶

Em seguida, Roberta pegou a taça com água e as folhas, que estavam na mesa do altar, e Guilherme segurou uma vela que fora acesa naquele momento. Roberta aspergiu água com as folhas sobre o Boi e repetiu três vezes: “eu te batizo, *Mil bênçãos de alegria*, com toda sua formosura. Só não te dou santos olhos, porque não és criatura”. Depois Guilherme repetiu essa mesma frase, aspergindo água enquanto Roberta segurava a vela.

⁸⁶ Transcrição de fala de Henrique Menezes durante festa do Batizado do Boi.

Ao finalizar essa ação, Henrique deu um viva ao Boi, agora batizado com o nome *Mil bênçãos de alegria*, e chamou Gabriel para entrar embaixo do Boi. Gabriel é um dos jovens que dança como miolo no grupo. Henrique então puxou a seguinte toada:

Senhor São João, venha receber.
Essa coisa linda, que fizemos pra você.
Com a santa luz divina, ilumina o meu batalhão.
É humilde essa oferenda, mas é de bom coração.⁸⁷

Reiniciou-se a música e a dança com vaqueiros e índias formando uma grande roda, agora com o Boi dançando no centro.

Finalizou-se a festa de Batizado do Boi cantando-se toadas de adeus. Nesse momento, pais e crianças que assistiam foram convidados a dançar junto, alguns entraram na roda enquanto outros permaneceram assistindo. E, fechando as atividades desse dia, todos os presentes se reuniram, em volta da mesa, colocada no ateliê, comendo e bebendo juntos.

3.4.3 Festa da Morte

A festa da Morte do Boi, como no Renascer, aconteceu num sábado pela manhã e um altar foi mais uma vez montado na quadra, com as imagens de São João, São Pedro, Santo Antonio e São Benedito sobre uma mesa com toalha branca. Embaixo da mesa dos santos havia uma corda, uma bacia e pano brancos, que mais tarde seriam usados no ritual.

Ao lado do altar, havia um galho de árvore seco, enfeitado com papel de seda e com brindes pendurados. Esse galho representava o mourão, onde o Boi seria simbolicamente preso para ser sacrificado.

⁸⁷ Toada de Humberto de Maracanã. Um renomado cantador, compositor e amo de Boi da atualidade, de São Luis do Maranhão.



Figura 17 – Altar e Mourão preparados para a Festa da Morte do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010



Figura 18 – Detalhe do altar preparado para a Festa da Morte do Boi no Centro de Convivência Gracinha. Sobre a mesa estão Santo Antonio, São Pedro, São Benedito e São Pedro. 2010

A festa da Morte do Boi começou com a apresentação dos grupos de percussão. Crianças e jovens se revezavam nos instrumentos, tocando ritmos tradicionais brasileiros e *hip hop*, e finalizaram dançando, tocando e cantando uma ciranda, em que participaram crianças e jovens do grupo de dança, seus irmãos, pais, responsáveis e educadores.

Fez-se um intervalo para que se preparassem para o Boi: enquanto alguns meninos aqueciam os pandeirões na fogueira, a maioria do grupo foi colocar o figurino do Boi.



Figura 19 – Pandeirões aquecendo ao sol. Festa da Morte do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010

O batalhão entrou na quadra em trincheira e fez várias evoluções até que Leandro indicou a roda. O Boi veio dançando com o grupo e trazia alguns galhos verdes amarrados no couro e nos chifres.⁸⁸ Pâmela puxou a toada:

Vem ver, meu Boi que chegou pra brincar.
Morena varre o terreiro, São Pedro mandou avisar,
que a turma do Gracinha veio se apresentar.⁸⁹

O movimento e a música acompanhavam a emoção do dia da Morte do Boi. Parecia aos olhos de quem assistia que todos queriam dançar e tocar até o limite, esgotar o ritmo e a dança. Dançavam e tocavam como se fosse mesmo a última vez, e o grupo que, durante todo o ano, foi afinando o movimento e o ritmo, estava no auge da sintonia.

⁸⁸ De forma semelhante ao Cupuaçu, também na festa da morte do Boi do Gracinha havia mato amarrado nos chifres do Boi.

⁸⁹ Toada de Henrique Menezes que faz referência direta ao grupo de dança Gracinha.



Figura 20 – Emerson Yves Marques da Silva tocando matracas e Thawanny Esther Francisca de Natali, ambos vestidos de vaqueiros. 2010

Quando formou-se a roda, Gabriel foi buscar a corda, que mais tarde laçaria o Boi enquanto Henrique convidou pais, irmãos e educadores que assistiam, para dançar junto.

Leandro preparou o laço da corda e Henrique anunciou no microfone que se iniciariam as tentativas de laçar o Boi e, de um em um, vários meninos, tentaram laçá-lo dentro da roda. A índia e a madrinha do Boi, Roberta, entraram na roda para defender o Boi das investidas dos vaqueiros que tentavam laçar o Boi. Toda essa ação era acompanhada por toadas que mantinham o grupo de vaqueiros alertas ao redor do Boi.

Henrique, entre uma toada e outra, disse que o Boi precisava ser laçado, enfatizou que ele precisava morrer. De dentro da roda houve quem respondesse que o Boi não iria morrer, não! Ao ver o Boi sem saída, as pessoas se solidarizavam com a fatalidade da morte e queriam salvá-lo. O cantador, então, puxou a toada, de sua autoria:

Laça o Boi vaqueiro
 Traz meu touro pro mourão
 ele tem que morrer hoje
 não pode ser amanhã não.

Depois de várias tentativas, de crianças e jovens, em que o Boi desviava e escapava, Leandro laçou o Boi. Nesse momento a roda se desfez e os vaqueiros, segurando na corda presa na cabeça do Boi foram conduzindo o animal, lentamente, pela quadra até o mourão. Num determinado momento, as crianças se aproximaram e fizeram carinho no couro do Boi e depois foram trazendo o Boi para perto do mourão onde ele foi amarrado. Cantou-se, então:

Meu Boi já morreu
 ficou triste meu terreiro
 mas no ano que vem
 eu canto boi o ano inteiro.⁹⁰

De dentro do boneco, Gabriel derramou sobre a bacia branca suco de uva, representando o sangue do Boi. Roberta segurou a bacia com a sangria enquanto as crianças fizeram uma roda, em silêncio, para acompanhar o momento em que Gabriel saiu de debaixo do Boi e Leandro cobriu o boneco com um pano branco. Foi então que Henrique falou:

Nosso Bozinho já morreu, mas esse é o ciclo da história do Boi. Agora vamos dividir a sangria, que representa toda essa união, de brincadeira o ano inteiro. Que o ano que vem nosso Boi renasça com muito mais alegria, com muito mais festança. Levando essa tradição para muitos e muitos lugares, levando essa alegria para todos os outros terreiros. E viva a cultura popular brasileira! Viva nossa brincadeira!⁹¹

Foi distribuído o “sangue” do Boi e os adolescentes ajudaram as crianças a distribuir os brindes do mourão a todos os presentes. Devagar, a quadra foi se esvaziando, e o Boi coberto com o pano branco e o mourão foram retirados. Era o final de mais um ciclo festivo do Bumba meu boi no Centro de Convivência Gracinha.

⁹⁰ Toada de Henrique Menezes.

⁹¹ Transcrição de fala de Henrique Menezes durante festa da Morte do Boi.



Figura 21 – Mourão preparado para a Festa da Morte do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010



Figura 22 – Após o ritual da Morte do Boi, o boneco coberto com o pano branco. Centro de Convivência Gracinha 2010.

Henrique e Leandro delegaram, durante a festa, por várias vezes, a condução da música e da dança, respectivamente, para jovens mais experientes do grupo, que responderam confiantes a esta responsabilidade e foram atendidos e respeitados pelo resto do grupo.

As toadas que cantaram faziam referência direta ao grupo de dança e se mostravam um elemento forte de identidade deste grupo. Henrique nos relatou que as toadas cantadas pelo grupo eram, no início, escolhidas de grupos de Bumba meu boi conhecidos deles, como Cupuaçu e Barrica⁹². Com o amadurecimento do trabalho, ele próprio foi compondo toadas para o grupo. Hoje cantam toadas próprias e de outros compositores.

As crianças e jovens mostravam-se à vontade com as mudanças de passos e de formações entre uma toada e outra. Leandro nos conta que, quando iniciou a coordenação da dança, preferiu, ao invés de marcar as coreografias, desenvolver ao longo dos ensaios, um repertório de movimentos com o grupo e combinar com as crianças, principalmente as que puxam as filas, nomes e sinais para orientarem as transições de movimento, durante as apresentações. Leandro faz uma direta relação com sua vivência no grupo Cupuaçu:

[...] é muito do que acontece no Cupuaçu. Hoje, por exemplo, as maiores que iniciam a fila elas já sabem, isso já é automático delas. Elas sabem que, por exemplo, o boi e o coco vão entrar em duas filas e que vão fazer lá a trincheira e depois chegar e montar a roda. Depois que montou a roda o que a gente vai fazer? Não sei quantas músicas vai cantar não sei qual é o tempo que eu tenho, então, está mais nesse sentido: [...] Trabalhar com as possibilidades. Isso faz tempo que a gente faz isso assim. Acho que desde 2002.⁹³

Além disso, é uma preocupação de Leandro que cada um procure o seu jeito de entender e fazer cada passo. Essa é uma maneira de ver a orientação coreográfica, que valoriza a construção do movimento individual, permite uma variedade de movimentos com a mesma toada e exige dos dançarinos uma atenção constante ao conjunto e aos colegas.

O aperfeiçoamento do grupo, nesses treze anos, parece ter se dado ao mesmo tempo em que os elementos que compõem sua prática foram amadurecendo: o aprendizado dos passos e dos ritmos e a elaboração dos figurinos, que foram possibilitados, em certa medida, através da aquisição de mais instrumentos e de material para a confecção de roupas e adereços. Mas vale chamar a atenção para outros elementos, que ao amadurecer, talvez tenham ajudado a fortalecer a atividade do grupo. São eles: a composição de toadas

⁹² Grupo de danças maranhenses, de São Luis do Maranhão.

⁹³ Entrevista de Leandro Mendes, concedida a Luciana Coin (em anexo).

referentes ao grupo, a autonomia de crianças e jovens na condução da dança e do ritmo e a vivência do ciclo de festas rituais do bumba meu Boi.



Figura 23 – Detalhe do brinde do mourão da Festa da Morte do Boi no Centro de Convivência Gracinha. 2010

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central dessa pesquisa foi descrever a experiência do grupo de Danças Brasileiras Gracinha, mas no decorrer desse processo outros elementos pediram espaço, como foi o caso do ciclo de festas do Bumba meu boi realizado pelo grupo Cupuaçu, no Morro do Querosene que se mostrou uma iniciativa anterior intimamente ligada ao Grupo Gracinha em diversos aspectos.

Essa ligação se inicia quando a arte-educadora do Centro de Convivência Gracinha, Rita Coelho, propõe um trabalho com o Bumba meu boi com um dos seus grupos de alunos. Rita foi moradora do Morro do Querosene e aluna de Tião Carvalho, diretor do Cupuaçu. Mas a relação entre Gracinha e Cupuaçu ainda se intensifica já que os coordenadores atuais de música e dança do Gracinha, Henrique Menezes e Leandro Mendes, respectivamente, também são integrantes do grupo Cupuaçu. Através dessas relações parece que algumas formas de realizar o festejo do Bumba meu boi foram transmitidas de um grupo ao outro. Como, por exemplo, as histórias contadas sobre a origem do Boi e também a narrativa que é encenada durante as apresentações. São igualmente parecidos os materiais que compõem os rituais e o modo como são usados. Os grupos ainda se assemelham nas formas de ensinar e aprender, pois em ambos se aprende e ensina pelo exemplo do mais experiente, pela imitação e pelo fazer junto. E, completando esse quadro, há, nos dois ciclos uma referência direta e verbalizada às festas do Bumba meu boi maranhense. Essas formas de ensino e de convivência, tanto no Cupuaçu como no Gracinha, se assemelham às formas de transmissão de saberes da cultura popular.

Não podemos, no entanto, atribuir somente a essas relações a aproximação do Bumba meu boi para se trabalhar com as crianças, pois como vimos no capítulo 3, Rita Coelho reconheceu no folguedo do Boi elementos importantes para ajudar aquele grupo de crianças inicial a se configurar como um conjunto e trabalhar coletivamente para realizar um projeto, que no caso foi o espetáculo do Bumba meu boi.

Ao desenvolver um percurso histórico do grupo de danças brasileiras e investigar suas formas de organização pude apurar que a ideia inicial da arte-educadora Rita Coelho, ao propor a vivência com o Bumba meu boi, deflagrou dois

outros processos que se desenvolveram paralelamente: primeiro foi o encantamento pelo Bumba meu boi, pois a manifestação do Boi, com toda sua complexidade e a força de seus elementos simbólicos seduziu crianças e educadores, especialmente ao vivenciarem o ciclo de festas rituais. Rita nos conta que, no início da proposta, os jovens e também suas famílias viam com estranheza essa atividade e que precisaram de tempo para que reconhecessem sentidos nessa prática e o segundo processo foi o acolhimento dessa manifestação no Centro de Convivência por parte de seus gestores, educadores e funcionários que encamparam a ideia inicial e fizeram dela um projeto de todos e de cada um. Assim, um projeto que era realizado por um dos módulos passou a ser um projeto de todo o Centro de Convivência.

O trabalho com cultura popular se encaixava na proposta pedagógica do Gracinha, que já desenvolvia outros projetos em que a arte era o eixo central. Porém, não havia ainda acontecido de um projeto se sustentar por tantos anos e ainda chegar ao grau de organização e desenvolvimento que o grupo de danças chegou. Acredito que as formas escolhidas para desenvolver o grupo de danças junto à proposta pedagógica do Centro de Convivência foram responsáveis, em parte, pela longevidade do grupo.

No grupo de danças, as formas de transmissão da cultura popular estão em evidência e como resultado dessas ações percebemos, durante os ensaios e apresentações, que todo o grupo está em sintonia, e nos emocionamos ao vê-los executar juntos uma dança, uma música ou um rito. Assim também a convivência entre idades variadas, característica do grupo Gracinha, mostrou-se um fator importante no desenvolvimento das relações interpessoais dentro do grupo, em que o cuidado com o mais novo e o respeito e admiração com o conhecimento do mais velho pareceu favorecer interações mais solidárias e gentis.

Além das formas de transmissão específicas do grupo de danças, reconhecemos orientações mais gerais que dizem respeito à proposta do Centro de Convivência Gracinha e que também colaboraram para o fortalecimento desse projeto: procuram oferecer uma formação integral para jovens e crianças, isso significa preocupar-se com os aspectos cognitivos, afetivos e sociais que implicam no desenvolvimento dos alunos. Desejam que a experiência vivida nas atividades não resulte somente em habilidades desenvolvidas, mas que possa ser transferida para os processos da vida de cada um; e ainda pretendem contribuir com informações significativas para a formação cultural dos alunos.

O trabalho desenvolvido no grupo de danças prima pela qualidade expressiva e técnica. E isso parece se relacionar a outra preocupação, que foi muito bem esclarecida por Rita Coelho, quando usou a palavra “excelência”. Pois Rita preocupa-se em realizar um trabalho que alcance beleza e prazer estético, para quem faz e também para quem assiste. Rita Coelho afirma que ao desenvolver seus projetos de arte-educação atenta-se aos detalhes e isso pode ser entendido como uma busca de aperfeiçoamento do trabalho artístico que, no entanto, não almeja só o desenvolvimento da técnica, busca também o resultado expressivo e significativo para as crianças. Observo que a excelência alcançada está justamente aí, neste olhar abrangente e cuidadoso para o trabalho de criação artística com crianças e jovens.

Outro aspecto que também ganhou destaque no desenrolar dessa pesquisa foi investigar de que forma o Centro de Convivência se encaixa no contexto da assistência social e da educação não formal. A proposta do Centro de Convivência Gracinha integra elementos da educação não formal e informal e as duas formas de educação coexistem no mesmo espaço sem problema algum. Trata-se, portanto, através da pesquisa sobre o grupo de Danças Brasileiras Gracinha, de uma oportunidade para refletir sobre as possibilidades de integração entre educação não formal e informal.

A proposta do Centro de Convivência Gracinha integra elementos da educação não formal quando se propõe trabalhar a arte como eixo norteador de sua proposta pedagógica e, a partir daí, desenvolver projetos que estimulem a formação cidadã desse jovem. Já, como elementos da educação informal, podemos compreender as formas de transmissão da cultura popular presentes, especialmente, no grupo de danças brasileiras. E integrando essas duas formas de educação, podemos recuperar o conceito de escola rede exposto no capítulo 1, que considera que os conhecimentos não são mais exclusividade da instituição escolar nem da profissão docente. E que qualquer iniciativa educacional precisa contar com a cooperação entre pessoas, grupos, organizações, e acrescento também, contar com as manifestações populares que ocorrem no entorno.

O Centro de Convivência Gracinha constrói um ambiente educativo próximo ao conceito de escola rede, pois além de todos os processos que promove para seus alunos no interior da entidade, mostra-se aberto às contribuições externas para incrementar sua proposta. Essa abertura se concretizou nos últimos dez anos, nas

parcerias com os Institutos C&A e Ayrton Senna. Além disso, estimula seus alunos a visitarem os centros de cultura que existem na cidade e também a frequentarem eventos como a festa do Bumba meu boi no Morro do Querosene e ainda podemos compreender as apresentações do grupo de dança como oportunidades para que essas crianças e jovens conheçam novos lugares e outras realidades distintas das suas.

A integração entre essas formas de educação mostra-se harmônica e respeitosa, porque não chegam às crianças hierarquizadas nem com valorações a priori. As formas de saber são entendidas como diversas e essa pluralidade é vista como uma qualidade importante para o aprendizado, assim como a experiência de cada aluno, própria de seu ambiente familiar, também é levada em consideração nesse processo. Além disso, compreende-se que o conhecimento está em muitos lugares e pode ser obtido através de diferentes experiências.

Assim, várias formas de ensinar, de aprender e conviver integram a proposta pedagógica do Gracinha, com o propósito de se somar esforços e de se complementarem na formação de crianças e jovens. Cabe nesse processo aprender através da imitação e do fazer junto nos ensaios do grupo de danças, apreciar obras de arte num museu da cidade, ao mesmo tempo em que conectados à internet assistem a apresentações de Boi e Maracatu no Youtube.

Ao indagar junto ao grupo quais motivações propiciaram o desenvolvimento do folguedo do Bumba meu boi, compreendi que a elaboração do sentido dessa experiência se deu através da preparação de um espetáculo e da vivência do ciclo de festas do Boi, sem que necessariamente essa tradição fizesse parte do universo das crianças e familiares envolvidos. Os elementos simbólicos do folguedo, como a associação do ciclo de festas do Boi com o ciclo da vida parecem ter ajudado o grupo a se identificar com o Bumba meu boi, ao mesmo tempo em que o sentido de pertencimento era deflagrado através da construção de figurinos e adereços, entre eles o próprio boneco do Boi, como foi relatado anteriormente.

Esse sentido de pertencimento se concretiza, ainda hoje, nas roupas que foram bordadas pelas mães, nas toadas que falam dessa turma animada que veio se apresentar e no dançar e tocar o Bumba meu boi que ensaiaram e prepararam juntos. Assim, as crianças do Gracinha, há treze anos, realizam “o seu Boi” e escrevem sua própria história.

Quando indagadas, porque participam do grupo de danças, cada criança e jovem do Gracinha justificou de maneira diversa sua presença no grupo. Mas, vale destacar algumas motivações que foram mais frequentes: na fala das crianças aparece o fato de ter assistido a uma apresentação do grupo e aí ter se interessado em participar, ou às vezes ter irmãos frequentando, que contavam maravilhas. Para alguns jovens, foi a possibilidade de encontrar os amigos mais uma vez na semana, pois os ensaios acontecem aos sábados. Falam também que aprendem “muitas coisas” no grupo; e, se pergunto sobre que “coisas” são essas, descrevem a percussão e os passos das danças. Contam que, quando começaram a dançar e tocar, era difícil e depois de alguns ensaios ficou mais tranquilo. O entendimento de que é preciso ensaiar, ou seja, repetir e repetir de novo e muitas vezes para chegar num resultado melhor aparece na fala de crianças e jovens e também é reforçado por Henrique Menezes.

No grupo de danças Gracinha convive-se com a rotatividade de pessoas, pois crianças entram e saem do grupo todo ano. Se é certo que os mais velhos, “tecnicamente,” precisam sair, pois o atendimento no Gracinha vai até os dezessete anos, há também outros motivos, que podem levar uma criança a desistir de participar do grupo. Por exemplo, a família não poder trazer mais aos sábados. Nesse caso, surgem dificuldades para manter a qualidade do trabalho, pois acabam saindo, por exemplo, crianças e jovens que faziam personagens específicos e será preciso preparar outra criança, e esse processo leva tempo. Em todas as entrevistas realizadas, a preocupação com a continuidade do grupo foi associada a esse fato. Porém, também presenciei, no tempo que acompanhei ensaios, festas e apresentações, um intenso movimento de renovação, em que as crianças mais novas se apropriavam dos fazeres da dança e da música com a ajuda dos jovens mais experientes que permaneciam.

Por quanto tempo ainda se manterá o Grupo de Danças Gracinha? Uma resposta muito fechada talvez incorra em erros, mas nas entrevistas os educadores arriscaram algumas suposições. Preveem a possibilidade dos jovens mais antigos do grupo serem preparados para conduzirem a dança e a música nas apresentações. O que, de certa forma, já acontece. Sonham com a perspectiva do grupo conquistar gradativamente independência, em relação ao Centro de Convivência, o que acarretaria uma profissionalização dos seus integrantes e a

autonomia do grupo. Não estaria, todavia, nesse caso ocorrendo uma descaracterização de uma proposta com resultados tão interessantes?

Ficou evidente também, durante a pesquisa, que o grupo de danças se consolidou devido, em grande parte, à atuação harmônica e produtiva de seus coordenadores. Essa harmonia parece derivar, em certa medida, do percurso de formação de seus agentes. Henrique Menezes traz em seu percurso o autodidatismo na música, a vivência das brincadeiras populares no Maranhão e sua profunda experiência no candomblé. Isso se traduz, em sua prática educativa, em uma atitude de respeito com as formas de aprender de seus alunos e uma atenção especial às ações do dia a dia, ritualizando e ressignificando o cotidiano.

Já Leandro Mendes chegou ao Centro de Convivência Gracinha em 1998 como aluno e, rapidamente, se integrou à proposta do grupo de dança. Em 2002, ao mesmo tempo em que começou a trabalhar na entidade como auxiliar de educador, também entrou no Grupo Cupuaçu, ampliando seus conhecimentos das danças brasileiras. Depois, foi educador do Gracinha por quatro anos e hoje é arte-educador responsável pelos ensaios das danças brasileiras. Interessa detalhar seu percurso de formação porque esse caminho é em parte resultado da proposta do Centro de Convivência. Não que se espere que se formem no Gracinha artistas profissionais, mas se espera, e isso foi possível acompanhar na trajetória de Leandro, que seus alunos acreditem em suas possibilidades e se desenvolvam nas áreas que escolherem para seguir seus caminhos.

Nessas considerações refleti sobre a transmissão de saberes ocorrida entre os grupos Cupuaçu e Gracinha e ponderei sobre as implicações decorrentes da escolha em se trabalhar com o Bumba meu boi com crianças e jovens e como as formas escolhidas para desenvolver esse projeto resultaram na criação do grupo de danças. Comentei a integração entre diversas formas de educação na proposta pedagógica do Centro de Convivência e as perspectivas de futuro visualizadas pelos entrevistados para o grupo de danças. relatei como a rotatividade de crianças é enfrentada pelo Gracinha e quais são as motivações mais frequentes que levam crianças e jovens a participar dessa atividade.

Apresento, por fim, uma última questão: quais seriam os elementos da experiência do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha que poderiam inspirar novas ações de arte-educação com foco na cultura popular que se desenvolvessem por mais tempo e com mais qualidade?

Não parece ser uma receita simples, tão pouco que os ingredientes desse prato saboroso, sejam de fácil acesso a quem deseje encontrar. Mas também é certo, e eu aprendi com as crianças do Gracinha, que uma longa jornada começa com o primeiro passo.

O primeiro ato dessa história não foi apresentar às crianças o Bumba meu boi. O primeiro ato foi olhar para elas. Como bem diz Rita Coelho, olhar é uma ação poderosa. E ao olhar para seus alunos ela pode ver muitas coisas, entre elas a necessidade de uma organização interna e externa: precisavam de uma vivência que fosse significativa e acolhesse suas subjetividades e uma proposta de ação estruturada que oferecesse códigos de conduta para agirem em grupo.

Outra característica importante foi que, ao vivenciarem as festas do Boi, educadores e gestores do Gracinha reconheceram nas festas uma experiência importante a ser repetida. A repetição é imprescindível à arte, mas é muitas vezes mal interpretada como falta de criatividade. Ao contrário, ao se repetir, se elaboram cada vez mais as linguagens e as expressões artísticas. Mas, ainda na repetição das festas, há outro elemento importante: as vivências significativas nas práticas de educação e arte com crianças. A vivência das festas foi preparada respeitando-se os detalhes e explicitando para as crianças o que cada objeto e ação representava, além dos elementos que eram construídos pelo grupo e produziam um elo de identificação entre as crianças e as festas, como os bordados e as toadas, que faziam referência direta ao Bumba meu boi do Gracinha. Assim as crianças foram tecendo suas redes de sentidos.

Seja fazendo Boi, tocando tambores, pintando, contando histórias, o desafio do arte-educador é ajudar seus alunos a construir uma rede de sentidos para produzir a linguagem artística e, quando essa experiência se dá coletivamente, é como se todos sonhassem o mesmo sonho.

E, por fim, identifico a ousadia como o tempero que deu o sabor definitivo ao prato do Boi servido no Gracinha. Pois foi preciso uma dose considerável de ousadia para acreditar que um grupo de crianças, que nunca haviam ouvido falar, dançar e tocar Bumba meu boi, pudesse se apropriar profundamente dessa prática. Ousar tem algo de visualizar, enxergar antes que aconteça, e para tanto é preciso primeiro acreditar.

Não imagino que os idealizadores dessa proposta já pensassem que o primeiro Boi de papelão viria a ser um Boi, como é hoje, bordado com canutilhos e

miçangas. Mas, ao ouvir a história agora, gosto de imaginar que dentro do Boi de papelão já vivia o Boi brilhante. Vida longa ao Gracinha!

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira angola: cultura popular e o jogo de saberes na roda*. Campinas: Unicamp/CMU; Salvador: EDUFBA, 2005.

ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. Organização Oneida Alvarenga. 2. ed. São Paulo: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. Tomo I, II, III.

ASSOCIAÇÃO pela Família. Disponível em: <<http://www.aspf.org.br>>. Acesso em: 6 out. 2010.

ASSOCIAÇÃO PELA FAMÍLIA. *Encontros: Livro comemorativo dos 50 anos da ASPF*. São Paulo: [s.n.], 2006.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte/Educação no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates).

_____. *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino de arte*. São Paulo: Cortez, 2002.

_____.; CUNHA, Fernanda Pereira de (Org.). *A abordagem triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais*. São Paulo: Cortez, 2010.

BAUMAN, Zigmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 114-119.

BIANCONI, M. Lucia; CARUSO, Francisco. Apresentação Educação não Formal. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 57, n. 4, out./dez. 2005. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=s0009-67252005000400013&script=sci_arttext>. Acesso em: 7 mar. 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2011.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 308-346.

_____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1991.

BRANDÃO, Carlos Augusto. *Festas populares brasileiras*. 1987. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Festas_Populares_Brasileiras/CNFCP_Festa_Popular_Carlos_Brandao.pdf>. Acesso em: 4 set. 2011.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Cultura, Culturas, Culturas populares e a Educação*. Programa Salto para o Futuro. TV Brasil. Boletim 19 de outubro/2007. Disponível em: <<http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/105300Culturapopular2.pdf>>. Acesso em: 4 jul. 2012.

BUENO, André Paula. *O Bumba-boi Maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin, 2001.

CARVALHO, Livia Marques. *O ensino de artes em ONGs*. São Paulo: Cortez, 2008.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. *A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão*. 2005. 518 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – IFCS/Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *Matracas que Desafiam o Tempo: É o Bumba-Boi do Maranhão*. 1995. 268 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 57-78, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n54/a04v1954.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2012.

_____. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 69-104, 2006. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a03v12n1.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2012.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. *Bumba meu Boi*. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso em: 29 mar. 2012.

CHAUÍ, M. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro e Pensamento*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Estudos).

COUTINHO, Rejane Galvão. *A coleção de desenhos infantis do acervo Mário de Andrade*. 2002. 144 f. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Orientadora: Maria Heloisa Correa de Toledo Ferraz.

DARRAS, Bernard. As várias concepções de cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: BARBOSA, Ana Mãe; COUTINHO, Rejane

Galvão (Org.). *Arte / Educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Todas as Artes).

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução Sandra Castello Branco. Revisão técnica Cesar Mortari. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. 22. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

EMIA. Disponível em: <<http://www.emia.com.br/>>. Acesso em: 29 jul. 2011.

ESCOLINHAS de Arte do Brasil. Histórico. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3757>. Acesso em: 31 jul. 2011.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil. *Educ. Soc.* [online], v. 20, n. 69, p. 60-91, 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v20n69/a04v2069.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2012.

FERREIRA, Fernanda Barrelo A. *Festa do Boi no Morro do Querosene*. 2009. 111 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Jornalismo) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.]

FREITAS, Emília Patrícia. *O ensino de arte nas ongs: um olhar sobre a formação do arte/educador*. Disponível em: <<http://www.cleabrasil.com.br/Grupos/GRUPO9VERDE/0ENSINODEARTENASONGS.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

GIDDENS, Anthony. *Consequências da Modernidade*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

_____. *Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GOHN, Maria da Glória. *Educação não formal e o educador social: atuação no desenvolvimento de projetos sociais*. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. Educação não-formal na pedagogia social. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 1., mar. 2006, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000092006000100034&script=sci_arttext>. Acesso em: 7 mar. 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Rezende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcante. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva. 2000. (Estudos).

INSTITUTO Ayrton Senna. Disponível em:
<<http://senna.globo.com/institutoayrtonsenna>>. Acesso em: 6 out. 2010.

KRUGLI, Ilo; ABREU, Ieda. *Poesia rasgada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

LINGUAGENS ARTÍSTICAS DA CULTURA POPULAR. Brasília, DF: Ministério da Educação/SEED/TV Escola/Salto para o Futuro, Boletim 01, mar./abr. 2005. TV Escola. Disponível em:
<<http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/145140LinguagensACP.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2011.

LOPES, Antonio H. (Org.). *Religião e performance ou as performances das religiões brasileiras*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

MARQUES, Isabel A. *Dançando na escola*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

_____. *Ensino da dança hoje: textos e contextos*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

MOCELLIM, Alan. A questão da identidade em Giddens e Bauman. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política*: Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 5, n. 1, ago./dez. 2008. Disponível em:
<http://www.emtese.ufsc.br/2008/vol5_1art1.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2012.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. *Teatro com meninos e meninas de ruas: no caminho do grupo Ventoforte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Ed. Unesp; Brasília, DF: Paralelo 15, 2006.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'água, 1992.

READ, Herbert. *A educação pela arte*. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

READ, Herbert. *A redenção do robô: meu encontro com a educação através da arte*. Tradução Fernando Nuno. São Paulo: Summus, 1986.

REZENDE, Wilton Carlos Amorin. *Teatro Ventoforte de 1985 a 1995: A formação de um artista e arte-educador*. 2009. 201 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes e Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

RODRIGUES, Augusto (Coord.). *Escolinhas de Arte do Brasil*. Brasília, DF: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1980. (Estudos e pesquisas, 6). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002413.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2011.

ROSA, Maria Cristina da. *A formação de professores de Arte: diversidade e complexidade pedagógica*. Florianópolis: Insular, 2005.

RUDIO, Franz Victor. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. Petrópolis: Vozes, 1981.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: EDUFBA, 2002.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Cultura. Divisão de Educação e Recreio. *A Marujada*. São Paulo, [s.d.].

SAURA, Soraia Chung. *Planeta de boieros: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do bumba-meu-boi*. 2008. 475 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-12032009-131837>>. Acesso em: 2 out. 2011.

SCHECHNER, Richard. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 23-35, maio/ago. 2010. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/13502>>. Acesso em: 2 out. 2011.

SILVA, René Marc da C. (Org.). *Cultura Popular e Educação*. Brasília, DF: Ministério da Educação/SEED/TV Escola/Salto para o Futuro, 2008. Disponível em: <<http://tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/livros.esp>>. Acesso em: 29 ago. 2011.

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

SOCIEDADE PELA FAMÍLIA. *Crisálida: o casulo do novo cidadão*. São Paulo: Paulinas, 2003.

SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. As várias faces da Igreja Católica. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 52, 2004. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ea/v18n52/a07v1852.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2012.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 2006.

ANEXOS – ENTREVISTAS

As entrevistas foram realizadas entre março de 2010 e junho de 2011, em paralelo à pesquisa de campo, quando acompanhei os ensaios e apresentações do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha.

Entrevistadas:

Geralda de Jesus – coordenadora pedagógica

Hilda Hashimoto – diretora

Henrique Menezes – arte-educador/ percussão

Leandro Mendes – arte-educador/ dança

Rita Coelho – arte-educadora/ artes visuais

Entrevistadora: Luciana Coin

Transcrição: Sonia Aparecida Paganotti e Laura Salvatore (entrevista de Rita Coelho)

ANEXO A – Entrevista com Geralda de Jesus Fernandes da Cruz

Luciana Coin (LC) – Eu queria saber um pouco sobre você, sua formação, como você chegou no Gracinha e aí depois a sua relação com o grupo de dança, que é o foco da pesquisa.

Geralda de Jesus (GJ) – Meu nome é Geralda de Jesus Fernandes da Cruz. Fiz 39 anos semana passada. Cheguei no Gracinha em 2003, então, quando eu concluí o curso de pedagogia. Foi bem no comecinho, quando cheguei aqui estava no último ano da faculdade e eu trabalhava há dez anos em uma instituição que era creche. Trabalhava com crianças de seis meses até seis anos de idade. Naquela época era seis anos, agora diminuiu pra quatro. E eu trabalhei como coordenadora da creche, quando encerrou o convênio que tinha – naquela época, era com a Fundação Abrinq –, então, encerrou o atendimento com creche. Eu saí da instituição e conheci a Sueli e a Ana; elas trabalhavam aqui no Gracinha, elas faziam faculdade no mesmo local que eu.

LC – Elas eram educadoras?

GJ – É. Naquela época elas eram educadoras aqui no Gracinha. Antes disso, eu até tinha enviado um currículo pro Colibri que é mais próximo de onde é minha residência.

LC – E esse atendimento era numa creche aqui perto?

GJ – Não, era lá em Cotia, próximo de onde eu moro. Aonde eu trabalhava antes de chegar até o Gracinha. Assim, nesse intervalo, dessa instituição até chegar no Gracinha, eu tinha um mês que estava aqui no Instituto Ana Rosa. Eu saí da instituição, fiquei uns dez meses em casa procurando emprego, e uma colega falou do Instituto Ana Rosa. Eu fiz a inscrição e entrei. Nesse período, conversando com a Ana, a Sueli, elas me disseram que aqui estava precisando de educador para o módulo 2, da manhã, e o 3 da tarde. Então eu fiz a ficha e deixei o currículo pra fazer a entrevista. Na época era com a dona Hilda e tinha o Eurico. O Eurico que era o orientador pedagógico nesse período que eu vim pro Gracinha.

LC – E aí você veio como educadora?

GJ – Como educadora.

LC – Em 2001?

GJ – 2001. Eu encerrei a faculdade no ano que eu estava chegando aqui; é, foi em 2001.

LC – Você estava cursando pedagogia.

GJ – Isso, o último ano de pedagogia. Foi o ano que eu entrei no Gracinha. Eu entrei como educadora que era o módulo 2 e o módulo 3. Quando eu vim fazer a ficha, uma coisa que me chamou bastante a atenção; assim, quando eu vim conversar com a dona Hilda, ela falando da proposta do trabalho, o que acontecia, ela falou do grupo de dança; aí ela apresentou um pouquinho, falou dos funcionários que trabalhavam aqui e falou do Henrique e da Rita e que nessa época a Rita trabalhava aos sábados com o grupo de dança. E nesse período que eu cheguei; eu não vinha aos sábados. E tinha um dia na semana – se não me engano, era quarta-feira –, que o Henrique vinha; naquela época, eu não me lembro, é uma coisa assim. E assim eu estava supercuriosa pra ver esse grupo, o que era, como funcionava porque assim, embora eu não participasse de nenhum grupo de dança, é uma coisa que me chama muito a atenção, que eu gosto de música e eu estava superansiosa pra conhecer esse grupo. Eu lembro que a primeira vez que eu vi o ensaio e ouvi as crianças cantando a toada eu me emocionei muito; sabe, uma coisa que você sente dentro, assim; eu me lembro que meus olhos se encheram de lágrimas, mas pela letra da toada. Eu me apaixonei da primeira vez que ouvi. E assim ficando no Gracinha, uma coisa que me chamava muito a atenção era o grupo de dança ouvindo as crianças, eu já tinha visto na televisão aqui em São Paulo nenhum grupo assim específico, inclusive, eu moro na Aldeia de Carapicuíba próximo de Carapicuíba e lá na Oca eles têm um grupo de danças, tem Maracatu, eles têm um trabalho lá. Só que assim eu nunca fui até lá ver o trabalho que tem, não tinha vivenciado em nenhum momento. E nas festas realizadas lá, nas poucas que eu participei, era mais aquelas festas de Santa Cruz que tem a dança do pau...

LC – A dança de Santa Cruz, o moçambique?

GJ – Eu acho que a dança de Santa Cruzinha que aí tem umas coisas com os paus, que eles vão fazendo movimento...

LC – Na frente da igreja.

GJ – Isso. Não tinha ainda ouvido as crianças e ficou pra mim assim. Eu achei maravilhoso, achei lindo, foi uma coisa que emocionalmente me chamou a atenção. E, com o passar do tempo, que aconteceu? A Rita, gradativamente, ela foi saindo dos sábados e aí a Sueli que era a orientadora pedagógica que ficou coordenando

as atividades pedagógicas na semana e o grupo de dança, que era o Henrique que fazia a parte de percussão. A Rita até então fazia a parte de dança e aí, com tempo, foi mudando. A Rita, aos poucos, foi deixando essa coordenação, chegando o Leandro como educador, ele foi ficando na dança e, com o tempo, também a Sueli saiu. Com a saída da Sueli, automaticamente, eu comecei a coordenar, orientando o grupo, junto com o Henrique e o Leandro.

LC – E você lembra em que ano foi isso?

GJ – Tenho que olhar nos registros, mas pra mim acho que foi mais ou menos em 2004. Se não me foge a memória, eu assim, diretamente com o grupo tenho quase que certeza que 2004.

LC – Essa coordenação era com o grupo e você continuava como educadora?

GJ – Não, porque aqui no Gracinha o que acontece? Tem o sistema de gestão. Sistema de gestão é o cadastro que se tem de todos os atendidos, as crianças e os adolescentes. Um cadastro que se coloca no sistema onde a associação pega dali todos os relatórios pra prestação de contas em nível municipal, estadual e federal. Isso era tudo manual, depois começou tudo no sistema. O sistema é uma coisa meio complexa, porque tem que estar sempre bem atualizado, tem que ter uma pessoa específica pra fazer isso. E foi no período também que o Josmar, ele fazia isso aqui no Gracinha; bem no início dessa implantação no sistema, ele também já estava saindo.

LC – O Josmar era educador?

GJ – Não, o Josmar foi auxiliar de educador, depois ele foi para o administrativo e ao mesmo tempo ele cuidava da informática. Ele saiu daqui do Gracinha pra poder dar suporte técnico em todas as unidades.

LC – O Josmar ele foi adolescente aqui?

GJ – É, ele foi adolescente no Gracinha, depois ele foi monitor, auxiliar de educador e aí passou para o administrativo, porque ele cuidava da informática e do administrativo. Praticamente ele nem ficou muito como auxiliar de educador, ficava mais com essa turma do meio-dia, porque aqui são dois períodos, um das 8 ao meio-dia, então a gente fala turma do meio-dia, essa transição...

LC – A saída e a entrada.

GJ – Isso. Então ele ficava mais com essa turma. Não chegou como o Leandro e a Keila, que ficam diretamente dando suporte para os educadores. O Josmar era bem assim, informática e o administrativo. Com a saída dele que foi bem no início dessa

implantação do sistema de gestão, foi em 2004 mesmo, então precisava de uma pessoa pra cuidar de sistema de gestão, e aí eu deixei de ficar diretamente com os grupos pra ficar com o sistema de gestão e automaticamente assistente administrativo. Aí junto com a dona Hilda, ela é a diretora e, na ausência dela, eu acabo assim, orientando, auxiliando.

LC – E tem todas as informações de crianças e grupos?

GJ – De tudo, de tudo, dos funcionários em geral tem que ter um olhar assim pra todos. Para as famílias.

LC – E como que foi essa transição com a coordenação do André...

GJ – Então, aí o que acontece? Eu sou mais essa questão administrativa então com a ausência da Sueli eu não assumi a coordenação pedagógica. Era bem isso que a Sueli fazia, na saída do Eurico, a Sueli veio pra ficar com a coordenação. Aí veio outro educador, que foi o André, pra assumir o grupo da Sueli e ela ficar com a coordenação. Com o tempo, a Sueli saiu e o André que assumiu a coordenação, e a Roberta veio pra assumir o grupo do André. Então, assim, com o grupo de dança eu fiquei pela coisa de gostar, de ter afinidades, mas não era coordenação pedagógica, eu estava mais suprindo a ausência, e o André vindo, ficou com toda parte pedagógica da semana e com o grupo de dança também. Aí eu retornei agora que o André saiu. Aqui pra gente, o grupo é da casa. Não é o grupo do André, o grupo do..., mas tem que ter aquele olhar, quem é a referência. Então, se o André saiu, você tem que ter uma referência, na semana, se tem saída alguém liga pra uma apresentação, o Henrique não fica na semana, ele vem quinta-feira e sábado. Então, alguém precisa alguma coisa do grupo de dança, com quem que fala? Então, eu sou essa referência.

LC – A lista de quem vai, as crianças que vão...

GJ – Isso. Aí tem assim, o Manoel que faz as autorizações, ele ajuda, dá suporte, mas, assim, a referência, o que precisa ali, eu fui ficando no lugar do André. Até o André, eu lembro que, quando ele foi assumir a coordenação, ele falou assim: você vai querer deixar o grupo de dança? Eu falei: acho que não, mas você que é o coordenador pedagógico. É outro olhar, de repente, eu estou dentro, mas assim, como quem está de fora. Foi tranquilo, ele assumiu e tanto que na saída dele eu fiquei assim, as pessoas estavam acostumadas com o André, com o jeito dele, de repente eu voltei. Até o Leandro falou assim: mas eu estou aqui, é o meu trabalho, porque, assim, ele é o educador, tem essa referência. Tem o Henrique que é a

percussão, é uma equipe, mas tem a importância de cada um. O educador de dança é fundamental, é importante o Leandro, o Henrique com a percussão tem a importância; não dá, de repente, o Henrique sai hoje e eu falo: pode deixar que eu vou assumir. Não, é outra referência, você tem que ter conhecimento, o mesmo o Leandro com a dança. Eles estão parecendo que estão cada vez mais fora e eu fico: gente, socorro, e nosso grupo?

LC – O Leandro e o Henrique?

GJ – É, porque o Leandro teve uma mudança na formação dele. Concluiu a faculdade e de repente ele viu que não queria ser mais o educador permanente do grupo, mas ser específico, um arte-educador, que aí muda um pouquinho. Não ficar semanalmente as oito horas diárias, quarenta horas semanais, então já reduziu a carga horária, então você já fica assim pensando: e o grupo de dança? Então ele continuou, mas você fica meio que olhando assim: como que continua, se as referências mudarem? Foi um trabalho que se iniciou aqui no Gracinha, que eu acho é fundamental. Eu acho que até a referência desse trabalho é o grupo de dança. A centralidade do trabalho do Gracinha é a arte. Mas eu acho que, assim, a dança, no meu olhar, é a referência do Gracinha. Você falou do Gracinha lá fora, o pessoal já associa com o grupo de dança. Essa coisa de você vivenciar as manifestações de outra cultura, você está vivenciando é a prática do outro, acho que é muito bonito. Existe em São Paulo, a gente sabe que tem e aqui no Gracinha eu acho uma coisa assim, muito rica. De repente, você fica insegura. Será que as crianças que vão chegando vão ter essa oportunidade? Porque as pessoas vão mudando, mas você tem que fazer com que não se perca isso de alguma forma. A Rita plantou a sementinha e aí vem o Leandro que acredita no trabalho. Acho que até a dona Hilda, que é a diretora da casa, acredita nesse trabalho. Eu acho que essa coisa da dança, esse movimento da dança, das toadas, da percussão é um meio de educação. Eu não sei dizer pra você se a gente pode assimilar como esporte; sabe, essa coisa de você estar na prática e saber. Tem a teoria, pra tudo tem; tem o basquete, tem lá as regras que você tem que saber direitinho. E a dança é a mesma coisa. Você sabe o que acontece no mundo todo, as várias manifestações: o Pau de fita é assim, o Boi é de outro jeito..

LC – Mas você associa ao esporte com que?

GJ – A coisa do grupo e a questão das regras também. Porque pode ter um grupo de dança lá em Cotia, pode ter lá na Oca, mas todos têm essa questão: pra tudo

você tem uma regra, uma regra de convivência e associa pra vida. Você, estando fora da dança, vai associar essas regras vividas aqui para o seu trabalho, pra sua vida na sociedade como um todo, independente do lugar que você está, que você vai.

LC – É uma referência de trabalho em grupo que se leva pra outros pontos.

GJ – Outros pontos, porque no trabalho você não chega a hora que você quer e faz o que você bem entender. Querendo ou não, na nossa casa também não é assim, a casa é minha, mas mesmo quem mora sozinha precisa de ter organização. Agora, eu vejo assim, que o grupo de dança é muito forte agora, mas que a gente sempre vai lidar, dentro das instituições, com essas questões, do que se fazer quando as referências, em algum momento, forem pra outros lugares. Se o Leandro for trabalhar em outro lugar ou se o Henrique tiver apresentações. Agora é isso, eu acho que a gente vai lidando...

LC – Mas eu acho que tanto o Leandro como o Henrique estão longe desse afastamento? Acho que eles gostam muito do trabalho.

GJ – Eles gostam, por exemplo, o Henrique é uma energia positiva assim, quando ele não está eu vejo que os meninos querem se incorporar no Henrique. O Henrique não está, mas eu vou puxar aqui a onda dele, eu vejo que eles querem fazer como o Henrique. Eles querem se espelhar nele. Eu digo assim ausente no sentido que tem um período que ele viaja, ele tem algumas questões particulares, só que ele volta. Mas esse grupo que é o grupo que eu falo da referência. É assim, tem momentos. Esse ano, por exemplo, teve momentos que a gente teve que dizer: olha, infelizmente, não vai ser possível a gente estar com o grupo de dança por várias questões. São grupos do período da manhã e do período da tarde, dependendo do horário, você não consegue juntar os grupos, ou é o Henrique que tem outro compromisso. Se o Henrique não pode, você conta com o Leandro. São peças importantes, não dá pra ir sozinho, é uma equipe. Então tem momento que você tem que contar com o Leandro, você tem que contar com o Henrique, embora a gente saiba que as crianças acabam assim, eles se apropriam também. Eu percebi bem no último ensaio, que o Leandro não pode vir... como eu estive um pouco ausente, não participei direto no ensaio, e eu acho assim, o que você faz na apresentação é o ensaio, se você não está ali vivenciando, você não participa da mesma forma, não pode estar inteiro. Agora, eu acho assim, que as crianças se apropriaram dessa dança porque eu me lembro, eu perguntei à Keila: você acha que é possível a gente

fazer o Maracatu? Acho que era na escola Nossa Senhora das Graças. Eu não tenho segurança pra puxar o Maracatu, eu queria ver se a dona Hilda autorizava ela sair com as crianças, porque ela estava a mais tempo frequentando os ensaios...

LC – A Keila ir como referência?

GJ – É, porque eu estava insegura, e pra minha surpresa eu senti... bom, ela não foi nessa apresentação e, mesmo assim, foi tranquilo lá na escola. Foi lindo, o Gabriel e a Pâmela, eles puxaram toda coreografia, uma energia muito boa, uma festa. Inclusive nesse dia, o Manoel não foi, não filmou, não fotografou, foi um grupo pequeno, mas acho que foi uma das apresentações mais bonitas de muitas que a gente já teve. Acho que uma das melhores. Então, assim, a insegurança era minha e às vezes, assim, eu fico pensando: por que tanta insegurança se, assim, de certa forma, já tem isso que as crianças se apropriaram? Antes era um grupo assim, começava com cinquenta, chegava no final do ano dezenove, vinte frequentes. Hoje começa com 37 frequências e o mínimo que chega é 32. Eles querem o espaço deles.

LC – São esses pontos que são importantes, de quem está ali, na lida. Mas você estava contando da apresentação que a Pâmela e o Gabriel puxaram...

GJ – Eles ficaram na frente, na boa. E lá, inclusive, no palco, o Gabriel deu o sinal porque sempre é um atrás do outro, duas fileiras no palco com todo mundo de frente. Isso foi uma ideia do Gabriel na hora, ele do nada foi dando uma dica, dando o movimento e sei que foi muito lindo. Então ele criou lá na hora a coreografia, e assim, e não fugiu do que o Leandro faz. Não fugiu no sentido assim, tem determinadas coreografias, os passos, mas assim ele criou em cima, ele não ficou naquela preocupação de ser igualzinho. É aquilo, se tem seis pessoas não dá pra fazer quatro filas, mas dentro do que ele vem vivenciando nos ensaios ele criou lá na hora, improvisou e ficou muito lindo. Foi uma festa bonita. E cada minuto dá vontade de dançar mais. Muito bom. E, no último ensaio que o Leandro não pôde vir, a gente pensou: não dá pra ficar sem ensaio, porque a mostra ia acontecer no dia 27 e o combinado era que o pessoal do grupo de dança ia fechar com o Maracatu; aí, o Leandro tinha aquela preocupação de deixar por escrito qual era a coreografia e aí combinou com a Keila de fazer uma nova coreografia. E no ensaio, pra mim assim, em algum momento, parecia que estava confuso e de repente ali ao mesmo tempo consegui perceber que não, que as crianças os pequeninhos ficavam: agora é esse movimento. A Keila, com a nova coreografia que o Leandro tinha passado pra

ela, ela ficou em alguns momentos sem entender um pouquinho porque olhava no desenho e dizia: agora não é esse. Mas, olha, foi tranqüilo, porque os meninos da frente e os pequenos, eles conseguiram direitinho.

LC – Porque o grupo não é só dançar, tem que conviver também.

GJ – É.

LC – Tem a vivência da semana. Eu que olho de fora, ao longo desse ano, vejo esse grupo como parte de um projeto maior mesmo. E parte da força do grupo vem desse projeto maior.

GJ – Vem.

LC – Desse trabalho que é durante a semana, não é uma coisa desconectada.

GJ – É tanto que eu percebi. Eu, meio assim exausta, vou usar esse termo exausta, mas que não é bem exausta, nesse finalzinho, nossa! Eu exigi tanto, peguei pesado demais ou estou exigindo demais porque nas apresentações tem aquela: as pessoas que chamam as crianças pra se apresentar, geralmente tem a preocupação com lanches pras crianças, elas querem saber quantos vão, questão de transporte, e meio que eu exagerei no sentido assim, com a questão de alimentação mesmo é um lanche pra cada um, se sobrar a gente vê como que faz, porque eles gostam muito de repetir e eu senti um pouquinho exagerada, não precisava ser assim. Então você vai à Escola Nossa Senhora das Graças, que prepara um lanchinho pra cada um, é hambúrguer, um refrigerante; acaba aquilo, eu vejo que está sobrando, eu já pego e: não, não precisa, é um lanche suficiente pra cada um; se sobrar, deixa aí. Não precisa acabar tudo que tem. O meu é suficiente, deixa lá pro outro. E é uma coisa que me incomoda muito e que eu preciso trabalhar um pouco isso comigo. De repente, se vem um pouquinho de água eu quero tomar toda essa água, eu jogo água pra todo lado, e eu insisto um pouco nesse sentido...

LC – Mas eu acho que isso é importante também.

GJ – Quem não precisa, e às vezes eu acho que eu exagerei um pouco. Passa aquela coisa de: você é muito estressada. Até já pontuei com os meninos assim: não é questão de ser estressada, é a questão do limite, da educação. Por exemplo, eles prepararam torta, prepararam sucos, outros lanchinhos, então assim, eu digo: gente não precisa acabar com tudo, é suficiente pra um monte de gente, então come o que é suficiente; então é uma coisa que talvez eles estejam aprendendo. Eles vão aprendendo essa medida no decorrer das apresentações. Que é tranqüilo, só que assim, eu, no meu olhar, que todo momento está pensando na educação, pensar

neles assim pra qualquer espaço. É pra vida deles. Então, pra mim, eu tenho esse olhar e, às vezes com as crianças, eu tenho um carinho grande por eles; adoro estar junto com eles, aprendo com eles o tempo todo; com as meninas, as adolescentes, eu aprendo o tempo todo com elas também. E eu não sei se eles têm esse olhar que eu tenho, esse cuidado, essa preocupação com eles na formação e aí, às vezes, fico com aquele ar estressado, sabe: ah, porque implica com tudo.

LC – É a função de quem cuida.

GJ – Porque, assim, é um pouco difícil; não é simples assim ficar coordenando o grupo. Tem várias questões.

LC – O que você levantaria de desafio, dessas questões que se apresentam no grupo. Se você pudesse escolher uma questão: eu vou me dedicar a esse desafio em 2011. Que desafio?

GJ – Diria que da comunicação.

LC – Como?

GJ – Então, porque, assim, eu consigo perceber que para as crianças e para os adolescentes é o espaço que eles querem, é o espaço importante, independente se eles vão estar bem ou não, se vão brigar ou se não vão; enfim, pra eles é importante esse espaço e eles querem estar aqui. Não é um espaço que eles vêm obrigado, tipo: eu tenho que estar aqui pra não ficar na rua. Não, inclusive essa coisa da percussão cada vez mais eles vêm pedindo: olha, eu não quero dançar, eu quero tocar. E é um desafio essa questão da comunicação porque de repente um desentendimento ou uma colocação se torna tão estressante e desgastante...

LC – Entre eles, a comunicação?

GJ – Não, eu acho vice-versa, entre eles e comigo também, porque às vezes ganha uma dimensão que não tem necessidade. Então, assim, pra mim é um desafio para acalmar os ânimos e mediar essa comunicação de uma forma assim, é um espaço que eles têm liberdade na roda de conversa eles colocarem: isso dá, isso não dá, isso cabe, isso não cabe. Eu digo na comunicação no sentido assim, quando tem apresentação, então, eu já combino: olha, vai ter apresentação. Eles adoram e é importante porque eles vão conhecer lugares diferentes, eles vão conviver com pessoas diferentes e vão perceber: embora eu vá nesse lugar, tem coisas que tem que ser, as regras são as mesmas, cabem em qualquer lugar. Para mim, assim, essa comunicação deles saberem, estar claro pra eles. Quando você passa a comunicação, o que será, e eles conseguem incorporar, fica mais claro. Porque se

eles vão num lugar e ficam perguntando: ah, mas o que tem lá? Não são todos, no geral, mas é um ou outro, que você falou hoje, no dia da apresentação, alguém pergunta como se não soubesse, então é que a comunicação não está clara.

LC – Os recados têm que ser dados várias vezes. Não necessariamente porque não estava lá, mas porque na hora que foi dada a informação...

GJ – Isso. Não necessariamente várias vezes, mas, sim, estar claro, saber ou, além de falado, ser registrado, porque a autorização é uma coisa que vai para o responsável assinar, ele leu, vê o lugar, o horário do retorno previsto e manda de volta, não fica pra criança. Então, o desafio para 2011 é a comunicação.

LC – Porque também o grupo é grande. São várias idades, são muitos desafios de comunicação.

GJ – E não só nesse sentido de saber aonde vai. A comunicação é um desafio no geral porque, assim: às vezes, o Leandro faz um combinado com o grupo e tal, e está resolvido; às vezes, se o Henrique não está naquele momento, os meninos, de acordo com o interesse deles, isso foi combinado no grupo, mas de acordo com o interesse deles, eles não questionam com o Leandro, mas vão recorrer ao Henrique. Às vezes, eu faço um combinado com eles e eles vão lá e recorrem ao Henrique. Duas semanas antes do encerramento foi na apresentação da Escola Nossa Senhora das Graças, que foi até a festa do pijama; enfim, segundo ano já que eles vão. Então, o período da manhã é uma apresentação e à tarde ia ser outra. Combinamos assim, como já está fechando o bimestre não dá pra ter ausência quem é do período da manhã vai pela manhã e quem é da tarde vai à tarde pra não faltar na escola. Foi automático, então, quando eles encontraram o Henrique, foram falar: olha, eu não vou ter aula, dá pra ir. Então, se não falou naquele momento, é porque realmente tem aula, mas, de repente, vou dar um jeito vou faltar porque não quero ir na escola. Então, pra mim aí é uma hipótese que eu fico levantando. Às vezes, ele nem tinha aula, mas também não falou naquela hora e corre com o Henrique. Então, eu fico na hipótese de que querem faltar na escola e fica aquele desgaste. Eu até falei pro Henrique: tudo bem, Henrique, você vai faltar? Não, você também vai faltar? Não. Então vamos. Não são assim as coisas, a escola é fundamental, é importante. Eles estão aqui, contribui? Sim, pra formação deles e muito. Mas a escola não dá pra deixar de lado.

LC – Eu queria que você me contasse como que acontece o caminho desde que o grupo é convidado até o grupo chegar à apresentação. Como que é esse processo?

GJ – Você fala em relação à apresentação do grupo de dança?

LC – É.

GJ – É assim, nós temos uma lista de quem é do grupo de dança, quem vem aos sábados nos ensaios que faz parte do grupo de dança. Então tem apresentação na escola...

LC – Mas, por exemplo, quem convida o grupo pra se apresentar?

GJ – Quem convida, você diz, externo?

LC – É. Quem convida é mais ligado à associação pela família...

GJ – Não. Um vai comentando com outro, de repente, aconteceu um evento lá no Brooklyn esse ano, então lá, através da Nova Escola, alguém sabe que vai ter determinado evento e, através desses contatos, eles indicam: tem esse pessoal do Gracinha que faz um evento cultural. A pessoa entra em contato e fala: olha, vou ter um evento assim e indicaram o pessoal do Gracinha, que viram e foi bacana. Na USP, eu não tenho muita certeza, porque assim, o Henrique faz um trabalho na USP, então eu não tenho certeza se esse primeiro contato foi através do Henrique, porque todos os anos tem evento lá; inclusive, só esse ano, três vezes, pessoas diferentes solicitaram apresentação e tem a Cris Mara, também tem contato com o grupo de dança...

LC – Acho que ela é da creche da USP...

GJ – Isso. Então assim, alguém que conhece alguém e que vai falando e indicando. Aqui na comunidade nós já fomos convidados por Dom Gaspar, que é uma instituição que soube através da comunidade que o Gracinha tem um grupo de dança. Eles realizaram um evento e convidaram o Gracinha. A creche da Isabel Ribeiro, a mesma coisa: ouviu alguém falar, ligou e perguntou como é que funciona. É assim, sempre alguém que ouviu falar, liga. Porque não é só aqui referência da escola. Por exemplo, me deixa ver outro lugar... na creche, por exemplo, o projeto Ampla, o ano passado, que nós fomos apresentar. Então é assim, lá tem uma funcionária que conhece alguém, que sabe que aqui tem o grupo de dança, então entrou em contato e aí convidou o grupo.

LC – Como vocês se organizam aqui internamente?

GJ – Para ir à apresentação?

LC – É.

GJ – Então, primeiro é a questão do transporte, porque tem um custo. Se é aqui no bairro e dá pra ir a pé, nós vamos. No Jaqueline, várias vezes nós vamos a pé. No centro de referência também nós já fomos a pé. Mas geralmente nós propomos: olha, é possível disponibilizar transporte? Alguns deles têm ônibus e eles disponibilizam, então quem tem transporte disponibiliza. Já aconteceu de lugares não terem transporte, mas dizem: vocês contratam, apresentam a nota fiscal que a gente reembolsa. E muitas vezes não, nós mesmos, se não tem, a gente propõe pra disponibilizar o transporte e, dependendo do mês, a gente tem convênio com a Prefeitura. Se ainda é um mês que está tranquilo, que não está muito estourada a verba, aí a própria instituição banca o transporte para as crianças irem apresentar. Mas, de início, a gente já pede.

LC – Você falou do lanche, e tem uma autorização que se manda para os pais?

GJ – Para os pais.

LC – Toda apresentação?

GJ – Isso independente do grupo de dança já ter pra saídas. Porque assim: as crianças têm o horário que vem pro Gracinha, os pais sabem que elas estão aqui, se a apresentação coincidir no horário que eles estão no Gracinha eu peço autorização para eles estarem cientes que estão saindo do Gracinha. E tem também as apresentações que não calham no horário de estar no Gracinha. Às vezes, é sábado à tarde, o ensaio é no período da manhã e a apresentação é à tarde, então tem a autorização. Então tem que mandar sempre a autorização.

LC – Tem crianças no grupo que são de famílias evangélicas?

GJ – Tem.

LC – E como que é essa relação?

GJ – Então, é uma coisa assim. Olha um exemplo: a Paula, a mãe dela é evangélica. Eu percebo assim, a única coisa que eu percebo é a mãe falar: olha, você passou maquiagem. Que na apresentação passam batom, arrumam o cabelo, se maquam e a mãe dela geralmente olha e fala: você pintou aqui, tira aí. Várias vezes já aconteceu isso. Mas, assim, as crianças apresentam para as próprias famílias, então as mães vivenciam e sabem como é. Então, pra elas é natural autorizarem as crianças a participarem do grupo de dança, porque vai para os pais um questionário simples, mas vai. A partir do momento que eles sabem o que é, sabem que é a brincadeira do Bumba meu boi, do Coco que são manifestações da

cultura popular, ao mesmo tempo em que eles são evangélicos, acreditam que isso é importante para o desenvolvimento dos filhos.

LC – E você percebe, por exemplo, nesse tempo, que essa relação melhorou pelo fato de terem apresentações? Por exemplo, antes era mais comum terem pais que não deixavam as crianças participarem do grupo de dança ou não?

GJ – Acho que essa questão do preconceito era bem no início.

LC – Isso aparecia.

GJ – Inclusive quando eu cheguei no Gracinha, eu ouvia mais relatos, até mesmo de próprios meninos, crianças que quando tinha no Jaqueline não queriam ir porque era do próprio bairro. Sei lá, tinha todas essas questões, quando era o Bumba meu boi, então, acho que tinha esse preconceito no geral, tanto de quem estava vivenciando como de quem vinha de fora.

LC – Mas o preconceito em que sentido? De achar que não era coisa boa...

GJ – Que não conhecem. O que é desconhecido é rejeitado. Acho que quando você conhece, você passa a respeitar. A brincadeira do Bumba meu boi, que toca o pandeirão... Então, geralmente quem é religioso, crente, se vê batuque, alguma coisa, diz: é outra religião, não serve. Então, eu não vejo isso forte aqui agora. Eu acho que no início tinha isso: isso é religião, não aceitava porque via como religião, e hoje eu não vejo isso. Se tem, está tão camuflado que não se percebe.

LC – Tem crianças de famílias evangélicas que participam do grupo?

GJ – Tem. A Paula, por exemplo, eu estou te falando porque volta e meia nessas últimas apresentações ela veio pintadinha, que ela usa de outra criança. E a mãe fala: você se pintou, mas a mãe sabe qual é a dança.

LC – Quantos anos tem a Paula?

GJ – A Paula tem dez anos. Está mocinha, com o cabelão, toda vaidosa. A mãe já viu a dança, inclusive na festa junina ela veio, participou, a dona Claudete. Ela já viu e sabe. O Danilo, o filho dela menor, ele tem nove anos, já não quer participar. Não despertou o interesse nem pra tocar e nem pra dançar. Acho que pra ela é importante a filha participar.

LC – Eu termino as entrevistas com duas questões: a primeira é a seguinte: nessa trajetória pensando você aqui no Gracinha e acompanhando o grupo de dança, quais seriam os três, se não tiver três, não tem problema também, mas três pontos de mudança que você fala: quando aconteceu isso mudou o grupo, isso foi muito importante. Três pontos de mudança.

GJ – Eu acho assim que, com o investimento de material para as crianças, eu acho que aumentou o número de participantes, porque eles têm mais acesso aos instrumentos. Porque sempre foi uma vontade dos meninos tocarem, mas, assim, eram poucos instrumentos. Então assim, na apresentação da escola no Nossa Senhora das Graças ficou uma coisa assim: vai apresentar, em contrapartida, eles dão os instrumentos e ainda é uma briga porque mesmo assim não dá, eles têm que se revezar. Então, importante o investimento em material, isso é um ponto que facilitou para mais crianças e adolescentes terem acesso na música, na percussão. Uma questão também é não ter que ficar restrito, que assim, o espaço físico serve ao número, não só no final de semana, mas durante a semana também. Não ficar restrito em um número X de participantes. Porque na semana são seis grupos, três da manhã e três da tarde, então essa possibilidade de você abrir, por exemplo, vindo 37 no sábado... Nossa! Porque, assim, é um horário que é meio apertadinho, que é o único grupo. Então é um número que acaba sendo grande, mas como você não restringe, só comporta 25 só vai participar 25, você abre pra mais crianças terem a oportunidade. Tanto que eu percebo isso, que, assim, mesmo pra apresentação, alguns ainda não vão, dos menores, não porque não sabem, não tem isso, todos sabem, é por falta de figurino. Porque, quando sai pra apresentação, tem que ter figurino, inclusive alguns que nós temos nós recebemos de doação do Uirapuru. Os babadinhos beges são de doação, porque o figurino do coco mesmo, se dependesse pra ir, não daria pra todos irem mesmo. E também acho que essa saída é importante. Não é sair por sair, acho que todo o contexto é importante. Então acho que todos deveriam ter oportunidade de ir pra apresentar. Então só o fato de não restringir, de eles estarem aqui, vão ser sessenta, então vão os sessenta. Eu acho que é isso. Precisa investir nos figurinos pra que outros também tenham oportunidade.

LC – Acho que agora você começa a segunda parte da questão: como você vê a continuidade do grupo. Em muito do que você falou aqui já comentou dessa continuidade. Qual é o futuro do grupo de dança?

GJ – Eu acho que o Gracinha, o grupo de dança é o carro-chefe dentro desse projeto, dentro dessa centralidade que é a arte. Acho assim: pra mim é a referência, esse grupo de dança é uma referência. Tem que ter investimento em materiais, em pessoal, porque eu saio, o Leandro sai, o Henrique sai, mas tem que ter alguém que venha vivenciar junto e acreditar nesse trabalho. O que eu posso dizer, porque

dentro das danças brasileiras é muito amplo não é só Coco, não é só Maracatu, não é só o Bumba meu boi, tem outras danças, mas é a raiz de tudo. Porque é diferente. Você sai por aí, tem vários artes-educadores de dança, mas pra dar continuidade nesse daqui, é preciso investir em alguém que venha e veja o trabalho. Investimento em material e pessoal pra que não acabe, pra que acreditem que realmente o caminho é esse. Se o Leandro estiver pensando em sair – não está, mas vamos cogitar se estiver pensando –, precisa vir alguém pra ver como que é o projeto. O que acontece, qual é o tema, o que a gente discute, quais são as competências; enfim, a pessoa tem que conhecer e acreditar. É um grupo que tem que ser cultivado. Tem que ser cultivado. E só vai acontecer se a gente sempre tiver esse olhar dentro e investir em pessoal e material. É isso.

LC – Muito bom, Geralda, super obrigada.

ANEXO B – Entrevista com Hilda Tetsuko Hashimoto

Luciana Coin (LC) – Fale seu nome completo.

Hilda Hashimoto (HH) – Meu nome é Hilda Tetsuko Hashimoto, minha formação é em pedagogia como orientação. E trabalho aqui no Gracinha desde 1996 e aqui eu tenho a função de dirigir a unidade que atualmente atende 166 crianças e adolescentes na faixa etária de seis a quatorze anos e onze meses.

LC – E isso dividido em 2 períodos?

HH – Em dois períodos, em contraturno escolar, das oito às doze e das treze às dezessete horas. E aos sábados a gente mantém o grupo que tem como atividade mais a dança, que é o nosso grupo de danças brasileiras. Aos sábados pela manhã.

LC – Você estava falando sobre a resistência de alguns moradores reclamando do barulho...

HH – Isso, das crianças, por exemplo, é uma rua ideal pra gente levar as crianças pra brincar porque ela é uma rua sem saída, ela termina aqui; mas, pra evitar atritos maiores, a gente evita. Que ele (o vizinho) não pode vir aqui e mandar parar; assim, já fizeram vários abaixo-assinados. Tem época que estão mais irados, vêm e tocam campainha, ameaçam...

LC – A instituição está aqui há mais tempo que eles?

HH – Sim.

LC – Eu acho que isso é o que você falou: já é um sintoma da mudança do perfil do bairro. Na verdade, não é pela questão de ser escola, mas de atender esse público.

HH – De atender esse público. Exato. O atendimento ao público, esse público especificamente que incomoda.

LC – Qual é o público que você atende hoje em dia?

HH – Nós temos, assim, como critério para atendimento, as regras seriam: ser estudante de escola pública, preferencialmente; não que isso seja determinante, excludente, a questão da vulnerabilidade e, dentro dessa questão da vulnerabilidade, o critério muitas vezes econômico também; mas ele não é o primeiro. O primeiro sempre é a questão da vulnerabilidade.

LC – Isso a gente mede como... como que faz?

HH – O primeiro passo aqui para o ingresso é fazer a solicitação. E existem algumas questões que a gente analisa: moradia, onde mora, onde estuda, mais ou menos, você tem algumas informações...

LC – Pela ficha você tem alguma informação...

HH – Pela ficha de inscrição. A partir daí, surgindo a vaga, nós fazemos a visita domiciliar.

LC – Antes da criança ingressar?

HH – Isso. Mas isso já pra poder ter um primeiro contato. Não é um critério de exclusão. Porque, muitas vezes, pode parecer uma coisa agressiva. É mais um primeiro contato, para ter algumas informações da realidade desta criança que vai ingressar, e depois é feita a matrícula. Ela vem, faz a matrícula. Mas normalmente, por exemplo, já vem muitas vezes pelo boca a boca de funcionários da escola; algumas vezes tem indicação do Conselho Tutelar; dependendo da necessidade, da vulnerabilidade da criança, o Conselho Tutelar da região também encaminha; o CRAS também encaminha.

LC – O que é o CRAS?

HH – Centro de Referência de Assistência Social do Butantã a quem nós somos conveniados.

LC – E o Conselho Tutelar também é do Butantã?

HH – Também é do Butantã.

LC – E hoje vocês atendem crianças só do Jaqueline...

HH – Então, como nós estamos aqui no corredor da Francisco Morato, a nossa comunidade é espalhada por esse corredor, então tem o pessoal do Jaqueline que é um grande número; do Monte Kemel cresceu muito, ali tem uma comunidade nova agora, aqui para o lado de Monte Kemel que também está muito próxima a esse corredor. A gente atende até São Domingos, Taboão. Não poderia, pelo lado de convênio, a gente teria essa restrição, mas algumas crianças ainda são porque os pais trabalham aqui, as crianças estudam aqui e já vêm direto pra cá. Então, nós temos assim atendimento aqui no Celeste, no Jaqueline; até do Peri-Peri tem criança. Da favela ali do Paraisópolis.

LC – Aí é do lado do Morumbi também?

HH – Do lado Morumbi.

LC – E porque também a entrada aqui vem dessa comunicação inicial também...

HH – Isso.

LC – E tem criança em fila de espera?

HH – Tem. Tem uma demanda grande, por exemplo, pra faixa etária de 9 a 11 anos desde 2008 que a gente não tem aberto mais.

LC – Começa com quantos anos?

HH – 6 anos. Este ano, por exemplo, a gente... porque assim, se você passa uma turma para o módulo 2 a turma do 2 tem que passar para o 3, pra poder abrir vaga. Então acaba sempre não tendo abertura de vaga para esses intermediários. Já o módulo 3 entra naquela faixa de doze anos, que, muitas vezes, acaba saindo e tem outras questões de escola. A gente tem uma permanência boa. A rotatividade diminuiu bastante. Quando eu comecei aqui tinha uma alta rotatividade. Agora, com essa estabilidade econômica, a gente percebe que isso favorece a estabilidade das crianças. Elas têm permanecido. Ela entra aos seis e sai aos quinze anos.

LC – E isso faz toda diferença?

HH – Faz porque há uma continuidade.

LC – E eu percebo que tem adolescentes que agora trabalham na casa.

HH – Isso.

LC – É uma política ou prática da Associação pela Família ou é daqui do Gracinha?

HH – Foi um desafio que a gente começou, porque eu fui desafiada por alguém (risos) que me questionou assim: você sabe se a gente realmente tem noção que o trabalho é eficiente para o mercado de trabalho? Não que esse seja o objetivo, mas antes, como não tinha convênio com a prefeitura, nós atendíamos até dezoito anos, era um número menor, mas tínhamos um grupo de crianças acima de quinze anos, que permaneciam, se quisessem e eu fui desafiada nessa questão. Refleti muito, pois como que eu acho que a gente forma, se a gente não tem essa certeza? Então nós começamos aqui a abrir esse espaço, criar essa oportunidade, a gente começou com dois: os dois primeiros foram o Josmar e a Sirlei, um menino e uma menina. Aí a Sirlei assumiu que não era o trabalho que ela gostaria de desenvolver e aí entrou o Leandro, que você conhece e assim foi. E, aos poucos, sempre que há numa oportunidade, a gente introduz alguém olhando sempre pra esse perfil de responsabilidade, de maturidade.

LC – Na verdade, esse adolescente é uma maneira de você reconhecer a formação aqui dando essa oportunidade...

HH – Isso. Dando essa oportunidade e ver também como é que ele aproveitou essa oportunidade, porque a oportunidade existe pra todos, depende da forma como cada um se apropria disso. Essa é uma questão que a gente está sempre observando. Por exemplo, um dos primeiros, o Josmar, hoje ele não está mais aqui na unidade, ele presta atendimento para todas as unidades da Ação Social da Associação, na parte da Informática. Aliás, eu tenho dois que fazem esse atendimento. Então, isso vai ampliando. Nós temos o Leandro, que já está indo para a área de artes, especificamente, ele se formou, e eu tenho mais cinco funcionários, hoje em dia, aqui dentro.

LC – Cinco adolescentes?

HH – Eu tenho uma em serviços gerais, uma que é PME, tem a Keila, que é educadora, tem o que foi contratado como auxiliar, aprendiz de feiticheiro, o Manuel.

LC – Todos eles vieram dessa formação?

HH – Isso.

LC – Até os quinze anos?

HH – Isso.

LC – Eu queria que você me contasse um pouco, Hilda, como que funciona a grade?

HH – Por exemplo, nós fizemos uma parceria com o Instituto Ayrton Senna, com o projeto educação pela arte para o desenvolvimento humano. Então, o que nós fizemos, o que isso quer dizer? Na verdade, o trabalho tem uma centralidade e a centralidade é a arte; a partir daí a gente começou a desenvolver projetos sempre tendo como eixo norteador do trabalho uma arte. Artes plásticas, dança, percussão.

LC – Isso foi a partir de que ano?

HH – 2002. Eu me perco um pouquinho nessas datas, mas acho que foi a partir de 2002. Isso porque já vínhamos trabalhando com arte anterior a esse projeto. Nós fizemos uma proposta de captação de recursos humanos para o Instituto C&A, que era também com arte, e, por incrível que pareça, quando nós apresentamos o projeto, a C&A topou a parada. Foi aí que vieram os arte-educadores.

LC – Até então...

HH – Até então não tínhamos arte-educadores, só tínhamos educadores. Foi aí que vieram os arte-educadores. Esse projeto trouxe não só a Rita, trouxe um professor de capoeira, um professor de teatro e, nas outras unidades, também foi possível ter arte-educadores. Mas como é uma proposta assim, você tem que acreditar. Por

exemplo, ela só permaneceu aqui no Gracinha, as outras acabaram diminuindo, pegando outro eixo, pegando esporte, a linguagem. Nós aqui nos mantivemos dentro da arte. E aí assim, a Rita veio como contratada, prestadora de serviços, depois ela aceitou fazer parte do quadro e está aqui desde 98, eu acho.

LC – Desde 98. Em 98 que começa o projeto?

HH – Em 98 começa o projeto. Que, inclusive, é de onde sai o grupo de dança. É toda consequência de um trabalho de um grupo, que se expande e se torna uma proposta da casa. Mas aí, como não cabe na semana, ela vai para o sábado.

LC – O grupo de dança que começa com um dos grupos?

HH – Com um dos grupos.

LC – Orientados pela Rita?

HH – Pela Rita.

LC – Já em 98?

HH – Isso. Foi assim, esse estudo nasce da necessidade de um grupo de crianças da tarde. Aí se resolveu, por exemplo, fazer um estudo. É engraçado, porque a história do trabalho aqui começa fragmentada. A gente começa a estudar, então, com um grupo, o Maranhão, a cultura, daí vem a dança forte, a cultura maranhense entra aqui dentro da casa. Foi a partir daí que veio o Henrique também.

LC – Então, quando começa o projeto, vocês trazem o Henrique?

HH – O Henrique pra dar esse suporte.

LC – Suporte pra esse grupo?

HH – Para esse grupo. Aí, no ano seguinte, esse grupo vai para o sábado e, durante a semana, o trabalho é desenvolvido com outro estado, por exemplo, nós fizemos Pernambuco, Rio Grande do Sul, São Paulo e depois vai caminhando assim; a gente está fazendo uma coisa fragmentada...

LC – Fragmentada em que sentido? É um grupo que está fazendo dentro da casa...

HH – Isso, da unidade. A partir daí, por exemplo, a partir dessa constatação resolvemos então trabalhar a questão da formação do povo brasileiro, que aí você já vai pra uma coisa mais ampla. Então começamos com a cultura indígena, africana, europeia. A partir daí, a gente começa a fazer um trabalho como um todo, um projeto da casa e não o projeto de um grupo, porque isso vai se ampliando também na medida em que a gente vai aprendendo.

LC – Agora me conta como que o Boi, porque o Boi é aquilo que é o início, depois ele continua...

HH – Continua. Continua porque, na verdade, por exemplo, o que a gente faz? Nós tivemos o cuidado, não de fazer uma releitura, de fazer vivenciar todo um ritual que existe dentro dessa manifestação. Por exemplo, estudamos de onde vem? Quais são os rituais? Para o maranhense é sagrado, aqui não tem essa mesma dimensão, mas eu me lembro, das primeiras vezes que a gente fez um ritual de renascimento, por exemplo, alguns adolescentes e crianças choravam na hora porque eles estavam vivendo aquele ritual e isso é muito interessante aqui dentro do trabalho da gente. Então a gente tentou manter, na medida do possível, esse ritual. De Pernambuco, também, tem várias danças aqui: o Coco, Maracatu. Fizemos a polca, o pau de fita; então a gente foi ampliando. E aí entrou na rotina da casa. Os projetos não são para as crianças virem aqui simplesmente, só pra ocupar seu tempo, ou como dizem os pais: para ficarem tranquilos que as crianças não estão na rua. Essa visão que a gente trabalha só pra cuidar... É também pra cuidar, mas tem também o cuidado com essa formação complementar. O objetivo é realmente fazer com que ele melhore na escola. É a formação dele como um todo. Depois disso, por exemplo, a gente foi baseando nosso trabalho nos eixos da educação que é o crescer, conviver, fazer e... deu um branco agora...

LC – Em toda essa trajetória, na verdade, os projetos vem, a C&A vem, o Instituto Ayrton Senna vem e eles vão, mas a impressão que eu tenho é que vocês agarram com unhas e dentes...

HH – É.

LC – Essas propostas seguem independentemente após o final dos convênios..

HH – É. Porque na verdade, por exemplo, a gente fundamenta o nosso trabalho em teóricos que fortalecem o trabalho. Tem tudo a ver com arte, tem tudo a ver com Paulo Freire, tem tudo a ver com uma ideia de cidadania. Essa participação externa. Então aqui nós temos, por exemplo, a participação de crianças nos fóruns de discussão, a gente tem uma comissão daqui que vai e participa. Nós temos, por exemplo, a Keila que foi em todas as etapas, ela participou de todas as etapas. Ela foi aqui no local, municipal, estadual e federal.

LC – Como é a rotina?

HH – A turma da manhã entra oito horas, tem o café da manhã, aí desenvolve as atividades: arte, informática, percussão. Não cabe mais nada. Aí almoça e vai pra escola. A turma da tarde chega às treze horas, aí almoça desenvolve atividades, toma um lanche e vai embora às dezessete horas.

LC – Tem um educador que acompanha o grupo?

HH – Isso que é o educador social que chamam. Então ele é a referência do grupo. Aí o projeto é desenvolvido em parceria entre o educador e o arte-educador.

LC – No caso, os arte-educadores são o Henrique e a Rita... todos os grupos têm essas aulas?

HH – Todos os grupos.

LC – Não se escolhe se quer fazer arte ou percussão...

HH – Não, tem na grade. A percussão sim. A percussão ultimamente está nos grupos, o que eles escolhiam antes era participar da orquestra de pandeiros, mas agora saiu todo mundo, tem que recomeçar. A gente pensa em recomeçar o ano que vem.

LC – Por que tem um grupo que efetivamente sai?

HH – Sai. Eles vão embora, tem que ir.

LC – Muitos adolescentes acabam entrando...

HH – Nas atividades?

LC – Não, como esses educadores, que eram adolescentes, entraram na casa trabalhando...

HH – Eu tenho a Keila agora, mas o Leandro também foi.

LC – O Manuel é outra função.

HH – É outra função. Por exemplo, o Leandro foi auxiliar, de auxiliar ele foi pra educador, a Keila era auxiliar, de auxiliar ela passou a assumir um grupo que é a mobilidade funcional. Seria uma mobilidade funcional. Porque, na verdade, o que o educador faz, o auxiliar faz. Eles têm uma escala de horário em que o auxiliar participa das ações de todos os educadores, um dia ele fica no módulo 1, outro no módulo 2, outro dia ele fica no 3...

LC – E como que é isso 1, 2, 3?

HH – O módulo 1 são crianças de seis a oito anos, módulo 2, de nove a onze anos e módulo 3 de doze a quinze anos, é quatorze anos e onze meses. É o que reza o convênio. Então, aqueles que ficarem além dessa faixa etária fazem parte da contrapartida da instituição.

LC – E têm alguns que desistem.

HH – Alguns. Porque na verdade acaba não sendo. Este ano, para que essa evasão não se concretizasse, porque para um adolescente de doze até quinze anos, depois, a oferta, o trabalho que a gente tem já não satisfaz, ele quer outra coisa. Esse ano, pra gente evitar esse desgaste, na verdade, porque aí vira um desgaste, aí ele vem aqui e não quer participar, entendeu? Esse ano, nós fizemos um grupo que eles se autodenominaram como Grupo Independente, porque exatamente dá uma autonomia maior pra que eles possam também contribuir com a casa e não ficar essa guerra.

LC – Mas isso a partir dos quinze?

HH – Não, a partir, por exemplo, dos treze, quatorze anos que é a faixa do incômodo já. Que aí a evasão seria o próximo passo, mas ele permanece ainda, já com outra característica. É uma experiência que deu certo alguns anos atrás e a gente está reativando esse ano. Aí está dando muito certo. Porque eles entram de outra forma, com outra responsabilidade, então isso dá outro ânimo pra eles.

LC – Eu acompanho ao sábados... tem vários?

HH – Tem. Tem a Pâmela, tem o Júnior, tem a Larissa.

LC – Aí eles têm autonomia, mas também tem deveres?

HH – Tem. Não sei se você chegou a ler, eles fizeram a edição de um jornal, por exemplo, o mural é uma responsabilidade que a gente passou pra eles, tem o mural, tem o jornal.

LC – E eles fazem as atividades?

HH – Fazem. Aí eles têm um horário com a Rita, eles ficam juntos no módulo 3. Percussão e arte, eles entram em grupos diferentes.

LC – Eles não têm um educador que acompanha?

HH – Não. Por isso que é independente.

LC – Talvez essa atitude dê a eles uma responsabilidade.

HH – Está dando essa responsabilidade. E esse grupo, por incrível que pareça, é um grupo que tem um autocontrole muito bom, estão comprometidos.

LC – Uma das ações que eu gostaria de fazer o ano que vem é poder acompanhar as áreas de arte-educação durante um semestre. Ver com você de acompanhar tanto a percussão como a dança. Porque eu vejo uma coisa muito integrada, o grupo de dança é um resultado de uma verticalização...

HH – É.

LC – Não é um grupo de dança ali que só ocupa o espaço?

HH – Não. Tem uma questão aqui muito forte que a gente vem insistindo nisso que é assim, a utilização do espaço público gratuito, então isso dá certo trabalho. Porque o que a gente prega aqui é que não adianta você locar um ônibus e levar pra lá e trazer de volta, que aí não aprende, é fácil, é cômodo para gente e cômodo para as crianças. O que a gente vem fazendo, e insistindo nisso, é usar o ônibus de linha para isso; então temos mantido assim, mesmo com resistência a esse preceito. Só em última instância, quando realmente a coisa é mais complicada e quando é para os menores a saída, a gente usa o ônibus locado. Caso contrário, eles vão de ônibus de linha, que é uma aula de cidadania, enfim, de tudo. Que é onde você observa o comportamento em ônibus, observa como se relaciona.

LC – É aquele grupinho que vai com o educador de referência...

HH – Isso. Dependendo pra onde vai. Vai para o teatro, vai para o cinema, vai para o museu, na medida do possível, usar ônibus de linha. E tem dado resultado. A princípio, muita resistência, porque dá trabalho.

LC – De todo mundo, dos pais...

HH – É. (Paradinha para o café).

HH – O Leandro era participante do grupo; à medida que ele foi, por exemplo, crescendo no trabalho dentro da casa, ele passou a fazer parte do grupo de dança já como instrutor de dança. É interessante esse crescimento, porque o Leandro era um menino que tocava, mas dançava muito pouco e hoje em dia você vê a desenvoltura dele na dança; então esse diferencial, na verdade. A partir daí que dividiu: o Leandro fica com a coreografia e o Henrique com a percussão.

LC – A Rita não vai no grupo do sábado?

HH – Não. Faz tempo que a Rita não vai mais no grupo. Aliás, acho que ela nunca foi.

LC – Ela acompanhava o grupo enquanto era durante a semana?

HH – Isso.

LC – E como que é a história com os figurinos e instrumentos?

HH – Também foi gradativo. A gente foi adquirindo um e outro. E, à medida que esse grupo foi se fortalecendo, tendo maior visibilidade, a gente pôde investir, a gente tinha como argumentar esse investimento porque tudo é muito complicado; então nós fizemos um primeiro figurino, depois aos poucos nós fomos, então,

fortalecendo o grupo com instrumentos na medida em que foi surgindo: tinha o pandeirão, matracas, zabumba, as alfaias...

LC – Logo que eu cheguei, no começo do ano, tinha uma história do couro do boi. Como que foi essa história, que estreou esse ano?

HH – Isso. Porque na verdade isso faz parte da cultura Maranhense: quando o Boi morre, o couro é trocado.

LC – A cada ano?

HH – A cada ano. Nosso primeiro boizinho, não sei se você conhece? A gente ainda tem. Ele é feito de papelão.

LC – Ah, que legal! Depois eu preciso ver.

HH – É uma delícia. (risos). Daí, nós adquirimos o segundo. E aí pra esse segundo morrer levou um tempão porque morria e ressuscitava (risos)... e esse ano passado ele morreu de fato. Mas ele ainda está aí inteirinho, nós não fizemos o ritual completo que é pegar o couro picar, distribuir, não, é judiação. E este couro, por exemplo, a gente comprou a estrutura e o couro então foi bordado, começou aqui e aí como era interminável, não acabava nunca, precisamos então contratar alguém pra finalizar esse couro.

LC – Mas começou aqui feito por quem? Pelas crianças?

HH – Não, começou com o Leandro, com os educadores. As roupas, por exemplo, foram bordadas por um grupo, uma oficina aqui. Tem uma oficina de bordados aqui.

LC – E quem fazia?

HH – Eram as mães, coordenadas por uma pessoa, uma educadora que chamava Meire.

LC – Foram bordadas pelas mães?

HH – Pelas mães.

LC – E agora como que é feita a manutenção dessas roupas?

HH – Por enquanto a gente mesmo está fazendo. A gente está precisando agora de rever novamente figurinos, porque tem os pequeninhos. Que é assim, esse cuidado, sempre que quando sai alguém o grupo não acabe. Então esse cuidado é muito importante, porque vai formando outros já pra que mesmo, por exemplo, a gente tem insistido um pouco com o Henrique nessa questão assim, tem que determinar, na ausência dele, quem é que coordena o grupo de percussão, porque, senão, fica sendo um dono e não dá para ter um dono. Tem que ter pessoas que assumam, e nomear quem assume.

LC – Quem são as pessoas que podem assumir.

HH – Isso. Então, assim, esse cuidado a gente tem sempre. Então pegando crianças menores de todas as funções. Você vê que tem na percussão, tem na dança.

LC – E o auto, Hilda?

HH – Esse ano eu não vi o auto...

LC – Eu vi a Catirina com a Pâmela ...

HH – Nossa! Nós já tivemos tanto Auto de Boi, tanta Catirina, tem muitas puxadoras de danças que passaram por aqui, muitas, e aí a gente vai passando... vaqueiros, e o auto, por exemplo, ele se mantém, a gente tem o auto ainda... Na festa junina teve o auto? Não?

LC – Nossa, já passou do horário. Eu queria pedir só uma última coisa: se você puder colocar dois pontos de mudança, na história do grupo de dança, dois pontos de mudança importantes?

HH – Uma coisa que a gente tem... é na questão da percussão: ainda está deficiente a questão do canto, mas quando a percussão, por exemplo, vem para a semana, ela já dá uma outra qualidade do grupo de dança. Nós tínhamos a intenção esse ano de também dar esse salto de qualidade na questão da coreografia, mas infelizmente, dentro do orçamento, não houve possibilidade. De a dança ser parte da rotina de um grupo. Que é onde, por exemplo, você vai formando para o grupo de dança, não só com essa intenção.

LC – Mas como uma linguagem formadora.

HH – Isso. Então eu acredito que, nessa parte, por exemplo, agora o grande salto mesmo que dá no grupo de dança é a percussão; aí é que você, realmente, por exemplo, vê o que apresentar. É uma motivação muito grande. Assim, por exemplo, replicar esse aprendizado em outros espaços, não só ir lá pra se apresentar, mas como eles fazem...

LC – Eles fazem em outros espaços...

HH – Fazem em outros espaços também. Esse é um ponto de mudança importante.

LC – Replicar essa experiência.

HH – É replicar experiência. Não só se apresentar.

LC – Eles fazem no Nossa Senhora das Graças e aonde também?

HH – Eles fizeram aqui em uma escola... eles estiveram aqui no Isabel Ribeiro.

LC – Outras escolas...

HH – É, outras unidades, outros espaços.

LC – E isso sempre próximo à festa junina?

HH – Festa junina, agosto (risos)... que é essa confusão aí, acham que é folclore e a gente fala que não é folclore (risos)...

LC – Quando que a percussão entrou na grade?

HH – Há uns três anos, dois anos, por aí.

LC – É bem mais recente?

HH – Bem mais recente.

LC – Hilda, queria agradecer sua atenção.

ANEXO C – Entrevista com Henrique Menezes

Luciana Coin (LC) – Fale seu nome completo.

Henrique Menezes (HM) – Meu nome completo de batismo José Henrique Reis de Menezes, artisticamente conhecido como Henrique Menezes e Adigina Ossonilé.

LC – Adigina é o seu nome do Candomblé?

HM – É. Espiritual, digamos assim.

LC – Adigina quer dizer o nome?

HM – Adigina quer dizer o nome. Tem nome e sobrenome. Ossonilé Kissá.

LC – E como que recebe esse nome?

HM – Isso você recebe depois que passa por todo um preceito que tem, é um processo de várias aprendizagens de rezas, de evocações, de coisas de fundamentos da casa. E aí, depois que você raspa, você adquire essa adigina.

LC – Você sabe o que significa esse nome, adigina? Se eu falar errado você me corrige.

HM – Essa adigina é filho do grande caçador.

LC – Repete o nome. Como que é?

HM – Ossonilé Kissá.

LC – Conte a sua história.

HM – Não sou Forrest Gump, mas vou contar um pouco da história aqui. Até sou um pouco Forrest Gump, porque tenho vários seguidores hoje em dia já, então tem um pouco desse papel e acabo contando essas histórias que são criadas através dessa trajetória. Eu sou José Henrique Reis de Menezes, maranhense, mais precisamente ludovicense, quem nasce em São Luiz do Maranhão é ludovicense. Hoje, me encontrando no auge quase dos quarenta anos, meu nome artístico é Henrique Menezes. A minha história de música é uma coisa que vem, é uma trajetória que, na verdade, é uma herança que vem de família. A família Menezes é uma família muito musical, essa já é a terceira geração de músicos na família. Meu avô foi um grande músico, compôs muita música, dirigiu muitos espetáculos de manifestações populares, quadrilha, reisados; não gostava muito de Bumba meu boi, não era muito a praia dele, mas estava sempre presente também no meio das brincadeiras, acompanhando sempre o processo. A minha avó Francisca, também conhecida como dona Chiquita, que era curandeira, rezadeira, benzedora, uma grande

sabedora dos saberes populares lá do Maranhão. Depois veio a geração da minha mãe, já é a segunda geração, Dona Zezé, aí tem a Dindinha, Euclides, a Graça, Reinaldo, grandes músicos, todos eles intérpretes, compositores, ritmistas dessa linha. E a minha geração, que é a terceira geração, que aí vem eu, a Bartira, Theo, Rômulo, Nei. Somos cinco, da terceira geração e espero que essa nova, que já está chegando aqui – já tem mais cinco da nova geração: a Catrine, João, Fernando, Ícaro e Bárbara –, também sigam um pouco essa história aí. Nós vamos pelo menos tentar induzir, se eles fugirem do caminho, se desviar, é outra coisa. Mas a minha história musical começou quando eu me entendi como gente; como criança, eu já tocava, já tinha um compromisso musical com as brincadeiras. Com quatro anos de idade eu era o cantor do Bumba meu boi de encantado que tinha na casa de Fanti. O boizinho encantado era um Boi só com crianças. Então eu comecei lá; quando eu me entendi, eu já tocava o pandeirão, já cantava, já dançava, já interpretava. Fazia Bumba meu boi, fiz pai Francisco, fiz caboclo, fiz índio, interpretei vários personagens e sempre cantei e toquei. Comecei a compor muito cedo. Com seis anos, eu fiz a minha primeira composição, uma toada de Boi. Boi é uma coisa que está muito presente na minha vida; foi um dos primeiros carros a me jogar pra dentro do meio artístico, que eu nem imaginava que isso era já uma maneira de fazer arte. Na verdade, aquilo era muito natural, era uma coisa que a gente fazia no cotidiano mesmo, brincar, saíamos, fazíamos quatro, cinco apresentações à noite, no período de junho inteiro, em várias casas, em vários arraiais, várias casas de amigos, de padrinhos de Boi, integrantes da Casa Fanti Ashanti. E dentro da Casa Fanti Ashanti também teve um papel muito importante pra minha formação musical: com 11 anos de idade eu raspei no candomblé, mas me preparei para ser Ogan. Ogan Alagbê quer dizer mestre da percussão, chefe da percussão da casa. Mas antes de eu passar por todo esse preceito eu já tocava tambor, tocava tambor de crioula; já conhecia, estava sempre envolvido com os cânticos que tem na casa. Se canta para tudo, pra pegar uma folha, pra pegar uma água, pra acender uma vela, pra pegar um pano, pra pegar colher, para tudo existe um canto dentro do sagrado. Isso é uma coisa que acho muito bonita, essa parte do sagrado, porque tem esse respeito, para tudo tem uma licença pra acontecer. Então, dentro de tudo isso era uma formação, era uma escola de música, porque estava o tempo todo cantando, aprendendo as regras da hierarquia, tentando respeitar um pouco essa coisa toda que existe dentro de um terreiro. E dentro de uma família onde também acontecia muita coisa,

quadrilha lá em casa sempre aconteceu, reisado também, as comédias nós montamos o primeiro espetáculo de criança eu, a Bartira, o Nei e algumas outras crianças que eram vizinhas. Tem até uma foto. Nós tínhamos mais ou menos uns 8 pra 9 anos, nós montamos um espetáculo – se chamava Boneca Quebrada – a partir da boneca quebrada; eu fazia o mecanismo da boneca e várias outras crianças envolvidas. Montamos um palco que a gente mesmo criou, com resto de madeira. Tinha uma serraria no fundo da nossa casa. Então, montamos o palco; pra gente, era uma brincadeira, não imaginava na verdade que dentro dessa brincadeira já era uma preparação pro futuro.

Já era essa preparação pra hoje, pra hoje é temporal, pra nossa história de hoje já. O que isso ia representar pra hoje. E em casa se cantava muito sempre. Todo final de semana ou todo final de tarde lá em casa tinha um banco que era igual um L, que era embaixo de uma amendoeira, então era o lugar onde a família se encontrava pra cantar, meu tio toca violão super bem. Aí cantava a Dindinha, a mamãe, a Graça e a gente sempre junto, acompanhando esse procedimento. E até os 22 anos eu vivi em São Luiz e nesse período em São Luiz eu participei de muitas brincadeiras, fundei muitos grupos de cultura popular que hoje em dia ainda estão na ativa: o CCN, o grupo Gdam...

LC – O CCN é...

HM – É centro de cultura negra.

LC – Gdam?

HM – É o Grupo de Dança Afro-Maranhense, estava quase esquecendo essas siglas. As siglas são uma coisa engraçada, você monta um nome ou não, são só letras aleatórias que acabam representando uma coisa. E entre o Gdam e o Bibman, que foi outro grupo lá do Bairro de Fátima, grupo de danças afros e de manifestações populares. Entre os Bois, praticamente participei de quase todos. Pelo menos, os mais antigos, que eu sei assim, Boi de Pindaré, Maracanã, Boi da Maioba, Guaíba, Boi de Santa Fé, Santa Fé não, que é mais novo. Porque antigamente era o Boi de Penalva, e na verdade o Santa Fé surgiu da divisão do Boi de Pindaré; uma parte ficou como Boi de Pindaré e outra parte montou o Boi de Santa Fé, que hoje em dia é uns dos tops de Bumba meu boi. Nunca participei de Boi de orquestra porque nunca gostei muito assim. Acho bonito e tal, mas nunca tive interesse em tocar, em brincar com Boi de orquestra, mas olhar assim, o sopro, a melodia, são bonitos. Mas o que eu gostava mesmo era da boiada; eu dormia,

quando eu tinha meus onze pra doze anos, eu sempre gostei de dormir perto da cozinha, primeiro quando chegava mais tarde era perto do rango, fazer aquele ovo frito com farofa, um lanchinho antes de dormir, e outra coisa que era a liberdade, porque nossa casa tinha uma saída de um lado, tinha duas laterais e todas laterais tinham saída, então podia sair pelo fundo, pelo lado direito, pelo esquerdo tanto como pela porta da frente, e aí me dava acesso de entrar e sair mais fácil sem incomodar minha mãe. Às vezes, chegava mais tarde, estava nas brincadeiras e muitas vezes eu lembro que eu acordava e escutava: tem um boi, aí pelo ouvido eu ficava buscando a direção de onde vinha o som e alguém dizia: ah, isso é Boi de Pindaré, lá na casa do seu Nilton, e eu acordava de madrugada, 5 horas da manhã, saía, encostava a porta, e quando o dia amanhecia eu estava lá na boiada, já vendo aquele povo cantando, tocando e eu ficava impressionado com aquela cantoria; mas só de olhar aquele movimento todo, aquelas roupas de Boi brincando, aquilo me fascinava, me seduzia muito. Quando os blocos tradicionais também passavam, alguma manifestação carnavalesca, eu acordava também e saía. Às vezes, tinha tambor de crioula lá perto da feira da rua Dagmar, tambor do mestre Nivô, que já está lá em cima; era um tambor muito famoso, foi um dos primeiros tambores de crioula do Maranhão, que ganhou espaço assim, que conquistou junto com Teresinha, claro, e com Leonardo. Eram praticamente aqui os três tambores de crioula que tinham o maior respaldo aqui no Maranhão. Eu acordava e, nossa, tambor de crioula e saía caladinho, passava, ia embora e amanhecia vendo tambor de crioula. O nosso bairro, hoje em dia, tem uma média de 8 brincadeiras de Boi próximo, tem o Boi de casa de Fátima, o Santa Fé, Capricho de São Luís, o Boi de dona Zeca, Boi de Penalva, de Constantino e fora um Boi de orquestra, que tem próximo e o Boi da Dagmar. Nesse período, tinha mais outras, agora não me lembro como era o nome, e eu era pequeno também, só ia mais pra olhar, pra ver aquela coisa. Mas desde pequeno acompanhando esse processo. Então isso é uma das coisas assim que eu sinto saudade quando eu lembro que eu estava deitado, ouvia aquela batucada e saía correndo de ponta de pé, abria a porta da cozinha, igual menino travesso, menino levado; mas era bom, era um travesso saudável. E aí, voltando ao assunto, até os 22 anos participei de muitos Bois, não tinha um que dizia era o meu preferido, não, eu gostava de todos; tambor de crioula, eu gostava de todos; zabumba, e foi um grande alicerce pra minha formação. Assim como dentro de casa da família, participar de todos esses grupos, de todas essas

brincadeiras foi uma grande formação musical. Nunca frequentei escola de música, mas frequentei todas as escolas das brincadeiras, que foi uma grande escola e, dentro das escolas, as próprias escolas de samba: Marambaia, Unidos de Fátima onde estava sempre presente também no carnaval na bateria; onde estava a música eu estava no meio. E passando esse tempo, depois dos 22 anos, eu vim pra São Paulo. Cheguei dia 23 de novembro de 1992, num domingo frio, mês de novembro, mas estava frio naquela época.

LC – 23 de novembro...

HM – 23 de novembro de 1992. Engraçado que o dia 23 é uma coisa que está muito presente em minha vida, em vários acontecimentos. No dia 23 casei, e me separei e muitas outras coisas que aconteceu no 23. E aqui em São Paulo quando eu vim, na verdade eu vim pra conhecer São Paulo, não vim com ideia de morar em São Paulo, vim pra ficar dois meses, assim programado. Ia levantar uma grana pra voltar para o carnaval, porque no Maranhão o carnaval começa em janeiro: do dia 31 de dezembro até quarta-feira de cinzas é carnaval lá. Em todos os finais de semana, são os pré-carnavais que são maravilhosos.

LC – Essa experiência de ser criança, ser jovem, estar nas brincadeiras e ter essa experiência tão profunda com a casa Fanti Ashanti. Acho que também vale, em algum momento, você explicar um pouquinho como que é, quem é a Casa Fanti Ashanti e como que isso dialogava com a sua formação lá na escola. O que você aprendia na escola, fazia sentido com toda essa formação?

HM – A formação, escolaridade, eu não tive muita oportunidade em estudar muito porque nós éramos de uma família muito humilde, ainda somos humildes, mas não tanto quanto éramos, éramos muito humildes, a dificuldade financeira para alimentos em casa mesmo era uma coisa... era uma realidade muito grande assim. O Maranhão era um estado muito pobre, é, na verdade, um dos estados mais pobres que tem no Brasil, o poder administrativo não se preocupa com as pessoas muito, infelizmente. Nós não temos representantes que façam pelo povo, na verdade, naquele tempo, menos ainda e lá em casa eu tive que começar a trabalhar muito cedo, aos onze anos de idade. De onze anos de idade até a data de hoje eu sempre trabalhei, para ganhar dinheiro para me sustentar, tinha que ajudar muito em casa financeiramente, então eu acabei tendo que deixar um pouco de estudar pra trabalhar, pra ajudar financeiramente em casa.

LC – Estava falando que começou a trabalhar muito cedo...

HM – Isso, eu comecei voltando a história da minha formação pedagógica, a educação formal na verdade, eu não tive muita oportunidade de estudar. Eu estudei até a quinta série. Aos onze anos eu comecei a trabalhar, porque precisava botar alimento em casa mesmo e trabalhava muito, trabalhei com muitas coisas, fui jardineiro, fiz até canção sobre isso, fui jardineiro, pedreiro, pintor, ajudante, encanador, trabalhei com telhado, vendedor, não vendi a alma porque é muito cara, mas até aluguei em certos momentos (risos). Mas certo é, que não tive muita oportunidade de estudar até onde eu queria realmente, para que os outros pudessem estudar, eu acabei tendo que me sacrificar um pouco. Bartira, Teo, Nei, o Rômulo, eles puderam um pouco mais, como eu era o mais velho, com onze anos eu comecei a trabalhar pra botar dinheiro em casa pra ajudar no orçamento da alimentação, enfim, de manter a casa. E nesse processo de onze anos até 22, que são mais onze anos, eu fiz muita coisa e não dava tempo pra estudar realmente. Eu trabalhava e, à noite, depois do horário de trabalho eu estava envolvido dentro de outro contexto cultural, dentro da Casa de Fanti, os toques na casa de Fanti foi uma grande escola musical também pra mim, foi uma grande formação, dentro do terreiro com todas as coisas que acontecem, todas as manifestações religiosas e dentro delas está englobado todo um contexto cultural de música, de dança.

LC – E como se forma um Ogan?

HM – Um Ogan se forma tocando muitas noites. Hoje em dia, os toques são menos. Antigamente, eram sete noites de tambor pra cada festa: festa pra Ogum, sete noites; festa pra Oxossi; festa pra Oxalá que era a maior festa da casa. A festa pra Oxalá é um mês de festa dentro da casa; então vivíamos muito dentro dessa função. Eu vivia muito dentro dessa função na casa, de tudo que acontecia na casa entre tocar e produzir a festa também. Produzir o que você fazia. Rachava lenha; não tinha água, tinha que buscar água no poço; e em todos os preparativos da casa, comida para as pessoas, ajudava em tudo e, ao mesmo tempo, também participava dentro dos preceitos da casa, nas danças, nas preparações das obrigações, aprender os cânticos, os ritmos. Então, ser um Ogan dentro da casa não é só tocar. Hoje em dia, em muitas casas, o Ogan é um status apenas, um status de quase uma autoridade, que tem seu papel representativo dentro do toque, dentro dos cânticos e das determinações de coisas que precisam pra que isso aconteça. Mas como eu não era só Ogan – sou sobrinho, filho e próprio filho da casa –, então também eu tinha uma obrigação familiar e espiritual envolvida. Eu acabava ficando dentro da

casa, morava lá, praticamente. Quando era mês de festa, mês de julho, minha mãe se mudava pra casa de Fanti, ficava final de junho até 30 de julho que era aniversário do tio Euclides e aí voltávamos para o bairro de Fátima. É claro, trabalhava. Saía para trabalhar como ajudante de pedreiro, com pintura, e sempre que voltava estava dentro dessa formação, para coisa acontecer. E ser um Ogan é uma responsabilidade muito grande na casa, ele tem o papel de fazer a ligação entre a música e a terra e o Orixá, ele tem que aprender cânticos. São várias responsabilidades, muitas, muitas principalmente manutenção de instrumentos, ver se está tudo em ordem e repassar para os outros. Ogan Alagbê tem o papel de aprender os toques e repassar pra todos os outros Ogans da casa. Foi onde eu comecei a ser professor de música que eu nem imaginava que aquilo era ser professor de música naquela época. Eu, criança, com onze, doze anos, treze, quatorze anos, enfim, adolescente e dava aula para os outros Ogans, que eram já homens mais velhos. Então, Tio Euclides me ensinava os toques, me passava que não tinha muita paciência de passar para os outros também...

LC – Só apresenta: quem é o tio?

HM – Euclides é meu tio, é Pai Euclides, o Talabyan, Euclides Meneses, o chefe da Casa Fanti Ashanti, o regente atual da casa Fanti Ashanti. Que é meu tio, irmão da minha mãe.

LC – E dentro do terreiro ele é seu pai?

HM – Ele é meu pai de santo. E ao mesmo tempo o Ogan acaba sendo um pai, o Ogan representa um grande pai também. O pai de santo ele tem respeito, tem algumas coisas que só o Ogan pode fazer, nem o pai de santo pode fazer. Assim como também tem coisas que só o pai de santo pode fazer, que o Ogan também não pode. Então o Ogan é a segunda autoridade. Tem o Babalorixá, a lalorixá. O Ogan é a terceira pessoa no comando geral da cúpula, assim falando da hierarquia. O Ogan é a terceira pessoa da casa. Babalorixá, lalorixá, Ogan, Ekedí e aí vêm todos os outros cargos da casa.

LC – E você falou de alguns adjetivos. Tem vários tipos de Ogan?

HM – É, tem o Ogan Alagbê que é o primeiro e aí, depois, vem os outros.

LC – E você é o primeiro?

HM – Eu sou o primeiro Ogan da casa. Que é o mestre da percussão, exatamente, ele tem essa tarefa de aprender os ritmos e repassar para os outros. E como eu falei, ali que começou a minha formação de educador, que eu nem imaginava que

era. Que hoje iria ser dessa forma. E eu comecei a criar um jeito de repassar pra cada aluno não só lá, mas depois aqui em São Paulo, como educador de ensinamento de ritmos, pra cada aluno eu busquei um método de como chegar até onde eu queria. Eu falo que tem gente que já é “sonoro”, “numerológico” e “pulsivo”. Não é impulsivo, é “pulsivo”. Eu criei esse jeito, porque cada um tem seu estilo, então para cada um eu busco um jeito. Tem gente que é “numerológico”: você fica “1, 2, 3, 4” e “1, 2, 3, 4”. O outro que é “pulsivo” você [ele faz barulhos de batidas com as mãos]. Então, pra cada um, eu fui descobrindo um jeito de como chegar até onde eu queria, até o ponto deles compreenderem mais ou menos como receber isso. Isso foi dentro do terreiro, que me passou essa experiência, porque eram vários Ogans, vários homens, adolescentes, jovens, enfim; então, cada um tinha um jeito de compreender, de se apropriar do que estava sendo passado. E esse método que eu criei, um pouco lá, eu carreguei comigo para vários lugares onde eu vou dar aula, onde eu vou tocar. Esse método, eu creio, é uma coisa minha, que eu descobri, para que as pessoas compreendam e façam exatamente o que eu quero ritmicamente. E acho que esse foi meu primeiro passo pra ser educador, e vim descobrir isso aqui em São Paulo, porque quando cheguei aqui, que fui trabalhar nos lugares, nas ONGs. Já trabalhei em algumas delas como a Despertar, Miosótis, Criança feliz, Céu azul, Gracinha, enfim, um monte delas. Agora com a creche da USP, também então eu aproveitei desse mesmo tipo de formação pra poder fazer esse repasse. No Gracinha, eu utilizo muito isso com as crianças. Tem uns que se apropriam dos números, outros dos sons, outros da pulsação, sonoro. Quando eu falo sonoro é fazer assim: ta tarara tan tan, aí mando a criança reproduzir pra que ele memorize um pouco isso, e esse som ele consegue reproduzir no tambor, pandeiro, enfim, esse é um pouco do papel do Ogan na casa e foi um pouco do que aprendi da minha experiência de lá que aproveitei para esse momento.

LC – E aí, só voltando naquele fio que você estava: você chega a São Paulo com 22 anos...

HM – Isso, aí cheguei a São Paulo para ficar dois meses. Ia levantar uma grana, ia trabalhar numa empresa, numa fábrica de brinquedos. Ia trabalhar com entrega, que eu queria conhecer a cidade de São Paulo; já conhecia Belém, já tinha viajado para outros lugares, Macapá, o Rio; enfim, queria conhecer São Paulo também. Apareceu essa oportunidade, vim trabalhar numa fábrica de brinquedos, ia trabalhar com caminhão, fazendo entregas pela cidade, ia conhecer a cidade, ver tudo. Ficava uns

dois meses, levava uma grana e voltava para o carnaval em São Luís do Maranhão. Fazer a farra; lógico, com dinheiro no bolso, era outra história para contar (risos). Aí quando eu cheguei, no dia que eu fui para fábrica, mudou todo o contexto da história. Tem umas coisas... eu falo que a vida da gente... não sei se o destino... O destino pode até ser traçado, mas o caminho quem faz é a gente. A gente acaba às vezes mudando o curso. Você pode até ter um destino, mas o caminho para gente chegar nesse destino acho que a gente é que faz. Eu cheguei no domingo, quando foi na segunda-feira, tinha uma casa que eu ia ficar e essa casa era na própria fábrica; aí cheguei na segunda-feira, esperando o patrão pra dar a ordem e fechar as coisas de contrato; enfim, assinar carteira, essa coisa toda. Só que ele estava viajando e só ia chegar no final da tarde. E aí, durante o dia, eu fiquei na fábrica e como eu já trabalhei com um monte de coisa de ferramentas e tudo cheguei lá na parte que tinha as máquinas e fiquei encantado. Nossa, que legal! Como que faz isso aqui? Como que funciona pra fazer roda, fazer carrinho, fazer jogo de botão? Enfim, fui ver a montagem, como montavam os brinquedos. Eram dois galpões grandes: um galpão com as máquinas e outro com a parte da montagem e aí fiquei pra lá e pra cá vendo e acabei ficando mesmo nas máquinas. Para não ficar parado, só olhando, perguntei se eu podia organizar um pouco as ferramentas que estavam todas jogadas, meio sujas. E aí o mecânico estava mexendo na máquina, consertando, trocando filtro, uma coisa assim. Aí arrumei uma tábua grande de madeirite, que tinha lá jogada, furei a parede e coloquei bucha e preguei a tábua na parede e coloquei as ferramentas; preguei os pregos e desenhei com caneta todas as ferramentas, martelo, chave de boca, grifo, parquímetro, enfim, todas as chaves que tinham na casa. Coloquei pregos e deixei todos eles pendurados num painel gigante e desenhado, onde cada ferramenta era colocada. Aí, quando ele saiu de lá e falou: quem fez isso aqui? Aí falaram: foi o rapaz que chegou aqui, lá do Maranhão. Chama ele aqui. Quem mandou fazer isso aqui? Ai eu falei: eu perguntei se podia dar uma organizada, falaram que podia e me desculpa se eu fiz alguma coisa errada. Ele falou: não, quero que você venha trabalhar comigo. Eu fiquei empolgado, não queria mais nem saber da entrega, que eu fiquei super empolgado com as máquinas. E comecei a trabalhar. Aí fiz cursos. Trabalhava durante o dia e à noite, depois de uns quatro, cinco meses que estava na casa, eu fui fazer curso técnico plástico, que ele me indicou. Tinha um centro de capacitação que trabalhava com máquinas, então tinha um curso de técnico de plástico lá que era à noite, das 8

às 10 da noite. Era próximo de lá e ele era amigo de um coordenador e aí me indicou. Ele viu que eu era super interessado, eu adorava o trabalho de mexer, de consertar, me sujava de óleo, enfim, essa coisa toda. Aí fui para o curso e foi ótimo, que eu fui aprendendo outras coisas. Dos ajudantes todos que estavam, eu virei o ajudante do encarregado. Eu sempre fui muito curioso e observador, também tinha a cabeça boa, então fui me encontrando. Sei que quando estava com uns dez meses na casa eu era o ajudante, que quando ele não resolvia as coisas ele falava: o Henrique resolve isso aqui. Foi indo, fui aprendendo mais coisas. Quando eu estava fazendo dois anos na fábrica, o encarregado saiu e eu fiquei trabalhando como encarregado das máquinas. Infelizmente, não era na carteira, não tinha lá no papel encarregado, mas fui. Fiquei nessa função de encarregado, mecânico encarregado das máquinas. Aí nesse processo, nesse período, aconteceu um acidente que eu perdi um pedaço do dedo, quase perdi a mão na máquina. Aí acabou, aí veio a primeira separação (risos), acabou o amor por aquilo, perdi o tesão de trabalhar. Até quando eu consegui sair. Tentei sair várias vezes, e ele não queria mandar embora, mas eu não tinha mais vontade. Mas engraçado que a música estava presente até dentro das máquinas quando eu trabalhava lá. Nesse período eu conheci o Cupuaçu. Comecei a vivenciar algumas coisas do Maranhão novamente, o Boi aquilo supria uma necessidade que eu tinha, uma carência. Depois de um ano que eu estava aqui, eu encontrei o Cupuaçu e aquilo supriu um pouco a carência que eu tinha das brincadeiras, das coisas, então isso dava uma alegria a mais. Depois de três anos que eu estava na fábrica, eu resolvi sair. O dono da fábrica viajou, acabei arrumando uma complicação com a gerente e aí ela acabou me demitindo. Não sabia ela que era exatamente o que eu queria, tanto é que, quando o patrão soube, ele ligou e ela falou: já fiz ele assinar a carta, o aviso prévio. Saí fora. Mudei, fui morar na Cidade Tiradentes e fiquei pensando o que fazer da minha vida agora. Voltar por Maranhão? Mas ao mesmo tempo eu já gostava da vida em São Paulo, já gostava do contato que tinha feito com várias pessoas aqui. Uma coisa que eu estava falando que esqueci, dentro da fábrica, com aqueles abre e fecha das máquinas, pra mim, na verdade aquilo era um som. Dentro da própria fábrica eu compunha músicas, com aqueles barulhos das máquinas, na verdade eu buscava sonoridade. Aí quando saí da fábrica e mudei para Cidade Tiradentes, comecei a trabalhar mais com música e não só música. Aí voltei a fazer outras coisas que fazia quando trabalhei no Maranhão: pintava casa, ajeitava telhado, enfim, capinava,

trabalhava com encanação, ajeitava parte elétrica, ia fazendo uns bicos daqui, outros dali, e aí conheci Conceição Acioli. Conceição foi uma pessoa muito importante no meio artístico para mim em São Paulo. Foi a pessoa que me encorajou a viver de música, viver da arte. Eu nem tocava violão nessa época. Aí me chamou e nós montamos o primeiro espetáculo chamado Tomara que não chova. Era eu, ela, Chico Negreiro Xavier, três pessoas. Fizemos um monte de espetáculos, fizemos temporadas. Aí eu fui para Cooperativa de Teatro...

LC – Você lembra que ano foi isso?

HM – Isso foi em 95, final de 95, começo de 96, e aí, através da Cooperativa, conheci o Teatro Oficina. No Teatro Oficina fiz oficinas de Bumba meu boi, de Tambor de crioula, que foi para o espetáculo As Bacantes. Aí eu conheci o Zé Celso, ele adorou, gostou tanto da oficina que me chamou para ficar no Oficina, para fazer parte do espetáculo. Aí fiz parte das Bacantes, aí das Bacantes, desse espetáculo conheci o Aury Porto, que é um grande ator e montou um espetáculo e me chamou pra fazer a direção musical do espetáculo e tal e compor junto com o Jorge Lampa. Era um espetáculo da Helena Carneiro e aí entrei no grupo Força Tarefa, que era um grupo da Cooperativa de Teatro e esse espetáculo nós encenamos durante dez anos. Nem sei quantos espetáculos nós fizemos. Mas fizemos muitos espetáculos.

E continuava com o Cupuaçu. Formamos outro grupo, aqui em São Paulo, chamado a Companhia de Arte e Tambores, que trabalhava com Tambor de Crioula, com a Ana Leda e o Xavier também; depois disso formamos o Boizinho de Cofo e aí, através do grupo Força Tarefa, eu conheci uma Companhia chamada Zabumba, que fazia um espetáculo do Bumba meu boi. Faziam um espetáculo com bonecos e tal e aí compus algumas músicas para esse espetáculo e uma dessas músicas foi vencedora de melhor trilha. Foi um prêmio da Coca-Cola. Foi o primeiro prêmio que eu ganhei com música. Fiquei assim muito empolgado. O tempo foi passando, fui trabalhando com esses grupos, quando eu recebi o convite do Gracinha, da Ana Rodrigues. O Gracinha, cada ano ele trabalha com um tema e esse ano, que me chamaram, foi cultura popular brasileira, que foi exatamente o Bumba meu boi que foi escolhido pra esse ano. Aí a Ana Rodrigues começou com uma brincadeira, eles usavam um CD, montaram o espetáculo do Boi e quando foi na Mostra do trabalho, que é próximo de fim de ano, mês de novembro, eles me chamaram para participar, para tocar. A Rita que me indicou. Aí o Gracinha me contratou pra apresentar nesse dia. Foi muito bonito! Muito legal! Foi tão bonito que rendeu a ideia deles me

chamarem para que o Boi continuasse no outro ano. Aí já fui convidado para fazer um evento, que teve na Aldeia de Carapicuíba, que foi a primeira saída do grupo.

LC – Isso em que ano, você lembra?

HM – Nossa, isso foi há doze, treze anos atrás. Nós estamos em 2011, eu acho que foi 98. Aí nós fomos pra uma apresentação na Aldeia de Carapicuíba, que teve um evento lá e no ano seguinte a Hilda me convidou pra dar aula lá no Gracinha. Aula para as crianças, trabalhar com os ritmos do Bumba meu boi.

LC – Aí logo no ano seguinte você já entrou no Gracinha?

HM – Entrei fazendo oficinas, entrei como oficinairo. Que tem os educadores, eu era oficinairo, e tinham outros oficinairos, tinha uma moça que fazia dança do ventre, tinha outro oficinairo de canto. Certo é que o Boi foi uma coisa que me manteve, pela sedução que o Boi tem, pela brincadeira e pelo respaldo que teve assim, a repercussão que teve a brincadeira do Boi. Nós fomos começando a ser chamados para apresentar em outros lugares, em outras escolas, em outras unidades do Gracinha, da Associação e desse espetáculo foram surgindo outras coisas que nós fomos montando, aí a Ana Rodrigues já tinha saído...

LC – A Ana Rodrigues era uma educadora?

HM – A Ana era uma educadora. No ano seguinte ela saiu do Gracinha, ou dois anos depois, uma coisa assim. Aí a Rita ficou sendo a pessoa representante do Boi, na parte da dança e eu com a parte de música. Então eu fazia oficina duas vezes por semana e foi crescendo, cada vez crescendo mais, foram passando crianças, entrando outras crianças e certo é que hoje o grupo está com doze anos de existência. O Boi do Gracinha já está com doze anos. E nesse meio tempo foram aparecendo vários convites para viajar para dentro de São Paulo, para fora, até para Minas Gerais. Fomos fazer a abertura de shows em ONGs, abrimos até o show do Lenine, foi um dos tops assim, foi muito bonito, lá no Ibirapuera.

LC – E quando que começa, Henrique, a ter essa vivência dos rituais, do renascer e batizar o Boi?

HM – Foi depois de uns dois anos. Nós sentimos a necessidade, que precisava fazer um pouco desse ritual de Renascimento do Boi, do Batizado, da Morte, porque na verdade, no Gracinha, o Boi começou a não ser só uma brincadeira, um espetáculo, mas começou a ter o Boi como vivência; não só como espetáculo, o Boi começou a fazer parte da vivência do Centro Educacional Gracinha mesmo. E resolvemos começar a fazer, como precisava. A gente sentiu essa necessidade, que o Boi

precisava que tivesse essa amarração, esse contexto. Era uma coisa que faltava, que a gente já tinha composto várias músicas para o espetáculo, então já se fazia o Auto e aí, depois do Auto, nós tivemos essa necessidade de fazer os rituais. Acho que a própria força da brincadeira pede isso. Certa hora, a maturidade da brincadeira começa exigir essas responsabilidades, esses compromissos. Então a gente sentiu essa necessidade. Não me lembro qual foi o ano, não tenho na memória qual foi o primeiro ano que nós fizemos o Batizado. Que o primeiro evento foi o Batizado do Boi. Fizemos a Morte no final e aí, a partir do ano seguinte, certo é que já tem, no mínimo, com certeza, uns oito anos que a gente faz Batizado, Morte e Renascimento do Boi. Nosso boizinho, quando começou, era uma caixa de papelão. É engraçado que a coisa, quando ela tem força, ela resiste, ela cria raiz mesmo. O boizinho, quando começou, era uma caixa de papelão, no formato tipo um triângulo que foi feito, cola, purpurinas e algumas lantejoulas coladas. As roupas era tipo um TNT, era um tecido preto e as mesmas coisas feitas, era só cola e purpurinas. Os chapéus eram de plástico com algumas fitas de TNT grampeadas e com algumas purpurinas. Hoje, a gente ainda tem algumas coisas no acervo. Faço questão que a gente guarde porque isso faz parte da história, dessa trajetória toda. Aí depois nós mesmos fomos buscando materiais, porque não tinha pandeirão, eu que levava meus instrumentos. Primeira coisa que nós fomos fazer foram algumas matracas. Ainda existe algumas delas lá. Já tem praticamente quase dez anos de vida aquelas matracas. Não tinha pandeirão, eu levava os meus instrumentos, tenho alguns em casa. Faço pandeirão, caixa; enfim, levava maracá, matraca e pandeirão. Aí, na primeira solicitação que a gente conseguiu com a Associação, compramos dois pandeirões e começou. Hoje em dia nós temos seis pandeirões, temos uns quinze pares de matraca, temos maracá e aí também fomos confeccionando algumas coisas. O Leandro sempre teve esse papel, nas artes plásticas, me dava uma assessoria e foi criando jeito e acabou confeccionando. Temos três cazumbás feitos na casa. E o repertório hoje em dia, praticamente, quase todas as músicas são músicas que foram feitas para o espetáculo também. E aí o nosso boizinho que era uma caixa de papelão, no segundo ano eu fui para o Maranhão e comprei um boizinho que era... era um Boi de enfeite. A Associação enviou recursos, fui para o Maranhão e comprei um boizinho que era todo feito de buriti, mas não tinha resistência, era um Boi de decoração tipo de coisa que vende em casa de artesanato, e aí esse boizinho foi nosso boizinho durante uns seis, sete, oito anos

por aí. Até que alguns anos atrás a gente foi realmente para o Maranhão, a pedido da Associação e mandei confeccionar um Boi oficial de madeira. O couro foi todo bordado por mães e alguns educadores do Gracinha. Então, hoje em dia, o grupo tem um Boi oficial de couro bordado. As nossas roupas hoje em dia também todas foram bordadas 30% por mães de alunos do Gracinha. Que teve uma oficina de bordados, a Meire e as mães. Então hoje o grupo tem as roupas, o Boi e os instrumentos.

LC – Como que convive essa coisa do repertório de danças. O Boi começou, mas depois vocês foram trabalhando outras danças. Como que é essa relação? Porque poderia ter uma tendência do Boi perder a graça, não é? Mas ele se mantém.

HM – A gente tem um repertório de espetáculos no Gracinha. Primeiro era só o Boi e depois nós sentimos necessidade de fazer outras coisas. Resolvemos diversificar um pouco mais. Depois do Boi, nós montamos o espetáculo do Coco. Para isso, se comprou zabumbas, pandeiros, ganzás, e a ideia era que a gente começasse a abrir um leque, que fosse um grupo que trabalhasse não só com o Boi, mas que trabalhasse com outras diversidades das manifestações populares. Com isso do Boi, do Coco, fomos para a Polca, aí já foi um contexto mais de dança aqui do Sul, mais Sul e Sudeste e a Rita ficou com esse perfil, porque, na verdade, na Polca, não trabalhamos com música ao vivo. Então o meu processo se manteve dentro das percussões dos ritmos do Boi e do Coco e trabalhou-se também com a Polca. Depois da Polca foi para o Pau de fitas, a dança do Pau de fitas e aí, desse Pau de fitas resolvemos fazer a Quadrilha. O Pau de fitas também é com CD, que precisaria de instrumentos que não temos acessibilidade, por exemplo, sanfonas; enfim, trabalha com harmonias diferenciadas. Então se trabalha o Pau de fitas também com música mecânica. E aí partimos para Quadrilha. Na Quadrilha, já tentamos fazer uma Quadrilha típica maranhense, a gente utilizava triângulo, zabumba, surdinho, sem harmonia, sem sanfona. Muitas quadrilhas no Maranhão não utilizam sanfona. Então a gente fez mais ou menos o perfil da Quadrilha maranhense, mais uma dança que resolveu se fazer. E agora, por último, nós partimos para o Maracatu. Foi a ideia de se buscar um pouco da cultura Pernambucana. O Maracatu, por ter o poder de rítmica e de dança, uma sedução muito grande, abriu para as crianças esse leque de vivência dos vários ritmos da cultura popular. Fui buscar alfaias, gonguês e, por eu já ter trabalhado com vários músicos

pernambucanos, e feito aulas de percussão pernambucana aqui em São Paulo com Eder; enfim, com o Maurício, acabei já tendo certa experiência para passar para as crianças também. Estamos montando um espetáculo de Maracatu, que também teve uma aceitação imensa, não só do Gracinha com as crianças, mas dos lugares onde a gente apresenta também. Hoje em dia, o Maracatu já está praticamente igual o Boi, assim, de quantidade de apresentações. O Maracatu, o Boi e o Coco são as manifestações que são mais solicitadas para apresentar em ONGs, escolas, eventos. A princípio essas três danças são os nossos carros-chefe. A Quadrilha tem seu período mais na Festa Junina, a Polca é alguma vez quando chamam, a gente quer reviver, quer lembrar do projeto. Então eu faço um cronograma: esse mês eu vou trabalhar com o Maracatu, outro mês trabalho com o Bumba meu boi, outro mês com o Coco e aí, às vezes, em um mês, eu trabalho as três coisas, trabalho uma semana com Maracatu, uma com o Boi e outra com o Coco. Até para que eles vivenciem sempre, isso porque a ideia não é só pesquisar, a ideia é que isso seja parte da vivência deles, fazer parte da história. Hoje em dia, muitos dos que foram alunos do Gracinha, muitos são educadores e isso eu acho que é exatamente o papel do Gracinha: capacitar as pessoas para que elas não só aprendam, mas repassem mais à frente; por exemplo, o Leandro foi meu aluno, hoje em dia é educador. Repassa o espetáculo. A Keila foi educanda, hoje já é educadora do Gracinha. Josmar foi educando, hoje em dia é funcionário. O Sidney hoje em dia é funcionário. Larissa, Denise, Camila, Gláucia, Manuel... Acho que esse papel de ensinar, ele tem uma coisa, que a gente não vê o presente só. Quando você passa essas coisas, você está querendo que, no futuro, eles possam fazer esse mesmo papel de ensinar. O que eu fico mais feliz no meu trabalho é ver que outras pessoas estão dando continuidade. Outros que foram alunos, hoje em dia viraram educadores, estão trabalhando com a arte. Então, na verdade, é criar oportunidades, ter o papel de educar e de criar oportunidade pra que eles possam fazer isso mais pra frente. Isso é o mais importante que eu vejo, de estar passando, vivenciando isso com eles. Eles não estão só atuando, eles estão vivenciando, e isso, eles levam para a história deles e repassam para outras crianças. Para mim, isso é mais importante, mais que ser um grande músico, mas fazer com que eles repassem. Eu tive muitos mestres na minha vida e um deles me disse uma frase: quem aprende e não ensina, não aprendeu nada. Então quando você aprende e repassa o que você aprendeu, você amplia muito mais todo esse universo de aprendizado seu, não só

de quem você está ensinando, porque cada um aprende de um jeito; então, é um leque de aprendizados. Cada vez que você ensina pra uma pessoa, você ensina de um jeito; então você começa a criar métodos, estilos variados de como ensinar. Então, esse leque de educar, ensinar, de repassar é fundamental. Acho que é um dos grandes papéis para mim, de estar no Gracinha. Não só como professor, como artista, músico, mas de repassar o que eu aprendi porque aí as coisas nunca se perdem, nunca se acabam, principalmente as manifestações populares. Muitas delas são de tradição oral, então muita coisa se perde porque muita gente não repassa o que aprende. As pessoas às vezes tem medo, eu sinto que às vezes as pessoas tem medo de repassar o que aprendeu, de perder o lugar. Engano, quando você passa, você está ampliando; quanto mais pessoas repassarem, isso não se perde, não acaba.

LC – Mas você acha que se perde porque, talvez, acredita-se que tinha que se passar para alguém do ramo familiar. E não sendo da família, não se passa?

HM – Muitas das vezes acontecia isso, outras vezes não tinha essa sedução de interessar muito, por isso, porque eram outros tempos também. Hoje em dia, os tempos são difíceis; antigamente, era também, mas hoje em dia é difícil mesmo, com todos os veículos de comunicação que tem, enfim... mas as manifestações só tem o poder, a força, quando elas são vivas. Quando elas ficam só como um registro, não tem força. O Boi só é o Boi porque tem essa força de estar na rua. As pessoas estarem juntas, brincando, é uma compensação para uma vida árdua. Então, eu vejo isso, nas brincadeiras do Maranhão, as pessoas fazem isso não só por valor financeiro, mas por amor, devoção. Então se essa coisa ficasse presa só em uma pessoa, não fosse repassado, perderia, se acabaria. Se o Maracatu vivesse só de uma nação, ele não teria essa força de entrar no Brasil inteiro que tem hoje em dia. O Maracatu está presente em quase todos os estados do Brasil. E isso deveria ser não só com o Maracatu, com o Boi, com a Ciranda, que são manifestações. A Capoeira, por exemplo, a Capoeira hoje em dia é tema das universidades no Brasil. Tem uma representatividade no Brasil e fora também, não só pela forma física, mas pelo contexto de reivindicação, de afirmação. Mas ela imortalizou-se porque as pessoas vivenciaram isso. Então, os mestres antigos tiveram essa preocupação de semear, de ampliar; por isso mesmo que tem essa força, toda essa valorização de estarem em escolas, universidades, em academias. Não ficou só no gueto, do negro que vivia na senzala, então acho que as outras manifestações deviam olhar para

esse lado de ampliar, de estar em todo e qualquer lugar, nas salas de aulas, nas universidades, nos cursos, nas palestras. Então, era para essas manifestações terem espaço, até para que a gente possa dizer um dia, a cultura popular é tão importante quanto a cultura erudita. Ser valorizada tanto quanto. Então isso é uma grande bola de neve. Você vai falando isso e vai percebendo, porque se, hoje em dia, você vai à Secretaria de Cultura falar: eu tenho um espetáculo de cultura popular, eles perguntam quanto que é o cachê e você fala que é cinco mil, aí eles: cinco mil para pagar um espetáculo, uma brincadeira de cultura popular, é um absurdo. Quando chega um maestro, que vem de outros países ou estados, todos os músicos recebem super bem, é passagem aérea, hospedagens, recursos, os melhores possíveis. Então, a gente tem que fazer com que a cultura popular tenha essa mesma valorização. Eu acho discriminatório quando se coloca a cultura erudita mais importante que a cultura popular, principalmente no Brasil. A nossa história é totalmente da cultura popular, são as vivências que deram alavanca para toda história cultural. Não foi o piano que chegou primeiro, não foi o violino, não foi a guitarra, o que chegou primeiro foi o tambor de couro mesmo, a batucada com pé no chão, isso que foi a história que começou.

LC – Não valoriza financeiramente?

HM – Financeiramente e de abrir espaço. Nós fomos apresentar um Tambor de Crioula atrás do Eldorado, que é uma área nobre, em frente à gravadora Núcleo Contemporâneo. Chegaram quatro carros de polícia, que chamaram porque não tem consciência. Se fosse uma pessoa tocando violino, tocando violoncelo, não chamariam a polícia. Ah, não, essas batucadas, essas coisas de negros, nordestinos. Então, vamos quebrar esse preconceito, porque a música não tem fronteiras, ela é atemporal, ela é livre, se encaixa em todos lugares do mundo. Então vamos valorizar da mesma forma a música erudita e a popular, a cultura erudita e a cultura popular.

LC – Você acha essa é uma divisão da cultura, que se coloca financeiramente. Mas elas têm muito de ligação também. O que você acha?

HM – Tem de ligação, mas muito entre aspas, colchetes e parênteses (risos)...

LC – De estrutura, de formação são muito diferentes. Mas você pode encontrar esses dois espaços na cultura popular e na cultura erudita. Eu acho que tem tanto da cultura erudita que vai beber na cultura popular, que vai se inspirar na cultura popular.

HM – Quando o erudito faz o popular é clássico então quando é o popular é simplesmente uma manifestação de rua. Não tem o mesmo poder. Não tem a mesma valorização. O músico que toca percussão não tem o mesmo valor que um músico que é formado em violoncelo ou oboé. Então tem que quebrar esses preconceitos e, para quebrar tudo isso, precisa ter essas manifestações vivas. E pra que essas manifestações vivam, precisa desses grupos, os pequenos grupos, que fazem essa afirmação da cultura, que a mantêm viva. E o Gracinha tem, para mim, esse papel fundamental. Para mim, o Gracinha é um trabalho que eu acredito muito. Já trabalhei em várias ONGs, saí porque não acreditava muito no perfil, na proposta. Na realidade, muitos não eram filantropia, algumas eram “pilantropia” (risos). Mas acreditando que o Gracinha tem essa força, de manter essa brincadeira, de botar dentro da comunidade, dentro do Jaqueline, dentro do Monte Kemel, levar para várias outras comunidades, estar dentro das grandes escolas, dentro dos grandes centros educacionais.

LC – De onde você acha que vem essa constância, esse envolvimento do Gracinha com a cultura popular, com as manifestações populares? Essa continuidade de doze anos. De onde você acha que vem essa força para durar tanto?

HM – Acho que essa força vem, primeiro de tudo, pelas pessoas acreditarem. Essa coisa é forte, é sedutora, ela tem vida realmente, então faz com que a Associação acredite e mantenha vivo isso, porque se não fosse o Boi, seria só um dos temas do ano e pronto. Ano seguinte seria outro tema, então por eles acreditarem que a arte é transformadora, e essa arte é dentro da arte musical e das artes plásticas, são exatamente os dois perfis da arte do Gracinha, as artes plásticas e a arte musical. Está dentro desses dois contextos que fortalece e que faz com que eles acreditem e vejam os resultados. Porque na verdade não só se faz, existe um resultado. Existe o resultado de um espetáculo, que é bonito, existe o resultado da força das crianças, da dedicação de aprender, a criatividade da Rita, de criar painéis, temas, quadros, de tentar, através da arte, mostrar que pode-se fazer diferente, pode-se fazer melhor. E a arte tem esse poder de transformar realmente e mesmo que a pessoa não viva, não siga a arte, ela busca uma sensibilidade que ela encontra em outro universo profissional, outro universo que ela possa atuar. Dentro das brincadeiras que acontecem no Gracinha, as crianças encontram também outros momentos para descobrirem o que querem da vida. Não só ser músico, não só ser educador, mas

sensibilizar o olhar para as outras coisas, valorizar o olhar de tudo o que existe. Porque as crianças já vivem num momento difícil, é uma situação de vida difícil, que mora na favela, que mora num lugar mais humilde; tem alguns que moram em condições melhores, mas para esses que não têm condições, nem tantas expectativas, a gente começa a dar, a mostrar caminhos. Então através dessa arte a gente consegue mostrar caminhos para eles e mostrar que pode ser diferente. Não precisa sofrer. Então você pode buscar alegria dentro das coisas mais simples, buscar a beleza, buscar a união, o respeito porque dentro dessas coisas está todo esse leque de integração, respeito. Dentro dessa brincadeira acaba sendo uma formação, um jeito de formar. E o Boi foi uma das coisas que teve essa sedução e integração. As pessoas, que são as cabeças da Associação, veem que é uma coisa que as crianças acreditam, que eles vão, num dia de sábado, que é um dia que não tem nada a ver com a atividade da casa, digamos, é um dia extracurricular da casa, e eles acordam sete horas da manhã, para saírem das suas casas, vêm lá do Jardim Jaqueline para estar às nove horas lá e ficar até o meio-dia. Para aprender tocar, ensaiar para fazer bonito no dia em que eles forem se apresentar. Então, eu acho que por essa força que tem de fazer a brincadeira acontecer, essa verdade é que faz com que eles acreditem e apostem nisso.

LC – Porque é muito bonito mesmo. (há uma interrupção e o Henrique já está falando sobre oficinas).

HM – Falando sobre as oficinas, as oficinas eu busco programar o que eu quero fazer. Eu vou trabalhar com o pandeiro, também teve outra coisa que eu não falei que foi a orquestra de percussão, que a gente teve lá no Gracinha. Está guardado na gaveta, por enquanto, uma orquestra de pandeiro que chamava Mão no Couro e Couro no Pandeiro. E aí eu faço assim: para oficina, eu penso em casa, como que vai ser, a quantidade de instrumentos que tem na casa, a quantidade de crianças, elaboro o exercício que quero chegar. Eu trabalho muito com os ritmos do candomblé, com pandeiros de mão, não só nos ritmos básicos: samba, coco, embolada, baião de princesa, que aí já está chegando no afrorreligioso. Eu elaboro cada ritmo em casa, eu dou uma fragmentada, pego o pandeiro e divido as frases mais ou menos em três partes. Vou fazer um exemplo, vou pegar o pandeiro aqui e fica mais fácil (ele toca o pandeiro). E não só o pandeiro, com todos os outros instrumentos e ritmos que trabalho na casa. (Toca novamente o pandeiro mostrando os ritmos). Eu fragmento em partes e vou passando para as crianças de uma

maneira mais fácil. Eu sei que é um toque complicado. Se você chegar para uma criança de onze, doze anos e quero que você faça isso (toca novamente), eu mostro esse ritmo para eles e vou fragmentando por partes. Faço a primeira parte – com todos são onze pandeiros que tem na casa – e eles vão memorizando essa primeira parte; depois passo para segunda (toca novamente); depois que eles memorizam isso, eu junto os dois, a primeira parte e a segunda, para facilitar a compreensão deles com o instrumento. Se apropriar de cada frase e memorizar. Quando eu falo “pessoal a primeira parte de tal”, eles vão lembrar. Aí faço a terceira parte (toca novamente); com isso eu estou trabalhando, não só com a coordenação, mas a percepção e o registro. Eles conseguem registrar. Isso é um pouco de entrar na mente do ser humano. Eu imagino mais ou menos como eu aprenderia, como que seria mais fácil para eu aprender; então, eu tento buscar o método, que é o mais fácil para eles compreenderem. Até porque estou trabalhando com crianças e para que não fique chato. Tem isso, tem que ter a coisa de tentar passar fragmentado e de um jeito que não fique chato. E quando eles sentem que eles conseguem fazer isso, eles ficam maravilhados e acreditam, mesmo sendo difícil. Quando apresentei o primeiro toque do Coco (ele toca), eles acharam que nunca iriam conseguir fazer, e quando eu fui colocando por partes e depois somei tudo, eles adoraram. Aí chegam em casa, falam para as mães, falam para os amigos na escola, entre eles mesmos, mostram um pro outro que já conseguem fazer, é uma conquista. E essa conquista para eles é que faz com que eles tenham essa devoção, esse carinho pela aula de música, que eu fico muito feliz porque eu vejo que eles gostam de verdade. Eles fazem porque gostam. Tem muitos alunos que já saíram da casa, mas que vão quinta-feira só pra fazer aula de música. Eu sou brincalhão, mas sou muito rígido com a responsabilidade. Eu brinco com eles, mas se tiver que chamar a atenção eu chamo mesmo. Dou punição, tipo “você não vai fazer aula hoje, vai ficar só olhando porque você está pisando na bola”. Eu tento chamar a responsabilidade com as outras coisas da casa também. E eles sentem que tem que ter essa responsabilidade. Por isso acho essa coisa da música que seduz, faz com que eles vivam isso. Eles acreditam tanto que, através desse caminho, eles conseguem se encaixar em outras coisas. Com isso, eu estou trabalhando a coordenação motora, a responsabilidade, o respeito com os outros; aquele que já sabe mais repassa para os outros.

LC – Você já teve questão, nesse grupo de alunos da percussão, de criança que não podia tocar porque a família era evangélica?

HM – Se tem, não chega para mim. Não contam.

ANEXO D – Entrevista com Leandro Mendes

Luciana Coin (LC) – Fale seu nome completo.

Leandro Mendes (LM) – Meu nome é Leandro, sou arte-educador de dança aqui do Centro Educacional Gracinha.

LC – Eu queria que você me contasse quando que você começou a participar do Gracinha, quando soube que existia o Gracinha?

LM – Então, na verdade, não começou no Gracinha. Começa com a Associação pela Família. Como eu morava no Jaqueline, nasci lá no Jaqueline, com sete anos de idade, em 93, eu entrei no Cepec, que é outra unidade da Associação pela Família. Eu comecei lá e fiquei lá quatro anos. E saí de lá para fazer um curso de arte, no Pérola Byington, que fica na Raposo, que era um curso profissionalizante. Fiquei seis meses lá e não me adaptei, não gostava das propostas, e eu já não tinha idade para voltar para o Cepec...

LC – O Cepec era uma das entidades aqui...

LM – Uma das unidades...

LC – É, uma das unidades da Associação pela Família, que atende criança até...?

LM – Então, eu não sei até quantos anos...

LC – Mas você já não poderia voltar...

LM – É, eu lembro que não poderia voltar ou não tinha mais... aconteceu que eu não fui pra lá, eu vim estudar numa escola aqui perto do Gracinha; então era mais fácil, eu acho, e eu vim para cá. Eu cheguei aqui no Gracinha em 98.

LC – Foi bem no começo do projeto do Boi.

LM – Foi bem no começo. Eu peguei o primeiro ano. A proposta de trabalhar com cultura popular; já tinha um começo, um ano antes. Parece que a Rita entrou um ano antes, em 97; então, já tinha uma proposta aqui. Mas essa ideia de trabalhar com dança, com o estudo de uma região, ficou muito forte a partir de 98, que foi quando eu entrei. No ano de 98 eu tinha o meu grupo, que era o intermediário; não era nem essa formação que tem agora da manhã e tarde. Era um grupo que chegava aqui às dez e meia e ia embora uma e meia. Era um grupo bem intermediário.

LC – E quando vocês estudavam?

LM – Então, eu estudava nesta época, eu acho que estudava das três às sete horas, aquele horário das três às sete horas. Era assim que era a sétima série.

LC – Você saía daqui do Gracinha e ia?

LM – Para a escola que... na verdade, eu acho que nem era o Pedro Fonseca, nessa época; não estou lembrando. Na verdade, no ano de 98, eu ainda estudava no Kirilos, sabe aquela escola no fim da Raposo?

LC – Sim.

LM – Era ali. Era o começo do Fundamental II, 5ª, 6ª, 7ª série. Então, eu ficava das dez e meia à uma e meia aqui e ia para a escola às três horas e saía às sete horas. Eu ainda não tinha contato com o grupo de dança, porque nem tinha essa proposta. Era uma proposta específica para o grupo dos menores, que era um grupo da tarde. Tem toda aquela história assim: os grupos da tarde são sempre os mais agitados; esse foi até o pressuposto, do porquê trabalhar com dança. Isso foi uma proposta da Rita. Ela começa a perceber que é um grupo que tem muita energia e assim expõe essa energia claramente, e aí ela veio com a proposta de dança justamente para canalizar essa energia. Eu estava trabalhando com teatro de sombras, que era uma proposta do nosso grupo (intermediário) de espetáculo, enquanto a Rita trabalhava com a cultura do Maranhão e com o Bumba meu boi em 98. Aí, no ano seguinte, em 99, eu já era do grupo dos Independentes...

LC – Que esse ano voltou a ser?

LM – Esse ano voltou o grupo dos Independentes. Foi assim: o grupo intermediário ia acabar; não teria mais esse horário alternativo, meio horário. Começou a ter essa divisão da manhã e da tarde; então eu e mais seis, sete pessoas fomos para esse grupo dos maiores da tarde...

LC – Porque vocês já tinham uma idade além...

LM – Não, eu nem tinha idade. Eu lembro que eu era um dos mais novos do grupo, mas a gente foi para esse grupo da tarde em 99, para esse grupo dos maiores...

LC – Que chamava grupo Independentes?

LM – Não, não era ainda. Surgiu esse grupo dos maiores com uma educadora, mas aí a gente não se adaptou, não sei. Acho que a gente não estava satisfeito com as propostas.

LC – Sabe uma coisa que eu quero saber: em 98, quando você vem pra cá, como que era a grade de atividades, tinha essa agenda ligada à arte como é hoje?

LM – Então, eu cheguei ao auge de um processo que esse grupo intermediário teve; eu cheguei no meio do ano, bem no meio do ano e já vinham com um grupo de pesquisa. O educador era o Eurico. Ele trabalhava com pesquisa, dividia esse grupão em subgrupos e cada grupo tinha como função pesquisar uma questão. Então, por exemplo, tinha drogas, tinha vários temas, não me lembro ao certo, e aí tinha pesquisa de campo, era proposta de pesquisa mesmo. E o que acontecia? Nas aulas de arte com a Rita, eu lembro que, assim, a gente tinha a vantagem de fazer teatro, mas eu tinha vergonha, essa era uma das questões. Tinha um dos grupos que estava trabalhando com grafite, a pesquisa era o grafite. Então pensando nessa questão do grafite, da desinibição, ela fez um teatro de sombras, que era uma proposta de fazer teatro, mas os atores estariam manipulando como bonecos a própria máscara do grafite. A gente escolheu duas histórias, que era a mulher que comia a tripa dos mortos e a outra história era a lenda do teatro de sombras, que são duas peças infantis. Então foi o auge da criação, ali a gente estava no processo de criar o espetáculo e aí, essa coisa de apresentar. A gente ficou praticamente dois anos, até mais, apresentando em escolas. Foi até para o Arujá, Peruíbe apresentando em escolas. A gente já tinha essa rotina de compromisso com espetáculos, muitas vezes a gente esquecia a peça, era muito engraçado...

LC – Esquecia que tinha apresentação naquele dia?

LM – Esquecia a “peça”. Porque assim, eram várias peças que eram projetadas numa tela, então às vezes esquecia a peça.

LC – Mas esquecer a peça...

LM – A peça da peça (risos)... Aí tinha que improvisar. Então, por exemplo, numa história de terror a gente tinha o castelo, então tinha que usar o castelo da outra história, que era o de princesa não era mais o de terror...

LC – Vocês ficaram dois anos?

LM – É a gente ficou basicamente dois anos com essa estrutura e depois a gente continuou um tempo com essa questão do teatro de sombras para espetáculos curtos e infantis. Então a gente começou um processo de pesquisar o Cartola. Foi uma proposta de fazer um teatro de sombras inspirado na biografia do Cartola.

LC – Esse eu assisti.

LM – Foi produto de quatro anos de estudos. A gente ficou quatro, três anos estudando.

LC – E vocês têm esse material gravado?

LM – Não. Não tem até porque, assim, naquelas apresentações que a gente fez a gente fez na ViaTV e quem tem isso (a gravação) é a ViaTV e a gente não conseguiu ainda pegar porque eles cobram essas coisas.

LC – E esse grupo de teatro de sombra com a Rita, ele tinha uma vinculação aqui, mas também tinha uma independência?

LM – Então, começa com uma vinculação aqui muito forte. O espetáculo infantil é uma proposta do Gracinha. Com a ideia do Cartola começou a acontecer meio se desvinculando. O espaço aqui já não dava mais, que eram peças grandes, cenários bem maiores, o tempo de ensaio não era compatível com o nosso tempo aqui dentro. Eu lembro, na época, disso tudo. Eu já comecei a trabalhar aqui, que pega bem essa fase de 2002, quando eu entrei aqui como auxiliar...

LC – Ah, daí junta você aluno...

LM – É, essa fase pegou bem a minha fase como aluno e a minha transição como profissional aqui.

LC – Em 2002, você entra aqui como auxiliar?

LM – Auxiliar de educador. Então foi bem no momento que a gente estava montando o espetáculo do Cartola. Então, o que acontece? Nosso dia era assim: tinha eu e mais dois, que eram o Josmar e a Gláucia. Eles eram ex-educandos, mas que se tornaram auxiliares de educadores aqui. A gente já estava trabalhando aqui e não tinha como ensaiar durante a semana; então a gente começou a procurar um teatro, aqui no bairro, e a gente começou a ensaiar aos domingos.

LC – Então, daí também cria uma...

LM – Independência.

LC – É semiprofissional?

LM – Praticamente isso. O teatro de sombras vai tomando esse caminho de ser semiprofissional. Essas foram as vivências. Mas, em paralelo, em 2002, já tinha uma história de dança bem paralela... (risinhos) que eu não vou lembrar quando foi. Eu lembro que, assim, a minha entrada em dança mesmo foi na história do Coco. O Coco foi em 99. Daí o que acontece? Em 99 ou em 2000..., eu lembro que eu era do grupo dos Independentes, que foi um grupo formado porque não se adaptou ao grupo dos maiores. Então propusemos fazer um grupo com proposta própria...

LC – Como se organizou, vocês foram falar com a diretora que não estavam se adaptando ou...

LM – Ela percebeu. Ela percebeu e a gente demonstrava. Até antes de ser independente assim, eu mesmo era muito turrão, de falar, de demonstrar mesmo que não estava gostando. Ou, por exemplo, a coisa de ser liderança; eu lembro que tinha eu e o Rafael, que a gente chegava a brigar por liderança, a gente era até do grupo da Geralda nessa época...

LC – Mas vocês estavam numa idade de liderar também...

LM – Quinze anos, quatorze anos. Nesse período foi muita coisa que aconteceu. No grupo dos Independentes, a gente tinha horários. Por exemplo, às vezes, a gente estava lá embaixo e calhava da Rita ensaiar o Coco, na quadra, com os menores e a gente via os ensaios e começava a dançar junto com os menores, e aí ela falou: vocês não querem dançar junto com a gente? E aí...

LC – Ela convidou?

LM – Convidou, e, assim, tinha só os menorzinhos e três a quatro maiores que eram alguns dos Independentes. Eu lembro que foi eu e... não, acho que foram os Independentes praticamente todos. E aí a gente acabou fazendo parte. Fizeram figurino para gente.

LC – E isso era à tarde?

LM – À tarde, os grupos de dança começam aqui com o grupo da tarde. Dos menores da tarde.

LC – E os Independentes começam a participar também à tarde?

LM – À tarde.

LC – Os Independentes tinham um educador que acompanhava ou...

LM – Não, a gente tinha uma planilha. Da mesma forma que os outros grupos tinham um cronograma, a gente também tinha. A gente tinha um horário de usar a quadra e ia adequando às nossas tarefas. Uma das tarefas era fazer o jornal educativo Gracinha, o JEG, outra proposta. Tinha uma professora de matemática aqui que era a Antonieta. A gente tinha que preparar jogos educativos pra usar na aula dela. A Antonieta vinha fazer reunião com a gente: olha estou pensando nesse jogo, vocês podem construir? E a gente construía os jogos para ela. Basicamente isso, a gente fazia os jogos educativos e o jornal como tarefas para a casa.

LC – E você se adequou mais a esse formato? Dava mais independência e mais responsabilidade também.

LM – Isso, de fazer coisas pra auxiliar a própria casa assim.

LC – E já era uma preparação pra quem fosse seguir... vocês não tinham essa visão. Você tinha?

LM – Eu, particularmente, não. Porque nessa época eu tinha quatorze, quinze anos. Eu lembro que na época dos Independentes, um ano depois, a Gláucia e o Josmar saem pra vir trabalhar. Eu lembro que eu não tinha idade para trabalhar ainda, mas assim, de alguma forma, a Hilda me segurou aqui até os dezesseis anos. Foi uma coisa assim, ela me segurou. Eu lembro que com quinze anos ela me falou: vamos esperar; e eu ficava assim, vinha aqui ajudar...

LC – Já era uma preparação?

LM – Já era uma preparação. E, nesse meio tempo, tinha a dança, que era o Coco e o Bumba meu boi... Ah, eu lembro que, assim, calhou de uma apresentação, no Gol de Letra, do Teatro de Sombras, ir também o grupo do Boi...

LC – Que era esse grupo da tarde, que estava fazendo esse projeto com dança?

LM – Isso. Com a Rita, com a educadora Ana. Era uma proposta deles e a gente de outro grupo. E aí, eu lembro que tinha um Cazumbá, que era aquele Cazumbá igreja que fica na sede do Cupuaçu.

LC – Era aquele?

LM – Era aquele (risinhos)... e ele era muito grande, a roupa era muito grande e aí eles perguntaram quem dos adolescentes do teatro queria dançar no Cazumbá na apresentação, aí eu lembro que fui eu. E assim, eu lembro que eu não tinha coordenação motora nenhuma (risos)... eu lembro que eu era bem descoordenado mesmo, magricela... Foi o meu encontro com a dança, daí eu comecei a participar do Coco e fui entrando no Boi através do Cazumbá. Ficou uma coisa assim, era mais um personagem. Logo em seguida, o Gracinha comprou um Cazumbá e eu fui fazendo o Cazumbá. E foi bem na época que fizeram o vídeo (Um Boi solto no mundo). Foi a época que eu estava fazendo o Cazumbá no Gracinha.

LC – Ah, você estava construindo...

LM – Construir duas armações de Cazumbá. Uma bem pequena, com a máscara pequena e uma grande. A primeira máscara que o Teo fez, que a gente teve, aconteceu da gente ir numa apresentação e perder a máscara. Então eu tive que fazer. É, eu lembro assim, que eu já tinha essa habilidade. É, eu já tinha essa aptidão...

LC – Esse documentário vem no momento que vira um grupo maior ou ainda é aquele grupo...

LM – Foi na época de transição, na verdade... por que o que acontece? Na época que é feito o vídeo, em 2000, porque 98 foi o Boi, 99 o Coco. Foi em 2000, foi quando a casa inteira estava estudando São Paulo, que era a região escolhida?

LC – Maranhão e Pernambuco ficava restrito ao grupo da tarde dos menores?

LM – Isso.

LC – Que é a fase 1?

LM – É, vamos dizer assim, em relação ao projeto, sim...

LC – Por que ainda não chamava fase 1?

LM – Não, a gente não chamava fase...

LC – Grupo 1, grupo 2, 3?

LM – É módulo, na verdade. Módulo 1, módulo 2 e módulo 3.

LC – Aí, em 2000, vem São Paulo com a casa toda?

LM – Isso.

LC – O vídeo vem nesse momento...

LM – Isso. Então veio a proposta de registrar mesmo o trabalho, eu não sei como vem essa história do vídeo, porque eu ainda não estava a par do que a Hilda, do que a coordenação estava pensando...

LC – Você era auxiliar?

LM – Era auxiliar. Porque eu não sei se primeiro teve os Independentes para depois eu ficar solto ou primeiro eu fiquei solto e depois fui para os Independentes. Os Independentes, eu lembro, foi bem na transição...

LC – Bom, mas é depois desse vídeo que vira um grupo que todos podem participar?

LM – Foi a partir desse vídeo que a gente começou a se dar conta que as crianças que estavam participando do Boi eram as mesmas crianças do Coco, entendeu? Aí começou essa questão: porque não fazer um grupo que ensaia aos sábados com os dois? Eu lembro que, nessa época, vinha um sábado o Coco e um sábado o Boi, tinha essa coisa de fazer ensaio separado. Eu lembro que a Ana, que era a educadora desse módulo 1, em 98, vinha nos ensaios do Boi, e a Sueli, que era a educadora responsável pelo Coco, vinha nos ensaios do Coco. Em 2000, continua essa mesma característica dos grupos ensaiando porque aí você já tem o Pau de fitas...

LC – Pau de fitas é do sul...

LM – Ah, então, 2000 não é São Paulo. Ainda é o Sul, justamente. Em 2001 que é São Paulo. Então o vídeo é quando estamos estudando a região Sul. É nessa fase que acontece tudo isso que te falei. Só a região que era diferente em 2001, é São Paulo. Essa foi bem a fase de transição; eu já estava praticamente trabalhando aqui. Foi de 2001 para 2002. Aí, em São Paulo, a gente estava estudando o Jongo. Eu fiquei uma fase acompanhando as aulas da Rita. Nessa fase de 2000 a 2001 o que eu fazia aqui no Gracinha? Eu acompanhava as aulas da Rita, era uma das propostas. Eu lembro dela ensinando o Jongo para os menores.

LC – A dança vai entrando na...

LM – Vai entrando nas aulas...

LC – E vai entrando na sua vida...

LM – Ah, sim, porque eu já estou ensaiando com o grupo. Eu lembro que em 2001 a Rita... Eu lembro do apito do Boi, eu lembro até hoje o som do apito do Boi. Porque não era o Henrique que apitava, quem apitava era a Rita, no meio da roda. Aí eu lembro que ela me passava o apito, que era para eu apitar e ir aprendendo e eu apitava do meio da roda. Eu já não era mais Cazumbá e fui pegando essa coisa de apitar a hora que para a música, foi um pouco assim. Em 2002, é a época que já começa a ter essa configuração que tem hoje do grupo.

LC – Em 2002 que o grupo de dança se configura com esse horário?

LM – Isso. Eu não vou saber a data, acho que até 2000 eram dois grupos de manhã e dois à tarde, acho que a partir de 2000 são dois grupos de manhã e três grupos à tarde. É uma mudança de trabalho...

LC – Dentro dessa organização da semana que se tem hoje?

LM – É.

LC – Essa mudança de grupos, durante a semana, é junto com a ideia do grupo todo mundo ensaiando, à tarde quem quiser. E não só um dos módulos...

LM – Não, quando o grupo vai aos sábados, em 2000, fica dois grupos mesmo: grupo do Coco e grupo do Boi. Aí, eu acho que, quando chega na região Sul, que começa se abrir esse grupo...

LC – Não é só um grupo que ensaia o Boi e outro grupo que ensaia o Coco...

LM – Começa que se junta todos estão dançando, e depois abre-se para quem quiser ir entrando, pode entrar.

LC – Nessa época quem coordena o grupo de dança é a Rita?

LM – A Rita ficou até 2001. Porque eu lembro que em 2002 eu entro como funcionário do Gracinha e começo a pegar a coordenação do grupo.

LC – Então aí junta, você já é educador...

LM – Já sou funcionário daqui. Então eu posso ter uma responsabilidade, antes disso eu não podia.

LC – Em 2002, você entra como auxiliar?

LM – Como auxiliar de educador.

LC – Auxiliar de educador durante a semana e coordenador do grupo de dança?

LM – Nessa época, eu lembro que quando eu fui para auxiliar eu estava estudando lá na Aplicação, que foi bem no meu Ensino Médio. Eu trabalhava aqui das duas às seis horas; então, praticamente só trabalhava à tarde e aos sábados com o grupo de dança. Foi bem difícil, não difícil, mas eu lembro da questão do apito: tinha uma coisa do Henrique assim, não que ele não confiava, mas, assim, às vezes ele atropelava... O Henrique entra em 98 e o que acontece. Em 98, a Rita trabalhava com dança com CD; então, quando o grupo vai se apresentar é o Henrique sozinho com o pandeirão. E quando que começa a entrar a música ao vivo? Quando os Independentes começam a fazer parte desse grupo do Coco, ele percebe que tem um grupo de adolescentes que dá para ele ensaiar música. Entendeu? Então, o Henrique ensinou a gente a tocar pandeirão. Esse grupo Independente ficava aqui, e ele ensinou a tocar pandeirão. Pegava uma tarde assim, não como aula como é hoje, esporadicamente ele vinha, ensinava a gente tocar pandeirão alguns toques do Coco... o Coco não, o Coco foi bem depois. Mas o Boi que só ele tocava, começou a ter três meninos tocando junto com ele.

LC – Para o dia de apresentação?

LM – Para o dia de apresentação.

LC – Ele não vinha aos sábados ensaiar?

LM – Quando o grupo se transfere para o sábado ele vem. Agora, quando o projeto era durante a semana, ensaiava com CD. O Henrique vinha antes de uma apresentação ensaiar junto; ele tocava. Ele dava aula de música nessa época. Ele dava aula de música para os menores. Com o Coco... o Coco foi em 99 e se apresentava nos lugares por uns dois anos só com CD. Então a gente ia pra feira da Pompéia, ia com CD. Para o Morro, a gente já foi com CD. Em 2000 que começa o

Coco com música ao vivo, que também já é uma abertura para essa relação dos adolescentes estarem vindo para tocar.

LC – Na verdade, os Independentes abriram a porta.

LM – A porta, isso. Com essa relação maior no grupo, tinha uma coisa. Eu lembro que, às vezes, eu ficava bravo com o Henrique e o Henrique ficava bravo comigo, porque eu apitava e o Henrique não queria que parasse naquele momento, tinha essa coisa de discussão mesmo. Eu lembro que, no começo, eu discutia muito com o Henrique: eu queria propor uma coisa e, às vezes, não era do jeito que ele pensava, então a gente discutiu bastante. Foi bem incômoda essa parte.

LC – Porque no Boi o apito é do amo...

LM – Do amo.

LC – E quem é o amo? Um está com o Maracá e o outro com apito. Vocês estão dividindo... (risos). Enfim, como você acha que essa questão se resolveu? Porque hoje há uma harmonia.

LM – Sim. Eu acho que foi a maturidade. Acho que foi a confiança também dele saber que eu estou fazendo a coisa certa e encontrar um eixo. O que acontece? Foi uma transição, onde a Rita estava saindo e eu estava entrando. E talvez ele pensasse, mas como você, paulista, que está entrando em contato agora, vai chegar e falar que é assim... Isso é o que penso. Ele não verbalizou, mas é o que a gente supõe. Mas aí eu acho que ele foi vendo. Foi bem no momento que, em 2002, eu vou para o Cupuaçu. Porque a Meire está aqui, todas as quintas, na oficina de bordado, e eu estou lá com a Meire. Comecei a participar do Cupuaçu. Aí a gente foi se acertando tanto que a Meire tem uma época é coordenadora junto comigo no grupo de dança; não sei se foi em 2003, mas ela é coordenadora junto comigo. Então, assim, a gente foi se acertando nessa questão. Então foi também o momento onde eu fui pesquisar, e essa minha relação com arte, teatro, dança, ela começa, por exemplo, muito forte da época que eu estou ensaiando teatro de sombras, que eu lembro que a Rita falou “vem conhecer essas coisas” e aí a minha mãe assinou aquela revista *Vá ao teatro*, e foi um dos momentos mais legais. Então, todo sábado eu ia assistir uma peça de teatro e levava meus irmãos. O Josmar ia comigo. Eu assisti muitas peças boas. Foi um momento de ver muita coisa em paralelo. Foi a época que o Barrica veio aqui. O Barrica foi lá no Sesc Pompeia. Eu nunca tinha ido ao Sesc Pompeia. Lembro que peguei o endereço e fui. Foi uma coisa de descobrir mesmo.

LC – Inclusive, a cidade?

LM – A cidade. Porque esses teatros tinham endereços que eram conhecidos, ali no centro, mas tinha endereço que era na Adolfo Pinheiros, num teatro ali que eu nunca tinha ido...

LC – Em Santo Amaro e tem na Paes de Barros também...

LM – E aí eu tinha que procurar na internet ou perguntar para as pessoas como chegar. Foi uma coisa muito boa da minha mãe e tem também do Gracinha de propiciar tudo isso. Mas graças a uma grande contribuição da minha mãe. Nesse sentido, essa coisa que até hoje eu falo para os pais: cultura não é gasto é investimento. Acho que minha mãe investiu muito bem, ela tinha consciência disso.

LC – Às vezes é uma pequena ação a favor.

LM – Exatamente. E eu até brigava com a minha mãe, porque eu tinha que levar meu irmão mais novo, que é o José Henrique. E eu falava: mãe eu sempre tenho que levar o Zé Henrique? Hoje, ele é do grupo de dança, ele foi um dos Cazumbás pequenos. Acho que ele acompanhou esse rastro, que eu fui deixando. A minha mãe não gostava dessa coisa de sair, então ela queria que eu fosse e levasse os meus irmãos. Foi assim. Então aconteceu tudo isso e eu fui pesquisando.

LC – Aí você vira educador...

LM – Eu viro educador aqui de fato em 2006.

LC – Você fica com um grupo?

LM – 2005. Em 2005, eu pego quatro grupos. Fiquei quatro anos como auxiliar e quatro anos como educador. De 2002 a 2004 eu fico só a tarde aqui no Gracinha. Porque foi assim: eu fui chamado aqui no Gracinha e achei que ia ficar o dia inteiro aqui. Eu lembro que estava no Itaú Cultural com os maiores e minha mãe me ligou: Leandro você nem acredita! (tanto que eu achei que ela tinha ganho na mega sena) Você passou na aplicação! E eu não estava sabendo que ela tinha feito inscrição lá, e foi um momento muito bom na minha vida, mas ao mesmo tempo não tão bom. Por que? Foi uma fase onde minha mãe estava indo para o interior e eu começando a trabalhar. Então, ou eu ia para lá, largava os ensaios do Pé no terreiro, de muita coisa que estava acontecendo por aqui, ou eu ficava...

LC – Você ia para o interior. É isso?

LM – Era mais cômodo, vamos dizer assim.

LC – Você largaria o trabalho aqui também?

LM – Sim, eu teria que sair dos ensaios.

LC – Ela se mudou para onde?

LM – Vargem Grande Paulista. E eu fui morar com a minha tia. Então, praticamente, eu estava me sustentando...

LC – Com o trabalho aqui?

LM – Com o trabalho aqui.

LC – Ficou só você? Todos seus irmãos foram?

LM – Só eu. Meus irmãos foram todos. Eu fiquei aqui na casa da minha tia.

LC – Fica aqui na Aplicação.

LM – A Aplicação é uma escola muito exigente. Tem muito trabalho, leituras de texto e não é que eu não soube aproveitar, só não era o momento de eu aproveitar tudo aquilo que me era dado. Foi bem difícil. Eu lembro que no primeiro ano era estudo mesmo, projetos e na escola eu tirava de letra. Coisas que aconteciam na escola, eu conseguia fazer bem; coisas que eram para fazer em casa, eu já não conseguia fazer. Já trabalhava e não tinha cabeça.

LC – Quando foi?

LM – Em 2002.

LC – Então foi o ano...

LM – Foi o ano que aconteceu muita coisa (risos). Eu falo que não aproveitei tanto. Só foi bom conhecer modelos de educação, por exemplo, que eu não conhecia.

LC – Mas para o que veio depois. Você entrou na faculdade.

LM – Em 2006, eu comecei como educador aqui no Gracinha. De 2002 até 2006 eu acompanhava os educadores e, em 2005, a educadora Zélia, do módulo 1, tirou licença-gestante e como eu estava acompanhando o grupo dela, estava ciente de tudo que estava acontecendo. Comecei a desenvolver sozinho, enquanto ela tirava licença. Comecei ali o ensaio para educador. Porque essa é a proposta do auxiliar, o auxiliar tem que acompanhar o educador e saber desenvolver o trabalho na sua ausência. E foi o momento que eu estava bem seguro e querendo uma oportunidade. Quando a Zélia voltou da licença, ela foi para o Girassol. Abriu uma vaga lá para os menores e, como ela gostava, foi para lá e eu assumi o módulo 1. A proposta era a Europa, em 2006. Isso tudo com grupo de dança junto.

LC – E Aplicação...

LM – Fiquei só dois anos na Aplicação: fiz o segundo e terceiro colegial.

LC – Em 2003, você se formou no Ensino Médio?

LM – Isso.

LC – Por isso que você me disse que teve um período que você ficou no Gracinha de manhã e à tarde, porque você já estava formado.

LM – Isso. Fiquei aqui o dia inteiro e foi nesse momento que a Zélia ficou de licença e eu tive que assumir dois grupos como educador. Eu estava ciente que eu entrei como educador, justamente, para aprender essa questão pedagógica, mas não era isso que eu queria. Isso eu deixei bem claro para eles. Eu já sabia que queria seguir a área de arte-educação. Isso estava bem claro. Mas que era importante ser educador, para aprender como lidar com as crianças, os pais, fazer relatórios, toda essa rotina eu tive que aprender. De 2006 até 2010 foi um aprendizado. Em 2006, eu peguei meu primeiro grupo e também fui morar sozinho. Como educador, o salário era maior e eu fui morar sozinho. Mudei aqui para o Campo Limpo, onde estou até hoje.

LC – Antes você morou sempre no Jaqueline.

LM – Sempre no Jaqueline. Eu fiquei um ano morando sozinho, vendo como que era, já pensando na minha faculdade e aí, em 2007, eu comecei a Faculdade de Artes Visuais.

LC – E onde você fez?

LM – Fiz na Montessori, lá em Moema.

LC – Também com a licenciatura, que isso muda...

LM – Então, muda... Porque, por mais que você esteja lidando com arte, acredito que, assim, agora estou numa fase... Porque sou arte-educador e estou trabalhando com três coisas completamente diferentes...

LC – Com várias linguagens...

LM – Estou aprendendo a lidar com várias linguagens. Em 2007, eu comecei a faculdade e estava aqui como educador. Em 2009, quando terminei a faculdade, decidi que seria meu último ano como educador. Porque, já que eu me formei, queria seguir na área, aqui ou em outro lugar. Esse ano eu pedi para sair da Associação e tal...

LC – Como educador?

LM – Então, primeiro pensei assim: perguntei se tinha alguma vaga, em outra unidade, se estavam precisando de arte-educador e aí não estavam. Então falei: vou procurar em outro lugar. A proposta era eu sair esse ano daqui, mas acabou aparecendo essa vaga no Cepec. Então, hoje eu dou aula sábado no grupo de dança e terça-feira no Cepec.

LC – Aí como arte-educador?

LM – Como arte-educador. Lá no Cepec, eu dou aula de artes para dois grupos às terças-feiras.

LC – Como seria essa coisa de sair do grupo de dança?

LM – Era uma coisa que... não que eu não queria, foi uma decisão meio difícil assim, de sair da Associação. Eu não queria sair, mas pesei muito essa questão da minha profissionalização. E aqui, o que poderia me oferecer, entendeu? E aí eu pesei e vi que, por exemplo, fora eu poderia ver outras coisas. Aqui estava muito preso, estava muito vinculado. Eu falei para Hilda que eu nunca precisei procurar emprego, eu sempre estive aqui e isso para mim era muito cômodo. Eu precisava saber como era uma entrevista. Porque... e se acaba tudo isso aqui? Eu não vou saber como fazer, e as pessoas vão estar na minha frente sabendo. Em 2010, eu pensei que tinha que me desvincular de alguma parte daqui para procurar. Essa era a minha vontade. Não de largar aqui, se pudesse conciliar, como estou conciliando agora, tudo bem, mas precisava experimentar. Aquela coisa de sair de casa e ver o que está lá fora.

LC – Porque aqui é um pouco sua casa.

LM – É um pouco isso. Saí de férias em dezembro de 2009 e voltei em fevereiro de 2010. O mês de fevereiro ficou todo no impasse do que vai fazer com o Leandro, que hora ele ficaria. Ficou um mês assim, eu vindo para o Gracinha sem saber o que eu ia fazer. Eu só sabia que ficaria no grupo de dança e olhe lá, mas eu percebi que a Hilda não queria que eu saísse do grupo de dança. Nas minhas conversas com a Hilda, ela sempre falava para eu pensar bem o que ia fazer, e se não aparecesse nada, eu podia voltar atrás e acabar ficando. Mas como apareceu a Pinacoteca...

LC – E o que você faz na Pinacoteca?

LM – Lá eu sou educador.

LC – Participa do educativo do museu?

LM – Isso.

LC – É todo dia?

LM – É de terça a domingo à tarde, das duas às seis horas.

LC – É outro universo?

LM – Completamente.

LC – Os grupos são variados...

LM – A primeira exposição que a gente pegou foi Andy Warhol. Então, são só adolescentes, não foi criança, e é uma questão assim, eu nunca tive muito contato

direto com adolescentes, sempre foi com os menores, então você aprende a lidar com esse público e de uma forma muito rápida, pois são várias escolas. Foi uma coisa que eu gostei muito, porque eu gosto de dinamismo, eu não gosto de coisa estática. Aí, essa exposição ficou até junho e veio a exposição de arte da Colômbia, peças pré-colombianas. Então vieram crianças menores. Eu lembro que na semana retrasada eu peguei um grupo de seis, sete anos de uma ONG e me deu saudade do meu grupo (risos). Por causa dessa coisa da espontaneidade. Eu tento fazer da minha aula ou propor minha aula assim, da mesma forma que eu gostaria que fosse para mim. Tem a questão do espaço do que eles têm que aprender. Têm, mas não necessariamente. Você precisa estar ali, injetando aquilo sempre. Eu acho que, no grupo de dança, a minha proposta é assim: vamos ensaiar os passos? Vamos, mas cada um tem o seu movimento. Sabe, essa coisa do seu processo, eu não vou ficar do seu lado e dizer “olha faça dois para direita e dois para esquerda”...

LC – Você vai fazendo junto...

LM – É. O grupo de dança, antigamente, tinha uma coreografia muito fechada. Na época da Rita, como era um projeto, tinha um tempo maior de ensaio. Porque isso era uma das dificuldades no grupo de dança. Aliás, tem várias dificuldades. Como antes era um grupo que tinha ensaios semanais, só de Boi, ele já tinha uma coreografia do começo ao fim. Eu me lembro que tinham oito coreografias diferentes sequenciadas. O que acabou acontecendo? Acabaram-se as coreografias em sequência. Isso é uma coisa que hoje é consciente, mas acabou acontecendo: vamos ensaiar várias coreografias e dependendo do lugar a gente vai fazendo, uma ou outra. O que importa é você saber que existe esse leque de possibilidades e naquele momento você vai usar, sei lá, uma ou três. E eu tenho que estar esperto e ligado para não ficar tão mecânico, eu penso assim hoje.

LC – Nesse sentido, você acha que essa forma de trabalhar se aproxima um pouco da proposta do grupo Cupuaçu?

LM – Sim, se aproxima. É muito do que acontece no Cupuaçu. Hoje, por exemplo, as meninas maiores, que iniciam as filas, elas já sabem: é automático delas, sabem que, o Boi e o Coco, entrarão duas filas e que depois vão fazer a trincheira, depois disso, montam a roda; depois que montou a roda, o que a gente vai fazer? Não sei quantas músicas vai cantar, não sei qual é o tempo que teremos de apresentação. Então, está mais nesse sentido. Porque antes, do começo ao fim, a gente já sabia como que ia fazer o grupo.

LC – Podemos dizer que as coreografias explodiram? Explodiram assim, no sentido de que não é uma coisa fechada, você tem fragmentos ensaiados...

LM – É, possibilidades. Trabalhar com as possibilidades. Isso faz tempo que a gente faz assim. Acho que, desde 2002, pelo menos, venho trabalhando dessa maneira. Tem ensaio que a gente trabalha esse passo, mas às vezes a gente nunca fez esse passo numa apresentação. Um dos problemas de coreografia é que os grupos vão se renovando de ano a ano. Então, não é um processo contínuo. Tem menos ensaio de cada dança. Antes você tinha um grupo toda sexta-feira com a dança do Boi...

LC – Ah, o grupo no começo ensaiava só o Boi?

LM – É. E hoje a gente tem menos ensaio para mais danças.

LC – Então não é todo sábado que se ensaia o Boi.

LM – Não. Fora que entrou outras danças: por exemplo, o Maracatu. O Maracatu apareceu por uma vontade, vamos dizer assim.

LC – Vontade de quem?

LM – Minha. Porque o grupo estava precisando de uma coisa nova. Aí eu lembro que eu vi o Maracatu e achei muito bonito. A gente já chegou ensaiar o Lelê e o Jongo.

LC – E essas outras danças?

LM – Não continuaram, e o Maracatu tomou mais forma de uma apresentação para sair. Porque geralmente as danças do Gracinha tomam forma aqui dentro, são construídas com as coisas de dentro e aí vai para fora. Porque, assim, o grupo do Boi e do Coco não tinham a proposta de apresentar. Nunca foi. Era mais um projeto da casa. E o que aconteceu? Chegou o final do ano de 98 e o grupo do Boi se apresentou aqui. No ano seguinte, uma escola chamou o grupo do Boi para se apresentar. E aí, daquela escola, outras foram chamando. Então foi assim, uma pessoa viu e foi chamando. E está assim até hoje. O Maracatu, a gente começou a ensaiar, aí apresentamos aqui. As pessoas viram e a gente pensou: agora sim podemos apresentar fora.

LC – E quando entra uma dança nova também dá uma injeção de ânimo...

LM – Sim.

LC – Para você, para o grupo de dança e para o grupo de percussão...

LM – É. E tem essa questão do passo, por exemplo, o Boi tem toda tradição de ser uma dança dramática, então, por exemplo, antigamente, se pegar a primeira apresentação do Boi aqui no Gracinha é completamente diferente do que a gente faz

hoje. Tinha uma cena, a última toada, o Denis, o menino que dançava embaixo do Boi, ele saía do Boi e cantava a toada. Era mais dramático, mais teatral do que a proposta da dança hoje. Não sei, eu acho que hoje, se a gente perguntar para as crianças, qual a dança que eles mais gostam, por ser uma geração muito agitada, não é que eles não gostam do Boi, eles gostam, mas eles acham mais animado o Maracatu, o Coco, que é festa. O Boi eles gostam, mas é outra relação.

LC – E o que você acha que consegue manter o Boi nesse repertório de danças. Porque as outras acabam tendo um apelo maior, mas o Boi continua.

LM – Já é uma coisa que faz parte. Não sei, é um ritual da casa. Está culturalmente enraizado aqui dentro. E assim, falar que não vai dançar mais o Boi, aí todos... vai ficar: “mas como não vai mais dançar?”

LC – E o Auto?

LM – Então, o Auto é outro problema, no sentido de tempo e de como organizar. Por exemplo, até o ano passado a minha proposta era eu vir aos sábados e dar duas aulas no dia da semana. Aí pegaria só os menores, daria aula de dança para o módulo 1 da manhã e do módulo 1 da tarde. Mas não deu. E por que veio essa proposta? Porque eu sinto a necessidade uma pessoa que fique mais tempo, aqui na casa, para cuidar do grupo de dança. É um projeto que está crescendo, crescendo, mas a gente continua com a mesma organização. Não tem uma pessoa específica para esse grupo. A Geralda é coordenadora, mas ela administra o Gracinha também. Então, não está focada. O André era a mesma coisa. Eu, como coordenador de dança do grupo, até o ano passado, era educador, tinha outras coisas a fazer. Então as coisas ficam divididas. Agora eu estou mais certo de coordenar e ficar com tempo para o Auto. No ensaio de Boi, aos sábados, a gente sente dificuldade em ensaiar o Auto, parar e dizer “agora entra e tal”, porque, assim, é um trabalho que leva um pouco mais de tempo.

LC – E talvez porque no Auto não são todos que estão diretamente envolvidos?

LM – É. Por exemplo, no começo do grupo de dança era muito forte a questão do auto. Porque se pensava mais nessa questão dramática do movimento da dança. Isso acontecia assim, era regra...

LC – Então, em todas as apresentações, vocês faziam o Auto?

LM – Sim. Todas as apresentações tinham o Auto. Isso porque os adolescentes foram acompanhando, ficou um grupo bem compacto. Com essa questão da

rotatividade, vai perdendo o cara que era legal como Pai Francisco, sai uma Catirina que era muito legal. Fica difícil manter personagens específicos com uma função definida, que fique ali. Porque às vezes quem fica no grupo de dança por muito tempo já está com outras funções. Por exemplo, a Pâmela é a Catirina, mas, e o pai Francisco? É uma coisa que falta. Eu teria que pegar um grupo para isso, e com o Auto pronto, pronto assim, não com as falas decoradas, porque eu acho que isso não aconteceria, mas entendendo essa concepção de improviso, aí a gente levava esse grupo para o ensaio de sábado. É logística de ensaio.

LC – Não ficar só no sábado fazendo as duas coisas.

LM – Porque no sábado estamos desenvolvendo a competência motora da dança do grupo, é uma coisa muito específica.

LC – É o ensaio de conjunto.

LM – É o conjunto. Agora, os intensivos têm que ser em outro horário. Que nem de quinta-feira é o de percussão; é coisa que de sábado não dá pra fazer.

LC – Mas quando a gente encontra o problema já é o início do caminho.

LM – Sim.

LC – Eu tenho mais duas perguntas. Faço as duas e você vai tramando. É sobre o Boi. Acho que você de certa forma já falou. Que você pensasse em pontos de mudança, nesse caminho que a gente traçou agora. Desde a entrada no Cepec até agora no grupo de dança. Ponto de mudança é um momento, um fato, você fala: esse foi um ponto de transformação no caminho. Acho que você já falou deles, mas só para sintetizar...

LM – Mudança como pessoa, como personagem?

LC – Que tem a ver com a sua mudança, por exemplo, de função e de pessoa, mudança física, mudança na concepção do grupo, mudanças nos caminhos do grupo. Talvez um ponto de mudança contemple várias transformações. E uma última pergunta é: que futuro você projeta para o grupo de dança?

LM – Acho que a primeira mudança foi ter vindo para o Gracinha, meus primeiros anos no Gracinha, com o teatro de sombras. Teve aquela mudança de autonomia. Acho que foi ali que eu comecei a encontrar situações que exigissem minha autonomia. Andar por conta. A partir daí, foram acontecendo coisas, às vezes acontecem coisas que você só pensa depois. A questão da pesquisa, da responsabilidade e a minha relação com a escola no Jaqueline, com meu mundo. Com o Gracinha, essas questões se ampliam, nesse momento com o teatro de

sombras, a relação com os teatros. Ali foi o orgasmo dessa questão, do que é um trabalho de cultura para um jovem. Depois disso, mudança mesmo é quando minha mãe vai para Vargem Grande e tenho que ficar sozinho, por mais que eu esteja com minha tia, eu estou, não sozinho, mas eu por eu. Aí, depois, vem a questão com a dança mesmo.

LC – E aí a dança aparece mais forte.

LM – Isso. Que é o mundo das artes. Eu fui vivenciando sem compromisso profissional. Aí, em 2002, vem essa questão de pegar essa experiência e levar para o lado profissional e ter que ensinar. Eu sei dançar o Boi, sei dançar o Coco, mas como eu vou ensinar? Eu tive que começar a pensar como fazer isso, qual a melhor forma, a melhor maneira. Então, comecei a criar essas relações com o outro e comigo mesmo. E depois a faculdade. Esse ano é um ano de mudança para mim. Eu não estou estabilizado, eu acho que ainda não me encontrei. Gosto muito da Pinacoteca, sim, mas não é o lugar ainda que tenho prazer de ensinar. Ali é uma relação profissional. 2010 está sendo um ano de mudança, no sentido que a Pinacoteca é um lugar, mas não sei ainda se é isso que eu quero. Enquanto eu estou pegando muitos grupos, eu gosto, mas tem o momento que você não tem nada. Por enquanto, eu estou quieto porque lá é por contrato. A gente foi contratado por temporada. A faculdade veio pra me dizer que eu posso dar aula, que eu sei. Ela me abriu um leque de possibilidades no sentido que, antes da faculdade, a dança e a questão da cultura popular eram muito fortes. A partir do momento que fiz a faculdade, não que eu deixo a dança, mas eu começo a dividir. Hoje eu me aventuro muito mais nas artes plásticas.

LC – O interessante é que é por onde você começa.

LM – Justamente. Então hoje deu uma ampliada. E, futuramente, para o grupo de dança, essa questão da consciência que precisa de uma pessoa para cuidar do grupo. Isso é uma coisa de futuro, sim, eu me responsabilizar mais por esse grupo no sentido de organizar, por exemplo, fantasias do Boi. O Boi é muito alegórico, tem as alegorias, os Cazumbás que dão um corpo para a dança. Precisa de uma pessoa para organizar tudo isso, além das aulas de dança.

LC – Então tem um futuro aí de ampliar?

LM – Sim, o mais concreto que eu consigo ver da minha relação com o Gracinha, por exemplo, é essa do grupo de dança. Porém, sinceramente não sei se...

LC – Tudo é transição.

LM – Tudo é transição. Pensando na minha formação e como ainda eu não me encontrei, eu sinto que tenho que me encontrar nessa questão, as artes visuais. Preciso desenvolver isso. Da mesma forma que eu desenvolvi a dança. Não digo que eu estou pronto, mas acho que é diferente a dança e as artes visuais. A dança tem muita da coisa espontânea, não tem muito teórico, não tem comparações. Em artes visuais, as pessoas opinam mais.

LC – Mas você não acha que essa forma tem a ver com dança popular?

LM – Sim, com certeza. Ali no Nossa Senhora das Graças, eu posso propor o que eu penso e ninguém vai falar isso “não pode”, porque eu mostro que está dentro de um contexto. Eu já fui dar aula de Artes Visuais em uma escola e a diretora perguntou para mim: você não vai falar dos grandes pintores? Sabe, isso não é o mais importante. Eles têm que vivenciar muitas coisas, tem materiais que eles nunca usam. Para um futuro meu profissional é um desejo ter um contrato como profissional de Artes Visuais. Eu me vejo no grupo de dança, ampliando essa carga horária, mas por uma questão mais sentimental. Se eu saísse do Gracinha, eu continuaria vindo, não como responsável. A minha fase no grupo de dança, não que está fechando, mas sinto que eu o que eu quero, assim, é um outro olhar. É isso.

ANEXO E – Entrevista com Rita Coelho

Luciana Coin (LC) – Conte um pouco de sua experiência pessoal e artística, sua trajetória de formação. Fale do tempo que você morou no Morro do Querosene e sua relação com o Grupo Cupuaçu. Como você chegou ao Vento Forte? Quais trabalhos você realizou em outros grupos e espaços?

Rita Coelho (RC) – O meu irmão mais velho é de teatro. Ele foi o artista da casa. Iniciou sua carreira como jornalista e vivenciou o período da década de 1960.

LC – Vocês são de São Paulo?

RC – Não. Todos nós somos da Bahia, de Conceição do Almeida, uma cidadezinha muito pequena. Só a minha irmã mais nova é de São Paulo. Eu vim para cá com dois anos de idade.

LC – “Nós” quantos?

RC – Nós dez. Isso sem contar os mortos, pois naquela época se perdiam muitos filhos. A minha mãe conta que, antes de eu nascer, nasceu uma menina que morreu. Ela iria se chamar Rita de Cássia. Então, minha mãe disse que se nascesse outra menina, ela iria se chamar Rita de Cássia. Esta sou eu. O meu irmão mais velho fez o espetáculo teatral “Arena conta Zumbi”, marco na história brasileira por tratar das questões raciais, da escravidão, e dos questionamentos que a ditadura militar trazia. Eu achava aquilo incrível, o achava sensacional, um poeta. Ele tinha muitos livros. A vida cultural foi ele quem nos trouxe.

LC – Qual a diferença de idade entre vocês dois?

RC – Uns 25 anos. Eu ficava encantada. Ele trazia os amigos em casa e eles cantavam, falavam de política, das grandes notícias. O pouco que nós fazemos hoje, ele já fazia naquela época. E eu ficava muito curiosa. Pensava: “Será que ele vai ser preso?” Ele chegou a ser preso umas duas vezes, embora tenha sido uma prisão bem tranquila em comparação ao que ouvíamos. Ele tinha muitos livros em casa. Então, com mais ou menos doze anos, comecei a me perguntar do que ele estava falando, e que mundo era aquele. Dos dez irmãos, eu fui a mais curiosa, apesar da grande diferença de idade. Todos os meus irmãos trabalhavam, e eu, na época, só estudava. Tive uma vida muito boa em relação aos meus irmãos.

LC – Quando vocês chegaram de Conceição do Almeida, foram morar em que lugar de São Paulo?

RC – Bom Retiro.

LC – Sempre no Bom Retiro?

RC – Sempre.

LC – A sua mãe ainda mora lá?

RC – Sim. Minha mãe e também minhas irmãs. Somente eu que saí de lá e fui morar no Morro do Querosene. O encantamento e a admiração que sentia, naquela época, pelo meu irmão, foi o que me levou a pesquisar esse outro mundo.

LC – Qual o nome dele?

RC – Fernando Coelho. Ele trabalhou muitos anos na Globo, ainda quando ela ficava na Avenida São João. Era o irmão famoso. A vida de perigo e o encantamento que ele trazia por meio do teatro, recitando poesias, por exemplo, e falando de questões políticas, artisticamente, gerava em mim muita curiosidade. Havia uma admiração. Distanciou-se a questão do irmão; afinal, ele ficava mais na rua que em casa, não era muito presente. Dessa forma, prevaleceu a questão da novidade de ter um irmão famoso, um irmão leitor. Até que, quando ele saiu de casa para se casar, deixou seus livros e eu os herdei. Ele disse: “Olha! Pode ver o que vocês querem fazer com isso. Se quiserem doar ou jogar fora...” Eu respondi: “Não! Esses livros são meus!” Eu tenho eles até hoje. Toda a coleção do Lima Barreto, Marx... Imagina! Coisas que eu nem sabia do que se tratava, não sabia o que era aquilo, mas eu queria os livros! Ele nunca mais os pegou de volta. Aliás, acho que ele nem sabe disso. Uma hora preciso contar pra ele. Inclusive, o Fernando era, e ainda é, apaixonado pelo Vinícius de Moraes, na época que ele fazia parceria com o Toquinho. Eu, particularmente, acho que foi a grande época poeticamente e musicalmente dele. Então, eu me apaixonei pelo Vinícius de Moraes e Toquinho. Foram os primeiros bons sons que eu ouvi. E depois, com tudo isso, vem toda essa música boa que a gente gosta. Foi através dele que nos veio esse leque de possibilidades, de ouvir músicas boas. Minha mãe ouvia Barros de Alencar todos os dias. A primeira coisa que comprei quando comecei a trabalhar foi um LP do Toquinho e Vinícius.

LC – Quantos anos você tinha, nessa época?

RC – Dezesete anos. Comecei a trabalhar no Hospital das Clínicas.

LC – Com o quê?

RC – Escriturária. O hospital tinha um grupo terceirizado que contratava as escriturárias. Hoje em dia, não é mais assim. Agora a contratação é feita por concurso público. A empresa contratava um pessoal mais jovem, o primeiro emprego. Eu me inscrevi e fiquei um bom tempo lá trabalhando de escriturária, naquela máquina que se apagava com branquinho, sabe? Muito legal! Transcrevi muitas coisas de médico, estudos de caso. Então, a primeira coisa que comprei foi isso. Eu desejava ter aqueles LPs. Ai, que maravilha! Eu só ouvia aquilo. Portanto, a influência do meu irmão foi muito forte. Eu comecei a trabalhar, pois eu desejava ter essas coisas. Eu queria ter essa possibilidade. Minha família não podia ter e nem valorizava; era um mundo à parte o que o Fernando trazia. Na mesma época, um pouco antes disso, eu fiz um encontro de adolescentes com Cristo, na Igreja do Calvário, o que me calçou nessa questão social. Os adolescentes eram divididos. Tinham os apresentadores do encontro. Eu fui uma das apresentadoras.

LC – Igreja do Calvário, na Henrique Shaumman?

RC – Isso. Depois do Bom Retiro, eu fui morar em Pinheiros. Eu tinha esquecido desse pedaço da minha vida.

LC – Com sua família?

RC – Com a minha família, ainda. Todos nós, na Teodoro Sampaio.

LC – Isso também foi te aproximando da região?

RC – Sim, foi me aproximando da região. Comecei a frequentar a Igreja do Calvário, porque... Ai! E tem uma coisa muito legal e importante que foi a minha participação com uma grande amiga, minha vizinha de Pinheiros, Solange, do primeiro grupo de discussão do PT. Nós queríamos participar de um grupo de trabalho. O trabalhar em grupo é importante para podermos trocar ideias, ouvir o outro. Sempre gostei da ideia de se ter um mestre para ouvi-lo. Acho importante ouvir. Com o tempo, percebemos que vamos aprimorando a escuta. Escutar é uma ação. Aquele que ouve não é só o receptor, é um atuante. Achei bacana essa possibilidade de ouvir, discutir sobre política. Foi, nesse momento, que comecei a entender o que meu irmão fazia. Então, nós participamos desse primeiro encontro, de formação do PT, em Pinheiros. Naquela época, não entendíamos muito bem, mas íamos ouvir o que as pessoas falavam. Muitos desses grupos políticos se formavam dentro da igreja, e o PT tem essa veia. Tanto que tem o Frei Beto, um dos grandes admiradores e participantes. Frequentávamos a Igreja do Calvário, pois era a mais próxima de casa. E comecei a participar dos encontros.

LC – Esse grupo do PT foi lá na Igreja do Calvário?

RC – Não, não foi lá. As pessoas se encontravam nas casas para falar de política. Era como aqueles encontros da Avon. Começamos a frequentar esses encontros, pois eram em grupos. Queríamos participar de alguma ação cultural. A Solange Crivelari, grande amiga, também gostava de ler; então encontrei a minha parceira. Inclusive, ela fez jornalismo depois. Hoje trabalha no jornal. A Igreja foi a mola propulsora para multiplicar. O que eu ouvia, levava para os encontros de adolescentes. Acredito que eles têm essa força e poder de modificar, de atuar mais dentro da sociedade. Infelizmente, hoje não é mais assim, mas naquela época tinha a UNE (União Nacional dos Estudantes), toda aquela força jovem. A Igreja foi, para mim, um lugar de forte atuação. Foi lá, também, que exerci a minha primeira rebeldia, porque achávamos que, nesses encontros, tinha muita manipulação de adultos. Queríamos mais jovens lá dentro e chamávamos adolescentes para participar. Essas ações vão, na verdade, acompanhando e só melhorando, tendo resultados. Eu ouvia muito meu irmão dizer que o teatro tinha uma influência muito grande, que era a arma dele. Isso me marcou muito. E depois, nessa época do meu envolvimento com a Igreja, já com dezessete ou dezoito anos, que eu trabalhava no Hospital das Clínicas, dizia a todos que queria ser jornalista e atriz. Eu contei desse meu desejo ao Francisco, um médico amigo, que conversávamos bastante. Um dia, ele apareceu no escritório dizendo que estava com uma paciente, a Dulci Maia, que era atriz e que tinha um grande amigo, argentino, que estava no Brasil dando aulas de teatro. O nome dele era Ilo Krugli, dava cursos no Teatro Vento Forte.

LC – Há quantos anos?

RC – Eu tinha dezoito ou dezenove anos, agora eu tenho 47... Faz 28, 29 anos. Eu achei o máximo! “Chegou a minha hora!”, pensei. Ela tinha quebrado a perna. Então, fui conhecê-la. Me lembro dela com a perna engessada. Eu falei “Caramba! A mulher doente...” A Dulci Maia disse que o Ilo era muito amigo dela e que recomendaria para ele fazer uma entrevista comigo. Ela ligou para ele, me deu seu telefone e nos encontramos. Ilo e eu conversamos muito. Me lembro daquele cabeludão, na época, com muito sotaque, falando rápido. O Vento Forte tinha cursos pagos, caros. Eu imaginava que fosse um teatro tradicionalíssimo.

LC – O Teatro Vento Forte ficava ainda na rua Tabapuã?

RC – Sim. Na época, eu tinha terminado o colegial e estava fazendo cursinho para entrar na faculdade. Foi no mesmo ano que conheci o Vento Forte. Me encantei com

a proposta do Ilo, com o espaço, o teatro de madeira. “Pronto! É aqui que vou ficar!” Mas era muito caro. Porém, o Ilo dizia que abria possibilidades, pois precisava de pessoas para trabalhar na secretaria. Então, fizemos essa troca. No mesmo ano, eu entrei em Jornalismo, na USP. Na minha cabeça: “O que vou fazer agora?” Eu precisava trabalhar. Eu tinha uma família pobre, não dava, apenas, para estudar. Trabalhava no Hospital das Clínicas o dia inteiro, não podia sair. Ou eu fazia a faculdade ou o curso no Vento Forte. Não pensei duas vezes. Nem fiz a minha matrícula. Podia ter feito e depois trancado, mas eu não achei que não fosse dar certo, pois era aquilo o que eu queria. E fui fazer o Vento Forte. Hoje, eu ainda acho que foi a melhor coisa que fiz, pois eu tive uma formação não linear, difícil. Quando se é autodidata, é muito mais trabalhoso, porque o seu conhecimento precisa ser múltiplo. O estudo na faculdade é direcionado. Talvez esse seja um dos bens da faculdade, pois se tem a espinha dorsal que conecta o estudo. No meu caso, tudo foi se abrindo e eu precisava entender e conhecer. Foi o momento que comecei a descobrir para que vieram os livros do meu irmão. Augusto Boal, Brecht. Curiosamente, fui investigá-los. “Que teatro é esse?” “Então, tem teorias, diferentes jeitos de se fazer...”

LC – Isso era uma pesquisa paralela ao que você tinha de experiência no Vento Forte? Como era a experiência no Vento Forte?

RC – Sim, era uma pesquisa paralela. Na verdade, quando se pensa em teatro, vemos aquele teatro tradicional, com texto, personagem, a atriz, o ator, o diretor, a trilha sonora. Já o Vento Forte tem uma construção coletiva, de cabaia. Sabemos disso! Aquilo que se faz, o Ilo transforma e vira uma cena; mas, primeiro, o ator propõe. No teatro tradicional, não, a “coisa” já vem proposta. Cria-se em cima? Claro! É esse o trabalho, mas a fala vem pronta, tem-se um texto, uma concepção. Mas eu achava interessante que eu quem tinha que fazer, criar e ao mesmo tempo me deu muita segurança. Sentia que precisava aprender bastante! O Vento Forte foi o momento número 1 da história. Eu me encantei com as pessoas: o Ilo, o Paulo César, a Thaia, a Graziela, o Tião. O Tião dava aula de danças brasileiras, a Thaia de voz, pulsação, um trabalho mais tradicional.

LC – O elenco todo dava aulas no curso de atores?

RC – No curso de atores, ainda como é hoje, ou foi durante um tempo. O elenco fixo dava aulas nesse curso. O Buchecha, de manipulação de bonecos. A Graziela Rodrigues, de dança contemporânea. Eu fiz tudo isso e achei muito bacana para

minha formação. Mas não tinha o contexto. Importante ressaltar que essa é a leitura que eu faço hoje. Na época, era tudo muito sensitivo. Eu precisava saber algumas coisas que eram feitas, então ia procurar compreender, estudar. Eu sempre gostei de brincar na rua. Cresci num momento em que era possível. O Vento Forte utilizava muitas brincadeiras de quintal que eram conhecidas para mim, portanto, eu podia contribuir. Fizemos o primeiro espetáculo “O brinquedo da noite”, dirigido pelo Paulo César.

LC – Como se deu essa passagem de fazer o curso e ingressar no elenco?

RC – Essa era a proposta. Fazia-se esse curso e no final tinha o produto, que era o espetáculo montado pelos alunos. “O brinquedo da noite” foi um trabalho de alunos.

LC – Quanto tempo durava o curso?

RC – A formação tinha quatro anos. Durante esse percurso, tínhamos várias vivências. Quem fez o curso comigo foi o Beto Andreta, o Paco, a Regina T., que hoje não está mais, a Liliana Lacocca, a Jaqueline; ou seja, uma geração do teatro que está atuando até hoje. Chegou uma época em que tudo se misturava, embora o Vento Forte tenha sido um divisor de águas, ele não era conhecido, excluindo os anúncios em jornais, quando o Ilo chegou da Argentina. Eu sabia que não era um teatro famoso, nem tradicional, mas eu me encantei muito pela história das pessoas. Antes da montagem do espetáculo “O brinquedo da noite”, montamos um grupo chamado “Brisa Branda”, de teatro de rua. Apresentávamos na Avenida Juscelino Kubitschek, numa favela, onde o Vento Forte dava aula, o Tião, o Edilson. Conheci o Edilson, nos apaixonamos. O teatro era o espaço do social, de trabalho, portanto esteve presente nas entrelinhas, o tempo inteiro. O Vento Forte foi a minha convivência.

LC – Você continuava trabalhando no Hospital das Clínicas?

RC – Continuava.

LC – Quando entra o processo de arte-educação?

RC – Teve um momento que saí do Hospital das Clínicas, pois eu queria me dedicar mais ao teatro. Nós fazíamos o espetáculo “As quatro chaves” que, na época, foi um sustento. Eu ajudava em casa, mas não era muito e não precisava pagar aluguel. Logo que eu entrei no Vento Forte, conheci o Edilson, começamos a namorar. Saí de casa e fui morar com ele, a Rosa e o Buchecha. Começou, então, uma vida mais mundana. Aquela em que temos que nos bancar. Saí do Hospital das Clínicas e fui me sustentar com o teatro. Um dia, me indicaram uma escola, cujo nome era

“Clubinho de todos nós”, dizendo que eles estavam precisando de uma pessoa que desenvolvesse arte e teatro para crianças. Como no Vento Forte nós construíamos brinquedos, bonecos, cenários; eu achava que tinha condições de realizar esse trabalho, uma vez que a escola não exigia nenhum tipo de formação universitária. Ao dizer que eu era do Vento Forte, abriram-se portas para o trabalho de arte-educação. As crianças ficavam no horário inverso da escola, por ser aula de artes. Existiam poucas escolinhas de arte; era cara. Eu fui trabalhar no lugar de alguém do Vento Forte, que não me lembro de quem era. Começou esse trabalho com arte-educação – na época, não sabia que tinha esse nome –, era um trabalho que ficava em contato com crianças de oito anos. Mas eu não sabia exatamente qual era o trabalho; fazíamos exercícios teatrais, brincadeiras de roda... quando entrei em contato com essas crianças que eu fui perceber tudo o que aprendi no Vento Forte. Aproveitei para organizar o aprendizado. “Clubinho de todos nós” não existe mais hoje. O Bialic a comprou e tornou-se a “Escolinha de arte do Bialic” que funcionava no contraturno das crianças. Duas donas, pedagogas enlouquecidas, a Telma e a Clarice, pois elas topavam tudo. Trabalharam conosco, ali, a Cléo Busatto, que, atualmente, é contadora de histórias; a Tata Amaral, cineasta; a Luri, ficou um bom tempo lá e depois saiu pra fazer o espetáculo Lorca e ir morar fora do país; eu saí, a Luri continuou e depois a escola fechou. Era como a “Escolinha de música da Teca”, uma das poucas de São Paulo. Como ainda são poucas, embora uma época tenha virado moda. Depois de muito tempo que comecei a perceber o que era esse trabalho da educação através da arte. É um trabalho muito sensível; as minhas turmas, por exemplo, ganhavam a característica de serem tranquilas, equilibradas e artísticas. Tinham quatro grupos em que eu percebia que fazia um trabalho especial. Hoje, pensando nisso, é engraçado, pois, já naquela época, eu tinha uma busca pela linguagem artística. A turma tinha um nome, eu criava rituais dentro do trabalho, fazia a roda de conversa, que hoje é um componente formativo de muitas escolas. E já era tradição no trabalho do Vento Forte. Percebia a dinâmica de cada turma. Fui traduzindo o teatro para a linguagem da criança. A hora de comer sempre tinha uma história por trás: um piquenique; montávamos pequenos cenários – a primavera que reverenciávamos. Enfim, aparecia, ainda que fragmentada, a busca pela linguagem. Hoje, eu reconheço que, no Gracinha, consegui atribuir a todo o trabalho uma linguagem estética. E quando escolhi a cultura popular como uma linguagem facilitadora de comunicação, é porque eu reconheci nela um espaço estético. Vi que

tinha uma estética clara. Não estética do objeto, mas também a estética das relações, do movimento, de uma linguagem. Achei essa linguagem importante para redefinir uma conduta das crianças. Elas chegam às aulas totalmente desarticulados. Eu levei para o Gracinha questões que já elaborava no “Clubinho de todos nós”. Foi nesse momento que descobri que o meu espaço não era de atriz, no palco, mas sim de usar a arte como recurso para a educação. Claro que foi de uma forma muito dolorida que eu descobri, pois o llo fazia questão de ficar cutucando.

LC – Isso ainda no Vento Forte?

RC – Sim, no Vento Forte. Eu ainda não tinha maturidade. E as descobertas pessoais e afetivas ficaram mais fortes do que o teatro, propriamente dito. Questões conturbadas de amores... aquelas coisas que vivemos.

LC – As questões ficaram misturadas com a sensação de que “Eu não sou atriz!”.

RC – Ficaram misturadas. Eu fui para o trabalho de educação que, rapidamente, deu claros resultados. As pessoas que observavam viam um *plus*. No “Gracinha”, esse trabalho ganhou um corpo, de uma prática já experimentada no “Clubinho de nós” e foi se organizando ao longo do caminho. Paralelamente, eu estudava autores como Ana Mae Barbosa, Fayga Ostrower, biografia de artistas; o que me fez observar que eu fazia e falava de assuntos que esses autores já haviam escrito. Quando eu entrei no Gracinha, tinha um grupo muito difícil, de oito e nove anos de idade, que ninguém conseguia trabalhar com ele. Então, eu queria descobrir como fazer para criar uma organização interna e externa com esse grupo, pois eles eram internamente desorganizados. As crianças desse grupo vinham de famílias, escolas e de comunidades desestruturadas. Pensei em realizar o trabalho do Bumba meu boi com elas. Para mim, o que o Bumba meu boi tem de mais genial é o ritual da vida. Inicia-se com o Nascimento, depois vem o Batizado e Morte. Não são três momentos estanques. Pelo contrário, em suas transições acontecem muitas coisas relacionadas com o tempo na vida das pessoas. Propus essa dança, por acreditar que a corporeidade ajuda as crianças na pré-adolescência, fase em que elas não conhecem seu corpo e nem se compreendem. É uma dança que propõe um movimento em conjunto: todos na mesma direção, porém ser, ter uma direção, onde corre uma incrível energia. Além dos rituais. Esse trabalho fez despertar questões religiosas, por exemplo. Crianças que eram evangélicas saíram do grupo. Esses foram alguns dos desafios do meu primeiro ano, enquanto artista-educadora.

LC – Como foi a sua chegada no Morro do Querosene?

RC – Por conta de ter conhecido o Edilson, eu saí de casa. Então eu conheci a Ana Maria, no Vento Forte. Se você me perguntar “Como é que você conheceu a Ana Maria?”, eu não sei te dizer. Mas, assim que eu a conheci é como se eu já a conhecesse a vida toda. Parece chavão, mas é verdade. Nos demos muito bem. O Tião e o Pedrão moravam no morro. No Vento Forte, eles foram pessoas fundamentais para o trabalho. Tudo girava em torno deles. Ana Maria, irmã do Tião, morou com ele. Quando eu a conheci eu já queria morar sozinha, e a Ana queria sair da casa do Tião. O Tião, o Pedrão, o Erivaldo, o Manoel, a gangue maranhense. E surgiu a ideia de morarmos juntas. E a Ana circulava muito pelo morro.

LC – A Ana Maria estava no Vento Forte, nessa época?

RC – Ela frequentava o Vento Forte e fazia dança com o Tião, mas não trabalhava. Conhecemos a Telma Bonavita, que fazia o curso. E resolvemos morar juntas. A Ana conhecia o Adão, por conta de circular no morro. O Adão nos alugou uma casa na Rua Afonso Vaz. Fomos morar Telma, Ana Maria e eu. Uma casa movimentadíssima. Moravam os meninos na Padre Justino e as meninas na Afonso Vaz. Foi um momento muito legal, com muita festa. Foi assim que eu fui parar no morro. Depois, fui caminhando pelo morro. Então, depois de um tempo, nós três nos separamos. A Telma foi morar num canto, eu fui morar com o Tião e o Pedrão. E a Ana Maria alugou uma casinha que era da Silvia Neri, também no morro. Depois, voltei a morar com a Ana. Fiz todo esse ciclo no morro. Foi um momento produtivo, noturno.

LC – E foi o momento em que o Cupuaçu estava sendo elaborado?

RC – Quando eu fiz o curso de dança com o Tião, não tinha Grupo Cupuaçu. Tinha o curso de dança e as pessoas do curso. Depois, entrou a Lili e o Fernando. Eram a Lili, o Fernando, a Ana Maria, o Lorrán, o Tião, o Pedrão, o Zé Marcos, a Valéria e eu. Quando tinha apresentação do Vento Forte, nós que fazíamos. Nos apresentávamos também em escolas pequenas.

LC – Mas, vocês se apresentavam como Vento Forte? Ou já era o Grupo Cupuaçu?

RC – Não tinha esse nome. Era o grupo de dança.

LC – E já fazia apresentações?

RC – Sim, em escolas, no Sesc... Me lembro também de eventos de danças folclóricas.

LC – Vocês dançavam o quê?

RC – Dançávamos o Cacuriá, o Boi, informalmente, Ciranda. Peixa piá. O Cacuriá muito mais do que o Boi. Era pelo prazer de ficar junto. Não me lembro de ter tido grana. O Grupo Cupuaçu veio muito depois. Não sei te dizer em que época e nem quem deu esse nome.

LC – Mas, essas primeiras apresentações já eram uma gênese, com grande parte dos fundadores do Grupo Cupuaçu?

RC – Era. Depois, o Tião trouxe as pessoas: a Marilena, a Tuca. Mas ainda não era Grupo Cupuaçu. O Tião fazia muito Boi no morro. Como morávamos lá, os Bois aconteciam na rua. Eu lembro de que fazíamos o Tambor de Crioula no quintal do Tião, onde morava a Tiana. Mas, sempre em festa. Íamos aprender a dançar o Tambor. Tinha o Erivaldo, o Manoel, o Xavier. Era ali que a Tuca, a Ana Maria, a Bel, que já tinha chegado do Maranhão, e eu nos reuníamos. De mocinhas, éramos nós; de coureiras. A Melody chegou depois, também pelo curso de dança. A Lili ia algumas vezes, porque era amiga da Fátima Campideli, e depois eu a conheci. Numa das minhas separações com o Edilson, eu fui morar na casa da Lili.

LC – O Boi também acontecia?

RC – O Boi acontecia na rua, naquele quintalzinho. Reuniam-se Tião, Erivaldo, Manoel, Pedrão, Xavier e tocavam o pandeirão a noite toda. Eram farras de noite inteira. O Tião fazia o Boi na rua que ele morava. Era a brincadeira do Boi. Depois que se formalizou e virou o Grupo Cupuaçu, quando eu não estava mais. Talvez por uma questão de tempo, pois eu ainda continuei no Vento Forte ensaiando os espetáculos. Eu saí do Vento Forte na época do espetáculo Lorca adulto, depois que sua sede já havia mudado para o novo terreno. Aliás, eu mudei nessa mudança. Era um terreno lamacento. José Marcos, Ana Maria, Tião, Pedrão, Jorge Boris e eu. Poucas pessoas fazendo essa mudança. Aos poucos, fui saindo. O Cupuaçu era o prazer de dançar! Era muito gostoso, pois tínhamos uma brincadeira muito boa, na rua. Aliás, acredito que tive sorte de começar o Cupuaçu na rua, porque é a sua origem. São as brincadeiras de rua. Como as pessoas dançam na rua e sem ensaio? Como elas vão chegando para a brincadeira e de repente estão todos dançando. E era assim. As pessoas iam chegando e dançando, na rua. Uns vizinhos adoravam, outros queriam dar tiro. Coisas que existem até hoje. Mas era uma grande brincadeira. Captei esse brincar que, para mim, sempre esteve ligado com o brincar na rua. Eu brincava muito na rua, gostava desse espaço da rua para dançar e papear. No Gracinha, levei as experiências que elaborei no “Clubinho de nós”, e as

que fui vivendo no Vento Forte ao longo do tempo. Ninguém nunca tinha ouvido falar de Bumba meu boi. Quando cheguei para o trabalho de arte-educação, no Gracinha, já tinha dado curso de teatro em várias casas de cultura. Tuca e eu fomos as primeiras pessoas a dar aula na Casa de Cultura Três Rios, no Bom Retiro.

LC – A experiência com a Tuca trouxe o trabalho dela de pesquisa com o Laban?

RC – Trabalhei teatro com a Tuca e não dança. Ela fazia muito mais a construção plástica da cena com objetos. Nessa época, ela estava em formação, depois que ela foi elaborando sua pesquisa, com o Cupuaçu e suas experiências com Maria Dulchenes e com o Sandor. Tínhamos o teatro como algo muito seguro. Demos um curso de contos de fadas, através do teatro e montamos um espetáculo, no Jardim da Luz, ao ar livre. O cenário do espetáculo era o parque. Foi uma proposta ousada, tanto que demos mais dois cursos no mesmo local. Um de formação para contadores de histórias e mais um com a Tuca. Eu trabalhei também um tempão na Escola Paulo Freire, Caracol era a pré-escola e Paulo Freire, Primeiro Grau. Trabalhei também na Casinha Pequenininha.

LC – Com Pré-escola?

RC – Não. Mais com Primeiro Grau.

LC – Com artes?

RC – Com artes. Trabalhava com pessoas formadas em universidades, o que não era um impedimento. Caracol, Paulo Freire, Casinha Pequenininha eram todas escolas formais. A Casinha Pequenininha ficava na Granja Julieta. Cláudio Saltini era o dono. Seu filho faz teatro de bonecos hoje e participa de um grupo famoso. O Cláudio Saltini foi pioneiro no trabalho de levar arte para a escola. Trabalhava em parceria com educadores Waldorf, da antroposofia. Depois, fui para escolas grandes: Guilherme Dumont Vilar, Novo Horizonte, em Pinheiros. Quando fui para o Gracinha com toda essa experiência, inclusive da dança, quis levar às crianças uma linguagem que tivesse um ritual. Pois eu acreditava, e ainda acredito, que esses rituais do dia a dia organizam nossa vida. A percepção de “Eu acordo. O que eu faço?” “Vou ao banheiro, escovo os dentes, tomo café da manhã e vou para a escola.” Essas crianças não tinham essa organização. Queria que elas vivenciassem os ritos cotidianos, que para mim eram comuns, pois sempre os preservei. Escolhi o Boi, porque ele propõe três ritos de vida muito importantes; tem as linguagens da dança e do teatro; e a estética do figurino possibilita englobar crianças, educadores

e pais, uma vez que as mães poderiam ser as bordadeiras. A proposta era, também, trabalhar com as famílias, aproximar as mães. Eu levei a Meire para bordar. A primeira apresentação de trabalhos, na mostra de final do ano, no Gracinha, foi artes mesmo. Já a segunda, quis levar a questão da cultura brasileira. Que lá era chamado de folclore. Eu dizia para a Hilda, “Vamos mudar o nome. Não é folclore. Vamos colocar Festa da Cultura Brasileira.” Pois não é só dança nem só estudo, está inserido as relações humanas; a forma que as pessoas conversam, enfeitam suas casas. Me lembro de que ficava incomodada quando não tinha toalha de mesa, na hora do almoço. Eles tinham que entender que comer é um ritual, onde se coloca a toalha, os pratos... Todas as coisas, para mim, têm uma relação embutida. Tenho uma forma de ver circular, portanto tudo se complementa. O que vivenciávamos nas aulas tinha esse complemento do dia a dia. Queria que eles levassem para casa a estética de se ter um pano para comer. Não precisa ser uma toalha de mesa, mas o importante era eles perceberem as próprias ações do dia a dia. Nós percebemos que o grupo se organizou, começou a ter uma sintonia, tornou-se harmonioso, tanto que ensaiamos e apresentamos a dança. O nosso Boi era de caixa de papelão, a roupa era de papel camurça, pois não tínhamos dinheiro. O grupo confeccionava tudo, para que pudesse se apropriar, sentir que tudo aquilo era dele, pois eles vêm desvalorizando tudo. “Nada do que eu tenho é meu. Essa casa que eu moro não é minha! Esse espaço não é meu.” Era essa questão que eles traziam. Por isso, eu queria que o grupo sentisse que é o olhar que pode ou não valorizar algo. “Quem engorda o boi é o dono.” Isso é genial! Eu falava para eles: “O figurino, nós vamos fazer! Eu vou comprar a purpurina e cada um vai fazer na sua roupa o que quiser. Essa roupa é sua!”. A sensação de pertencimento vem junto, primeiro com a observação daquilo que você está fazendo. E ganhou um sentido para eles. Tanto que na apresentação tínhamos quarenta meninos dançando. O Leandro, por exemplo, era um menino totalmente caótico para o movimento; não conseguia mexer as mãos. Hoje, ele dança, é artista plástico. Ele foi se desenvolvendo. Junto com ele, outros meninos. Ficou um grupo harmonioso, e eu não queria parar esse trabalho, pois deu certo. Comecei a propor trabalhos anuais de estudo das regiões, seus costumes, crenças e decorações, num patamar estético, trazendo a arte. Estudamos Pernambuco, trouxe o Coco. Tudo dentro daquilo que eu sabia. Eu tinha as minhas limitações; não era uma estudiosa da dança. Eram repertórios que eu tinha do Vento

Forte, do que aprendi com o Tião. Fui elaborando e achava que funcionava na hora de replicar.

LC – Esses estudos continuavam sendo só com um grupo?

RC – A princípio só com esse grupo que chamávamos de módulo 2, um grupo intermediário. O módulo 1 eram as crianças pequenas; o módulo 2, dos oito aos onze anos; e o módulo 3, os maiores. Já no módulo 3, a minha proposta foi o Teatro de Sombras. O Eurico, o educador formal do grupo do módulo 3, era atento à questão musical. Hoje ele é filósofo e, até hoje, na faculdade, ele usa a música e os grandes artistas populares, Cartola, Pixinguinha, para o seu trabalho de aula. O módulo 3 era uma turma muito tímida. Se eu propusesse o teatro, eles não iriam fazer. Então, propus o Teatro de Sombras. Conteí a lenda do Teatro de Sombras e eles ficaram encantados. Eu queria fazer algo maior, achava que eles mereciam.

LC – Como é a lenda do Teatro de Sombras?

RC – Um rei era completamente apaixonado por sua esposa, uma bailarina. Ela dançava para ele todas as noites. Um dia, vítima de uma doença, ela morre. O rei, desesperado e já muito doente por não suportar a ausência de sua amada, faz um anúncio dizendo que aquele que puder ressuscitar a sua esposa ganhará metade de sua fortuna. Curandeiros, feiticeiros e muitas pessoas surgiram e fizeram magias, mas nada aconteceu. Até que um dia, apareceu um artesão e disse que o próprio rei poderia ressuscitar a bailarina. O rei descrente e enfraquecido não deu muita atenção ao artesão. Então, num dia em que o sol raiava intensamente, o artesão confeccionou uma bailarina de papel celofane, colocou contra o sol e a movimentou. A imagem em movimento da bailarina refletiu no quarto do rei que ficou muito feliz, pois naquele momento a bailarina tinha ressuscitado. Então, todos os dias na mesma hora ele pedia para o artesão ressuscitar a bailarina que ele tanto amava. Conteí para os meninos e eles ficaram encantados. Depois, como o Eurico trabalhou com eles a música e eu sempre tive uma paixão pelo Cartola, pensei em montarmos o Teatro de Sombras com a vida do Cartola. O Eurico estudou a vida dele, as letras, os significados; e eu cuidei da parte artística, dos bonecos de sombra e sua teatralização. Deu certo; virou um boom! Transformaram a Via TV num teatro e apresentamos lá durante o ano inteiro. Além do investimento por parte da Associação para manter esse espetáculo em cartaz. Foi nesse momento que percebi que a arte, de verdade, transforma a vida das pessoas. Esses meninos começaram a ganhar corpo na vida. Víamos claramente as diferenças do antes e depois. Ao

conhecerem a vida do Cartola, foi muito emocionante, pois o Cartola morava na favela e era pobre assim como o grupo. No entanto, com uma capacidade de percepção e sensibilidade muito grandes. Toda a falta de autoestima e a visão de futuro que tinham de si próprios eram complicadas. Cartola escrevia letras belíssimas naquela condição de vida. Fazíamos esse paralelo. “Vocês acham que a vida de vocês é terrível? Que vocês não têm futuro? Vejam esse grande compositor, sua vida e história”. Sentimos que esse reforço, essa comparação e a possibilidade deles vivenciarem a música do Cartola e sua poética os enriqueceram. Eles foram leitores, escreviam. Fazíamos o que a escola, por ser rígida com o cumprimento do currículo, e engessada, não conseguia fazer dentro da aprendizagem. Portanto, no trabalho informal temos uma abertura muito grande. Temos todas as possibilidades de desistir do que não deu certo. O que é muito bacana! Quando um aluno repete é porque a proposta do professor não deu certo também. Tem milhões de outras questões: não estudar, etc. Mas, nós que damos aula sabemos disso. Começamos a apostar no que dava certo. E dava certo. Com a dança foi a mesma coisa. Começamos pela contextualização, que é importante para esse grupo; depois fomos para o desenvolvimento cognitivo, que não ficou de fora. Primeiramente, aprendiam geograficamente: abríamos mapa. “Onde fica o Maranhão? Quem será que foram os primeiros a habitar esse estado? Por que ele tem essa cultura? Quem deixou isso lá? Olha! Tem o Boi, mas tem o Reggae. O que aconteceu na colonização francesa? E a mistura dos índios e africanos?” Questionávamos. Havia um preconceito racial grande entre eles. Íamos ressignificando. “Negrinho, sim!” O fato de o cabelo ser bom ou ruim, dizíamos: “por que? nunca fez nada para ninguém”. Brincávamos com esse preconceito. “O que você acha que aconteceu com você?” “O que aconteceu com sua família?” A memória deles ia no máximo até mãe e tia. Sobre os avós, se perdeu, não eram presentes, não era contado para eles. Foi um trabalho rico, pois trouxe a árvore genealógica étnica. Estudamos o Maranhão e toda sua força cultural; o que acontece quando as pessoas se reúnem para a festa; como ela acontece; como uma pessoa pode dançar sem fazer aula de dança. Observação? Cópia? Os japoneses dizem que o aprendizado se dá pela cópia. Lembro-me da Lúcia Lee, no Tai Chi Chuan, ensinando movimentos pela cópia e repetição. Num segundo momento, unem-se os dois movimentos: a cópia e o da própria pessoa que o faz. Eu achava aquilo incrível. A Fayga dizia que quando se molda um objeto ou a argila, molda-se, juntamente, a si mesmo. Para mim, a dança, o Boi era isso. Eles

aprendiam a dançar por repetição e, uma vez que estavam seguros, traziam junto o seu movimento individual e espontâneo. Era a descoberta do corpo, da corporeidade dentro daquele espaço, do respeito com o outro. Ao trazer essas atitudes pedagógicas vem a pergunta: De outro jeito conseguiríamos? Acredito que sim talvez de uma forma mais demorada, menos bonita, menos sensível. Mas a arte possibilita ter uma sintonia no grupo mais rapidamente, além de desarmar o outro. Talvez, se eu fosse entrar numa questão puramente pedagógica, o resultado não seria tão redondo. Costumo dizer que a arte no pedagógico é a grande mandala. É ela quem faz esse caminho de interação, de conjugação, compartilhamento. Dizia aos meninos que o que nós estávamos fazendo ali, mais do que dançar, era compartilhar com o outro esse momento em que todos dançam e cantam juntos. Tínhamos um símbolo, o Boi, e, a partir dele, a fome. Existem outras fomes, por exemplo, o desejo da Catirina. “Como podemos nos identificar?” “Que tipo de desejo você tem, que se identifique com esse desejo da Catirina?” Sempre esses trabalhos em paralelo. Queria que cada vez que a Catirina tivesse o desejo de comer a língua do Boi, paralelamente, cada um tivesse um desejo seu presente. E que cada toque do pandeirão fosse, metaforicamente, uma batida do coração deles. Foi um intenso trabalho de percepção corporal. Dizia a eles: “O Boi morreu. Ele renasce só no ano seguinte. O que vamos fazer enquanto isso?” Eles respondiam: “Enquanto isso eu vou esperar minhas notas da escola.” “Enquanto isso estou esperando...” Então? Enquanto isso? Foi aí que eles começaram a perceber essa sutileza do trabalho artístico. Porque é isso, naquele momento. Mas “enquanto isso, o que vamos fazer?”.

LC – Nesse “enquanto isso”, o Boi foi se repetindo?

RC – A primeira vez que fui apresentar o Boi, chamei o Henrique. Falei do trabalho a ele e pedi que ele fosse tocar. Então foram: Henrique e o Teo, logo no começo. Até então ensaiávamos com o CDs, do Tião, do Beto, o CD do Bozinho Barrica, pois eu achava importante o grupo ouvir a música original. E foi muito bacana, pois a primeira vez que ensaiamos com o pandeirão do Henrique e do Teo. Contei ao grupo quem eram aquelas pessoas, de onde elas vinham. No ano seguinte, com o estudo de Pernambuco, quis repetir a experiência com o Coco. Podia ter levado outra dança, o Maracatu, o Caboclinho, o Cavalinho, mas eu não tinha experiência; fazer uma pesquisa seria demorado e eu não queria perder o fio; o que eu tinha e sabia era o Coco. Contei para o Henrique alguns cantos de trabalho, típicos do

Coco. Tratavam-se dos negros trabalhando, abrindo cocos até que se percebeu uma sonoridade constante nessa atividade – a batida era sempre a mesma. Embora fosse um trabalho difícil, tornou-se a festa das pessoas, uma forma de se amenizar as dores e os sofrimentos da vida. O canto, o conversar com o outro... Gostava sempre de buscar o que está por trás, para que o grupo fosse criando uma história em sua imaginação. Tínhamos boas danças: o Boi e o Coco. O que íamos fazer com elas? Sugeri à Hilda que trabalhássemos com eles aos sábados. Seria o módulo 2, da educadora Ana Maria Rodrigues e eu. Começamos, espontaneamente, a ensaiar aos sábados, já no segundo ano. Somente o módulo 2, pois os módulos 1 e 3 tinham outros projetos. O trabalho do ano com o módulo 2 era Pernambuco, o Coco; mas eu não queria perder o Boi. Então, no sábado era a possibilidade de trabalhar com o Boi e, durante a semana, a continuidade do Coco. Não eram danças brasileiras, mas especificamente o Boi. Esse trabalho foi ganhando corpo. A Meire veio fazer oficina de bordados com as mães, o Henrique entrou também e foi formando o grupo de percussão com os meninos. No ano seguinte, trabalhamos a região Sul, com a Polca. Fui ao CTG – Centro de Tradições Gaúchas, localizado na Regis Bittencourt. Filmamos o Pau de fita. A Polca eu conhecia um pouco, pois uma professora da Dumont Villares já tinha feito e eu a ajudei nessa montagem. Não conhecia nada da região Sul. Eu entrei nessa área de xereta. Observava o Pau de fita e transcrevia o que eles faziam na dança. Inclusive, o CTG nos deu um Pau de fita tradicional que eles usam na região Sul. No outro ano, apresentamos a Polca e o Pau de fita. Mas ainda não queria perder o Boi nem o Coco. Desse modo, fomos levando para os sábados. Eu tinha muitos projetos, a Júlia era pequena, tinham as danças, o Teatro de Sombras que depois fomos apresentar na Estação Ciência. Para mim, era muito, pois precisava ficar com a Juju aos sábados. Eu não tinha aquele trabalho como “meu”. Se é “meu”, não é “nosso” e, se não é “nosso”, as pessoas não aprendem. O trabalho precisa ser de todo mundo, e quando você o solta, ele passa a ser de todos. Propus para o Leandro ficar com o grupo de sábado. Falei para a Hilda sobre as minhas dificuldades em comparecer aos sábados, mesmo assim ela não aceitou muito, mas eu fui saindo aos poucos. Eu achava que o Leandro podia, e as pessoas estavam encantadas com o trabalho, portanto o educador podia investir junto, organizar. Foi um trabalho da casa e tinha que permanecer lá. Não podia sair comigo nem acabar. Hoje em dia, tem muitas críticas em relação a ele, mas ele tinha que ter continuidade. No Gracinha, nós nunca

fizemos algo que as pessoas olhassem e pudessem dizer “Coitadinhos dos meninos, pobrezinhos. Olha como eles dançam bonitinho.” Sempre tivemos pavor desse olhar. Nós não vamos dançar bonitinho para as pessoas falarem. Eu acho que o trabalho poderia estar muito melhor. A dança está ruim, a música superou a dança, mas chegou um momento em que precisamos de um educador de dança brasileira, que elabore esse trabalho, durante a semana e no sábado. As pessoas têm que se encantar porque é bom, não porque são os “menininhos, pobrezinhos, coitadinhos”. A excelência precisa caminhar em paralelo. O trabalho tem que ser excelente sem ter esforço. Não pode ser “meia-boca”. Hoje, temos muita dificuldade. O Leandro acabou a faculdade. Portanto, ele está se dedicando à questão plástica, está muito contente com o trabalho que faz na Pinacoteca, mas, ao mesmo tempo, ele não quer deixar o trabalho de dança. Por vários problemas da Associação, eles não contratam arte-educador de dança. Tem algumas necessidades que a Associação não entende. O Gracinha veio com uma força artística muito grande e eles estavam desprevenidos em meio a tudo isso. O Gracinha começou a ser referência no entorno; até hoje é a única ONG de São Paulo, parceira do Instituto Airton Senna, no projeto “A arte desenvolvendo potencial”. Até o ano passado tinha verba, agora é só parceria técnica. O Gracinha foi ganhando uma força e a Associação não esperava.

LC – O Gracinha criou uma identidade diferente de outros Centros Educacionais?

RC – Totalmente. Ganhou uma vida própria, muito diferente. Ele está na vanguarda há muito tempo. Temos fatores que impedem que o trabalho esteja adiante. Às vezes, falo para o Henrique que esses meninos podem se tornar um grupo de tambor, percussão brasileira, sem precisar usar aqueles tambores de lata. Nada contra, durante alguns anos foi o tambor de lata que abriu portas para os meninos tocarem. Tem o Carlinhos Brown e toda a Bahia que toca o tambor de lata, mas temos no Gracinha mais de dez alfaias, pandeirões, pandeiros de monte, uma série de instrumentos, que nos diz que se pode fazer mais. Porém, cada um a seu tempo. Penso que como eu deixei, o outro precisa cuidar, então, às vezes eu os relembro de questões que acredito serem importantes. Talvez agora que eu passei a ter a função de coordenadora artística.

LC – Desde quando você assumiu essa função?

RC – Assumir mesmo? Acredito que sempre exerci essa função, sem modéstia nenhuma, e digo humildemente, pois é uma obrigação fazer um trabalho decente. E

não é nada espetacular. Fiz a minha obrigação. Com a saída do André, nesse ano, a minha coordenação artística se configurou formalmente, mas eu sempre fui uma coordenadora. No Livro *A redenção do robô*, fala-se que o artista enxerga o processo artístico de dentro e o educador o vê de fora. Esse exercício deve ser feito todo o tempo, pelo arte-educador, pois ele está dentro e fora. Porque é isso mesmo. A arte vai te envolvendo. Muitas vezes, me vejo dentro, dançando com os meninos, é a minha festa também, é a minha energia que vai motivando; sou mobilizadora no momento que estou ali fazendo o trabalho. Preciso estar dentro, fazendo o movimento artístico, mas também olhando de fora. O educador precisa observar e ver o que necessita ser trabalhado. O que é muito rico, pois você vai trocando com você mesma essa experiência. A hora de levar esses meninos para fora, para uma apresentação, eu não posso dizer ao público “Me desculpe, eu não tive tempo de ensaiar; desculpe-me, eles não conseguem.” Abomino, nas entrelinhas, ter que fazer isso. Por isso que precisa ter a excelência do trabalho. Digo para Hilda que o trabalho do Gracinha durou muito tempo, pois temos essa consciência. Se for uma exposição de arte, é uma exposição de arte! Não é papel crepom, com todo respeito com quem usa papel crepom, mas é um elemento que, por exemplo, quando você vai numa escola, tem aquele papel crepom horrível, a fita crepe colada de qualquer jeito. As pessoas vão numa exposição, elas querem ver o belo, o serviço pronto. Podemos falar do processo, e um processo bem feito nos traz um produto final bom. A arte é detalhe e nós precisamos cuidar deles. Não dá para ser qualquer coisa. O jeito que se apresenta; a moldura que se usa. Valorizar a produção desses meninos é a nossa função. Eles precisam ser curadores de suas obras. Esse foi o primeiro ano que abri uma discussão com os meninos sobre como é que se produz uma linguagem, pois achei que eles estavam maduros para entender. Produzimos uma linguagem quando usamos um mesmo elemento, em diversos lugares com mensagens diferenciadas. O Gracinha vem, ao longo do tempo, descobrindo linguagens. Quando trabalhamos com a cultura africana, num ano todo, percebemos que o estudo não era o suficiente. Nesses lugares, tem todo um contexto histórico de migração, de misturas; então decidimos estudar as etnias. Teve um ano que estudamos somente a cultura africana, outro ano só a cultura indígena, em outro só a cultura europeia. No estudo da cultura indígena, por exemplo, fomos visitar a tribo Guarani vários dias. O Joel, que é um Guarani, foi ao Gracinha contar histórias, e nos ensinava como deveríamos nos referir; ele dizia: “Eu não sou índio.”

LC – Eu tenho mais duas perguntas. Para finalizarmos nossa entrevista. Faça as duas e você vai tramando a resposta como quiser. Gostaria que você pensasse em pontos de mudança na trajetória do Grupo de Danças Brasileiras Gracinha. Eu entendo como pontos de mudanças, como os nós das histórias, que ao passar por eles a narrativa toma, por vezes, caminhos inesperados. Talvez um ponto de mudança contemple várias transformações. E a última pergunta é: como você projeta o futuro do grupo de dança?

RC – Vejo que o grupo passou por duas grandes mudanças: a primeira mudança diz respeito a singularidade e idade de cada participante. Tem a ver com o crescimento do indivíduo. Logo que o trabalho foi criado a primeira grande mudança foi a aceitação do grupo em relação ao trabalho. Os pré-adolescentes tinham muita vergonha dessa dança e dos cantos, primeiro pela estranheza de ritmos e danças que até então não conheciam. Mas, de repente, se viram cantando diferente, tocando diferente, se movimentando diferente. O corpo evoluía junto com a dança, o coração batia forte ao ritmo das percussões, acho que em um país colonizado como o nosso, esses meninos exercitarem e entrarem em contato com suas raízes foi um grande desafio e com o tempo a vergonha foi dando lugar a um orgulho de pertencerem a uma cultura que só cada um deles poderia experimentar de forma tão absoluta. E as famílias vieram juntas, algumas se identificando muito e outras rejeitando muito o trabalho, quer seja pela questão religiosa ou mesmo por não conhecerem o seu significado. A segunda grande mudança/transformação foram as mudanças de educadores/coordenadores do grupo. À medida que mudavam educadores o grupo também sofria mudanças. Para o grupo de danças brasileiras do Gracinha ter um futuro vai ser necessário muita vontade político-pedagógico por parte da mantenedora (por questões de custos e investimentos), e/ou vontade dos educadores que talvez tenham que sair da posição de funcionário assalariado e passar a se mover pela causa, pela beleza, pelo trabalho artístico necessário e não mais somente pedagógico. O grupo tem alinhamento para ir em frente desde que se comece a trabalhar para que o grupo caminhe de forma autônoma. Têm vários participantes que precisam ser preparados para gerir com sabedoria e liberdade esse grupo independente da mantenedora ou dos educadores. Talvez assim consiga se manter um tempo maior sem ser refém da instituição e de educadores. Um outro desafio não só para o grupo de dança mas para toda a instituição que se propõe a ter a arte na sua centralidade, é abrir caminhos para que os educandos acreditem

ser possível viver da sua arte. Em cursos profissionalizantes (padeiro, informática, marceneiro, et.) sempre se defende a ideia de viver disso. Quando o assunto é arte cai no motivo “prazer” e não “sustento”. Sempre penso numa imagem cruel: Trabalhei alguns anos no Circo Escola Vila Galvão no projeto original e sempre que vejo as crianças na rua, nos faróis fazendo números circenses, penso que o Circo-Escola formou essas crianças para pedir esmola com números circenses.